

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Емельянова Мария Эдвардовна

**Музыкальная культура Ленинграда 1930-х – середины 1950-х гг.
в творческой биографии Г. В. Свиридова**

Специальность 07.00.02 – Отечественная история

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Том 1

Научный руководитель:

доктор культурологии

О. Б. Сокурова

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Первые годы жизни Г. В. Свиридова в Ленинграде (1932–1936) ...	23
1.1. Общая характеристика культурной жизни страны в 1930-е гг.	23
1.1.1. Советская культура 1930-х гг.: политика и практика	23
1.1.2. Своеобразие культурной жизни Ленинграда в 1930-е гг.	31
1.2. Приезд Г. В. Свиридова в Ленинград. Обучение в Первом (бывшем Центральном) музыкальном техникуме	36
1.2.1. Предпосылки переезда Г. В. Свиридова в Ленинград	36
1.2.2. Первый (бывший Центральный) музыкальный техникум	38
1.3. М. А. Юдин – первый педагог Г. В. Свиридова по классу композиции... 45	45
1.3.1. Общая характеристика педагогической и творческой деятельности М. А. Юдина.....	45
1.3.2. Обучение Г. В. Свиридова в классе М. А. Юдина	49
1.4. Влияние педагогов Центрального музыкального техникума на становление творческих взглядов Г. В. Свиридова	57
1.4.1. Преподавательская деятельность членов Ассоциации современной музыки в Центральном музыкальном техникуме... ..	57
1.4.2. Начало кампании по борьбе с «формализмом» и ее обсуждение музыкальной общественностью Ленинграда	60
1.5. Деятельность концертных заведений Ленинграда 1930-х годов и их роль в формировании музыкальных вкусов Г. В. Свиридова... ..	72
1.5.1. Большой зал Филармонии	73
1.5.2. Общество камерной музыки	82
1.5.3. Капелла.....	88
1. 6. Музыкальные театры Ленинграда 1930-х годов	94
1.6.1. Оперная деятельность Кировского (Мариинского) и Малого оперного театров.....	94
1.6.2. Балет на сцене музыкальных театров Ленинграда в 1930-е гг.	97
1.7. Бытовая музыкальная культура Ленинграда 1930-х гг. и ее отражение в музыке Г. В. Свиридова	103

1.7.1. Дореволюционные бытовые жанры в музыкальной культуре Ленинграда 1930-х гг. и создание новой советской эстрады	103
1.7.2. Становление советского джаза	107
1.7.3. Работа Г. В. Свиридова в сфере легкой музыки в первой половине 1930-х гг.	109
1.8. Композиторское творчество Г. В. Свиридова в период 1932–1936 гг.	113
1.8.1. Семь маленьких пьес	113
1.8.2. Шесть романсов на слова А. С. Пушкина	115
Глава 2. Период обучения Г. В. Свиридова в Ленинградской консерватории (1936–1941)	121
2.1 Композиторские школы Ленинграда 1930-х гг.	121
2.2. Обучение Г. В. Свиридова в Ленинградской консерватории в контексте композиторского образования второй половины 1930-х годов	131
2.3. Роль П. Б. Рязанова в формировании творческой личности Г. В. Свиридова	151
2.3.1. Общая характеристика педагогической деятельности П. Б. Рязанова...	151
2.3.2. Рязанов-композитор	161
2.3.3. Учебный процесс в классе П. Б. Рязанова	163
2.3.4. Творчество Г. В. Свиридова в классе П. Б. Рязанова	167
2.4. Влияние песенного движения советской музыкальной культуры на творческие взгляды Г. В. Свиридова	173
2.4.1. Песенное движение советской музыкальной культуры	173
2.4.2. Общение Г. В. Свиридова с ленинградскими композиторами песенного направления	189
2.4.3. Творчество Г. В. Свиридова в области массовой песни	185
2.5 Оперные дискуссии 1930-х годов и их влияние на развитие творческого мировоззрения Г. В. Свиридова	193
2.5.1. Развитие советской оперы в 1930-е годы	193
2.5.2. Отношение Г. В. Свиридова к оперным дискуссиям, оперные замыслы композитора	199

Глава 3. Д. Д. Шостакович и его роль в творческом становлении Г. В. Свиридова в период учебы в Ленинградской консерватории (1936–1941)...	206
3.1 Общая характеристика педагогической деятельности Д. Д. Шостаковича...	206
3.2 Инструментальное творчество Г. В. Свиридова в классе Д. Д. Шостаковича. Симфония для струнного оркестра	218
3.3 Вокальное творчество Г. В. Свиридова в классе Д. Д. Шостаковича	238
3.4 Роль Д. Д. Шостаковича в профессиональной судьбе Г. В. Свиридова	249
Глава 4. Великая Отечественная война. Годы эвакуации. (1941–1944)...	268
4.1 Обучение в Ленинградском военном училище Воздушного наблюдения, оповещения и связи. Эвакуация в г. Бирск	268
4. 2 Эвакуация в г. Новосибирск – «филиал Ленинграда»	277
Глава 5. Послевоенный период жизни и творчества Г. В. Свиридова (1944–1955)...	298
5.1. Камерно-инструментальные сочинения Г. В. Свиридова 1944–1947 гг. в контексте деятельности Ленинградского союза композиторов	298
5.2. Жизнь и творчество Г. В. Свиридова после партийных постановлений 1946–1948 гг.	329
5.2.1. Постановление «О журналах «Звезда» и «Ленинград»» и начало критического отношения к творчеству Г. В. Свиридова... ..	329
5.2.2. Критика музыки Г. В. Свиридова в рамках Постановления ЦК ВКП (б) 1948 года «Об опере В. Мурадели "Великая дружба"»	337
5.2.3. Творчество Г. В. Свиридова после выхода Постановления 1948 года... ..	356
5. 3. Последние годы жизни Г. В. Свиридова в Ленинграде (1953–1955) ...	384
5.3.1. Деятельность Ленинградского Союза композиторов и ее отражение в творческой судьбе Г. В. Свиридова	384
5.3.2. Поэма «Страна отцов» в оценках московских и ленинградских композиторов. Предпосылки переезда Г. В. Свиридова в Москву... ..	398
Заключение	434
Список литературы и источников	449

ВВЕДЕНИЕ

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998) – крупнейший русский композитор второй половины XX века, без творческих достижений которого невозможно представить развитие отечественной музыкальной культуры.

Свиридов принадлежал к поколению советских художников, которое формировалось в 1930-1940-е годы – один из самых сложных и противоречивых периодов советской истории. Это поколение имело особую судьбу. Начав свое становление в трагические, и в то же время насыщенные культурными событиями и достижениями 1930-е годы, оно прошло личное и творческое возмужание под знаком Великой Отечественной войны. В послевоенные годы судьбы многих из его представителей оказались искалеченными идеологической машиной, запущенной для осуществления жесткого диктата в области культуры и искусства. Для художественной интеллигенции эти годы стали драматическим этапом, как в конкретных судьбах, так и в целом – в новейшей истории страны.

Но плеяда композиторов, не сломленных, а закаленных в испытаниях тех лет и, несмотря на все трудности и препятствия, сумевших блестяще проявить себя в отечественной музыке, внесла в нее бесценный вклад¹. Прокладывая свою дорогу, эти композиторы во многом предопределили основные направления в дальнейшем развитии отечественной музыки. «В моём именно поколении вызрела идея, несущая обновление искусству, а может быть, и жизни» [263, л. 1], – писал Свиридов в одном из своих писем, имея в виду, прежде всего, возврат к коренным отечественным традициям, как в сфере интонационного языка, так и в области нравственно-этического содержания.

До самого конца своего земного бытия Свиридов представлял собой живое, развивающееся явление – поэтому даже значительные исследовательские работы о нем, написанные при его жизни, менее всего могли носить обобщающий характер. Проследить и подытожить историю судьбы и творчества художника, находящегося в непрерывном движении и поиске, когда каждое новое сочинение, каждая очередная ступень творческой биографии обнаруживали какие-то ранее не замечавшиеся грани – представлялось задачей едва ли выполнимой. Не было создано посвященной ему общей сводной биографии и нотографии, не было объемного представления о его творчестве, тем более, что в тени оставались многие произведения, не укладывавшиеся в рамки существовавшей идеологии.

¹ К этому поколению композиторов принадлежат В. Салманов, Ю. Левитин, О. Евлахов, А. Леман, Н. Пейко, Т. Хренников, а также композиторы, ставшие яркими представителями национальных композиторских школ - М. Левиев в узбекской музыке, В. Тигранян – в армянской.

Поэтому история изучения творческой биографии Г. В. Свиридова имеет свои особенности и определенные этапы, в известной степени, соответствующие этапам эволюции творчества композитора. И понимание этих особенностей представляется важным для определения актуальности данного исследования.

Начальный этап изучения творчества Г. Свиридова (1937–1955). На раннем, довоенном этапе и в первое послевоенное десятилетие, музыка Свиридова попала в сферу внимания, главным образом, критиков и пропагандистов, размещавших свои статьи и заметки в периодической печати. Сведения о Г. Свиридове и его сочинениях стали появляться в прессе с начала 1937 года, в связи с популярностью его романсов на стихи А. С. Пушкина. Имя молодого ленинградского композитора, студента консерватории Юрия Свиридова впервые было упомянуто в указателе произведений советских композиторов на тексты и сюжеты Пушкина, опубликованном в феврале 1937 г. [473, с. 104]. Затем оно прозвучало в заметке В. Музалевского «Пушкин в творчестве ленинградских композиторов» [395, с. 56] и в рецензии Г. Ковалева на сборник «Пушкин в романсах и песнях советских композиторов» [375], где состоялась первая нотная публикация музыки Свиридова [476].

В целом, за период с 1937 по 1955 гг. удалось обнаружить около сорока небольших статей и заметок, полностью или частично посвященных Свиридову². Это хроника, аннотации и рецензии на отдельные произведения композитора тех лет и их премьеры³. В основном они были размещены на страницах таких газет и журналов, как «Известия» [381], «Ленинградская правда» [403; 426; 453; 462], «Ленинград» [469], «Вечерний Ленинград» [341; 356; 370; 390; 392; 394; 450], «Искусство и жизнь» [330; 332; 415], «Советское искусство» [334; 366; 368; 391; 397], «Смена» [339], в главном музыкальном журнале страны «Советская музыка» [327; 336; 337; 338; 340; 342; 348; 359; 387; 399; 404; 412; 413; 456; 457; 465]. Заметки о творчестве композитора также можно встретить в ряде брошюр издательства «Советский композитор» под общим грифом «Молодые композиторы Советского Союза» [622; 623], в сериях музыкальных путеводителей, справочников [317; 621], в концертных программах тех лет [239; 240; 241]. Все они носят справочный или обзорно-

² Неполный список этих публикаций есть в разделе «Литература» в монографии А. Сохора [629, с.440–461].

³ Это следующие сочинения композитора: Пушкинские романсы (1937), Концерт для фортепиано с оркестром (1937), Шесть пьес для фортепиано (1936), романсы на сл. М. Лермонтова (1938), песни на сл. А. Прокофьева (1940), Симфония для струнного оркестра (1940), Вторая симфония (1949), Фортепианное трио (1946), Первый квартет (1947), Квintет (1947), Фортепианные партиты (1947), оперетта «Огоньки» (1953), поэма «Страна отцов» (1953), музыка Свиридова к театральным постановкам.

информационный характер и принадлежат к информационно-популяризаторским, а не научным работам.

Основной (советский) этап изучения творчества Г. Свиридова (1955–1998).

Новый этап и в творчестве композитора и в осмыслении этого творчества в музыкальной науке начинается с середины 1950-х гг., когда композитор достигает определенной степени зрелости и обретает известность.

В начале 1950-х гг. Свиридов создает поэму для тенора, баса в сопровождении фортепиано «Страна отцов» на сл. А. Исаакяна, вокальный цикл «Песни на слова Р. Бернса», в конце 1950-х – два своих крупных ораториальных полотна: «Поэму памяти Сергея Есенина» и «Патетическую ораторию». Эти, и ряд других произведений, привлекли к композитору общественное внимание. Его музыка стала повсеместно звучать, исполняться по всей стране. Присуждение композитору Ленинской премии за «Патетическую ораторию» в 1961 г., Государственной премии за «Курские песни» в 1964 г., избрание его секретарем Союза композиторов СССР на Втором съезде советских композиторов в 1957 г., наконец, избрание его первым секретарем Союза композиторов России в 1968 г. – все это важные вехи не только в личной биографии композитора, но и в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX века. Не удивительно, что в 1960-е – 1980-е годы творчество Свиридова привлекает повышенное внимание уже не только критиков, но и ученых.

На этом этапе, прежде всего, следует отметить первую, и до сих пор единственную, большую монографию о композиторе, принадлежащую крупнейшему знатоку его творчества, первому биографу Свиридова, А. Н. Сохору [629].⁴

Монография Сохора представляет собой исследование обобщающего типа. Она охватывает жизненный и творческий путь композитора с рождения до начала 1970-х гг. – времени, когда шла подготовка к печати второго, дополненного издания книги. Монография содержит обзор творчества композитора, начиная с первых сочинительских опытов 1932-1933-х гг. до начала 1970-х гг. Основное внимание в ней уделено идейно-образному осмыслению зрелого периода творчества Свиридова в 1950-1960-х годах, когда он находит свой путь в музыке, вырабатывает собственный стиль. Главная заслуга ученого состоит в том, что он сумел, виртуозно пользуясь терминологией и понятиями официальной эстетики соцреализма, сформулировать многие существенные характеристики творчества

⁴ Две редакции этой книги увидели свет в 1964 и 1972 гг. Также представляет интерес его критико-биографический очерк о Свиридове 1956 года, вошедший в серию популярных монографий, издававшихся Ленинградским отделением «Музгиз» [628].

Свиридова, которые оказались глубоко верными. Важно и то, что в монографии Сохора положено начало систематической работы по составлению свиридовской нотографии⁵ и библиографии.

В начале и конце 1970-х гг. были осуществлены новые этапные труды – систематизированные собрания статей о творчестве Свиридова⁶. В 1971 г. выходит сборник статей под общей редакцией Д. Фришмана [508], в 1979 г. – под редакцией Р. Леденева [509]. Оба сборника вышли с одинаковым названием «Георгий Свиридов». Статьи, опубликованные в названных сборниках, посвящены вопросам творческого метода композитора и содержат как анализ общих проблем музыки и стиля Свиридова, так и рассмотрение отдельных его произведений, преимущественно вокальных жанров.

В 1983 г. выходит очередной сборник – «Книга о Свиридове» под ред. А. Золотова [543]. Основной, научный раздел книги, содержит развернутые статьи общеэстетического проблемного характера, принадлежащие музыковедам разных поколений. Преобладающее содержание статей – кантатно-ораториальный жанр в творчестве композитора, эпические принципы его художественного мышления. Важным представляется раздел «Заметки о новых сочинениях», где в хронологическом порядке собраны отклики музыкальных критиков на произведения Свиридова, созданные и исполненные уже во время работы над сборником.

Следует отметить, что «Книга о Свиридове» стала первой попыткой живо и достоверно, хотя и не всеобъемлюще, представить личность композитора. Поэтому вызывает особый интерес раздел книги, где изложены суждения известных художественных деятелей о композиторе и его творчестве, а также раздел, содержащий собранные воедино статьи и заметки самого Свиридова, посвященные классическому наследию и проблемам современного музыкального творчества.

Завершающим историографическим трудом этого периода стал сборник статей «Музыкальный мир Георгия Свиридова» под ред. А. Белоненко, вышедший в 1990 г. [578]. В нем впервые анализируются произведения, написанные на рубеже 1970–1980-х гг., а также произведения, до того малоизученные. Значительное место в статьях участников сборника⁷ уделено эстетике и стилю композитора, специфике его художественного

⁵ Начало систематизированной нотографии Свиридова Сохор положил еще в 1956 г. в своем критико-библиографическом очерке [628].

⁶ Многие статьи уже были опубликованы до этого в периодических изданиях. В сборниках они были систематизированы и собраны воедино.

⁷ Среди авторов сборника композиторы А. Леман, В. Веселов, В. Гаврилин, В. Биберган, известные музыковеды и искусствоведы И. Нестьев, Е. Ручьевская, А. Кручинина, Л. Полякова, О. Сокурова, А. Белоненко, Т. Масловская и др.

мира. Главная особенность этих статей – новый, свободный от прежних идеологических рамок, взгляд на эволюционные процессы, которые происходили в позднем творчестве композитора.

Кроме того, на протяжении всего зрелого периода творческой биографии Свиридова, статьи, ему посвященные, публиковались в специальных периодических изданиях: в журнале «Советская музыка», в сборниках «Советская музыка. Статьи и материалы», «История и современность. Статьи о музыке», «Творчество Ленинградских композиторов», «Вопросы теории и эстетики музыки», «Музыка и современность». Практически все изданные там работы являются аналитическими и посвящены изучению отдельных сторон свиридовского стиля, осмыслению различных жанровых аспектов его наследия, они, как правило, содержат структурно-стилистический и идейно-образный анализ отдельных сочинений композитора.

Кроме этого, по-прежнему продолжали публиковаться многочисленные хроники, рецензии и аннотации, являющиеся откликами на очередные премьеры сочинений Свиридова. Написанные, как правило, в жанре критико-популяризаторских статей и превосходящие по объему газетную или журнальную рецензию, они позволяли представить отдельные ракурсы в творческом портрете композитора и дать эскизный образ его музыки, созданной на том или ином этапе творчества.

Подводя итог советскому периоду осмысления творчества Свиридова в отечественной мысли о музыке, подчеркнем, что это осмысление было во многом обусловлено направлением государственной политики в сфере культуры.

В истории советского музыкознания, годы, в которые творчество Свиридова вышло на музыкальную арену (1932–1941), сначала проходили под знаком борьбы против односторонности установок рапмовского музыковедения. Эта борьба имела позитивный характер. Но затем научная мысль о советской музыке столкнулась с предвзятым пониманием формализма, выраженным в двух статьях о творчестве Шостаковича – «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», которые были опубликованы в газете «Правда» в 1936 г.

В послевоенные годы, после выхода в свет череды партийных постановлений, относящихся к культуре, в том числе, известного Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», музыкальное искусство подверглось жесткому диктату и строгой регламентации. С 1948 по 1953 гг. наступил драматический эпизод и в творческом пути Свиридова. Причисленный, как ученик Шостаковича, к разряду композиторов–формалистов, он был фактически предан забвению, и вплоть до смерти Сталина его музыка почти не исполнялась, не издавалась и не упоминалась в прессе и периодической печати.

Начиная со второй половины 1950-х гг., в период так называемой хрущевской «оттепели», наступил новый этап в истории советского музыкознания и произошел пересмотр установившихся ранее взглядов на осужденные произведения Шостаковича, Прокофьева, Мясковского и других композиторов. Но и тогда ведущие позиции в культурной политике продолжали сохранять положения марксистско-ленинской эстетики и принципы партийности советского искусства. Музыка считалась частью идеологии советского государства и оценивалась согласно критериям социалистического реализма.

Это обусловило то, что практически все работы о творчестве Свиридова советского периода в идейно-образном плане были в той или иной степени регламентированы. Исследователям приходилось прибегать к обязательным идеологическим клише, что нередко приводило к односторонней и предвзятой трактовке, в то время как творчество Свиридова не только не ограничивалось тесными догматическими предпочтениями, но было гораздо глубже.

Наиболее чутким и честным исследователям приходилось осваивать эзопов язык, доносить слово правды о композиторе, о его сокровенных исканиях, внешне оставаясь в рамках понятийного аппарата советской эстетики, не выходя за жесткие рамки партийно-идеологического «этикета». Но были и попытки умело обходить эти рамки, а порой открыто вступать в борьбу с редакторами и издателями, отстаивая буквально каждое, соответствующее истине, слово и мысль.

Оценивая научные достижения советского времени, следует признать, что внешне впечатляющему числу работ о Свиридове и обширности высказанных в них идей не соответствует мера обобщающего научно-эстетического анализа его вклада в отечественную музыкальную культуру. Литература о Свиридове при его жизни, несмотря на обилие названий, была направлена более «вширь», чем «вглубь». Авторы статей в основном шли по пути последовательного хронологического обзора творчества композитора, исследовали идейно-образное содержание конкретных музыкальных произведений. Обобщающих трудов о стиле композитора, специальных трудов о музыкальном языке Свиридова насчитывалось не так много⁸. Не говоря уже о том, что в период жизни композитора исследования о нем никогда не выходили за рамки музыкальной науки: музыковедения и теории

⁸ Наиболее глубокий, исследовательский характер носят обобщающие аналитические статьи Л. Поляковой [416; 595; 596; 587], В. Цендровского [647; 648], Т. Масловской [566; 567], Л. Раабена [600], Д. Благого [490], посвященные изучению отдельных сторон свиридовского стиля. В научном осмыслении хорового наследия композитора ценными представляются статьи Ю. Паисова [589] и В. Живова [531]. Отдельно следует отметить статью А. Сохора «Традиции и новаторство в творчестве Свиридова» [632], где серьезно осмыслены основные особенности новаторского стиля композитора.

музыки, и не рассматривались в более широком и необходимом – историко-культурном контексте.

Современный этап изучения творчества Свиридова (1998–2016). Коренным образом ситуация изменилась после того, когда завершился жизненный и творческий путь композитора. Стал доступен для изучения личный архив композитора, семейный архив Свиридовых в Петербурге, рукописи и документы, хранящиеся в архивах Москвы и Петербурга. Главным в науке о Свиридове в наше время стала, прежде всего, большая серьезная работа по тщательному исследованию и научному описанию его личного архива, восстановлению и подробному изучению всего корпуса творческого наследия композитора⁹, изучению его эпистолярного наследия и звукового архива¹⁰.

Событием в отечественном музыкознании стал выход книг «Музыка как судьба» в 2002 г. [617]¹¹ и «Георгий Свиридов в воспоминаниях современников» в 2006 г. [503]¹², впервые раскрывающих не только многие неизвестные факты и события жизни Свиридова, но и важнейшие стороны духовной и творческой личности композитора.

В 2001 г. был напечатан первый нотографический справочник [507], охвативший полный круг сочинений композитора, и, на сегодняшний день, дающий наиболее достоверное представление о творческом наследии композитора. В том же году было положено начало изданию первого полного собрания сочинений Г. Свиридова в тридцати томах¹³,

⁹ После кончины композитора выяснилось, что нам известна только малая часть его музыки, так как при жизни многое из его наследия по разным обстоятельствам не было опубликовано, исполнено. Некоторые сочинения, которые считались новыми, оказалось, были написаны композитором давно. Со смертью автора остались до конца не выясненными многие его творческие замыслы и намерения. Отдельные, порой крупные сочинения, сохранились в разных вариантах, во множестве рукописей, и их ещё предстоит собирать воедино. Значительная часть сочинений Свиридова так и осталась незаконченной.

¹⁰ Звуковой архив композитора содержит важный материал – на аудиокассеты Георгий Васильевич записал ряд произведений, не зафиксированных на бумаге. Помимо музыки, сохранились многочасовые записи его бесед, интервью, размышлений вслух.

¹¹ Книга «Музыка как судьба» содержит многочисленные записи мыслей композитора, которые велись им постоянно, примерно с середины 1960-х годов. Записи Свиридова отражают не только его напряженные духовные искания, но и передают сложную панораму жизни соотечественников и современников композитора. Сквозь их призму становится понятнее творчество Свиридова, его этическая и эстетическая позиция. В 2017 г. вышло в свет второе, доработанное и дополненное издание книги «Музыка как судьба».

¹² «Георгий Свиридов в воспоминаниях современников» стала первой не музыковедческой книгой, представляющей живой облик композитора, переданный теми, кому посчастливилось знать Свиридова и творчески работать вместе с ним. Многие факты и события жизни композитора раскрываются здесь впервые. Ценность этих воспоминаний состоит ещё и в том, что авторы почти дословно передают интересные высказывания и суждения самого Г. В. Свиридова, которые они в своё время записали, либо воспроизвели по памяти.

¹³ Первым вышел из печати том XXI, посвященный хоровому циклу «Песнопения и молитвы» [505] – произведению, ставшему фактическим завершением творческого пути композитора.

которое должно вместить в себя практически всё наиболее ценное, что создано композитором и зафиксировано им на бумаге или на аудиокассетах¹⁴.

По случаю трех юбилейных дат – 90-летия со дня рождения композитора в 2005 г., 10-летия со дня его кончины в 2008 г. и 100-летия со дня рождения в 2015 г. в России и за рубежом прошли многочисленные научно-практические конференции, музыкальные фестивали, конкурсы, концерты, состоялись премьеры неизвестных и не исполнявшихся при жизни композитора сочинений¹⁵.

С 1998 года Курский музыкальный колледж имени Г. Свиридова стал инициатором проведения ежегодных научно-практических конференций под названием «Свиридовские чтения». Организаторы конференции поставили важную задачу – приобщать к изучению творческого наследия Свиридова молодых исследователей, обладающих современным слуховым опытом, новыми наблюдениями и свежими идеями. Однако, ставшие традиционными, «Свиридовские чтения» объединили научные изыскания не только студентов и аспирантов, но и ведущих ученых, музыковедов и музыкантов России, стран ближнего и дальнего зарубежья. Ежегодно по итогам чтений публикуется сборник статей с материалами выступлений его участников, представляющий немалый интерес для всех, кто занимается изучением жизни и творчества Свиридова.

Таким образом, появившиеся в последнее время новые биографические факты, нотографические данные, материалы и исследования позволили представить истинный масштаб личности и творчества Свиридова. Стало очевидным, что он является не только великим композитором, но и крупнейшим мыслителем нашего времени.

Понимание этого факта определило и разноплановые интересы ученых к жизни и творчеству композитора: впервые они стали рассматриваться в междисциплинарном поле.

¹⁴ Помимо неоднократно издававшихся произведений, получивших широчайшее распространение и всеобщее признание, в собрание сочинений должно войти большое число произведений, ранее никогда не издававшихся. Эти сочинения составят едва ли не половину всего издания – около 14 томов.

¹⁵ Среди значимых премьер сочинений Свиридова, состоявших после его кончины кантаты на сл. А. Блока – «Грустные песни» (в 1999 г.), «Несказанный свет» (в 2000 г.), «Петербург» (в 2005 г.), кантаты «Светлый гость» на сл. С. Есенина и «Бич Ювенала» на сл. А. Пушкина (в 2006 г.). В 1999 г. состоялось первое концертное исполнение вокально-симфонического сочинения «Гробница Кутузова» на сл. А. Пушкина, в 2000 г. – ранних романсов Свиридова на сл. А. Блока. В том же году в репертуар исполнителей вновь входит одно из любимых сочинений Свиридова композиторской молодости – Симфония для струнного оркестра, не исполнявшаяся с 1941 г. В юбилейный год 100-летия со дня рождения Свиридова событием стала премьера его монументального вокально-симфонического цикла «Песни странника» на слова древнекитайских поэтов, написанного в годы войны; вновь зазвучали ранние камерно-инструментальные сочинения композитора, в 1948 году запрещенные «за формализм» и с тех пор покинувшие репертуар исполнителей – Квнтет и Квартет. Последним знаменательным событием стало исполнение в сентябре 2016 г. в Иркутске и в декабре этого же года в Санкт-Петербурге Первой симфонии Свиридова, написанной в 1937 г. и на протяжении жизни композитора считавшейся утерянной.

К изучению многогранного творческого наследия Свиридова были привлечены историки, философы, богословы, литературоведы, писатели, поэты, композиторы, деятели хоровой культуры, музыканты-исполнители, журналисты. В диапазон исследований оказались включены аспекты, связанные с философскими взглядами композитора, его отношением к основам национального менталитета и корням отечественной культуры, начался поиск близких ему по духу мыслителей, художников и исполнителей. В центре интересов современных ученых – изучение творчества Свиридова как музыкального и культурного феномена современной России, определение его роли не только в русском и мировом музыкально-историческом процессе, но и в мировой культуре в целом.

Все сказанное выше свидетельствует о том, что на сегодняшний день творческое и духовное наследие выдающегося русского композитора является предметом пристального общественного внимания, и интерес к нему со стороны не только профессиональных музыкантов, но и всех тех, кому не безразлична судьба России и ее культуры, нарастает день ото дня.

Как было показано, сегодня расширились возможности глубокого и максимально подробного изучения каждого этапа творческой биографии Г. В. Свиридова. Между тем, следует отметить, что наименее изученным и осмысленным остается начальный, «ленинградский» этап. А ведь именно в этот период шло интенсивное личностное и творческое развитие одаренного юноши из курской «глубинки». Сама атмосфера великого города способствовала формированию его разносторонних культурных интересов, приобщению к высочайшим образцам европейской и русской традиции во всех сферах искусства, и особенно музыки, шлифовке художественного вкуса, выработке привычки к напряженной и масштабной работе мысли. Люди, которые обучали, которые окружали молодого Свиридова, прокладывали новые пути в искусстве, являли образцы творческого горения, творческого подвижничества – ему было за кем устремляться вперед и вверх, ставя перед собой, казалось бы, недостижимые цели, ориентируясь на высочайшую планку в искусстве.

Актуальность темы исследования обусловлена настоятельной необходимостью глубокого, подробного и всестороннего изучения и осмысления именно этого, начального этапа творческой биографии Свиридова. Еще раз подчеркнем, что особо важным в биографии любого художника является период его формирования и становления, ибо, как правило, именно здесь берут начало его стиль, образный мир, мировоззрение. Знание деталей творческого и личностного возрастания, понимание условий формирования помогают глубже осмыслить весь жизненный и творческий путь художника. При этом условия воспитания и окружающая культурная среда являются одним из важнейших факторов не

только для развития будущего художника, но и для его судьбы. Ведь даже талант с большими потенциальными возможностями может быть не выявлен, не развит и даже загублен неблагоприятными жизненными обстоятельствами. К счастью, со Свиридовым случилось нечто обратное. Активное формирование его личностных и профессиональных качеств происходило в Ленинграде, продолжавшего оставаться культурным центром страны. На протяжении первой трети своей творческой жизни (1932–1955) он был связан с этим городом. Поэтому ленинградский период, заложивший в биографии композитора профессиональный и жизненный фундамент, важен не только сам по себе, но, прежде всего, для более правильного осознания истоков его стиля и постижения дальнейшего творческого пути. Знаменательно, что в городе, воспетом Пушкиным, девятнадцатилетний Свиридов создал свой первый пушкинский романс, а затем пушкинский цикл, который не только принес ему раннюю славу, но и, что всего важнее, predetermined главный камертон его творчества – быть «сыном гармонии», быть носителем и провозвестником света, стать пророком в своем отечестве. Всю свою последующую жизнь Свиридов вновь и вновь возвращался к образу великого города, и в таких произведениях, как вокальный цикл «Петербургские песни», поэма «Петербург», кантаты «Петербург» и «Прощание с Петербургом», в своих незавершенных монументальных циклах «Песни о России», «Птицы радости и печали» он творил миф о Петербурге, неотделимый для него от мифа о России.

Этим объясняется важность исследуемой темы и ее особенная актуальность. Между тем, этот значимый период творческой биографии Свиридова наименее исследован, и в нем еще есть немало белых пятен.

Объект исследования – жизненный и творческий путь Г. В. Свиридова в ленинградский период.

Предмет исследования – архивные документы и материалы, газетные и журнальные статьи, партийные постановления, мемуарная и научная литература, личные свидетельства современников, а также произведения Г. В. Свиридова, созданные в «ленинградский период», и его воспоминания, связанные с формированием творческой личности композитора в условиях культурной, образовательной и общественно-политической жизни Ленинграда с 1932 по 1955 гг.

Цель исследования – всестороннее изучение начального этапа творческой биографии Г. В. Свиридова в контексте истории и культуры Ленинграда 1930-х гг. – первой половины 1950-х гг.

Для осуществления цели исследования поставлены следующие **задачи**:

1. Определить последовательность основных событий и уточнить даты биографии Свиридова, связанные с его жизнью в Ленинграде в 1932 – 1955 гг.
2. Изучить архивные материалы, связанные как с политической и культурной (музыкальной) жизнью города, так и с биографией композитора.
3. Показать роль культурной (музыкальной) жизни Ленинграда в воспитании художественного вкуса и творческой личности Г. В. Свиридова.
4. Проанализировать влияние петербургско-ленинградской композиторской школы в становлении композиторского стиля Свиридова.
5. Выявить степень участия и роль Свиридова в деятельности Ленинградского Союза композиторов с 1944 до середины 1950-х гг.
6. Проследить эволюцию художественного мировоззрения и судьбу творчества Свиридова в ленинградской композиторской среде, в процессе освоения мировой и отечественной музыкальной культуры, в условиях партийных постановлений второй половины 1940-х годов и в поисках самостоятельного творческого пути, выработке собственного музыкального языка и стиля.
7. Представить творчество Свиридова исследуемого периода в широком и разностороннем контексте музыкальной жизни Ленинграда.

Методология исследования предполагает комплексный междисциплинарный подход к его проблематике, который включает хронологический принцип последовательного изучения жизни и творчества композитора в указанный период; сочетание источниковедческого, историко-политического, историко-культурного и искусствоведческого анализа.

Степень разработанности проблемы. Можно с уверенностью сказать, что на сегодняшний день нет ни одного полноценного комплексного исследования, последовательно освещающего начальный, ленинградский период жизни и творчества композитора в историческом и культурном контексте эпохи, в контексте музыкальной культуры города.

Единственной работой, в которой частично освещен ленинградский период жизни и творчества композитора, до сих пор остается монография о Г. В. Свиридове А. Н. Сохора [629]. Однако, несмотря на ценные биографические факты и сведения из музыкальной и культурной жизни Ленинграда, изложение этого периода в монографии имеет ряд существенных недостатков. Так как автор монографии сосредотачивает основное внимание на обзоре творчества композитора, Ленинградский период не рассматривается им как от-

дельный этап творческого пути композитора, который имеет свою внутреннюю периодизацию и логику развития.

Наиболее полно, с точки зрения биографии, в монографии представлена лишь его довоенная часть (1932–1941), воедино объединенная в первой главе с годами детства и юности в Фатеже и Курске. Период послевоенных десяти лет до момента обретения творческой зрелости (1944–1955), к сожалению, посвящен исключительно характеристике творчества этих лет, и рассматривается не только вне исторического и культурного, но даже и биографического контекста.

Практически отсутствуют сведения об учебе Свиридова в Ленинградском военном училище, о жизни и творчестве композитора в г. Бирске, годах, проведенных в эвакуации в Новосибирске. Не раскрыт вопрос о деятельности Свиридова в Ленинградском союзе композиторов и отношении к его творчеству в Ленинградской композиторской организации в конце тридцатых годов и в послевоенные годы; ничего не говорится о драматических событиях жизни композитора, связанных с партийными постановлениями второй половины 1940-х годов.

Ценна монография, прежде всего, последовательной характеристикой творчества Г. В. Свиридова. До сих пор она оставалась единственной, где говорилось (в том числе аналитически) о многих малоизвестных или забытых сочинениях тех лет, – таких, как «Песни странника», оратория «Декабристы», хоровые песни, написанные для Ленинградского радио, хоровые циклы «Казачьи песни» и «Десять дней под Касторной». Исследователь размышляет также о Струнной симфонии, Первом фортепианном концерте, киномузыке и музыке к театральным постановкам тех лет.

Очень ценный материал представлен в статье А. С. Белоненко «Начало пути» [488], в которой рассматривается ранний (довоенный) этап творчества композитора. Статья готовилась при непосредственном участии Г. В. Свиридова, что дало возможность включить в нее личные воспоминания композитора о музыкальной жизни Ленинграда 1930-х годов, о периоде его учебы в Центральном музыкальном техникуме.

Огромную ценность для исследования представляет периодика начального этапа развития мысли о композиторе (1936–1955). Здесь значима каждая статья и заметка. На начальном этапе деятельность композитора была объектом текущей критики, которая внимательно и последовательно следила за развитием его композиторского творчества, фиксируя каждый творческий шаг. И именно критика – как «наука в становлении» – накопила многие фактические материалы, дала возможность представить атмосферу, в которой происходило творческое становление Свиридова, и стала прекрасным основанием для

научной работы. К наиболее основательным работам этого периода можно отнести статьи Ю. Вайнкопа «Две симфонии» [338] и «Камерная музыка Ю. Свиридова» [340].

Относительно литературы основного, советского этапа изучения творчества Свиридова (1955–1998), следует отметить, что помимо уже указанных работ, в основном она посвящена вопросам музыкального языка, стиля и метода работы композитора, что не входит в сферу исследования диссертационной работы, а также анализу сочинений, не входящих в хронологические рамки данного исследования.

Тем не менее, здесь можно назвать ряд публикаций, представляющих интерес для данной работы. Прежде всего, это воспоминания самого композитора: заметка «Коротко о годах учения» в книге «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» [616] и воспоминания, написанные к юбилею Д. Шостаковича, опубликованные в 1966 г. в журнале «Советская музыка» [431]. Из статей, в которых затрагивается творчество Свиридова ленинградского периода, следует выделить содержательные работы М. Друскина [519], Л. Раабена [600], Д. Благого [490], В. Цендровского [648], Л. Поляковой [595].

Немало интересной информации можно найти в мемуарной литературе деятелей искусства и культуры, знавших и работавших с композитором в те годы: «Письма к другу» И. Гликмана [594], «Недорассказанное» А. Белинского [482], «Пути-дороги» В. Соловьева-Седого [627], «Для чего все это было» Д. Толстого [636], «Записки на память» Е. Мравинского [572], «Дневник» Л. Шапориной [652; 653], воспоминания Д. Шостаковича [466], А. Сохора [372], М. Швейцера [372] и др., публиковавшиеся в журнале «Советская музыка» к 50-летнему и 60-летнему юбилеям композитора.

Из литературы современного этапа, безусловно, богатый материал для исследования представляют книги «Георгий Свиридов в воспоминаниях современников» [503] и «Музыка как судьба» [617], дающие возможность познакомиться с творческими замыслами, поисками и открытиями композитора, а также с целыми пластами его биографии, в том числе, с ленинградским периодом жизни и творчества.

Отдельно надо отметить статьи А. С. Белоненко, посвященные истории исполнения и обсуждения в союзах композиторов Ленинграда и СССР поэмы Свиридова «Страна отцов»: «Горький дым Отечества» (к истории поэмы «Страна отцов») [484], «К истории поэмы "Страна отцов" Г. В. Свиридова» [486], а также его большое исследование «Шостако-

вич и Свиридов: к истории взаимоотношений», последовательно опубликованное в 2016 г. в трех номерах журнала «Наш современник»¹⁶.

Также укажем, что каждый вышедший том полного собрания сочинений Свиридова сопровождается обстоятельной исследовательской статьей редактора тома или исследователя-публикатора, источниковедческими, музыкально-текстологическими комментариями и исполнительскими примечаниями. В частности, очень ценный материал, касающийся камерно-инструментального творчества 1940-х годов, представлен во вступительной статье А. Белоненко и Е. Мамаевой к тому XXVI А [483], в статьях А. Белоненко к тому X, посвященному камерно-вокальному творчеству Свиридова [487] и к тому XXIII А, в котором впервые была опубликована партитура Первой симфонии композитора [485].

Следует указать и на сборники материалов конференции «Свиридовские чтения». Среди вопросов, которые освещают молодые исследователи в своих докладах, есть и касающиеся ленинградского периода жизни и творчества композитора. Самыми содержательными, представляющими новый материал, являются публикации студентов и аспирантов А. С. Белоненко, имеющих возможность работать с рукописями и личным архивом Свиридова и анализировать их в своих работах. К ним относятся статьи В. Горяшиной [512], А. Лоскутова [562], И. Вульфович [502], Е. Мамаевой [565], М. Чуйковой [650].

Источниковая база диссертации. Безусловную ценность и научную новизну исследования составляют многочисленные архивные источники, использованные в работе. Материалы, относящиеся к ленинградскому периоду жизни и творчества Свиридова, сосредоточены по разным архивохранилищам. Большая часть из них находится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб): фонды Музыкального училища им. М. Мусоргского (Ф. 8. Оп. 1. Д. 1) [26], Ленинградского музыкального радиотехникума¹⁷ (Ф. 44. Оп. 2. Д. 120) [27], Ленинградской консерватории (Ф. 298, Оп. 4. Дела с 1936 по 1941 годы) [47–61], Ленинградского союза композиторов (Ф. 348, оп. 1, дела с 1932 по 1955 годы) [62–179], Ленинградской филармонии (Ф. 279. Оп. 1. Дела с 1936 по 1955 гг.) [43–46], Ленинградского государственного театра им. А. С. Пушкина (Ф. 354. Оп. 1. Дела с 1940 по 1955 гг.) [180], Ленфильма (Ф. 257. Оп. 17. Дела с 1945 по 1955 годы), Театра Эстрады (Ф. 378. Оп. 1. Дела с 1948 по 1953 гг.), Театра

¹⁶ Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. С. 238-267; Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 5 С. 234 - 276; Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 6. С. 208-226.

¹⁷ В фонды радиотехникума по ошибке попало несколько документов, относящихся к обучению Свиридова в Центральном музыкальном техникуме.

Миниатюр (Ф. 88. Оп. 1. Дела с 1948 по 1953 гг.) [38–42], личный фонд О. Евлахова (Ф. 466. Оп. 1. Д. 73) [181].

Важные документы, связанные с жизнью и творчеством Свиридова в условиях партийных постановлений второй половины 1940-х гг. находятся в Центральном государственном архиве историко-политических документов (ЦГАИПД СПб), в фонде Первичной партийной организации ЛОССК Октябрьского района Ленинграда (Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 1, 6, 10; Ф. 6150. Оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 15, 20; Ф. 6150. Оп. 1. Св. 3. Ед. хр. 29, 33) [182–196].

В исследовании были использованы и многочисленные материалы архива Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова [197–237], отдела рукописей музыкальной библиотеки консерватории (ОР НМБ СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова) [238], архива музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича [239–242].

Также при подготовке данного исследования были использованы материалы московских архивов, относящиеся к ленинградскому периоду творческой деятельности Свиридова. Часть из них хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ): фонд Союза советских композиторов СССР (Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 42–43 [7–8]; дела с 1947 по 1949 гг. [9–24]), Комитета по делам искусств при совете министров СССР (Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1261 [1], 1956 [2]; Ф. 962. Оп. 5. Дела с 1939 по 1952) [3–6]. Другая часть сосредоточена в Центральном архиве общественно-политической истории Москвы (ЦАОПИМ) в фонде партийной организации Союза советских композиторов СССР (Ф. 1292. Оп. 1 Д. 16–17) [25].

При написании работы были использованы записи, документы, письма и фотографии из личного архива композитора, личных архивов А. Л. Свиридовой, А. С. Белоненко, личного архива Свиридовых [243–263]. Следует указать, что личного дела композитора Свиридова в государственных архивах не существует. На данный момент весь личный архив композитора не национализирован и хранится у представителей семьи композитора.

Немало ценной информации для воссоздания облика и деталей жизни и творчества композитора этих лет дали личные беседы автора исследования с людьми, знавшими Свиридова в 1930–1950-е годы и позже: А. Л. Свиридовой, А. С. Белоненко, А. Ф. Ведерниковым, В. А. Чернушенко, А. Б. Вульфовой, С. М. Слонимским, Н. П. Рязановой, А. А. Белинским, В. Р. Гофманом.

Подготовка данной работы потребовала обращения к научной литературе по следующим тематическим блокам:

1. Литература, содержащая обзор культурно-исторических событий как страны в целом, так и Ленинграда – это учебные пособия и исторические монографии, опубликованные документы и стенограммы, энциклопедии, справочники, сборники статей, периодические издания. Среди них – «Культурная жизнь в СССР» [307–309]; «Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991» [284]; «Очерки истории Ленинграда», том 4 (1917–1941) [586] и том 6 (1946–1965) [587], монография М. С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры» [541], сборник статей «Музыкальная жизнь Ленинграда» под ред. В. Богданова-Березовского [575], музыкально-исторические очерки «Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет» [576], путеводитель-справочник «Музыкальный Ленинград. 1917–1957» [312], сборник «Музыкальная панорама Ленинграда: Статьи, письма, воспоминания» [577] и др.

2. Литература, отражающая деятельность учебных и культурно-общественных учреждений Ленинграда 1930–1940-х годов, так или иначе связанных с жизнью и творчеством Свиридова: Центрального музыкального техникума [321; 493; 656], Ленинградской консерватории [316; 475; 545; 551], Ленинградской филармонии [552–554], Капеллы [560], Театра оперы и балеты им. С. Кирова [558], Малого оперного театра [557], Общества камерной музыки [331; 374], Театра им. А. С. Пушкина и др.

3. Монографическая литература, посвященная жизни и деятельности представителей художественной интеллигенции Ленинграда 1930-1940-х годов, а также их опубликованные воспоминания и переписка. Здесь следует назвать имена В. Щербачева [657], П. Рязанова [429; 612], М. Гнесина [510], И. Соллертинского [569; 570; 590], М. Чулаки [651], В. Богданова-Березовского [491; 492], А. Давиденко [515], Д. Шостаковича [518; 654; 655], И. Дзержинского [517], М. Юдина [472], Е. Макарова [563], Л. Пригожина [598], В. Соловьева-Седого [626; 627], И. Мусина [579], В. Салманова [614], Ю. Левитина [388], И. Дунаевского [521; 522], О. Евлахова [524; 583], Т. Хренникова [646], Е. Мравинского [572], И. Гликмана [594], Ю. Вайнкопа, Ю. Тюлина [637], Г. Козинцева [584], А. Белинского [482], Л. Шапориной [652; 653], Ф. Лопухова [561] и др.

4. Архивные источники, открывшие многие неизвестные факты в деятельности учебных и культурных учреждений города 1930–1950-х гг., связанных с творческой биографией Свиридова этих лет. Такими учреждениями являются Центральный музыкальный техникум [26], Ленинградская консерватория [47–61], Ленинградская филармония [43–46], Общество Камерной музыки [28–35], Капелла [36–37], Ленинградский союз композиторов [62–179].

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1932 до середины 1950-х годов. Первая дата является годом приезда Свиридова в Ленинград, вторая – переездом композитора в Москву. Каждая из глав исследования соответствует одному из основных этапов ленинградской биографии композитора. Такими этапами были: время обучения в Центральном музыкальном техникуме (1932–1936) и в Ленинградской консерватории (1936–1941), эвакуация в Бирск и Новосибирск в период Великой Отечественной войны (1941–1944), начало профессиональной творческой деятельности (1944–1946), жизнь и творчество в период партийных постановлений в области литературы и искусства (1946–1953), последние годы жизни в Ленинграде (1953–1955).

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые последовательно и с максимальной подробностью рассматривается ленинградский период жизни и творчества композитора в историческом и культурном контексте эпохи, в неразрывной связи с культурной атмосферой города, его музыкальной жизнью и творческой средой выдающихся композиторов и педагогов. Научная ценность и новизна исследования обусловлена также многочисленными архивными источниками, обнаруженными, проанализированными и впервые введенными в научный обиход. Таковы документы и материалы из фондов Союза советских композиторов СССР, Комитета по делам искусств при совете министров СССР, Музыкального училища им. М. Мусоргского, Ленинградской консерватории, Ленинградского союза композиторов, Ленинградской филармонии, различных театральных фондов, содержащихся в государственных архивах Москвы и Санкт-Петербурга (РГАЛИ, ЦАОПИМ, ЦГАЛИ СПб, ЦГАИПД и др.), а также хранящиеся в архивах СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, ОР НМБ СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича, наконец, документы и письма из личного архива Г. В. Свиридова.

Теоретическая и практическая значимость результатов исследования видится, прежде всего, в том, что оно позволит биографам и исследователям творчества композитора, исполнителям его музыки, историкам культуры, искусствоведам, преподавателям и студентам музыкальных вузов и колледжей представить ленинградский этап становления творческой личности композитора в более широком измерении – в неразрывной связи с историко-культурным контекстом жизни города и страны. Это поможет лучше осознать истинный масштаб личности и творчества Свиридова, глубже понять многогранность его сочинений, их укорененность в культурной традиции и в то же время их включенность в новаторские тенденции времени, а тем самым, более точно и объективно судить о его творчестве.

Полученные результаты исследования можно будет использовать в преподавательской, научной деятельности и исполнительской практике. Материалы диссертации могут найти применение при разработке общих и специальных курсов истории отечественной музыки, в спецкурсах по истории русской культуры XX века; фактический материал диссертационного исследования и сделанные на его основе теоретические выводы могут дать импульс дальнейшему изучению жизни и творчества Г. В. Свиридова.

Апробация работы. По теме исследования были подготовлены и прочитаны доклады на следующих научных конференциях: VII региональной научно-практической конференции «Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы развития» (Курский государственный университет, 2006); Всероссийской научно-практической конференции «Музыка изменяющейся России» (Курский государственный университет, 2007); III Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Свиридовские чтения»: «Г. В. Свиридов и современная отечественная и мировая культура» (Курский музыкальный колледж им. Г. В. Свиридова, 2007); IX Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Свиридовские чтения» (с международным участием): «Судьбы русской культуры в XX веке» (Курский музыкальный колледж им. Г. В. Свиридова, 2013); Международном форуме «Время Свиридова в культурном континууме» (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2015); Международной научной межотраслевой конференции «И всюду почва, и судьба...»: Жизнь и творчество Г. В. Свиридова в контексте русской и мировой культуры. К 100-летию со дня рождения композитора (Государственный институт искусствознания, Москва, 2015).

По теме диссертационного исследования опубликовано 8 научных статей, из них 3 статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и источников.

ГЛАВА 1. ПЕРВЫЕ ГОДЫ ЖИЗНИ Г. В. СВИРИДОВА В ЛЕНИНГРАДЕ (1932–1936)

1.1. Общая характеристика культурной жизни страны в 1930-е гг.

1.1.1. Советская культура 1930-х гг.: политика и практика

Тридцатые годы XX века в истории культуры СССР – этапный период, время небывалого подъема во всех областях материальной и культурной жизни страны¹⁸. Для целого поколения советских людей тридцатые годы навсегда остались в памяти романтическим временем интенсивного социалистического строительства, на которое с энтузиазмом поднялась вся страна. Все отрасли производства и народного хозяйства охватило стахановское движение. Страна вышла на передовые рубежи производства, техники и науки¹⁹. Начался расцвет нового советского искусства – «социалистического по содержанию и национального по форме». Тридцатые годы вошли в историю нашей страны как период завершающего этапа «культурной революции»²⁰ – в марте 1939 г. на XVIII съезде ВКП (б) было признано, что «настоящая культурная революция» осуществилась [268, с. 650].

Оспорить искренний энтузиазм людей, живших и трудившихся в то время, невозможно – в большинстве своем народ жил идеей, наиболее близкой ему и давно укорененной в его сознании и бытии, высказанной еще в первые века христианства: «должны вместе делать общее дело, не ища своего». Правда, в понятие «общее дело» вкладывался теперь совсем иной смысл. Однако в этом общественном служении на благо страны, в братской солидарности, которая, по сути своей, была превращенной формой соборного един-

¹⁸ Это был период наиболее последовательного воплощения идей коммунизма. В это время окончательно сформировалась командно-административная система управления, во главе которой стояло политическое руководство, сгруппировавшееся вокруг Сталина. 5 декабря 1936 г. была принята Конституция СССР («Сталинская конституция»), на словах провозгласившая принципы гуманизма, уважения к правам личности, свободы совести, слова и печати [267].

¹⁹ В стране работали выдающиеся ученые – Циолковский, Королев, Туполев, Вавилов, Вернадский, Капица.

²⁰ Термин появился в мае 1917 г. в «Манифесте анархизма» братьев Гординых, в 1923 г. был введен в обиход В. И. Лениным в работе «Кооперация». Целью «культурной революции» было формирование нового типа культуры, как части строительства социалистического общества [292]. В 1930-е г. культурная революция являлась составной частью преобразования советского общества, наряду с индустриализацией и коллективизацией. В задачи культурной революции входили, в том числе преодоление неграмотности населения и всеобщее обязательное образование детей. По переписи 1939 г. грамотность в СССР уже составила 87, 4 %, к концу 1930-х гг. Советский Союз вышел на первое место в мире по числу учащихся и студентов. Именно в эти годы СССР превратился в «самую читающую страну в мире» – к концу десятилетия в стране открылось более девяноста тысяч библиотек. Также, важнейшей чертой культурной революции было активное приобщение людей к искусству. Во много раз увеличилось число театров, филармоний, концертных залов. В массовом количестве открывались клубы, дворцы культуры, дома детского творчества. Небывалого размаха достигло движение художественной самодеятельности, устраивались грандиозные смотры народных талантов, выставки самодеятельных работ.

ства и общинного труда, была сосредоточена на тот момент главная духовная сила народа, вдохновляющий источник его созидательной энергии²¹.

Однако параллельно существовала иная действительность, долгое время остававшаяся словно бы вне поля зрения общества и строго табуированная для исторической науки. Она была тем страшным фоном, на котором самоотверженно строил «новый мир» советский народ. Речь идет о массовых репрессиях, о незаконных арестах, расстрелах, ссылках, затронувших судьбы миллионов неповинных людей; о лагерях ГУЛАГа, о насильственной коллективизации деревни и об искусственно созданном голодоморе, также приведшим к огромному количеству жертв²²; о массовых расстрелах священнослужителей, о варварских разгромах монастырей и храмов, об осквернении и уничтожении святынь.

Ничего не говорилось, и невозможно было говорить и даже думать в то время о запрещении и изъятии художественных и научных книг, музыкальных произведений, о физическом уничтожении писателей, поэтов, философов, о травле и безвестном существовании в нужде и нищете многих композиторов и художников. Тщательно скрывалось и то, что насильно высланные из родной земли представители русской эмиграции продолжали бережно хранить духовные традиции и уцелевшие осколки великой русской культуры.

Сложные исторические события неизбежно отразились и на состоянии отечественной культуры, на происходивших в ней неоднозначных процессах. основополагающую роль в изменении направления развития культурной жизни страны сыграли вышедшее в 1932 году Постановление ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» [265] и прошедший в августе 1934 года Первый всесоюзный Съезд советских писателей²³.

Постановление ликвидировало многочисленные творческие объединения, насыщенные идеологической борьбой между собой, остановило неограниченное влияние и гу-

²¹ По мнению историка С. В. Перевезенцева в сознании русского народа изначальная идея коммунизма была мифологизирована. На нее были перенесены давние мечтания о построении рая на земле. И в этом плане в коммунизме был большой смысл – созидание нового общества во имя всеобщего братства. Лучшие советские люди служили этим идеям честно и беззаветно, считая их поистине высшими. Однако, новый общественный строй, построенный без настоящего духовного фундамента, на человеческой гордыне, крови и несправедливости, был уже заранее обречен на гибель и самоуничтожение, и успел рухнуть на глазах тех людей, которые его создали и строили [592, с. 658].

²² Имеется ввиду массовый голод в СССР в 1932-1933 годах на территории Украины, Беларуси, Поволжья, Северного Кавказа, Южного Урала, Западной Сибири, Казахстана, повлекший, по разным оценкам, гибель от 2 до 8 миллионов человек.

²³ Первый съезд советских писателей проходил в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 г. С докладами выступали М. Горький, С. Маршак, К. Чуковский, Н. Бухарин, Ю. Олеша, И. Эренбург, А. Толстой и др. На съезде был принят устав Союза писателей СССР, основным методом советской литературы был признан социалистический реализм [288].

бительную для русской культуры деятельность представителей пролетарских художественных ассоциаций²⁴. Теперь им на смену пришли централизованные союзы на общей для всех идейной платформе – Союз композиторов, Союз художников, Союз писателей и др. В постановлении указывалось: «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем; провести аналогичное изменение по линии других видов искусства» [265].

Подавляющее большинство деятелей культуры с воодушевлением приняли идею объединения в единые творческие союзы по профессиональной принадлежности. В среде художественной интеллигенции возникла надежда на равноправие и свободное развитие их творческих индивидуальностей вне зависимости от художественных позиций и стилистических пристрастий. Создавалось впечатление, что при выполнении основного условия - поддержке социалистического строительства в стране, все остальное отдавалось на усмотрение самих художников, свободно выбиравших пути и средства, применяемые для достижения поставленных перед собою задач.

Однако на Первом всесоюзном Съезде писателей был предложен новый и единственно возможный художественный метод советского искусства, получивший название «социалистический реализм»²⁵. Его суть сформулировал в своей исторической речи Максим Горький [288, с. 5-19]. Согласно Уставу Союза писателей СССР, отныне от каждого советского художника требовали «исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма» [288]. К сожалению, провозглашенный на словах принцип реализма на деле подразумевал не отражение жизни в ее сложных противоречиях, а скорее создание образца для подражания, воссоздание действительности, какой она должна быть, чтобы соответствовать идеалу социализма.

Непременным условием было изображение приподнятой гармоничности нового советского общества и требование оптимизма²⁶. К трагической же теме, как и к художникам

²⁴ К 1932 году в стране существовали: Всесоюзное объединение Ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП), Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), Пролетарские культурно-просветительский организации (Пролеткульт), Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ).

²⁵ С этого времени в употребление входит и новая, сталинская, формула культуры: «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, - такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм» [668].

²⁶ Что касается музыкального искусства, то так и осталось неясным, что именно должна была содержать в себе музыка, чтобы соответствовать критериям социалистического реализма. Разговоры о сущно-

трагического мироощущения, установилось подозрительное отношение. На первом съезде Б. Пастернак призывал писателей обратить особое внимание на то, что из искусства оказалась насильственно устранена одна из самых важных его категорий: «по-моему из искусства напрасно упустили дух трагизма. Я считаю, что без духа трагизма, все-таки искусство не осмыслено <...>. Трагизм присутствует в радостях, трагизм – достоинство человека и серьезность его, его полный рост, его способность, находясь в природе, побеждать ее» [цит. по: 499, с. 175].

Таким образом, художественная деятельность в стране была поставлена под строгий контроль, если и не исключавший, то сильно ограничивавший свободу творческих исканий и требовавший от художника участвовать своим творчеством в созидании социалистического общества: «советский художник <...> осуществляющий средствами своего искусства те же задачи построения коммунистического общества, которые стоят перед каждым работником. <...> Наши композиторы, писатели, художники, во всех областях искусства должны быть передовыми людьми своего времени. Они должны быть не только законченными специалистами, широко образованными и культурными людьми, но и должны <...> глубоко овладевать наукой большевизма» [405, с. 6]. Для контроля над всеми творческими организациями в конце 1935 года был создан единый орган - Всесоюзный комитет по делам искусств [266; 284, с. 133–134]²⁷.

Строжайшая идеологическая регламентация того, о чем и как писать, одних обрекла на творческое бесплодие и внутреннюю эмиграцию, других на сочинение заведомо нехудожественных конъюнктурных вещей. Несомненно, что под гнетом идеологии были изломаны творческие пути отдельных художников и искусства в целом.

Но даже в таких условиях лучшие представители отечественного искусства советского времени в сути своего творчества оставались верными хранителями традиций русской культуры, понимая ее как культуру поиска правды, культуру-совесть. Присущее русской душе стремление к высоким идеалам правды и праведности, давало возможность выжить, сохранив национальную цельность и самобытность искусства. При этом приходилось осваивать эзопов язык, ухищряться, но неуклонно бороться, отстаивая каждое

сти соцреализма в музыке вскоре стали ограничиваться простым повторением этой формулы без попыток серьезно разобраться, может ли она вообще быть применима к музыкальному искусству.

²⁷ Наряду с введением жесткой цензуры для поощрения представителей художественной интеллигенции в тридцатые годы были учреждены почетные звания «народный артист СССР» и «заслуженный артист СССР», многие известные премии [284, с. 131–132]. Достигла своего расцвета, сложившаяся еще в двадцатые годы, практика художественных смотров, фестивалей, декад, стимулировавшихся внедрением конкурсной системы, награждением призами и премиями.

правдивое слово и глубокую мысль. Чувство ответственности за судьбы отечественной культуры и России руководило Горьким, Вересаевым, Шолоховым, Станиславским, Короленко, Асафьевым и многими другими художниками, принявшими советскую власть.

Большое значение для нашей культуры имело возвращение в 1928 году в страну Максима Горького. Нельзя не признать его значительную роль в деле сохранения культурных сил «после страшного разгрома, учиненного бандой троцкизма» [617, с. 409].

«Горький постарался выполнить свою историческую миссию, - писал в 1987 году Свиридов. – Пусть не все удалось спасти, не удалось защитить имя Есенина, не удалось защитить Булгакова, Платонова, возможно, не удалось сделать и многое другое, о чем я, может быть, даже и не подозреваю. Но зверская травля русской интеллигенции была прекращена, получили гражданство в искусстве многие писатели, художники, композиторы» [617, с. 409].

«Я помню те времена! – вспоминал Свиридов в беседе со Станиславом Куняевым. – До Первого съезда писателей, до 1934 года, русским людям в литературе, в музыке, в живописи не то чтобы жить и работать – дышать было тяжело! Все они были оттеснены, запуганы, оклеветаны... <...> А приехал Горький, и как бы хозяин появился, крупнейший по тем временам писатель... Конечно, сразу все ему поправить не удалось, но даже мы, музыканты, почувствовали, как после 1934 года жизнь стала к нам, людям русской культуры, поворачиваться лучшей стороной» [503, с. 259].

Действительно, тридцатые годы стали временем коренного культурного перелома, связанного с отходом от крайних направлений художественного авангарда, радикального культурного эксперимента, от нигилистических в отношении культуры прошлого установок пролеткультовцев, от пафоса разрушения двадцатых годов. Но самое главное, что в рамках воплощения в жизнь сталинской «культурной революции», начиная с 1930-х годов, искусству, как никогда прежде, было уделено пристальное внимание. «Искусство Советской страны стало у нас делом общенародного, государственного значения» [405, с. 6], - утверждалось на страницах журнала «Советская музыка».

Характерной особенностью культурной жизни становится ориентация на классику, которая стала определять развитие практически всех направлений художественного творчества. В искусстве происходит возврат к классическому репертуару, формам и жанрам, к классическому стилю речи в драматическом театре и классической манере пения на музыкальной сцене. Лучшие достижения прошлого в области культуры и нравственности теперь становятся фундаментом в построении новой советской культуры.

Именно в тридцатые годы вновь обретают ценность понятия «Родина» и «патриотизм», хоть и входящие теперь в сознание людей под видом нового «социалистического Отечества»²⁸. В 1934 г. восстанавливается преподавание всемирной и русской истории, отмененное в двадцатых годах, ликвидируется большевистская вульгарно-историческая школа М. Н. Покровского²⁹. К формированию новой исторической концепции привлекаются историки старой дореволюционной школы – С. В. Бахрушин³⁰, Ю. В. Готье³¹, Б. Д. Греков³², вновь обретает ценность курс истории В. О. Ключевского³³.

В условиях обострения международной напряженности, когда мир стоял перед новой войной, особое внимание в культурной политике уделялось развитию в народе чувства героизма и сопричастности своей истории. Этому способствовало, в том числе, введение практики юбилейных торжеств в связи с крупными культурно-историческими датами. Так, в 1937 году страна широко праздновала столетие памяти А. С. Пушкина, в 1938 и 1941 годах по всей стране проходили юбилейные мероприятия, посвященные 125-летию со дня рождения и столетию со дня смерти М. Ю. Лермонтова, в 1939 году – столетию со дня рождения М. П. Мусоргского, в 1940-м – П. И. Чайковского.

В творчестве художников начинает преобладать эпическое начало, появляется интерес к художественному воплощению переломных моментов в истории. На экраны выходят исторические кинофильмы, среди которых в первую очередь должны быть названы «Петр Первый» и «Александр Невский»; в литературе возникают романы-эпопеи Горько-

²⁸ Несмотря на трагические последствия власти Сталина, у него было верное ощущение величия Отечества в имперском понимании его размаха и масштаба.

²⁹ М. Н. Покровский (1868-1932) – русский, советский историк-марксист, советский политический деятель. Лидер советских историков в 1920-е годы, «глава марксистской исторической школы в СССР». С 1918 по 1932 г. – заместитель Наркома просвещения РСФСР. В основе исторического анализа Покровского лежит марксистская концепция общественно-экономических формаций. Он был одним из первых историков, рассматривавших историю России материалистически, сточки зрения их чередований, доказывал, что в основе исторического развития России лежат социально-экономические процессы. Подробнее см.: Соколов О. Д. М. Н. Покровский и советская историческая наука [624], Чернобаев А. А. Михаил Николаевич Покровский [648].

³⁰ С. В. Бахрушин (1882–1950) – русский, советский историк, член-корреспондент АН СССР (1939). Ученик В. О. Ключевского и М. К. Любавского.

³¹ Ю. В. Готье (1873–1943) – русский и советский историк, академик. Выпускник историко-филологического факультета Московского университета. Ученик В. О. Ключевского и П. Г. Виноградова.

³² Б. Д. Греков (1882–1953) – русский и советский историк и общественный деятель, основатель и заведующий кафедрой русской истории историко-филологического факультета Пермского университета (1916–1918), член-корреспондент АН СССР (с 1934 г.). Директор института истории в Ленинграде (с 1936 г.) и в Москве (с 1938 г.). Ученик С. Ф. Платонова, Д. М. Петрушевского и А. С. Лаппо-Данилевского. Среди учеников Грекова – Л. Н. Гумилев, В. В. Мавродин, А. И. Клибанов и др.

³³ В. О. Ключевский (1841–1911) – один из крупнейших русских историков, профессор Московского университета, академик Императорской Санкт-Петербургской Академии наук по истории и древностям русским, председатель Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете.

го, Шолохова, Толстого³⁴. В творчестве Шостаковича, Прокофьева, Асафьева, Шапорина, Хачатуряна возрождаются классические монументальные жанры оперы, балета, симфонии, оратории, содержание которых также нередко связано с актуальной патриотической темой и пристальным вниманием к героям тех эпох, когда народ боролся против завоевателей. Настоящим событием в культурной жизни страны становится возрождение сценической жизни оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки³⁵.

Органичной частью исторического процесса, по-своему отразившей основные тенденции и противоречия времени, стала советская музыка. Драматизм истории сказался не только на ее развитии и жизненных судьбах ее крупнейших деятелей, но и на содержании произведений музыкального искусства.

В тридцатые годы советская музыка располагала композиторскими силами исключительного творческого потенциала, которым было по плечу решать самые сложные художественные задачи. В творческой мастерской Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Гнесина, Асафьева, Шебалина, Шапорина, Щербачева, Хачатуряна и других видных композиторов рождались сочинения, ставшие, впоследствии, золотым фондом советской музыкальной культуры.

Основной путь музыкального искусства шел в общем русле культурного развития с его стремлением к классической стройности и цельности. Классическое музыкальное наследие, восстановленное в своих правах, и здесь стало основой творческих свершений. На экспериментальные течения и радикальные творческие искания теперь был наклеен ярлык «формализма», надолго ставший расхожим средством расправы с теми направлениями, где ставились задачи обновления музыкального языка. Неясным продолжал оставаться подход к сложным творческим фигурам, не допускавшим однозначной оценки – таким, как Скрябин, Стравинский, Рахманинов. Негативно оценивался опыт зарубежной музыки XX века, также обвиненной в «формализме», а игравшие важную роль в двадцатые годы контакты с зарубежными композиторами практически прекратились.

В 1936 году газета «Правда» - главный печатный орган страны – поочередно публикует две редакционные статьи: «Сумбур вместо музыки» [443] и «Балетная фальшь» [326]. В этих статьях резкой критике за «антинародный», «формалистический» характер подверглись сочинения Д. Шостаковича: опера «Леди Макбет Мценского уезда» и балет

³⁴ «Жизнь Клина Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «Ходжение по мукам» и «Петр I» А. Н. Толстого.

³⁵ Премьера оперы под новым названием «Иван Сусанин» с новым текстом С. Городецкого состоялась в 1937 г. в Ленинграде в Кировском (Мариинском) театре под упр. С. Самосуда. Затем, в 1939 г. опера была поставлена в Большом театре в Москве.

«Светлый ручей». Названные статьи стали ярким примером грубого вмешательства в искусство и односторонней, безапелляционной критики художественных явлений, не допускавшей возможности противопоставить иное мнение. За публикациями следовали снятие спектаклей с репертуара, организация соответствующих кампаний в печати и творческих союзах. Хотя, следует признать, что деятелей музыкальной культуры в основном не затронули самые крайние и жестокие формы репрессий.

И, тем не менее, советское музыкальное искусство не отказывалось от новых исканий. В ряде лучших произведений гармонично сливались обе тенденции – развитие классической традиции и поисков нового языка, созвучного современности. Начиная с пятой симфонии Д. Шостаковича, премьера которой состоялась в 1937 году, в советской музыке возникает направление, обозначенное понятием новый советский классицизм³⁶. Кроме пятой симфонии Шостаковича, это направление было представлено такими сочинениями, как балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, сюита «Гроза» В. Щербачева, концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна, 21-я симфония Н. Мясковского и рядом других произведений. Основной тенденцией советского неоклассицизма было стремление к классической стройности формы, ясному языку изложения, возрождению классических жанров – симфонии, концерта, оперы. Именно в недрах классической музыкальной системы композиторы стремились находить оригинальные выразительные средства, способные запечатлеть новые образы, навеянные современностью, характерные черты той сложной и во многом противоречивой эпохи.

Важно понимать, что движение и основная направленность музыкального творчества определялись не только особенностями сложившейся в стране общественно-политической ситуации, но и внутренними закономерностями эволюции самой музыки, общей направленностью художественных исканий³⁷. Уже с конца двадцатых годов композиторы начинали серьезно задумываться о несостоятельности пути, построенного на стремлении к рационально выстроенным музыкальным конструкциям, самоценному творческому эксперименту. [323; 324].

Таким образом, можно утверждать, что тридцатые годы в истории советской музыки были отмечены внутренним пафосом напряженного поиска своего пути, стиля и, во многих случаях, стремления сохранить национальное лицо музыкального искусства. Об

³⁶ Термин впервые возник в работах Б. В. Асафьева еще в 1927 г.

³⁷ Внутренняя художественная жизнь искусства тех лет была невероятно насыщенной. Все десятилетие не прекращались размышления писателей, художников, музыкантов, критиков над проблемами советского искусства. Осмысливался его путь, закономерности, исторические особенности. Размышления выливались в широкие творческие литературные и музыкальные дискуссии.

этом красноречиво свидетельствуют устные и печатные дискуссии тех лет, посвященные советскому симфонизму, советской опере, музыке для детей³⁸.

Безусловно, в пылу напряженных споров и острых дискуссий высказывалось немало односторонних беспелляционных мнений, которые наносили ощутимый вред развитию музыкального процесса, но вопросы, ставившиеся в этих дискуссиях, были животрепещущими, они отражали реальные процессы движения музыкального творчества, его характерные тенденции.

Несмотря ни на что, тридцатые годы для советской культуры были периодом создания и стабилизации художественных процессов. Сочетание классических традиций и поисков нового языка, созвучного современности, стало одним из основных признаков искусства этих лет и определило его подлинный расцвет, ознаменовавшийся рождением советской литературной и художественной классики.

1.1.2. Своеобразие культурной жизни Ленинграда в 1930-е гг.

Своеобразие развития культурной жизни Ленинграда в тридцатые годы определялось целым рядом факторов исторического порядка – прежде всего, тем, что Петербург двести с лишним лет был столицей, местом средоточия лучших сил русской национальной культуры. И до начала сороковых годов о Ленинграде продолжали говорить, как о культурной столице страны.

В новых исторических условиях, в обстановке жесткого идеологического диктата, осуществлявшегося политическим центром страны во всех сферах общественной жизни, потеря городом на Неве статуса официальной столицы первоначально играла для его культуры положительную роль. Лучшие представители творческой интеллигенции, в тридцатые годы еще находившиеся в Ленинграде, ощущали себя наследниками высоких культурных традиций Петербурга, которыми продолжал «дышать» город. Совершенно верно эту характерную особенность культурной жизни города подметил композитор Д. А. Толстой³⁹: «Несомненно, тут жило в людях иногда неосознанное, но страстное желание не прерывать могучий взлет русской культуры, который возник перед революцией и который окрестили «серебряным веком». Время Бунина и Куприна, Фокина и Дягилева, Рахмани-

³⁸ Во второй половине 1930-х гг. неоднократно проходят большие дискуссии о формализме, советской опере, советском симфонизме; в 1935–1936 гг. устраиваются всесоюзные конкурсы на лучшую массовую песню, на создание советской оперы и советской симфонии.

³⁹ Д. А. Толстой (1923–2003) – советский и российский композитор, сын А. Н. Толстого и Н. В. Крандиевской.

нова и Глазунова, Врубеля и Александра Бенуа не успело сделаться давно прошедшим, еще жили люди, его помнящие. Еще были слышны стук шагов бродящего по окраинам Петроградской стороны Блока, дыхание Шаляпина, еще мерещился арабеск Анны Павловой, еще жили в памяти куртины и маркизы Сомова и масленичные гуляния Кустодиева. И были еще полны сил Мейерхольд, Станиславский, Таиров, Акимов, писали Ахматова, Булгаков, мой отец, Шишков, Зощенко, Шварц, множились опусы Прокофьева, Шостаковича, на оперной сцене пели и играли Собинов, Лемешев, Максакова, Преображенская, Андреев, Печковский, Сливинский, Нэлепп, Мигай, Легков» [636, с. 89]

Прошлое запечатлелось и во внешнем облике города: исторический центр был практически не тронут большевиками, и в тридцатые годы Ленинград обретает статус «города-музея». Казалось, что Ленинград-Петербург на время уснул, схоронив в себе былую красоту и величие, что, вероятно, и дало повод Мандельштаму воскликнуть после революции: «В Петербурге мы сойдемся снова, словно солнце мы похоронили в нем» [669].

Сохранив, несмотря на происшедшие катаклизмы, культурное богатство и культурную память, город, быть может, именно благодаря этому на протяжении тридцатых годов жил чрезвычайно интенсивной и постоянно развивающейся художественной жизнью. В Ленинграде продолжали работать писатели старшего поколения – Н. Крандиевская, Н. Тихонов, М. Зощенко, К. Чуковский, А. Ахматова, А. Толстой, Вс. Рождественский, С. Маршак, В. Каверин, Ю. Тынянов, К. Федин, Б. Лавренев. Здесь начинали свою творческую деятельность О. Берггольц, Н. Браун, Ю. Герман, В. Саянов, Б. Корнилов, А. Прокофьев, Б. Лихарев.

Все десятилетие продолжался расцвет драматического театра. Пушкинский, Большой драматический, Театр им. Комиссаржевской и Театр комедии могли гордиться великолепной плеядой актеров, достойно продолжающих былую славу петербургских театров. На сцене играли В. Мичурина-Самойлова, Е. Корчагина-Александровская, Ю. Юрьев, Б. Горин-Горяинов, Н. Черкасов, Н. Симонов, Ю. Толубеев, В. Меркурьев, Б. Чирков, Б. Бабочкин, В. Честноков, П. Кадочников, Н. Монахов, Н. Скоробогатов, А. Борисов. Достойны восхищения были талант и мастерство выдающихся ленинградских режиссеров, работающих в театре и кино – Н. Акимова, Л. Вивьен, В. Кожича, Ю. Райзмана, Г. Козинцева, С.Эйзенштейна, Л. Траурберга, Н. Рашевской.

Именно в Ленинграде в тридцатые годы, под руководством балетмейстера А. Я. Вагановой, формируется прославленная советская балетная школа. На сцене ленинградских театров расцветает талант Г. Улановой, Т. Вечесловой, В. Чабукиани, К. Сергеева и других величайших мастеров советского балета.

В области музыкальной культуры Ленинград также занимал ведущее место. Все аспекты музыкальной жизни придавали ему место музыкального центра страны, активно влияющего на уровень и характер музыкальной жизни других городов, в том числе и Москвы. В нем еще были сосредоточены лучшие силы Петербурга-Петрограда – творческие, исполнительские, научные, педагогические. На протяжении тридцатых годов многие композиторы Москвы и других городов предоставляли право первого исполнения своих сочинений музыкальным коллективам и сольным исполнителям Ленинграда.

Все десятилетие город является первым в области симфонической культуры, в деле создания новой советской оперы и балетных спектаклей. В Ленинграде проходят исторические премьеры опер «Тихий Дон» И. Держинского и «Леди Макбет» Д. Шостаковича, на сцене Кировского театра, возрождается опера «Иван Сусанин». В городе активно работает большая и творчески сильная группа композиторов, среди которых – видные мастера старшего поколения: М. Штейнберг, М. Гнесин, Б. Асафьев, В. Щербачев, А. Пащенко, П. Рязанов, Ю. Шапорин, а также более молодые, но уже прочно зарекомендовавшие себя в музыкальном мире Г. Попов, В. Томилин, И. Держинский, В. Соловьев-Седой, Ю. Кочуров, Л. Ходжа-Эйнатов, В. Желобинский. Отдельной страницей музыкальной жизни города было творчество и деятельность Д. Шостаковича. Здесь осуществлялись и сразу становились событиями премьеры всех его сочинений.

В Ленинграде складывались яркие исполнительские, композиторские, музыкально-теоретические школы и направления, определившие пути развития отечественной и, во многом, мировой музыкальной культуры: в педагогических методах М. О. Штейнберга продолжали жить заветы Римского-Корсакова, параллельно существовали новые яркие композиторские школы – В. В. Щербачева, П. Б. Рязанова, формировалась школа Шостаковича; особый интерес представляла музыковедческая школа Б. В. Асафьева и яркая деятельность И. И. Соллертинского; мировую известность приобрели исполнительские школы: фортепианная – Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, Н. И. Голубовской, органная – И. А. Браудо, скрипичная – М. Б. Полякина, дирижерская – А. В. Гаука.

Однако отличающийся свободомыслием и самостоятельностью Ленинград всегда вызывал беспокойство и недоверие Сталина. Крупнейший специалист в области истории культуры Санкт-Петербурга, М. С. Каган считал, что у Сталина была ненависть и страх перед непокорной ленинградской интеллигенцией [541, с. 263]. Неслучайно поэтому, начиная с 1936 г., во всех известных постановлениях посвященных культуре, главными фигурантами дела становились ленинградские писатели, композиторы, художники, режиссеры и т.д. Как утверждал Каган, во всех документах речь шла, прежде всего, «...о проявле-

нии деятелями искусства Ленинграда эстетического свободомыслия, об их неподчинении тому художественному канону, который от имени Сталина был провозглашен на I съезде Союза советских писателей в 1934 г. секретарем ЦК партии А. А. Ждановым» [541, с. 255].

Но художественное «свободомыслие» в большинстве случаев не являлось первопричиной гонений, или, по крайней мере, было тесно переплетено с причинами политическими – именно в Ленинграде, по мнению Сталина, находился т. н. «ленинградский центр», возглавлявший и руководивший троцкистско-зиновьевской оппозицией. Опираясь на мнение известных историков Р. Конквеста⁴⁰ и Н. Верта⁴¹, Каган утверждает, что есть все основания считать Ленинград «оппозиционным городом», что и определяло враждебное отношение к нему Сталина [541, с. 250].

После убийства С. Кирова в 1934 году, и вплоть до середины пятидесятых годов, Ленинград, наряду с Москвой, становится центром массовых политических репрессий, завершающей кульминацией которых стало так называемое «Ленинградское дело»⁴². «1934 г. стал переломным для всей жизни Ленинграда, в том числе и культурной, пагубно сказавшимся на состоянии всего общества, страны, – вспоминает свидетель тех событий, дирижер Г. А. Донях. – После убийства Кирова, в соответствии с Постановлением ЦИК и СНК СССР от 1 декабря 1934 г., в городе, а затем по всей стране, начались «чистки» и кадровые перестановки, прошла волна массовых репрессий, коснувшаяся, прежде всего, членов общественных группировок, обвиняемых в контрреволюционной деятельности, партийных и военачальников, служителей церкви, а также серьезно затронувшая художественную жизнь страны» [494, с. 18].

Именно политические события тех лет были исторической канвой «манифестов» 1936 года - статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», диктовавших новые условия взаимоотношений художника и власти⁴³ и положивших начало последовательной травли художественной интеллигенции. Высшей ее точкой стали постановления второй

⁴⁰ Роберт Конквест (1917-2015) – британский историк и писатель, специалист по истории СССР. Автор книги «Большой террор» (1968), посвященной исследованию массового террора в СССР в 1930-х годов.

⁴¹ Никола Верт (р. 1950) – французский историк и советолог, специалист по истории СССР, профессор истории Института современной истории при Национальном центре научных исследований (Франция).

⁴² Ленинградское дело – серия судебных процессов в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Жертвами репрессий стали все руководители Ленинградских областных, городских и районных организаций ВКП (б), а также почти все советские государственные деятели, которые после Великой Отечественной войны были выдвинуты из Ленинграда на руководящую работу в Москву и в другие областные партийные организации.

⁴³ Предвестником явилось постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. "О политике партии в области художественной литературы" [264].

половины сороковых годов⁴⁴. За обвинение в формализме и космополитизме, в уходе от «норм социалистического реализма» многие писатели, публицисты, театральные деятели, музыканты, художники в годы репрессий заплатили своей жизнью⁴⁵.

С этого времени не только творческая деятельность, но и жизнь практически каждого художника стала протекать в разных плоскостях, и на долгие годы принцип «двоемирия» стал жизненной неизбежностью. Особенно остро эту принадлежность двум противоположным мирам ощущали жители Ленинграда, соединившего в себе в тридцатые годы благородство и возвышенность прежних культурных традиций, расцвет новой советской культуры и атмосферу страха, доносов и арестов. Д. Толстой вспоминал, что «предвоенный Ленинград <...> был загадочным городом. Загадочность города таилась в кажущейся несовместимости страха смерти, висевшего как дамоклов меч над каждым, и европейской элегантности разговоров, застолий, шуток, всего образа жизни близких мне людей. В противоречиях между необходимостью провидеть в любом встречном соглядатая, и свободными, раскованными и крамольными беседами в кругу избранных. Между убогим бытом коммунальных квартир и высоким творческим горением некоторых молодых художников, музыкантов и актеров, наконец, между сохраняющимся внешним великолепием столичного города и царящей в нем безнадежной провинциальностью. Надо было постигнуть и вобрать в себя раздвоенность людей, которые в учреждении или на собраниях говорят одно, а в кругу друзей – прямо противоположное» [636, с. 78].

Однако, несмотря на все драматические события, губительно отразившиеся на ходе развития культурной жизни города, до начала войны она находилась в состоянии непрерывного подъема, достигнув небывалых высот, и была богата событиями, приобретшими всесоюзное значение. Предвоенное десятилетие явилось для Ленинграда годами последнего яркого культурного взлета, после чего творческая жизнь города стала постепенно угасать – до нового взлета во второй половине 1950-х гг., который продолжался, с разной интенсивностью и разными художественными поисками и результатами, и в последующие десятилетия, вплоть до начала перестройки. Но оценка этих последующих этапов культурной жизни города выходит за рамки настоящего исследования.

⁴⁴ Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) 1946-1948 гг: «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» [269], «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели»[272], «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» [270], «О кинофильме "Большая жизнь"» [271].

⁴⁵ Только среди литераторов погибло в тюрьмах и ГУЛАГе примерно треть участников Первого всесоюзного съезда писателей – около 180 человек. Среди них Б. Корнилов, Б. Пильняк, О. Мандельштам, М. Кольцов.

1.2. Приезд Г. В. Свиридова в Ленинград. Обучение в Первом (бывшем Центральном) музыкальном техникуме

1.2.1. Предпосылки переезда Г. В. Свиридова в Ленинград

Георгий Свиридов приехал в Ленинград в шестнадцать лет, осенью 1932 года. Как и многие композиторы его поколения, он был выходцем из провинции: родился 16 декабря 1915 г. в небольшом городке Фатеже Курской губернии, в Гражданскую войну лишился отца, потом с матерью и сестрой переехал в Курск, где учился в музыкальной школе при Курском музыкальном техникуме. Но, как писал Георгий Васильевич, «ошибочно было бы понимать культурную жизнь Курска как ущербную, захолустную и убогую и пр. Наоборот, скромная в своем большинстве, но достаточно многознающая и чуждая какого либо "нигилизма", провинциальная интеллигенция была и стихийным, и сознательным хранителем культуры» [617, с. 429].

К тому же, Свиридов вышел из семьи, стремившейся дать детям хорошее воспитание. С детства в нем воспитывались подлинная интеллигентность, скромность, любовь к чтению и музыке, жадное стремление к настоящим глубоким знаниям. Огромное влияние на будущего композитора в этом отношении оказала мать, выросшая с детьми потомственных дворян и окончившая гимназию. На всю жизнь у Свиридова остались в памяти школьные учительницы, выпускницы Смольного института. Расширяло его жизненный и художественный кругозор общение с выдающимся русским изобретателем А. Г. Уфимцевым, прекрасным знатоком литературы, близко знавшим М. Горького [617, с. 516–518; 503, с. 17–25].

Особенное влияние на подрастающего Свиридова оказал директор Курского музыкального техникума, разносторонне образованный, неординарный человек Мирон Абрамович Крутянский⁴⁶. Он стоял у истоков профессионального образования Свиридова, первый разглядел в нем особое музыкальное дарование и советовал мальчику целиком посвятить себя музыке.

Еще в Курске, незадолго до отъезда в Ленинград, Свиридов окончательно осознал, что его жизнь связана с музыкой, и ему необходимо продолжить учиться дальше. В дневниковых записях композитора, касающихся событий тридцатых годов, есть такая, в которой он, скорее всего, пытался проследить последовательность в возникновении судьбоносного решения: «Занятия в музыкальной школе, проснувшийся интерес к музыке. Вы-

⁴⁶ М. А. Крутянский – скрипач, пианист, выпускник Ленинградской консерватории, до 1932 года – директор Курского музыкального техникума.

писывал ноты наложенным платежом: помню покупку слепого клавира "Бориса Годунова" (изд. В. Бесселя), помню поразили аккорды, неожиданные гармонии. Решение – посвятить себя музыке» [617, с. 421].

Напутствием Юрию Свиридову стали буквально пророческие слова М. А. Крутянского, которые он запомнил на всю жизнь: «Свиридов, вы будете композитором»⁴⁷. Искреннее участие и поддержку оказала мать. Уже на склоне лет в одном из писем композитор с благодарностью вспоминал ее жертвенный поступок: «Когда я окончил школу, моя бедная мать отправила меня в Ленинград – продолжать учиться музыке. Она зашила мне (кажется, в пояс брюк) пятьдесят рублей – все, что могла дать мне на дорогу...» [503, с. 331].

Несмотря на советы знакомых, твёрдого намерения ехать именно в Ленинград у Свиридова ещё не было. Известно, что после некоторых колебаний вначале он едет в Москву. Свиридов посещает Московскую консерваторию, знакомится с творчеством набиравшего тогда известность, молодого преподавателя Московской консерватории Д. Кабалевского, встречается с ним. Однако встреча с Кабалевским, в недавнем прошлом горячим участником Проколла⁴⁸ не вдохновила Свиридова. Видимо повлияла на него и общая атмосфера Московской консерватории, в которой ощущалось сильное влияние представителей РАПМа⁴⁹, оттеснивших на второй план композиторов старой московской композиторской школы, включая ее виднейших представителей – Н. Я. Мясковского и Р. М. Глиэра⁵⁰.

Интуитивное чувство подсказало Свиридову окончательное решение – ехать в Ленинград⁵¹. Были для этого и другие причины. С одной стороны, Свиридов уже был знаком с творчеством композиторов-ленинградцев: с фортепианными «Выдумками» В. Щербачёва, первыми фортепианными опусами Г. Попова, слышал о Д. Шостаковиче. С другой

⁴⁷ Информация из личной беседы автора диссертации с А. С. Белоненко.

⁴⁸ Д. Кабалевский в 1920-е годы принимал горячее участие в работе Проколла — производственного коллектива студентов-композиторов, которые отрицательно относились к старому художественному наследию, считая его отжившим дворянским искусством, и призывали к созданию нового, понятного рабочим, крестьянам и красноармейцам. Основное внимание уделялось хорам и массовым песням революционного содержания.

⁴⁹ РАПМ – Российская ассоциация пролетарских музыкантов – музыкально-общественная организация, существовавшая в России с 1923 по 1932 год. Была основана в Москве с целью создания массового революционного музыкального репертуара. В 1928 г. к РАПМ присоединилась группа композиторов, входивших в состав Проколла. РАПМ выдвигала задачи приближения музыки к советской действительности, широкой музыкально-просветительской работы среди трудящихся. При этом представители РАПМ объявляли многие явления классического музыкального искусства идейно чуждыми пролетарской культуре, недооценивали вопросы мастерства, крупных развитых музыкальных форм, основой творчества композиторов считали массовую песню.

⁵⁰ Не случайно, именно в Московской консерватории горели знаменитые костры из произведений Рахманинова, Чайковского и других композиторов.

⁵¹ Позже, оценивая свой творческий путь, Свиридов признает, что решение ехать учиться в Ленинград, в условиях тридцатых годов, было самым верным.

стороны, безусловно, влекла сама духовная атмосфера города, его насыщенная художественная жизнь. В то время Ленинград ещё оставался музыкальной столицей, ещё была не забыта дореволюционная традиция посылать композиторов учиться именно в Петербург, как в своё время отправляли учиться способных художников из России в Рим. Скорее всего, сказалось и влияние М. А. Крутянского, который был выпускником Ленинградской консерватории⁵². К тому же, в Ленинград уезжал учиться один из его близких школьных друзей⁵³.

Приезд в Ленинград буквально обрушил на Свиридова массу впечатлений, и не только музыкальных. К сожалению, композитор не оставил воспоминаний о своих первых впечатлениях от города. Среди записей, касающихся 1930-х годов, есть лишь одна строка, которая красноречиво свидетельствует о колоссальном впечатлении, которое произвел город на шестнадцатилетнего Юрия: «Ленинград – 1932 г. – новый, совершенно, мир, необъятный как океан» [617, с. 421].

Основопологающим обстоятельством в формировании Свиридова как композитора и музыканта было поступление в Ленинградский Первый (бывший Центральный) музыкальный техникум. Первые четыре года жизни в Ленинграде теснейшим образом были связаны с этим учебным заведением. Здесь произошло его первое знакомство со средой профессиональных музыкантов, здесь он впервые осознал своё призвание, начал серьёзно учиться и осваивать композиторскую технику. Здесь, в 1936 г. были созданы пушкинские романсы, с которых начался его профессиональный творческий путь. Техникум станет отправной точкой в знакомстве Свиридова с городом, его художественной и музыкальной культурой.

1.2.2. Первый (бывший Центральный) музыкальный техникум

Техникум был основан в 1926 г. и для того времени стал единственным полностью государственным средним музыкальным учебным заведением⁵⁴. Идея его создания при-

⁵² В литературе можно встретить ошибочную информацию о том, что М. А. Крутянский являлся выпускником Московской консерватории.

⁵³ В Ленинградский кораблестроительный институт уезжал учиться А. Шмырев.

⁵⁴ Сведения о Центральном музыкальном техникуме малочисленны. Весь архив техникума погиб в блокаду: во время бомбежки было разрушено здание техникума на углу улиц Моховой и Чайковского. В ЦГАЛИ СПб сохранилась «Стенограмма встречи педагогов бывшего Центрального музыкального техникума с его выпускниками по поводу 30-летия со дня основания техникума» [26]. Это, на сегодняшний день, единственный документ, содержащий материалы об организации техникума, о начальном периоде его деятельности, а также ценные воспоминания людей, его создававших. Деятельность техникума в первые годы его возникновения, представлена в диссертации, в основном, основываясь на содержании данной стено-

надлежала заведующему отделом художественного образования Профобра Ленинградского отдела Народного образования⁵⁵ А. К. Буцкому⁵⁶. Открытие техникума было ответом на необходимость создания советского среднего музыкального учебного заведения, которое снимало бы все «нездоровые явления», существовавшие в области начального и среднего музыкального образования до 1925 г. По мнению А. К. Буцкого в России «никто с начала революции всерьез не занимался музыкальным образованием» [26, л. 2]. Как он считал, основу в 1925 г. составляли бывшие частные музыкальные школы, так или иначе получившие статус государственных, часть которых была преобразована в техникумы. В них была «...невозможная путаница, постоянные склоки, условия... были совершенно дикие, <...> атмосфера невероятно нездоровая» [26, л. 2]. И необходимость в создании нового, полностью государственного советского среднего музыкального учебного заведения давно назрела. Параллельно, еще в 1919 г. А. В. Луначарский в Наркомпросе начал заниматься подготовкой концепции единой трудовой школы, и в русле этой концепции в МУЗО Наркомпроса была создана комиссия, возглавляемая А. К. Глазуновым, которая разрабатывала идею единой трехзвенной системы музыкального образования: школа – техникум – вуз. Именно эта система легла в основу нашей прославленной советской школы музыкального образования.

Открытие Техникума произошло 15 октября 1926 года. Он разместился в здании бывшего особняка Строгановых на углу улиц Моховой и Чайковского, в доме № 11. Дирижер И. Мусин, учившийся там в тридцатые годы, вспоминал, что это был «...старый петербургский особняк с лепными потолками и стенами, с тяжелыми, покрытыми бронзовыми украшениями дверями. Конечно, кое-что в нем было уже переделано, приспособле-

граммы. Также, краткие характеристики этого учебного заведения можно найти в воспоминаниях учившихся и преподававших там композиторов – В. Щербачева [656], М. Друскина [520], В. Соловьева-Седого [439; 626; 627]; в Музыкальной энциклопедии [311], в сборниках статей, посвященных музыкальной жизни Ленинграда [575; 576; 577], в монографии А. Сохора, посвященной Г. Свиридову [629, с. 8–10], в статье А. Белоненко «Начало пути» [488].

⁵⁵ Отдел народного образования исполкома Ленинградского губернского совета (ЛЕНГУБОНО) – образован декретом СНК РСФСР от 26 июня 1918 г. Структура в 1921–1927 гг.: подотделы – административно-организационный, профобразования (профобр), социального воспитания (соцвос), научно-методический совет (с 1923 г.) и др. В сентябре 1927 г. на базе Ленгубоно был образован Отдел народного образования исполкома Ленинградского областного совета (ЛенОБЛОНО). До января 1933 г. ЛенОБЛОНО руководил делом народного образования Ленинграда и области, с 1932 г. – только области. Просуществовал до 1992 г.

В 1925 г. заведующим отделом художественного образования Профобора Ленгубоно был назначен А. К. Буцкой. В состав научно-методического совета входили Б. В. Асафьев и другие ведущие музыкальные деятели Ленинграда.

⁵⁶ Буцкой Анатолий Константинович (1892–1965) – советский музыковед. Доктор искусствоведения (1943).

но к новому назначению» [579, с. 106]. Заведующим техникума стал С. Л. Гинзбург⁵⁷, заведующим учебной частью – В. Э. Фехнер⁵⁸, заведующий теоретико-композиторским отделением – В. В. Щербачёв, заведующим исполнительским отделением – Ю. Н. Тюлин⁵⁹.

К работе в техникуме сразу старались привлечь наиболее яркие, видные силы по каждой специальности. Организаторы ставили задачу представить разные творческие и исполнительские школы. Принцип отбора педагогов в Центральный техникум образно сформулировал сам А. К. Буцкой: «Скажем, нам нужны четыре пианиста. Кто лучшие пианисты в Ленинграде? Такой-то, такой-то, такой-то, такой-то. Взять их! По такому принципу был организован техникум» [26, л. 3].

Создание техникума было основано не на поисках материальных выгод - зарплата была маленькая. Педагоги шли в него с удовольствием, так как это было учреждение, не отягощённое теми правилами и традициями, которыми были отягощены другие учебные заведения, в том числе и консерватория⁶⁰.

Впечатляет перечень первого состава педагогов. Здесь начинают работать Б. В. Асафьев и С. Л. Гинзбург (история музыки); В. В. Щербачёв, Г. Н. Попов (композиция); А. К. Буцкой, Ю. Н. Тюлин, П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарёв, В. В. Волошинов, М. А. Юдин (теория); Д. Д. Шостакович (чтение партитур); М. Зарицкая (методика слушания музыки); В. М. Дешевов (элементарная теория); Л. В. Николаев (методика фортепиано); И. Миклашевская, Н. И. Голубовская, М. В. Юдина, М. А. Друскин, А. Д. Каменский (фортепиано); И. А. Браудо, Н. И. Кушнарёва, П. В. Эйдлис (общее фортепиано), несколько позже В. В. Пушков, А. С. Животов, Б. А. Арапов, М. И. Чулаки.

В тридцатые годы Центральный музыкальный техникум заслуженно оспаривал первенство у консерватории⁶¹. «Насколько высоким был уровень преподавания в техникуме можно судить по тому, что к нам поступали учиться некоторые музыканты, кончив-

⁵⁷ Гинзбург Семен Львович (1901-1978) – советский музыковед, педагог. С 1925 преподаватель истории музыки Ленинградской консерватории (с 1935 г. – профессор). В начале 1930-х гг. активный участник Ассоциации современной музыки.

⁵⁸ Фехнер Владимир Эдуардович (1892-1942) – скрипач, оркестрант Мариинского театра, преподаватель и декан скрипичного отделения Ленинградской консерватории. Автор новых для своего времени курсов «История смычкового искусства» и «Научные основы смычково-струнной техники». Погиб во время блокады.

⁵⁹ На момент открытия в техникуме предполагалось три отделения: теоретико-композиторское, инструкторско-педагогическое и исполнительское.

⁶⁰ Одновременно не было и строгой денежной системы. По воспоминаниям Б. Я. Грач, «если педагог хотел заниматься не два, а четыре раза в неделю, ему это разрешали» [26, л. 80].

⁶¹ Поступать в техникум можно было только по конкурсу, ежегодно экзамен держало до 400 человек. Требования к поступлению были почти такого же уровня, как в консерваторию. Состав учащихся был разнообразен: приезжие из разных мест, немало людей приходило из самодеятельности; были и те, кто перед этим не поступил в консерваторию.

шие до этого в других городах консерватории» – писал в своих воспоминаниях Соловьев-Седой [551, с. 136].

Своей популярностью и значением техникум в первую очередь был обязан теоретическому отделению. Там были сосредоточены самые молодые прогрессивные силы этого профиля. Именно в техникуме закладывались основы новой системы теоретико-композиторского образования, он стал лабораторией в области новых методов музыкального преподавания. Дело в том, что в 1925 году в консерватории была осуществлена реформа музыкального образования. Идеологами этой реформы стали В. В. Щербачев и Б. В. Асафьев. В. В. Щербачев, опираясь на поддержку А. В. Оссовского и Б. В. Асафьева создал стройную для того времени систему преподавания практического сочинения, тесно связанную с теоретическими дисциплинами: мелодикой, гармонией и полифонией, которые по новому вели его творческие единомышленники П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев⁶². Одним из принципиальных нововведений было решение начинать занятия свободной композицией с первого года обучения, параллельно с теоретическими дисциплинами, а не после них, как это было раньше. Важной инициативой Щербачева было внедрение композиторской специализации в программы средних музыкальных учебных заведений. Фактически произошла решительная реформа композиторского образования, результаты которой сохранились до наших дней – нынешняя система композиторского образования в России во многом обязана этой реформе.

Новая педагогическая система имела в своей основе живой, творческий принцип, выдвигала новые, объективные критерии анализа, стремилась максимально приблизить учебную практику к актуальным проблемам современной музыки и к требованиям жизни. Еще одна цель реформаторов была сформулирована в их докладной записке. По их мнению, музыкант «должен быть, прежде всего, мыслящим, широко образованным и инициативным музыкантом, он должен уметь не только излучать свою творческую энергию... но и преломлять в себе излучения окружающей среды, быть художественным политиком... Ведь главной массе оканчивающих музыкальный вуз предстоит выполнить инструктирующую направляющую роль в создании современной и будущей нашей музыкальной культуры» [656, с. 33].

В консерватории студенты очень активно откликнулись на реформу и новые методы. В своих воспоминаниях М. А. Юдин пишет, что до реформы «педагогический процесс шёл раз установленным путём, полагалось проходить аккомпанемент, вариации, сонату, а

⁶² Старшему, В. Щербачеву на тот момент было 38 лет, а младшему, П. Рязанову – 25.

нам хотелось от педагогов получить обоснование этих работ, мы искали принципиальности педагогического процесса и не улавливали её. Образцы, коим полагалось следовать были всё те же, что и 10–20 лет назад. А в жизни мы уже слышали Берга, Кшенека, «Шестёрку», приезжал Хиндемит. <...> Как далека была музыка, которую мы слышали, от того, что видели в классах. Но вот в консерватории появились <...> Асафьев, Щербачёв, зазвучали новые речи о мелодике, гармонии, полифонии, по-новому ярко и интересно ставился вопрос о форме, как о живом, конкретном выражении замысла композитора, а не абстрактной схеме. Поднялись вопросы о музыке в процессе звучания, об интонациях, о форме, как процессе, об историчности в методах преподавания инструментовки, о логике музыкального мышления, о диалектике в искусстве» [472, с. 4] .

Но реформа встретила сильное сопротивление в лице педагогов – представителей академической школы, во главе с ректором консерватории А. К. Глазуновым, считавших незыблемыми, явно устаревшие принципы преподавания, составлявшие основу школы Н. А. Римского-Корсакова⁶³. И реальной площадкой, где можно было проводить преобразования согласно своей реформе стал Центральный техникум, как учебное заведение без традиций, где преподавательский состав состоял из единомышленников, людей одного круга⁶⁴.

Вот что вспоминает о том времени Ю. Н. Тюлин: «Техникум был той базой, на которой эти новые методы получили возможность свободно и широко развиваться, получать большой обмен опытом методической работы, большой обмен мнениями. Здесь методическая работа шла впереди консерватории именно потому, что здесь была база. А самые методы возникли раньше. В 1925 году группа педагогов была приглашена в консерваторию и сразу же взяла курс на новые методы. Они жаждали борьбы с академизмом, с рутинной, и с 1925 г. началась борьба за новые методы. <...> На некоторые мероприятия, на которые сейчас у нас уходят буквально месяцы, а иногда – год – тогда тратилось пять минут, потому что не было трений между методами разных направлений – никто ни с кем не ссорился, так как общее течение было одно: борьба с консерватизмом» [26, л. 46–47]. Таким образом, техникум сразу зажил настоящей профессиональной жизнью.

⁶³ История этой борьбы неоднократно освещалась в литературе. См., например: сборники «100 лет Ленинградской консерватории» [475], «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» [551]. Также о многочисленных перипетиях внедрения новой теоретико-композиторской системы в Ленинградской консерватории можно прочитать в переписке и дневниках В. Щербачева [656].

⁶⁴ С. Л. Гинзбург, С. Н. Богоявленский, М. С. Друскин и ряд других музыковедов были учениками Б. В. Асафьева, а В. М. Дешевов, Г. Н. Попов, Х. С. Кушнарев, П. Б. Рязанов и Ю. Н. Тюлин – учениками В. В. Щербачева.

С самого начала особенно ярко проявило себя композиторское отделение техникума. Ю. Н. Тюлин вспоминает, что «в отношении композиторском, техникум сохранил своё значение и силы до самой войны. За год до войны, поступавшие из техникума в консерваторию – это была просто блестящая плеяда молодых музыкантов. За всю свою жизнь я не помню такого блестящего поступления» [26, л. 52]. Незадолго до поступления Свиридова в техникум композиторский факультет «дал выпуск композиторов, которому мог позавидовать любой вуз. То были Н. В. Богословский, И. И. Держинский, В. П. Соловьёв-Седой, Г. К. Фарди, Л. А. Ходжа-Эйнатов и другие ученики известного композитора и теоретика, выдающегося педагога П. Б. Рязанова» [629, с. 9]. Также в конце 1920-х– начале 1930-х годов здесь учились А. М. Баланчивадзе, В. Р. Гокиели, Г. В. Киладзе, Ниязи, В. К. Томилин, А. Н. Должанский, С. Н. Богоявленский, Ю. А. Левитин, О. А. Евлахов, И. Я. Пустыльник и другие композиторы и музыковеды, занявшие впоследствии видное место в советской музыке.

Однако Свиридов поступает не на композиторское отделение, а в класс рояля к профессору И. А. Браудо⁶⁵. Дело в том, что, только уже находясь в техникуме, Свиридов узнал, что сочинению музыки можно учиться и что для этого есть композиторское отделение. Это было главным открытием, которое юный композитор сделал для себя в техникуме: «До той поры я не знал, что можно учиться сочинению, думал, что человек, родившийся с творческим даром, пишет сразу хорошо. <...> Узнав, что в техникуме есть и композиторское отделение, я интересовался его расписанием больше, чем расписанием своего фортепианного» [488, с. 154]. На композиторский факультет Свиридов поступает спустя полгода, весной 1933 года, на подготовительное отделение. «Ранней весной 1933 г. я показал свои сочинения С. Н. Богоявленскому, а потом профессорам М. А. Юдину и П. Б. Рязанову. Они приняли меня на композиторский факультет, как тогда полагалось с годич-

⁶⁵ Браудо Исая Александрович (1896-1970) - выдающийся советский органист, музыкант-ученый, отдавший свою жизнь углубленному анализу искусства Букстехуде, Баха и Генделя. Созданная им теория артикуляции, связанная с проблемой интерпретации музыки мастеров позднего музыкального барокко, впоследствии оказала сильное воздействие на целую группу музыкантов – скрипача Ю. Эйдлина, виолончелиста А. Штримера, известного теоретика Х. Кушнарева. Многие из теоретических положений Браудо были подхвачены и развиты послевоенным поколением исполнителей. Свиридов никогда не вспоминал об обучении у И. А. Браудо, также осталось неизвестно, продолжил ли он занятия в его классе после перевода на композиторское отделение. И, тем не менее, можно предположить, что даже непродолжительное общение с Исасей Александровичем не прошло для Свиридова совершенно бесследно, особенно учитывая пытливость и любознательность юного композитора. К тому же, в особом отношении Свиридова к звукоизвлечению, особенно к хоровой и вокальной артикуляции, а также в его ощущении тембральности фортепиано, стремлении слышать инструмент как симфонический оркестр вполне можно увидеть отголоски учения И. А. Браудо. Вполне возможно, что факт влияния теоретических положений учения И. Браудо на музыкальное мышление Свиридова еще ждет своего изучения.

ным испытательным сроком» - вспоминал он позже в своей беседе с А. Белоненко [488, с. 154].

Деканом композиторского отделения в эти годы был С. Н. Богоявленский⁶⁶, ученик Б. В. Асафьева. Он вёл музыкальную литературу и читал курс истории русской оперы. П. Б. Рязанов вёл важный курс мелодики, гармонию преподавали Ю. Н. Тюлин и Б. А. Арапов.

Очень важным для Свиридова было то, что в период активного профессионального становления, он сразу попал в атмосферу настоящего творческого поиска, широты взглядов, глубины и смелости мысли. Причем тон здесь задавали не только педагоги, но и сами учащиеся: «учащиеся вели себя без всякого усилия со стороны педагогического и административного персонала. <...> общий тонус, тяга были невероятными. Если человек уже был зачислен, он не только держался, он выжимал из педагога максимум того, что тот мог дать. Часто ученик тянул за собой педагога, заставлял его дать максимум возможного» [26, л. 77].

Студенты, наравне с педагогами были вовлечены в поиски нового. Существовал ученический совет, присутствовавший на педагогических советах и на заседаниях методических комиссий: «Благодаря тому, что состав был молодой, примерно возрастная разница была незначительная, каждый считал возможным высказать всё то, что он считал нужным, и все выслушивали критические замечания. Не было никакого желания из дипломатических соображений о чём-то умолчать. И критика воспринималась очень здорово. Благодаря этому и работа была интересной и результаты были хорошими» [26, л. 67].

Возраст учащихся был самым разным: до 1935 года – от 16–17 до 30 лет, многие учащиеся оказывались старше педагогов. Между педагогами и учащимися сложились отношения старших и младших товарищей. Б. Арапов вспоминает, что «были очень хорошие взаимоотношения со старшими товарищами-педагогами, не было ощущения рангов, как в консерватории. Точно так же и с дирекцией Техникума были хорошие взаимоотношения, очень демократические, и такие же хорошие отношения были и с учащимися» [26, л. 48].

В техникуме сложилась исключительно творческая дружная атмосфера, очень многие из окончивших техникум оставались там преподавать. Это создавало необходимую

⁶⁶ Богоявленский Сергей Николаевич (1905–1985) – музыковед. Кандидат искусствоведения (1944). Доцент (1946). Выпускник Ленинградской консерватории (1934) по классу Х. С. Кушнарева (композиция) и Б. В. Асафьева (история музыки). В 1937–1941 – научный сотрудник Института театра и музыки. С 1935 г. – преподаватель истории и теории музыки, в 1946–1952 – доцент по кафедре всеобщей истории музыки, в 1946–1952 – зам. директора по учебной части Ленинградской консерватории.

преимущество в школе и методах. Молодые педагоги широко открыли двери своим ученикам, более того, большое значение для учащихся имела возможность выбора педагога по душе. «Мы спорили, – вспоминает Л. Гусинская, – особенно когда нам внушали целый ряд рапповских теорий. И если Буцкой преподавал так, а Пушкин – иначе, мы ходили туда, слушали, как там, нам хотелось сравнить, найти что-то лучшее» [26, л. 78].

Впоследствии высокую оценку уровню преподавания в Центральном техникуме дал и сам Свиридов: «Это было превосходное учебное заведение с исключительно высоким уровнем педагогического состава. Преподавание было поставлено <...> образцово, с учётом того, что внесла в музыку новая эпоха. Мелос, гармония, формы трактовались свежо и свободно, без академического педантизма. Однако крайние тенденции ни с «левой», ни с «правой» стороны, не поощрялись» [488, с. 157].

1.3. М. А. Юдин – первый педагог Г. В. Свиридова по классу композиции

1.3.1. Общая характеристика педагогической и творческой деятельности М. А. Юдина

В музыкальном техникуме Свиридов был определен в класс Михаила Алексеевича Юдина⁶⁷. Наше время отвело Юдину скромное место среди представителей петербургско-ленинградской композиторской школы, и практически все его сочинения ушли в прошлое вместе с эпохой. Он был одним из тех композиторов, чья деятельность, не играя основополагающей роли в процессе развития музыкальной культуры, тем не менее, прокладывала путь к рождению советской музыкальной классики.

Ко времени поступления Свиридова в техникум Юдин вел в Ленинграде активную творческую и общественную деятельность и имел немалый педагогический опыт⁶⁸. В 1926 году он был приглашен в Ленинградскую консерваторию, где первоначально преподавал

⁶⁷ М. А. Юдин (1893–1948) – композитор, педагог. С 1928 г. доцент Ленинградской консерватории, с 1938 г. – профессор. Литература о М. А. Юдине малочисленна – всего лишь три публикации, изданные при жизни композитора: статья в сборнике «Советские композиторы», опубликованная к Первой декаде советской музыки [623, с. 91-94], статья А.Н. Котляревского, посвященная краткому обзору творчества композитора [544] и заметка-некролог А. Корсунской [382]. Также в газете «Музыкальные кадры» за 1940 г. опубликованы краткие воспоминания Юдина об учебе в консерватории [472]. За последующие годы литература о композиторе обогатилась лишь краткими характеристиками в Музыкальной и Большой советской энциклопедиях. Наиболее ценную информацию содержат архивные источники, хранящиеся в ЦГАЛИ СПб [47; 54] и Архиве СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова [234]. Также важные факты о семействе Юдиных можно найти в воспоминаниях художника А. А. Рылова [606] – родного дяди М. Юдина, и другой мемуарной литературе [604; 645].

⁶⁸ М. А. Юдин начал педагогическую деятельность еще в период учебы в консерватории. Уже с середины двадцатых годов он преподавал теоретические предметы в Народных школах музыкального просвещения при Наркомпросе, в Первой музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова, Академической капелле, Первом (Центральном) музыкальном техникуме [234].

теоретические предметы⁶⁹, а несколько позже – теорию композиции и практическое сочинение. В консерватории и Центральном техникуме он занимался также методической работой, составляя учебные программы по различным теоретическим дисциплинам. Принимал участие Михаил Алексеевич и в деятельности Ленинградского союза композиторов. С момента его организации и до 1937 года он был членом Правления союза, руководил хоровой и детской секциями [234].

Однако, несмотря на активную педагогическую деятельность, Юдину не удалось создать ни крепкого композиторского класса, ни яркой творческой школы. Профессиональное качество его работы не всегда признавалось безукоризненным. В консерватории неоднократно звучала критика в адрес Юдина. Так, в 1935 г. на одном из заседаний в Ленинградской консерватории М. И. Чулаки утверждал, что Юдин не имеет своей педагогической школы: «У Юдина школы еще нет, еще нет лица» [47, л. 11].

Даже в некрологе, напечатанном по случаю его смерти, последовавшей в 1948 г., было отмечено, что «то новое, что он привносил в преподавание, ему не всегда удавалось оформить в стройную систему». Правда, при этом указывалось, что «...и в таком незаконченном виде оно будило инициативу и творческую мысль студенческой молодежи» [382, с. 73].

Коллеги видели причины неудач Юдина в излишней мягкости его характера и, как следствие, в отсутствии дисциплины и последовательности в учебном процессе. Показательно в этом отношении выступление Х. С. Кушнарера на совещании, проходившем в 1935 г. в Ленинградском союзе композиторов и посвященном вопросам подготовки композиторских кадров консерваторий и техникумов⁷⁰. Отмечая такое положительное качество Юдина, как доброжелательное отношение к критике и стремление идти ей навстречу, Кушнарер охарактеризовал его класс следующим образом: «Этот класс очень малочисленный, класс, которому чрезвычайно не везло, класс, который комплектовался по случайным признакам, и класс, по которому пока говорить очень трудно. У Мих[аила] Алекс[еевича] было много ошибок в педагогическом процессе, которые проистекают из того, что он, будучи человеком весьма мягким, не сумел создать нужного режима в классе, и вследствие этого учащиеся очень часто жаловались на то, что не знают, с какого конца приступить к сочинению и вместе с тем проявляли гораздо больше самоволия в про-

⁶⁹ Среди теоретических предметов, преподаваемых Юдиным в консерватории были сольфеджио, теория, гармония, мелодика, полифония, формы, музыкальная литература.

⁷⁰ Стенограмма совещания – на сегодняшний день единственный документ, раскрывающий деятельность Юдина-педагога.

цессе своей творческой работы, чем это вообще допустимо для студентов ВУЗа» [47, л. 4–4 об.].

В ответном выступлении Юдин соглашался с критикой, также относя наличие недочетов в преподавании, прежде всего, к своему характеру: «Совершенно верно, что в моем классе имеется много недостатков, главным образом, в силу моего характера, который меня иногда злит самого, но я ничего не могу поделать» [47, л.7 об.]. Однако причину неудач он видел и в отношении коллег к его классу, выражающемся, в том числе, в подходе к его формированию: «В общем, у класса получилось такое лицо: где-то человек оказывается неподходящим, говорят: попробуем у Юдина, может быть, что-нибудь выйдет. В большинстве случаев ничего не выходило» [47, л. 8–8 об.].

По его мнению, влияли на учебный процесс и его взгляды на композиторское творчество, в котором первое место он отводил вопросам содержания (здесь, на наш взгляд, он был несправедлив к себе): «Некоторые недостатки происходят в моем классе в силу того, что я, может быть, очень сильно ставлю вопросы содержания музыки с самого начала. Может быть, у некоторых студентов это вызывает недовольство. У них обычно такая тенденция. Вначале выучусь писать, а потом посмотрю, что я буду писать. Я, в большинстве случаев, начинаю с вопроса – что ты будешь писать. Может быть, я слишком заостряю это и отсюда получается разрыв между техническим моментом и моментом содержания. <...> Вначале я ставлю вопрос замысла. И когда замысел есть, тогда уже возникает вопрос, как его оформить» [47, л. 8–9]. Отмечал Юдин и отсутствие у себя четко налаженной методики преподавания, объясняя это приоритетом работы творческой: «Возможно, что мне нужно было бы самому по-настоящему заняться методикой работы. Внутренне я даже завидовал П[етру] Б[орисовичу]⁷¹, что он упорно занимался методической работой в течение 5 лет; с другой стороны, мне всегда было страшно бросить творческую работу» [47, л. 8].

На формирование творческих взглядов композитора противоречивое влияние оказали его обучение в консерватории, с одной стороны, и особенности развития музыкальной культуры с середины 1920-х до начала 1930-х гг. – с другой. В консерватории Юдин прошел традиционную академическую композиторскую школу у А. М. Житомирского и В. П. Калафати⁷². В то же время, до 1930 года индивидуальность композитора формирова-

⁷¹ Речь идет о Петре Борисовиче Рязанове.

⁷² Имея природную музыкальную одаренность, Юдин не обучался музыке систематически. Как сам он пишет в автобиографии, «музыкой стал заниматься самоучкой с 12-13 лет» [234, л. 23-24], параллельно сочиняя мелкие пьесы. Но связывать свою деятельность с музыкой он, кажется, не собирался. После окончания в 1917 г. биологического отделения естественнонаучного факультета Петроградского университета,

лась, во-первых, под влиянием новаторских тенденций в музыке Рахманинова, Метнера и Скрябина, а во-вторых, западной современной музыки [623]⁷³. Еще во время учебы в консерватории он прошел период увлечения современными исканиями в области музыкальной композиции. А когда его пригласили преподавать в консерватории, там начали проводить реформу образования Щербачев и Асафьев. Однако, с пониманием относясь к их новаторским педагогическим устремлениям и разрабатывая по их системе курс сольфеджио, Юдин занимал умеренные позиции в этом движении, продолжая более придерживаться традиций Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

Более того, к тридцатым годам Юдин приходит к предпочтению демократических жанров, и основу его творчества с этого времени начинают составлять массовые хоровые песни. Его сочинения с этих пор были неразрывно связаны с образами советского народа, героикой и поэзией новой жизни⁷⁴. Композитор начинает активно работать с художественной самодеятельностью, создает новый репертуар для самодеятельных коллективов. Активно занимался Юдин и культурно-просветительской деятельностью: работал в качестве инструктора и лектора в Политуправлении Балтфлота, вел музыкальные предметы в морских клубах, шефскую работу в детских самодеятельных хорах – Фрунзенского ДХВД и Областного Дома учителя, курировал школьные хоровые кружки [234, л. 23–24]. Кроме того, в 1930 г. он выступил организатором первого творческого объединения композиторов Ленинграда, в состав которого вошли Рязанов, Кушнарев, Пушкин, Арапов, Заранек. Все они ставили главной своей задачей работу над советской тематикой в музыке [234, л. 23–24].

В тридцатые годы имя Юдина-композитора было широко известно массе простых слушателей, среди которых его сочинения пользовались большой популярностью⁷⁵. Одна-

он остался работать в лаборатории проф. В. Догеля, планируя продолжить работу на кафедре беспозвоночных. Однако в 25 лет, в 1918 г., он неожиданно поступил в консерваторию на композиторский факультет, который окончил в 1923 г.

⁷³ В творчестве Юдина 1920-х гг. современники слышали одновременно некоторое упрощенчество и схематизм, идущие от РАПМа, а также влияние современных тенденций [623, с. 92–93].

⁷⁴ Малоизвестный факт, отсутствующий в официальной биографии Юдина: в 1920-е гг., после ликвидации большевиками в 1923 г. Российского антропософского общества, на квартире М.А. Юдина и его сестры Софьи долгое время собиралась ленинградская антропософская группа. В ее состав входили известные антропософы, последователи Рудольфа Штейнера – А. Д. Лебедев, С. П. Зетилев и др. В 1935 году Михаил Алексеевич с сестрой были арестованы по делу ленинградских антропософов. По неподтвержденной и противоречившей биографии Юдина и его сестры информации, они были на 5 лет высланы из Ленинграда в Самару [661].

⁷⁵ К 1935 г. Юдин был автор следующих сочинений: многочисленных массовых хоровых песен – «Краснофлотская», «Оборонная», «Пионерская», «Рыбацкая» и др., песен для голоса и фортепиано – «Спартакиада», «Колонии кричат», «Колышется красный рис»; хора «Скифы» на сл. А. Блока; ряда сочинений для детских хоровых коллективов, кантаты для большого детского хора и детского симфонического оркестра, обработок народных песен. Юдин был автором инструментальных сочинений - Сонаты для фортепиано,

ко в профессиональной среде они получают отрицательные оценки за излишнюю простоту языка. Несмотря на то, что в конце 1930-х гг. декан композиторского факультета консерватории Ю. Н. Тюлин в официальной характеристике причислил Юдина к «числу виднейших ленинградских композиторов», чьи «крупные произведения для хора и оркестра ежегодно исполняются в Ленинградской филармонии» [234, л. 76], отношение к творчеству Юдина в композиторской среде было не столь однозначным. Его обвиняли в нарочитой простоте мелодий, отсутствии оригинальных музыкальных мыслей, а нередко и в слишком прямолинейной идеологической составляющей сочинений. «Мелодии, встречающиеся в произведениях Юдина, не поражают своей оригинальностью, – констатировал в своей статье А. Котляревский. – В них можно услышать знакомые обороты и интонации, которые нам часто приходится слышать в широком музыкальном быту. И вот эта простота, "знакомость" и кажущаяся пестрота влияний в музыкальном языке Юдина, несложность формы большинства его произведений вызывают со стороны многих музыкантов обвинение в банальности и эклектизме» [544, с. 86]. Недостаток профессионализма был отмечен и в некрологе, где говорилось, что «не всегда замыслы композитора отливались им в стройные формы» [382, с. 73].

В той же статье Котляревский пишет, что «творчество Юдина не лишено недостатков. Однако ряд положительных сторон в творчестве М. А. Юдина делает для нас его музыкальные произведения безусловно ценными и интересными» [544, с. 114]. Главным достоинством его творчества Котляревский считал идейную ценность [544, с. 86], а «искренность, демократизм, этическую направленность» [544, с. 114] – особенно ценными чертами музыки Юдина.

Таким образом, к середине тридцатых годов Юдин, по словам А. Корсунской, «...мог служить образцом связанного с массами советского художника» [382, с. 74]. И, по всей видимости, Юдин искренне, но, к сожалению, во многом прямолинейно, откликнулся на партийный призыв к творческой интеллигенции «быть с массами».

1.3.2. Обучение Г. В. Свиридова в классе М. А. Юдина

В классе Юдина Свиридов пробыл в общей сложности около трёх лет⁷⁶. Он пришел

«Пляс» для фортепиано, двух струнных квартетов, токкаты для органа, концерта для альта и фортепиано и др. А также музыки к многочисленным спектаклям Госдрамы и радиопостановкам, среди которых «Слепой музыкант», «26», «Джунгли», «Девушки нашей страны», «Шторм» и др. [234, л. 33-34].

⁷⁶ У Юдина Свиридов обучался с 1933 по 1936 год. Установить учащихся композиторского класса Юдина в техникуме не удалось из-за отсутствия сохранившихся документов. Список учеников, большинст-

в класс, не имея предварительной профессиональной подготовки⁷⁷, лишь в техникуме переступив черту, отделявшую детские сочинительские опыты⁷⁸ от первых сознательных работ по музыкальной композиции⁷⁹. Однако, как известно, Свиридов был удивительно работоспособным, имел пытливый ум, был наделен большой целеустремленностью, и с самого начала проявил, как отмечал его биограф А. Сохор, «поразительную творческую плодовитость» [13, с. 10]. К тому же юный композитор «...обладал редкостной, цепкой памятью, был наделен честолюбивым желанием не уступать никому, а потому знать как можно больше» [488, с. 154]. Все эти качества способствовали тому, что он очень быстро двигался вперед. Об успехах Свиридова во время учёбы в техникуме красноречиво свидетельствует единственный сохранившийся документ – «Отчёт о работе композиторского отдела за 2 семестр 1934 г.» [27]. Так, в пункте IV «Зачётная сессия и её результаты» под № 23 значится: «Лучшими студентами по отделу в результате зачётной сессии и годовой работы являются: Первое место – Свиридов Ю. кл. проф. М. А. Юдина 100% посещаемость, ср. отметка 4, 5 (6 четвёрок, 4 пятёрки)» [27, л. 4]. Под № 25 сделана следующая запись: «Количество премированных – 3: 1. Свиридов; 2. Гандин; 3. Болдырев. Свиридов – премируется, как лучший по отделу» [27, л. 4].

во которых учились у него по теоретическим предметам, был обнаружен в автобиографии, написанной Юдиным в 1939 г. [234, л. 23]. Из композиторов, в разное время обучавшихся в его классе в Первом техникуме или Ленинградской консерватории он указывает известных в Ленинграде композиторов-песенников В. К. Сорокина и Г. Н. Носова, свердловского композитора К. А. Кацман, чьи оперы и балеты в будущем с успехом шли на театральных сценах Перми и Свердловска, М. Б. Левиева, ставшего основоположником и одним из ярких представителей узбекской музыки и классического узбекского балета, армянского композитора В. А. Тиграняна, талантливых, безвременно погибших на фронте в Великую отечественную войну В. И. Флейшмана (автора оперы «Скрипка Ротшильда», которую высоко оценивал Д. Д. Шостакович) и первого осетинского профессионального композитора З. З. Гаглоева. По какой причине он не указал в числе своих учеников Свиридова, можно лишь предполагать.

⁷⁷ Свиридов начал заниматься на рояле в 7 лет. После нерегулярных занятий с частными учителями, в 13 лет поступил в музыкальную школу, окончив ее четырехгодичный курс за три года. К 16 годам он уже имел опыт пения в хоре Курского музыкального техникума, игры в клубном оркестре на балалайке-секунде, которую освоил самостоятельно. К тому же к 15–16 годам Юра Свиридов великолепно играл на рояле и прекрасно читал с листа, что позволило ему, еще мальчишке, аккомпанировать на рояле певцам (в том числе, приехавшей в Курск на гастроли, начинающей К. Шульженко) работать пианистом-тапером и выступать в составе инструментального трио.

⁷⁸ Композиторские наклонности, проявившиеся с раннего детства, долгое время скрывались им от окружающих и лежали в области «музыкального баловства». К моменту поступления в техникум, в творческом багаже Свиридова было всего лишь несколько детских опытов. А. С. Белоненко пишет, что среди записанных на бумаге были две маленькие пьесы на основе бытовых жанров – Танец и «Австрийский марш» [488, с. 150].

⁷⁹ Первыми сочинениями, которыми композитор посчитал достойным открыть список своих ранних произведений, стали Прелюдии и Вальс для фортепиано. [617, с. 431–432]. В списке композитор указывает дату их создания – март 1933 г., хотя в семейном архиве есть тетрадь первых ученических работ, где эти пьесы датированы 1932 г. В этой тетради три пьесы: первая – без названия, вторая – Прелюд, третья – Вальс. [507, с. 102]. Скорее всего, эти сочинения явились основанием для перевода Свиридова на композиторское отделение техникума весной 1933 г.

К сожалению, от первых опытов Свиридова по композиции мало что сохранилось – большая часть ленинградского архива композитора этого периода пропала во время блокады. Но в дневниковых записях композитора есть составленный им самим список ранних сочинений [617, с. 431–432]. Напротив каждого произведения Свиридов указывает год создания и в некоторых случаях даёт краткую информацию об исполнении или значении данного произведения. Практически весь список относится к периоду учёбы в Центральном музыкальном техникуме. Ориентируясь на него, а также на сведения из Нотографического справочника произведений Г. В. Свиридова [507], попытаемся восстановить хронологию творчества композитора в период учёбы в классе Юдина.

Работу в его классе Свиридов начинал с освоения инструментальных жанров и форм. Как пишет А. С. Белоненко, «в классе Юдина Свиридов шёл обычным для начинающего композитора путём, постепенно осваивая различные формы, двигаясь от простых к сложным. <...> В отношении языка, стиля, Юдин, по-видимому, предоставлял своему ученику полную свободу, ориентируя его, в смысле формы, преимущественно на классику» [488, с.158].

1. Первым учебным заданием в классе Юдина стали Вариации для фортепиано, датированные апрелем – маем 1933 г. Вариации были представлены на первый годичный экзамен по композиции⁸⁰.

2. Далее в списке идет произведение, которое обозначено как «Две пьесы для фортепиано, скрипки и виолончели: песня, танец». Но, по всей видимости, здесь идёт речь о двух пьесах для флейты, скрипки, альты и виолончели, написанных осенью – зимой 1933 г., рукопись которых на сегодняшний день утрачена. Эти пьесы стали первым публично исполненным сочинением композитора (об этом он сам упоминает в списке). Прозвучали они в исполнении квартета педагогов Центрального музыкального техникума на концерте студентов и выпускников техникума в Малом зале Ленинградской консерватории в июне 1934 г. Этот концерт имел особое значение для Свиридова, так как дал ему возможность впервые ощутить избранность профессии композитора. Память об этом концерте осталась на всю жизнь, и в 1983 г., в письме к А. С. Белоненко, он будет вспоминать его в деталях: «Первое публичное исполнение моей музыки состоялось весной 1934 г. в Малом зале Лен. консерватории <им. А. К. Глазунова> на итоговом годовом вечере 2-го муз. техникума. Были сыграны две пьесы для флейты, скрипки, альты и виолончели – «Песня» и «Танец». Исполнителями были преподаватели училища (хорошие музыканты): Берг (флейта) Беля-

⁸⁰ Рукопись вариаций, скорее всего не сохранилась.

ков, кажется? (скрипка), Розенцвит (альт), Михалёв (виолончель). Остальная программа включала классические произведения в исполнении студентов и выпускников техникума. Аудитория была доброжелательная, и я имел большой успех. Я страшно вырос в глазах всех студентов, стал как бы «человеком в новом качестве». Впервые я ощутил, что "композитор" – иная ступень музыканта даже в глазах самих музыкантов» [263, л. 1–2].

1934 год был ознаменован появлением следующих произведений:

3. Сонатина для фортепиано в двух частях, местонахождение ее рукописи неизвестно; Полька для фортепиано в 4 руки, написанная в Курске летом 1934 г. и исполненная на студенческом концерте в том же году⁸¹.

4. Прелюдия фа минор для фортепиано; она значится лишь в дневниковом списке произведений композитора и не упоминается ни в одном нотографическом справочнике, которые составлялись в основном со слов Свиридова. В списке она датирована осенью 1934 г. Это произведение, как указал сам Свиридов, стало «первым опытом писания музыки без помощи инструмента. (Сочинено на [уроке политэкономии] лекции политграмоты, за партой)» [617, с. 432].

5. Прелюдии для фортепиано, впоследствии переименованные в Семь маленьких пьес для фортепиано, 1934 г. – январь 1935 г. В этих прелюдиях, как признавался позже композитор, он «обрёл новое дыхание» [488, с. 158]. Поэтому ниже мы остановимся на их значении подробнее.

6. В 1935 году была создана одночастная соната для скрипки и фортепиано, по словам композитора «уже отзывавшая знанием Шостаковича» [263, л. 2]. Ее рукопись также, к сожалению, утрачена. А. Сохор в своей монографии указывает, что скрипичная соната и фортепианная сонатина исполнялись на концертах и по радио. Более того, прелюдии для фортепиано и сонатина были приняты к изданию, но затем Свиридова смутило их несовершенство, и он забрал рукописи из издательства [629, с. 10].

Нужно сказать, что обучение в техникуме было поставлено с учетом особенностей композиторской специальности. Начинающий композитор теперь не только писал музыку с первого года обучения, параллельно с получением теоретических знаний, но и имел возможность слышать свои сочинения в «живом» исполнении, творчески возрастал в атмосфере живой связи со слушателем. Концерты учащихся-композиторов техникума нередко

⁸¹ В письме к А. С. Белоненко Свиридов указывает, что Полька была написана в 1936 г., после возвращения из Курска [263, л. 2].

проходили в прославленном Малом зале консерватории, транслировались по радио. Лучшие из сочинений принимались к публикации.

В. П. Соловьев-Седой вспоминал, что «с первого же курса произведения студентов выносились на суд слушателей. Таким образом, композитор сразу оказывался в сфере непосредственного воздействия самого важного и могучего воспитателя – общества. <...> В техникуме установился обычай: чуть ли не каждое законченное и одобренное педагогом произведение студента-композитора исполнялось в открытом концерте. Немало способствовала этому наша тесная творческая дружба со студентами исполнительских отделений. Интересуясь новой музыкой, они охотно брали у нас сочинения, разучивали их и выносили на эстраду. <...> На наши концерты в техникум приходило много музыкантов и любителей со стороны. Таким образом, мы приучались общаться с широкой аудиторией» [439, с. 20].

7. В 1936 г. в clavire был написан финал предполагавшегося Концерта для фортепиано с оркестром, которым Свиридов оканчивал техникум, и который стал первой крупной работой композитора в консерватории.

К созданию вокальных произведений Свиридов обращается только к концу обучения, в 1935 году. Первым камерно-вокальным сочинением Свиридова принято считать пушкинские романсы, принесшие композитору известность. Однако начальные опыты в вокальном жанре появились у него с первых шагов сочинительства⁸². Сам композитор считал своим первым сочинением, достойным общественного внимания, написанные в 1935 г. в классе Юдина два романса на слова Б. Пастернака: «Весна», «Коробка с красным померанцем». Именно они указаны в списке как первые вокальные сочинения. Композитор отмечал, что не помнит, когда точно они были написаны – в 1934 или в 1935-1936 гг. Но в рукописи-автографе указан 1935 г. [507, с. 57]⁸³

В романсах обращает на себя внимание, прежде всего, неожиданный выбор стихов, свидетельствующий не только о непосредственном влиянии на Свиридова новой столичной культуры, о расширении круга чтения, но и о том, что Свиридов был в курсе событий литературной жизни. Не случайно в 1935 г. он обращается именно к творчеству Б. Пастернака. На период с конца 1920-х гг. вплоть до конца 1936 г. приходилось короткое время официального признания творчества поэта. В эти годы он принимал активное участие в

⁸² А. С. Белоненко указывает на первые вокальные сочинения, появившиеся к 1932–1933 гг. – «Закат» на слова Языкова и «Три ключа» на слова Пушкина. [488, с. 150].

⁸³ Романсы хранятся в личном архиве композитора. Исполнялись ли они при жизни автора – неизвестно. Скорее всего, первое публичное исполнение этих романсов состоялось в одном из концертов фестиваля «Петербургский венок Свиридову» 6 декабря 2000 г. в Петербурге. [487, с. XXIX].

деятельности Союза писателей СССР, выступив в 1934 году с речью на его первом съезде, где Н. И. Бухарин призвал официально назвать Пастернака лучшим поэтом Советского Союза. Большой однотомник поэта ежегодно переиздавался с 1933 по 1936 год.

Вместе с ранней поэзией Пастернака 1917–1918 гг., в творчество Свиридова вошли не характерные для его последующего творчества настроения и образы⁸⁴. Скорее всего, здесь сыграла свою роль молодость автора, и выбранные им стихи оказались созвучны, с одной стороны, одинокой бесприютной жизни, меланхолическому настроению юности, а с другой стороны, первому чувству любви⁸⁵.

Творческой вершиной этого периода и залогом большого будущего Свиридова стали Шесть романсов на слова А. С. Пушкина, написанные в 1935 г. и ставшие первым вокальным циклом композитора. Значения этих романсов в творчестве Свиридова мы коснемся несколько позже.

В заключение отметим основные черты преподавательского стиля М. А. Юдина, которые создавали определенную атмосферу обучения в его классе, и, по крайней мере, как творческая идея, несомненно, отложились в цепкой памяти юного Свиридова.

Самое главное, что Свиридов начинал свое профессиональное обучение в атмосфере близкой к своему природному мелодическому дару. Неслучайно, характеризуя творчество своего учителя, Свиридов, прежде всего, отмечал, что Михаил Алексеевич «чувствовал вокальную стихию» [616, с. 170]. И все современники сходились во мнении, что основной чертой стиля Юдина были песенность, искренность и непосредственность. Причем песенная интонация была многосоставной и пронизывала все его произведения, даже такие, как органная токката и Концерт для органа. Котляревский подчеркивал, что «в его музыке находят свое отражение песенные интонации, характерные для самых различных пластов советского музыкального быта. Партизанские и красноармейские, пионерские и старые рабочие песни, частушки и элементы вошедших в наш музыкальный быт интонации других народов, советская массовая песня и музыкальное наследие великих русских композиторов, т. е. все то, что действительно составляет советский народный му-

⁸⁴ Даже для кантаты «Снег идет» на слова Пастернака Свиридов уже отберет иные стихи, содержание которых условно можно обозначить как «Художник и время».

⁸⁵ **Весна**, я с улицы, где тополь удивлен, / Где даль пугается, где дом упасть боится, / Где воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы. // Где вечер пуст, как прерванный рассказ, / Оставленный звездой без продолженья / К недоумению тысяч шумных глаз, / Бездонных и лишенных выраженья [591, с. 186].

Коробка с красным померанцем / Моя каморка. / О, не об номера ж мараться / По гроб, до морга! // Я поселился здесь вторично / Из суевья. / Обоев цвет, как дуб, коричнев / И - пенье двери. // Из рук не выпускал защелки. / Ты вырывалась. / И чуб касался чудной челки / И губы - фиалок. // О неженка, во имя прежних / И в этот раз твой / Наряд щебечет, как подснежник / Апрелью: "Здравствуй!" // Грех думать - ты не из весталок: / Вошла со стулом, / Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула [591, с. 112–113].

зыкальный быт во всем его жизненном многообразии – вот почва, на которой вырастает музыкальный язык этого композитора» [544, с. 87] .

По складу дарования Юдин был преимущественно лириком. Тот же Котляревский, считавший лиризм характерной особенностью его стиля, утверждал, что он доходит «до высоты массового лиризма, не теряя вместе с тем индивидуальной теплоты и задушевности» [544, с. 115]. Критики всегда отмечали общий оптимистический, жизнеутверждающий склад музыки композитора.

Еще одним основополагающим качеством творчества Юдина было единство слова и музыки, совпадение поэтического и музыкального образа [544, с. 88–89]. В произведениях Юдина содержание было выражено, как правило, через слово и музыкальная форма неотделима от литературной. Юдин активно обращался в своем творчестве к поэтам-современникам, прежде всего ленинградским – Б. Лихареву, А. Чуркину, Н. Брауну, А. Гидаш, А. Прокофьеву, С. Погореловскому. Он был в числе первых композиторов, обратившихся в 1920-е гг. к поэтическому творчеству А. Блока: написал на его стихи хор «Скифы», который ценил Свиридов.

Уже отмечалось преобладание в творчестве Юдина демократических жанров и общее для массового песенного стиля стремление к упрощенной гомофонно-гармонической фактуре. Композитор в большинстве своих сочинений был склонен к линейности полифонического мышления, идущей от народных песен, где подголоски дополняют основной интонационный образ. Именно над обработками народных песен Юдин активно работал в период, когда в его классе обучался Свиридов. В этот период Юдиным были созданы его основные народно-песенные циклы: Пять русских народных песен для голоса и фортепиано (1933–1934), Шестнадцать песен народов Севера для голоса и фортепиано и различных инструментальных ансамблей (1934)⁸⁶. Неслучайно исследователь творчества Свиридова Л. Раабен подчеркивал, что «Юдин, у которого он [Свиридов] учился, был композитором корсаковской традиции, и несомненно, укреплял в своем ученике приверженность к национально-народной тематике и к классическим формам письма» [600, с. 103].

В 1930-е гг. перед отечественными композиторами стояла проблема создания новой советской оратории, которая должна была теперь стать демократичным массовым жанром. Юдин фактически положил начало работе советских композиторов в этом жанре. Именно в период обучения у него Свиридова, Юдин начинает пробовать себя в области

⁸⁶ В эти же годы он работал над такими инструментальными сочинениями, как Concerto grosso (для двух флейт, двух труб, фортепиано и струнного оркестра), Концерт для органа, струнного оркестра и четырех литавр.

кантатно-ораториального жанра, работая в 1935 г. над Реквиемом памяти С. М. Кирова на собственные слова. К тому же насыщая свои крупные кантатно-ораториальные произведения интонациями массовых жанров, он становится одним из родоначальников «песенных» оратории и кантаты.

К сожалению, Свиридов не оставил воспоминаний о своем первом учителе по композиции. По словам А. С. Белоненко, он не очень любил вспоминать о Юдине. Скорее всего, настоящего взаимопонимания с педагогом у него не сложилось, и он не оказал на Свиридова непосредственного творческого влияния. Более того, имели место конфликты; не оценил, к сожалению, Юдин и пушкинский цикл. В 1983 г., в одном из писем Свиридов вспоминал о временном разладе с учителем в 1935 г.: «Осенью 1935 г. после показа своего цикла друзьям и в классе Юдина (с которым у меня произошла стычка и довольно крупная, но потом отношения восстановились) я заболел...» [263, л. 2].

Видимо, одной из причин, отталкивающих Свиридова, являлась прямолинейность большинства сочинений Юдина 1930-х гг., нарочитая простота его стиля. Хотя, открывая для себя творчество композиторов-ленинградцев, юный Свиридов выделил среди близких себе и сочинения Юдина - Сонату для фортепиано и хор «Скифы» на стихи А. Блока [488, с. 156].

Единственное краткое воспоминание Свиридова о годах учебы в классе Юдина можно найти в книге «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Подчеркнув, что педагог давал возможность работать свободно, Свиридов, прежде всего, отметил его человеческие качества: «обучался композиции в первом музыкальном техникуме у М. А. Юдина, прекрасного педагога и мягкого, сердечного человека. Я многое почерпнул из уроков Михаила Алексеевича. Он хорошо чувствовал стихию вокальной музыки и давал свободно развиваться индивидуальности ученика» [616, с. 170].

Не оказывая прямого творческого влияния, Юдин не только сообщил Свиридову необходимые для первых творческих шагов теоретические знания и практические навыки, но и направлял развитие своего ученика в близкое его природному дару мелодическое русло, при этом основное внимание уделяя замыслу, содержательной стороне произведений. А мягкость и доброжелательное отношение, в данном случае, играли положительную роль, предоставляя Свиридову возможность услышать свой «внутренний голос» и свободно определить творческие пристрастия и направление поисков.

1.4. Влияние педагогов Центрального музыкального техникума на становление творческих взглядов Г. В. Свиридова

1.4.1. Преподавательская деятельность членов Ассоциации современной музыки в Центральном музыкальном техникуме

Одной из важных особенностей обучения в техникуме было предоставление учащимся возможности посещения занятий не только своих, но и других, понравившихся педагогов и свободного общения с ними. Существенную роль в становлении Свиридова-композитора играла возможность, учась в техникуме, находиться в непосредственном общении с активными деятелями Ассоциации современной музыки – организации, в которую входили профессионально наиболее сильные композиторы⁸⁷. Поэтому недостатки обучения в классе М. А. Юдина Свиридов компенсировал тесным общением с Б. В. Асафьевым, В. В. Щербачёвым, Х. С. Кушнарёвым, П. Б. Рязановым и другими педагогами техникума – яркими представителями музыкальной культуры Ленинграда. Более того, именно их влияние ощутимо в сочинениях Свиридова тех лет.

«Приехав в Ленинград, – вспоминал композитор в беседе с А. С. Белоненко, – я с изумлением узнал, что здесь живёт и работает большая группа композиторов. Жадно я стал знакомиться с их музыкой. Моё внимание поначалу привлекало многое, но постепенно интересы откристаллизовались. Я сразу выделил для себя музыку В. Щербачёва и его учеников, узнал его блоковские романсы, Третью симфонию, Сонату для фортепиано и хор "Скифы" М. Юдина, блоковские романсы П. Рязанова, "Большую сюиту" для фортепиано Г. Попова – всё это я играл с большим увлечением, открывая для себя новый звуковой мир, о котором даже не мог и подозревать» [488, с. 156].

⁸⁷ Ассоциация современной музыки (далее сокращенно - АСМ) – творческая и общественно-музыкальная организация. Возникла в 1926 г. в Москве, в этом же году было образовано отделение в Ленинграде (ЛАСМ). По составу АСМ была неоднородна, у нее не было единой платформы, которую разделяло бы большинство деятелей, формально к ней примыкавших. Самостоятельным было и Ленинградское отделение АСМ. Но в целом ее деятели придерживались курса на обновление музыки, активно поддерживая разные течения, возникшие после окончания первой мировой войны, в их отечественном и зарубежном выражении. Их деятельность играла важную роль в знакомстве советских музыкантов с новинками советской и зарубежной музыки 1920-х гг., что помогало понять молодым композиторам направление движения музыки XX века, ее основополагающие тенденции. Знание же новейших произведений помогало определить свой путь, свое отношение к состоянию музыкального искусства, сложившегося в Европе. Несмотря на некоторые негативные явления (такие, как выдвигание на первый план технических, сугубо музыкантских задач, замкнутость в пределах «чистой» музыки др.), в творчестве лучших композиторов АСМ преобладало стремление не просто воспринимать зарубежные веяния, но переосмысливать их с учетом особых задач, стоявших перед советской музыкой, и идти своими путями. В двадцатые – начало тридцатых годов своей деятельностью и пропагандой современной западной музыки они не давали советской музыке застыть в академизме, в эпигонстве по отношению к школе Римского-Корсакова или Чайковского, осуществляя, таким образом, дальнейшее движение вперед советской музыкальной культуры. Ленинградское отделение АСМ просуществовало недолго – оно было закрыто уже 1928 г.

Кумиром ленинградской музыкальной молодежи середины 1920-х – начала 1930-х гг. был В. В. Щербачев. По словам М. С. Друскина, «Щербачев для молодых композиторов Ленинграда был тем, кем являлся для музыкальной Москвы Н. Я. Мясковский [656, с. 37]. С безграничным уважением относился на протяжении жизни к личности Щербачева и Свиридов, о чем неоднократно свидетельствуют записи композитора [617, с. 412]. «Авторитет Щербачева у композиторской молодежи во многом определялся славой реформатора и новаторски мыслящего педагога, которую он завоевал своей деятельностью в консерватории и музыкальных техникумах» [656, с. 33], – считал М. С. Друскин. Но помимо того, что композиторская школа Щербачева представляла собой одно из интереснейших направлений современной ей музыкально-творческой педагогики⁸⁸, он сам «...был Личностью с большой буквы, человеком широкого кругозора, повидавшим мир, много общавшимся с известными деятелями литературы и искусства. Образованный музыкант, он был солидно эрудирован во многих областях духовной культуры, прекрасно разбирался в живописи, постоянно интересовался событиями концертной и театральной жизни, дружеские отношения связывали его с Ю. Тыняновым, К. Петровым-Водкиным, Б. Асафьевым и еще многими выдающимися современниками; дома у него постоянно бывали сотрудники Эрмитажа; к нему тяготела вся прогрессивная консерваторская профессура» [657, с. 92].

Занятия в классе Щербачева расширяли кругозор студентов не только в области музыки. Постоянным явлением на уроках были аналогии между музыкой, литературой, архитектурой, живописью, театром, киноискусством. Первоосновой музыкального творчества Щербачев считал мелодическое начало, он начинал процесс обучения с воспитания мелодического мышления, доказывая необходимость его расширения и обогащения в современной музыке. Особое внимание Щербачев обращал на интенсивное развитие тематического материала, преодоление симметричных построений и повторов. Он вырабатывал своеобразную русскую линейность, опираясь и на национальный фольклор, и на творчество Баха, Брамса, Хиндемита, широкий распевный мелос Рахманинова.

«В особом внимании к средствам развития тематизма, к длительным расширенным мелодическим линиям педагогика Щербачева явилась новым словом в русской композиторской школе. В творческой школе Римского-Корсакова и его последователей – Штейн-

⁸⁸ См. об этом: Слонимская Р. Н. Школа В. В. Щербачева: к проблеме осмысления педагогических принципов русских композиторов [618]. В творческой школе Щербачева воспитана целая плеяда высоко-профессиональных музыкантов – композиторов, дирижеров, пианистов, музыковедов. В числе учеников Щербачева, занимавшихся в его классе в 1920–1930-е годы, были композиторы Б. Арапов, А. Животов, Ю. Кочуров, Г. Попов, В. Пушков, В. Томилин, М. Чулаки, дирижеры Е. Мравинский, И. Мусин, музыковеды В. Богданов-Березовский, Ю. Вайнкоп, А. Дмитриев, пианисты А. Каменский, И. Казанцева.

берга, Мясковского, Шебалина, Шостаковича, этот метод не использовался» [618, с. 78], – пишет музыковед Р. Слонимская в своей статье, посвященной школе Щербачева.

На уроках Щербачева всегда царила горячая артистическая атмосфера искусства, все музыкальные наблюдения находились в тесной связи с современностью. Щербачев настоятельно рекомендовал своим ученикам быть связанными с «производственной практикой», т.е. с сочинением музыки для кино, театральных постановок и т. д. По его мнению, это сразу прививало навыки, подсказываемые требованиями жизни, приучало к специфике различных жанров, укрепляло технику. Причем к работам прикладного характера Щербачев относился с той же высокой требовательностью, как и к «академическим». «Если композитор не может написать произведение массового жанра, оставаясь самим собой, значит, во всех иных жанрах он пишет надуманную, нежизненную музыку» [657, с. 85], – считал он.

Начиная с 1920-х годов, одной из центральных фигур музыкальной жизни Ленинграда был Б. В. Асафьев – виднейший советский музыковед, ведущий идеолог АСМ. «Асафьев и Щербачев, – пишет в своих воспоминаниях М. С. Друскин – два полюса притяжения для молодежи тех лет; с ними связано все лучшее, новое, свежее, что привнесено в ленинградскую музыкальную культуру этого десятилетия [657, с. 33]. И абсолютно верно подметил доктор искусствоведения А. Н. Дмитриев, ученик Асафьева, что «от соприкосновения с горячей творческой мыслью Асафьева можно было получить "заряд" на всю жизнь. Это привлекало к нему всех» [635, с. 19].

Учебные занятия Асафьева строились как свободные беседы о музыке. Музыка постигалась им как своеобразная форма общественного сознания, художественно-образного отражения действительности, интонационного выражения мыслей и чувств человека. В. Томилин вспоминал, что «новизна, глубина, смелость суждений Асафьева, его безграничная осведомленность в самых различных областях знаний не могли оставить равнодушными слушавших его людей. <...> У Асафьева обсуждали, горячо спорили по вопросу нового понимания музыки как широкой сферы познания, об иной, чем прежде трактовке понимания формы и содержания музыкального произведения. У него и от него можно было из первых уст услышать совершенно новые мысли относительно анализа музыкальной формы и пространные толкования интонации. Борис Владимирович делился с присутствующими личными воспоминаниями о Репине, Горьком, В. и Д. Стасовых, Альбане Берге, Стравинском» [635, с. 19].

Но более всего Свиридов тяготел к П. Б. Рязанову – крупному музыкальному деятелю, высоко эрудированному музыковеду-теоретику, композитору, фольклористу, одно-

му из виднейших педагогов Ленинграда. В техникуме Свиридов часто консультировался у него, а в консерватории по собственному желанию был зачислен в его класс. Общение с Рязановым сыграло очень важную роль в развитии стиля Свиридова, поэтому обучению Свиридова в его классе будет посвящен специальный раздел работы.

1.4.2. Начало кампании по борьбе с «формализмом» и ее обсуждение музыкальной общественностью Ленинграда

Особо следует остановиться на событиях, связанных с выходом в 1936 году статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», которые были опубликованы, когда Свиридов учился на последнем курсе техникума и когда формировались творческие взгляды композитора. Начавшаяся после выхода этих статей кампания против «формализма и натурализма» непосредственно отразилась на дальнейшем развитии культурной жизни не только Ленинграда, но и всей страны, и стала очередным шагом в процессе централизации культуры, происходившим после постановления 1932 года⁸⁹.

Публикации неслучайно совпали с серьезными структурными изменениями в системе управления культурой. В декабре 1935 года был создан новый управленческий орган – Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК Союза ССР⁹⁰. На должность председателя Комитета был назначен П. М. Керженцев. «Было создано суперминистерство с необъятной компетенцией» [564, с. 66], – делает вывод исследователь культурных событий 1936 года Леонид Максименков. Именно Комитету теперь стали подчиняться «...театры и другие "зрелищные предприятия", киноорганизации, "музыкальные, художественно-живописные, скульптурные и другие учреждения, в том числе учебные заведения, подготавливающие кадры работников театра, кино, музыки и изобразительных искусств"» [564, с. 66].

Первой акцией созданного Комитета стала кампания по борьбе с формализмом. «Громко заявлял о себе новый контрольный орган по наблюдению за культурой» [499, с. 164], – пишет Е. Власова, также связывая воедино эти два события. По ее мнению, про-

⁸⁹ Вот что пишет по этому поводу Л. Максименков: «Точкой отсчета в истории консолидации идеологического диктата большевистской партии и советского государства в области литературы и искусства стало Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года. Конъюнктурной и рациональной первопричиной, основой для его принятия явилось, прежде всего, стремление к организации своеобразного министерства по делам литературы и его эффективному бюрократическому функционированию. <...> создание КДИ в январе 1936 года будет логичным организационным шагом, но с задержкой почти на четыре года» [564, с. 23].

⁹⁰ Постановление о создании Комитета по делам искусств опубликовано в газете «Правда» от 18 января 1936 г. [266].

граммные статьи, направленные против формализма в разных видах искусства⁹¹, «...свидетельствовали о начале широкой планированной кампании в музыке, литературе, театре и живописи, несущей специфические "воспитательные" цели для представителей искусства» [499, с.164].

Л. Максименков, поддерживая этот взгляд, делает вывод о том, что целью кампании было окончательное «"огосударствление" процесса творчества, придание ему индустриальной производственной основы, создание оптимальной системы контроля, наблюдения за замыслом, его воплощением в жизнь вплоть до тиражирования конечного продукта» [564, с. 24].

И если литература с самого начала тридцатых годов была подвержена тотальному идеологическому контролю, то другие виды искусства, и музыка, прежде всего, до сих пор оставались вне поля зрения партийных органов. Только в 1936–1937 г. по мнению Л. Максименкова, «невербальное искусство было приведено к общему знаменателю с искусством вербальным. <...> Грандиозная кампания по борьбе с формализмом 1936 года затронула наименее цензурируемые искусства значительно сильнее, чем наиболее вербальные, подлежащие тотальному идеологическому контролю. <...> Был установлен "новый порядок" в опере, киномузыке, в книжных иллюстрациях, архитектуре, скульптуре, живописи, фотографии, киносценариях, кинематографии в целом...» [564, с. 13]. Именно январь 1936 года станет рубежом, после которого «развитие культуры и искусства в Стране Советов изменится бесповоротно» [564, с. 12]. И если в период с 1932 г. по январь 1936 г. «...еще были сильны эстетические позиции революционного искусства первых послеоктябрьских лет. Престиж выдающихся мастеров искусства, рожденного Октябрем, был непререкаем. Очевидным был и плюрализм артистических и эстетических течений, школ и группировок. Расцветали "сто цветов", соперничали сто мастеров. Партийность идеологической надстройки и тоталитарное господство расплывчатого понятия "социалистический реализм", настойчиво провозглашаемое на политическом уровне в вербальных искусствах, на практике были все еще далеки от полицейски-эффективного воплощения в жизнь в искусствах аудиовизуальных. В течение 1936 года радикальным образом будут выкорчеваны альтернативные "сто цветов", расцветшие в послереволюционной России» [564, с. 12].

⁹¹ Параллельно выходит целая серия статей с аналогичным содержанием: «Вредная мазня», «Мазня вместо рисунков», «О художниках-пачкунах», «Формалистическим выкрутасам не место в детской книге», «Лестница, ведущая в никуда», «Архитектура вверх ногами», «Вдали от жизни», «Против формализма и штампа в изобразительном искусстве». См.: Комсомольская правда. 1936. 14, 15, 18 февраля, 4 марта; Правда. 1936. 1 марта. По поводу вышедших из печати статей во всех творческих союзах проводились дискуссии.

Таким образом, статьи в центральной прессе были приняты как выражение государственной точки зрения на искусство, а следовательно, как руководство к действию: «обычно статья без подписи (не следует путать с передовой) выражала официальную точку зрения руководства – партийного (в "Правде") и государственного в "Известиях"» [564, с. 91]. Редакция журнала «Советская музыка», повторно опубликовала статьи на своих страницах, подчеркнув, что они являются историческими документами, которые «...с мудрой ясностью и простотой раскрывают, по существу, конкретную программу действий советского музыкального творчества. <...> Эта конкретная программа действий четко определяет широкое обсуждение советской музыкальной общественностью <...> острых актуальнейших вопросов музыкально-творческой и критической работы, с предельной ясностью поставленных в публикуемых выше исторических документах» [410].

С этого времени «широкое обсуждение» постановлений и аналогичных статей будет происходить принудительно со стороны партийно-государственных структур: «каждая творческая организация в обязательном порядке должна была "реагировать" на события» [499, с. 167], – указывает в своем исследовании Е. Власова.

Главной особенностью данной кампании, проводившейся применительно к музыке, стала ее относительная «мягкость». По мнению Л. Максименкова, дискуссия «...в действительности напоминала дебаты в достаточно свободном дискуссионном клубе; свободном по сравнению с теми методами разоблачений, политических доносов и обвинений в среде деятелей искусства, которые начали применяться в конце августа 1936 года. <...> Во время диспутов и дискуссий зимой и весной 1936 года не выдвигались политические обвинения, не было открытых доносов в НКВД и публичных разборок, которые грозили бы участникам арестами»⁹² [564, с. 4-6]. Исследователь видит причину в том, что «Комитет не исполнял высших карательных функций, которые всегда оставались привилегией ЦК и приводились в действие НКВД. Без тюремно-судебных процедур, связанных с уголовным преследованием, любая советская акция или кампания в области искусства и идеологии оказывалась реализованной лишь наполовину» [564, с. 4].

В своем монографическом исследовании «Сумбур вместо музыки» Л. Максименков подробно, с документальной точностью описывает ход кампании, ее скрытые механизмы, главных исполнителей, их цели и задачи. Однако нужно понимать, что помимо указаний «сверху», развитие музыкального искусства активно шло своим историческим путем. И

⁹² Политические чистки, прежде всего, затронули писательский мир. И здесь Л. Максименков сравнивает дискуссии, проходившие в Союзе композиторов в 1936 г., с «вакханалией» творившейся на собраниях в Союзе писателей в августе того же года, и особенно в марте 1938 года после бухаринского процесса, когда уже никто не мог быть застрахованным от политических обвинений.

горячие творческие споры были результатом этого развития не меньше, чем результатом кампании против формализма.

Еще в 1934-1935 гг. музыкальная общественность вела жаркие дискуссии по поводу опер «Тихий Дон» Дзержинского, «Леди Макбет» Шостаковича, Симфонии Г. Попова, «Реквиема» Юдина и других спорных сочинений советских композиторов. М. Ф. Гнесин на одной из дискуссий в 1936 году⁹³ сформулировал свое понимание возникшего неоклассического движения, которое, как и тенденцию к ясности языка и стройности формы, было принято считать результатом статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь»: «Если б даже в «Правде» не появилось первой статьи, все равно у людей бы возникла потребность в ясной гармонии и расчлененности музыкальной речи. Эта потребность нарастала, она была необходима, она должна была вылиться в определенное течение» [48, л. 86]. Неслучайно и соната для виолончели с фортепиано Д. Д. Шостаковича, обозначившая поворот к новому классицизму, появилась у композитора еще в 1932 г., задолго до статьи «Сумбур вместо музыки».

Скорее всего, исторически обусловленное развитие музыкальной культуры и осуществление государственных «планов» в отношении развития музыки тесно переплетались. С одной стороны, кампания по борьбе с формализмом, безусловно, влияла и корректировала пути советского музыкального искусства, но все же не являлась здесь основополагающей, с другой стороны, «государственная машина» умело использовала в своих интересах имеющиеся в музыкальной среде спорные мнения и различные взгляды.

В среде ленинградской музыкальной общественности указанные статьи не только горячо обсуждались, но сказались на расстановке творческих сил, приоритетных методах и взглядах. К сожалению, в архиве Ленинградского союза композиторов стенограмма обсуждения статей «Правды» не сохранилась. Представить, что происходило в Союзе композиторов, можно лишь по сокращенной, и, безусловно, подвергшейся тщательной редакции, стенограмме, опубликованной в журнале «Советская музыка» [290], а также по хранящейся в ЦГАЛИ СПб стенограмме дискуссии по вопросам формализма в музыкальном образовании, проходившей в марте-апреле 1936 г. в стенах Ленинградской консерватории [48].

Широкое общественное обсуждение понятия формализма и противопоставляемого ему метода социалистического реализма применительно к музыкальному искусству началось зимой 1936 года. Сам термин «формализм», внедренный в практику еще идеологами

⁹³ Дискуссия проходила в 1936 году в Ленинградской консерватории и была посвящена вопросам формализма в музыкальном образовании [48].

РАППа, был оставлен на вооружении после роспуска пролетарских организаций и объединения творческих сил в единые союзы. Несмотря на то, что «формализм» стал уставным понятием, среди музыкантов единого его понимания так и не возникло. Свиридов вспоминал, что «когда-то, лет 30–40 тому назад, была в моде борьба с "формализмом", под которым в нашей музыкальной среде подразумевалось очень многое и очень разное» [617, с. 360–361]. В журнале «Смена» за 1936 г., например, есть следующее определение формализма, сочетающее в себе наряду с верными положениями, предвзятое его понимание: «В широком смысле формализм в искусстве – это попытка оторвать форму от содержания, это стремление представить художественную форму (сочетание слов, звуков, красок) как самодовлеющее начало в творчестве. Формализм – это, по существу, пропаганда безыдейности. Возникший на почве духовного разброда западной культуры, пропитанный свойственным этой культуре индивидуалистическим мироощущением, формализм принципиально враждебен социалистическому творчеству – глубоко идейному и глубоко коллективистскому по своим принципам» [386, с. 23].

Однако, прежде всего, термин «формализм» превратился в идеологическое клише, используемое для борьбы с целыми направлениями в искусстве, как например, с искусством зарубежного авангарда, а также для гонений на отдельных художников. Абстрактные «формализм и натурализм» были объявлены идеологическими врагами, и даже верные положения смешивались и искажались той грубой политизированной формой, в какой они насаждались.

Не было и четкого понимания термина «социалистический реализм» в музыке. На заседании в Ленинградском союзе композиторов музыканты искренне пытались разобраться в понятии социалистического реализма, на основе которого теперь должна была развиваться советская музыка. Однако в речах выступающих было много неясного, в первую очередь, для них самих. В большинстве случаев, выступающие ограничивались политическими лозунгами, декларативными и туманными заявлениями о том, что «надо бороться за стиль социалистического реализма» [371, с. 15] и что «проблема реализма – одна из важнейших проблем» [290, с. 67]. В высказанных мнениях не было единого понимания. Кто-то видел решение проблемы реализма «в проблеме национального языка...» [290, с. 67], но каким он должен быть, оставалось до конца не выясненным; проф. Грубер, например, считал одним из критериев реализма «проблему обобщенной, яркой мелодики» [290, с. 67]. Чаще всего раздавались мнения, предлагающие понимать под реалистическим направлением музыку понятную народу, отображающую образы действительности и ве-

личие советской эпохи, мысли и чувства советских людей, однако не было ответа, как практически должна звучать такая музыка.

Показательная и по сути своей правильная мысль звучала в заключительном выступлении секретаря Союза композиторов В. Иохельсона. Он считал, что «советский реализм – это стиль, который сочетает в себе глубину содержания с ясностью художественной формы. Но ясность художественной формы ничего общего с примитивом не имеет. Задача создания нового стиля необычайно трудна и сложна, и нужно много работать над собой, чтобы научиться выражать большие философские идеи простым, доступным миллионам языком» [371, с. 14].

Но, к сожалению, за более чем десятилетний период «борьбы с формализмом» так и осталось неясным, что именно должна была содержать в себе музыка, чтобы соответствовать критериям социалистического реализма. Разговоры о сущности соцреализма в музыке вскоре стали ограничиваться простым повторением этой формулы без попыток серьезно разобраться, применима ли она вообще к данному виду искусства. Однако самое главное состоит в том, что помимо попытки определить суть понятий «формализм–реализм», участники дискуссии искренне пытались разобраться в дальнейшем направлении развития советской музыки, и поэтому в ряде выступлений были высказаны важные мысли, подняты основополагающие вопросы, без рассмотрения которых невозможно было идти вперед⁹⁴.

К тому же, помимо негативного пафоса, в статьях «Правды» содержалась и положительная программа. Если в период РАПМа поднимались в основном вопросы идеологические, то теперь на первый план выдвинулись вопросы эстетические. Важно, что объектом критики теперь была не только идейная вредность, но и художественные качества произведения. В качестве основополагающих требований к художественному произведению выдвигались уже не только правдивость, классовость и идейность, но и качества эстетические – простота, естественность, понятность, говорилось о требовании содержательности и глубины. Ощущалось, что на повестке дня было обращение к эстетике классических произведений XIX века. Таким образом, в дискуссиях 1936 г. были обозначены сущностные для современного музыкального искусства вопросы, без решения которых нельзя было обойтись, и ответы на которые композиторы искали вплоть до середины 1950-х гг.

⁹⁴ Поскольку практически все выступающие были обязаны начинать свою речь с покаянных слов, или, по крайней мере, давать оценку опере Шостаковича «Леди Макбет», объясняя свою позицию по отношению к ней, дискуссия не получилась конструктивной.

Несмотря на то, что организация дискуссий имела принудительный характер, в выступлениях многих музыкантов чувствовалась искренняя заинтересованность. Красной нитью через большинство выступлений проходили такие давно назревшие художественные вопросы, как отношение к современной западной музыке, сохранение национального музыкального языка, проблема новаторства, изучение массового слушателя и сближение с ним, отражение советской действительности в музыкальном искусстве, проблема простого, понятного и содержательного музыкального языка⁹⁵. Неоднократно в связи с проблемами народности музыкального искусства поднимался вопрос о фольклоре, говорилось о необходимости его изучения и применения в музыке советских композиторов.

В выступлении Ю. Н. Тюлина был поднят глубокий вопрос этического содержания искусства. По его мнению, оно должно было бы стать основным критерием в оценке художественных произведений: «единственное отношение, которое возникает на Западе к музыке, – это вопрос о том, "интересна" она или нет. За многие годы ознакомления с западной музыкой я никогда не слышал, что бы о ней было сказано – прекрасно это или нет» [290, с. 35]. Ему вторили Л. Гинзбург, говорящий о «проблеме критерия художественности» [290, с. 62] и М. Глух, поднявший вопросы «...этического и эстетического содержания искусства, проблему советской социалистической красоты» [290, с. 72].

Одновременно, уловив у части «воинственно» настроенных коллег стремление к упрощенному пониманию тезисов статьи, наиболее профессиональные, мыслящие музыканты справедливо беспокоились, что в итоге это приведет к профанации музыкального искусства. «Я опасаюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность» [цит. по: 499, с. 175], - писал Н. Я. Мясковский. Понимать «громадную разницу между доходчивостью и банальностью» [290, с. 35] призывал Ю. Н. Тюлин.

К сожалению, дискуссия 1936 года ставила больше вопросов, чем давала ясные ответы: «еще для многих наших композиторов не ясно, где проходят магистрали советской музыки» [290, с. 34], - справедливо замечал В. Бухштейн. Все еще требовалось, по словам Тюлина, «...внести ясность в те понятия и термины, которые мы применяем для характеристики музыкального творчества» [290, с. 35].

⁹⁵ Однако вновь отметим, что серьезно задумываться о направлении развития музыкального искусства композиторы начали уже с конца двадцатых годов, вне зависимости от указаний «сверху». Уже тогда раздавались голоса о стремлении к новой простоте, к мелодизму, о желании говорить с народом на понятном ему языке и находить отклик не только в кругу профессионалов, но и среди широких масс людей. В частности, в 1920-е гг. эти вопросы поднимал в своих статьях Б. Асафьев. См., например, его статьи «Кризис личного творчества» [324] и «Композиторы поспешите» [323], опубликованные в 1924 г. в журнале «Современная музыка».

При этом все понимали, что без решения выдвинутых вопросов невозможно дальнейшее полноценное развитие музыкального искусства: «новые идеи, образы, чувства и мысли нашего времени требуют и своих новых форм выражения, нового языка» [290, с. 72]. «Наша задача состоит в том, чтобы найти новые художественные средства, которые позволят композитору глубже, полнее, правдивее отразить нашу действительность. <...> Мы должны совместно, более глубоко и серьезно, заняться вопросами музыкального языка, вопросами о путях развития советской музыки» [290, с. 59], – говорил в своем выступлении А. Будяковский.

Показательным было выступление П. Б. Рязанова. Редакция журнала «Советская музыка» подчеркнула важность его мыслей, опубликовав текст выступления отдельно от дискуссии под заглавием «Задачи советского композитора» [428]. Прежде всего, Рязанов отстаивал тонально-ладовую классическую систему, и настаивал на поиске новых средств в ее рамках, исходя из исторических предпосылок развития русской музыки: «У нас же и исторические предпосылки, и основные задачи советского музыкального искусства, и состояние современного песенного фольклора, определяющего национальные особенности музыкального искусства народов СССР, и все возрастающая роль подлинно народного музыкального искусства в нашей стране – все говорит за другую – тонально-ладовую систему» [428, с. 19].

Солидаризируясь с мнением Б. Асафьева, Рязанов считал непростительным игнорировать действительность и бездумно опираться на опыт Запада: «Мы не имеем никакого права, нося высокое звание советских композиторов, игнорировать эти новые эстетические требования, предъявляемые нашему искусству со стороны широких масс слушателей. Надо перестать, наконец, озираться на бесплодно «оригинальничающих» формалистов упадочного буржуазного Запада. Пусть они ломают себе руки, пусть кричат истощенным голосом в своей безысходности, в общей разноголосице "индивидуально неповторимых эмоций", пусть строят гримасы и поют дифирамбы уродству, во имя "оригинальности" и бессмысленного "новаторства" формы, – нам, советским композиторам, с ними не по пути» [428, с. 22].

Было у него и свое понимание массовости музыкального искусства: «Наступил момент, когда граница (в смысле принципиального различия) между пониманием массового самодеятельного искусства и тем, что называлось большим искусством, должна быть уничтожена в сознании композиторов. Подразделение на массовую и немассовую музыку искусственно – и оно вредит композитору. Музыкальная литература, рассчитанная на различную подготовленность музыкальной аудитории, будет иметь разные градации – по

трудности восприятия и т.д., – но это обычные технические градации. Вся музыка, будет ли она писаться для театра или в виде симфонических, камерных или вокальных произведений – по существу своему и по форме выражения все равно должна быть массовой» [428, с.23].

Однако одновременно Рязанов выступал за профессионализм, поскольку понимал опасность примитивизации искусства: «Если техника оркестрового мастерства в искусстве современного Запада стоит на высоком уровне, ее надо изучать, но лишь для того, чтобы, переосмыслив эти приемы оркестрового воплощения, уметь довести до слушателя наши собственные мысли, наше новое – советское содержание» [428, с. 22].

Нужно сказать, что мысли, высказанные Петром Борисовичем на дискуссии, не только являлись глубокими и верными в своей сути, но были характерны для настроений большинства композиторов того поколения.

Несмотря на то, что в 1936 г. главным фигурантом кампании по борьбе с формализмом был Шостакович, под критическое обсуждение попали старейшие и профессионально крепкие композиторы Ленинграда, в свое время примыкавшие или разделявшие взгляды АСМ. По мнению секретаря Ленинградского Союза композиторов В. Иохельсона, «творческая практика ленинградских композиторов явно отстает от требований социалистической действительности» [371, с. 8].

Согласно резолюции, лучшими музыкальными сочинениями на начало 1936 г., были оперы «Тихий Дон» Держинского и «Комаринский мужик» Желобинского, балет «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Реквием памяти С. М. Кирова» Юдина, «Песня о Тельмане» Томилина и др. [423]. К «законченным» формалистам, оторванным от советской действительности, были отнесены, помимо Шостаковича, В. Щербачев и Г. Попов. Назывались в этом списке имена П. Рязанова и даже Б. Асафьева, который «еще не отмежевался» от современнических взглядов [290, с. 31]; а также Ю. Кочурова, Б. Арапова и В. Желобинского [290, с. 29]. Не обошли стороной и музыкальную критику – идеологами формализма были названы Соллертинский, Рабинович и Друскин [290, с. 30-31].

Примечательно и то, что в рамках статей «Правды» не только «современники», но и композиторы академического направления были причислены к формалистам, не отвечающим духу времени и не создающим советскую композиторскую школу. Теперь, в условиях новой культурной политики ни те, ни другие не отвечали поставленным задачам⁹⁶.

⁹⁶ Особенно много об этом говорилось на дискуссии в Ленинградской консерватории [48], где остро ставился вопрос подготовки молодых композиторских кадров. Статьи отразились и на тенденциях обучения

В речах многих выступающих звучали схожие мысли об идейном родстве академистов с формалистами, отличие которых друг от друга лишь в «отсутствии или наличии сумбура» [48, л. 241 об.].

Приведем некоторые примеры подобных высказываний: «Формализм справа смыкается с формализмом слева, академическое мировоззрение должно быть отнесено к наследию прошлого»; «Пути академизма несовместимы с путями социалистического реализма» [48, л. 86]; «Если мы будем говорить об академизме как о мировоззрении, то академизм, как течение, чужд советской музыкальной теории»; «Академизм после апрельского постановления 1932 г. медленно движется по пути к социалистическому реализму, медленно отходит от декадентства»; «Мы должны в такой же степени бороться с академизмом, как боремся с формализмом» [48, л. 78]; «Академическое направление тесно спаяно с формализмом. Очень часто произведения, безупречные в смысле простоты, не очень сильно западают в душу слушателя потому, что в них не вложено настоящего чувства, настоящего понимания советской действительности» [290, с. 31].

Согласно «правилам» такого рода дискуссий, от «обвиненных» требовалось обязательное публичное «раскаяние». Однако в 1936 году реакция композиторов на высказанные обвинения была противоположной. Главные «виновники» и «идейные носители» формализма игнорировали заседания: в Москве не выступали Шебалин и Мясковский, в Ленинграде не присутствовали на заседаниях Щербачев и Попов. Шостаковича не было ни на московском, ни на ленинградском заседаниях. «Жаялись» и объясняли свое прошлое восхваление оперы Шостаковича лишь обвиненные музыковеды – Соллертинский, Друскин и Рабинович.

Важно отметить, что несмотря ни на какие обвинения, музыкальный мир избежал репрессий: «в отличие от чистки политической, жертвы антиформалистического поветрия совсем не обязательно должны были подвергаться административным репрессиям. Происходило отстранение субъекта искусства от объекта; базиса (конкретного человека) от надстройки (произведения). Материальной ликвидации подвергалось искусство, а не его физические носители. В ходе конструктивистско-механической проработки лидеры и символы ошибочного искусства окончательно перестраивались. Это, безусловно, объясняло судьбу Шостаковича, Эйзенштейна, и отчасти, Бедного, Булгакова, Таирова»⁹⁷ [564,

в консерватории: несмотря на обвинение «академистов» в формализме, ведущее положение в консерватории после 1936 г. заняла кафедра М. Штейнберга.

⁹⁷ Л. Максименков вскрывает причины, по которым это произошло: «В скандале с «Леди Макбет» и в триумфе Пятой симфонии у номинального Союза композиторов не было реальной политической и поли-

с. 86]. В итоге, «к концу весны 1936 года поставленная задача была выполнена, – пишет Е. Власова, – и кампания по борьбе с формализмом завершилась без всяких организационных и репрессивных последствий для ее фигурантов» [499, с. 164].

Кампания по борьбе с формализмом 1936 года лично Свиридова не коснулась. Лишь в 1941 году музыка композитора к спектаклю «На бойком месте» [507, с. 115] была запрещена «за формализм»⁹⁸. Свиридов писал, что «это было моё первое произведение, запрещённое реперткомом "за формализм"» [263, л. 9]⁹⁹. Реакция композитора была эмоциональной: «Я был обескуражен, чувствовал себя бездарностью» [263, л. 9]. Однако никаких серьезных последствий для него это событие не имело. По совету режиссера спектакля Н. Акимов, Свиридов внес незначительные изменения в партитуру, и она с успехом сопровождала спектакль во время его сценической жизни: «Акимов помог мне, – вспоминал позже композитор. – Он позвал меня в кабинет свой и сказал: "Я Вас понимаю! Вы совершили ошибку, которую я сам когда-то совершил, поставив «радикальный» «Гамлет» в театре Вахтангова. Нельзя поить людей эссенцией, надо давать им уксус". Я спросил, что это значит? Он сказал: "Надо один №, вызывающий особые нарекания (это был «приезд с грабежа», славное маленькое скерцо) убрать совсем, а ещё один немножко пригладить" (Всего было №№ 10-15 музыки). Я так и сделал, и всё образовалось» [263, л. 9].

Также, вполне вероятно, что именно события 1936–1937 гг. стали причиной изменения текста в «Сибирской песенке», написанной композитором в 1936 году на слова И. Сельвинского (из его пьесы «Умка – белый медведь») [507, с. 59]. В 1938 г. на Ленинградском конкурсе массовой песни, посвященной 20-летию ВЛКСМ, Свиридов представил ее с новым текстом А. Чуркина, озаглавив сочинение «Песня девушки» [507, с. 60]. Причиной, скорее всего, стало Постановление ЦК ВКП(б) от 21 апреля 1937 года «О пьесе И. Сельвинского «Умка — Белый Медведь», где она была объявлена «антихудожественной и политически недостойной советского театра» [283, с. 22]¹⁰⁰. Скорее всего, изменение текста для конкурса явилось вынужденной мерой, так как позже, в собрание романсов и пе-

цейской власти, чтобы оказать карательное или поощрительное давление на композитора, как это происходило в этот период времени с писателями» [564, с. 30-31].

⁹⁸ Премьера комедии А. Островского «На бойком месте» состоялась в 1941 г. в Ленинградском театре комедии. Режиссеры Н. Акимов и А. Ремизова.

⁹⁹ Также в 1940 г. Свиридов писал музыку к кинофильму "Рубиновые звезды" ("Веселей нас нет"), который ставился на ташкентской киностудии (режиссер Александр Усвольцев-Гарф, сценаристы А. Ржевский и В. Скрипичин). Музыка Свиридова осуждению за формализм не подвергалась, однако сам фильм был запрещен, как извращающий советскую действительность.

¹⁰⁰ Из Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 21 апреля 1937 г. п. 27. «О пьесе И. Сельвинского «Умка — Белый Медведь». 1. Снять с репертуара пьесу И. Сельвинского «Умка — Белый Медведь», поставленную московским "Театром Революции", как антихудожественную и политически недостойную советского театра» [283, с. 22]. Трижды выйдя в печати в 1935–1936 гг., пьеса не издавалась вплоть до 1959 г.

сен композитора, так же как и в концертный репертуар, это произведение вошло в своем первоначальном варианте с текстом И. Сельвинского¹⁰¹.

Однако, вполне вероятно, что Свиридов в те годы еще не придавал серьезного значения происходящему. Вспоминая события культурной жизни Ленинграда, связанные с «Леди Макбет», а позже с операми Прокофьева и Хренникова, он пишет, что «меня это мало интересовало, я был полон пробуждающихся юношеских страстей, очень много поглощал музыки» [617, с. 422]. Не имея возможности присутствовать на дискуссиях в Союзе композиторов, Свиридов воспринимал происходящее сквозь призму взглядов своих педагогов, выслушивал разные мнения, однако собственное отношение к обсуждаемым вопросам у него еще окончательно не сформировалось. Тем более, что с момента поступления в класс Шостаковича в 1937 году он становится радикальным приверженцем т. н. «левой» музыки. В заметке под названием «О критике натурализма и формализма» он вспоминает, что «по молодости лет мне казалось, что резкая критика натурализма или формальных тенденций в искусстве была неверным шагом, неверной позицией. Мне казалось, что искусство классическое, например, русская опера с нравственной высотой ее художественных помыслов – незыблема. И Новое искусство является как бы ее продолжением, ее естественным новым этапом, развитием, наследованием традиций» [617, с. 214]; «мне лично казалось, что "новое" искусство (главным образом XX века) – есть продолжение старого, его следующая ступень и совсем не обязательно более высокая, ведь движение искусства не идет обязательно по восходящей линии»; «мне казалось, что новые оперы, допустим, займут свое место на сценах театров рядом с операми Глинки, Даргомыжского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова. Подчеркиваю: займут свое место, являясь их как бы продолжением и, в свою очередь, родив естественную реакцию у слушателей, дадут толчок к созданию композиторами произведений (неясно! сбивчиво!)» [617, с. 360–361].

Глубокие духовные причины осуждения формализма придут к нему гораздо позже. Вспоминая свои юношеские взгляды, он напишет, что «рассуждать так – было бы большой ошибкой (нельзя, например, сказать, что теперь стихотворения и поэмы пишут лучше, чем это делали Пушкин и Лермонтов)» [617, с. 360]. «Теперь ясно видно, – утверждал композитор на склоне лет, – это искусство¹⁰² обладает глубокими чертами "несовместимости". Оно призвано не продолжать ряд классического искусства, а заменить его собою,

¹⁰¹ С текстом А. Чуркина произведение было издано только один раз, в 1938 году [507, с. 60].

¹⁰² Речь идет об искусстве западного авангарда, со второй половины 1950-х гг. активно насаждаемого в качестве образца для развития советской музыкальной культуры.

уничтожить его. Да, такова – идея, такова платформа этого нового искусства. Всем своим строем, всем смыслом оно активно направлено против основной идеи, основного пафоса классического Русского искусства и предназначено сменить его. И не то чтобы эта смена произошла естественно, как бы по желанию публики, слушателей, народа, назовите как угодно. Совсем даже наоборот: сами эти вкусы народа, вкусы публики будут объявлены отсталыми, косными, национально-ограниченными, вредными или, согласно появившемуся теперь термину, "мещанскими" и, следовательно, подлежащими упразднению, что ли, осмеянию и сдаче в архив» [617, с. 360–361]; «Теперь я вижу, что дело обстоит не так просто. Новые тенденции несут несовместимость с классикой. Они открыто враждебны самому духу и внутренней сущности классического искусства» [617, с. 214-215].

Такое убеждение Свиридов выстрадает всей жизнью, пройдя через серьезные обвинения в формализме в 1948 году, и в академизме в 1960–1970-е гг., когда своим творчеством он отстаивал право на национальное своеобразие музыкального языка. А тогда, в начале творческого пути, несмотря на все искажения и политизированную форму проведения кампании, вся атмосфера развития советского искусства с самого начала формировала у Свиридова серьезное отношение к таким основополагающим творческим вопросам, как народность искусства, гражданская позиция художника, самостоятельность пути русского искусства, демократический музыкальный язык и др.

Можно утверждать, что немаловажную роль в формировании будущих творческих убеждений композитора играло то, что четыре года Свиридов находился в сфере влияния идей педагогов Центрального музыкального техникума – самых передовых деятелей музыкальной культуры Ленинграда. Их интересы, творческие ориентации и установки, их взгляды на происходившие культурные события и перемены оказывали на него несомненное воздействие, расширяли кругозор, находили отражение в композиторском творчестве.

1.5. Деятельность концертных заведений Ленинграда 1930-х годов и их роль в формировании музыкальных вкусов Г. В. Свиридова

Формированию творческой личности и оттачиванию вкуса молодого Свиридова способствовала вся насыщенная художественная жизнь и духовная атмосфера города. Тридцатые годы стали для него временем постоянного посещения концертных залов и музыкальных театров, активного изучения музыкального наследия прошлых эпох и современности. Композитор неоднократно писал об этом на страницах дневника, подчеркивая, что ни житейские невзгоды, ни бытовые неурядицы не могли помешать главному – все-

целому увлечению учёбой. «Жил один в общежитии, весь увлеченный борьбой за существование (жил голодно, ужасно) и поглощением музыки, главным образом, классической» [617, с. 510], – вспоминал композитор о первых годах жизни в Ленинграде.

В техникуме «поглощение музыки» происходило, во-первых, в классе музыкальной литературы, который вёл С. Н. Богоявленский: «Огромное значение придавалось изучению музыкальной литературы. Пожалуй, это был самый важный предмет, кроме специального сочинения. <...> В классе муз. литературы <...> мы проиграли, можно сказать, всю великую западную музыку, всё, что можно было успеть за три года. <...> Русской музыке уделялось, пожалуй, меньше внимания» [488, с. 157].

Во-вторых, Свиридов активно занимался самостоятельным изучением музыки: «Я штудировал романсную литературу, оперы Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. Три оперы Мусоргского я помнил почти наизусть» [488, с. 157]. В-третьих, на протяжении учебы в техникуме, а затем консерватории, он усердно посещал «центры музыкальной жизни города» – Большой зал Филармонии, Капеллу, Малый зал консерватории. Он ходил на концерты, проходившие в зале Общества камерной музыки, а также в Мариинский (Кировский) и Малый оперный театры.

В тридцатые годы Ленинград все еще занимал ведущее место в стране в области симфонической культуры, оперных и балетных спектаклей, влияя на музыкальную жизнь других городов. Уровень концертной жизни Ленинграда на протяжении тридцатых годов был не только неизменно высоким, но и непрерывно повышался. Не случайно в эти годы о Ленинграде говорили как о музыкальной столице Советского Союза.

1.5.1. Большой зал Филармонии

Главным центром музыкальной жизни города был Большой зал Филармонии. Не только отечественные музыканты, но и зарубежные гастролеры постоянно подчеркивали значение филармонии как мирового центра музыкальной культуры.

Для большинства молодых композиторов Филармония была вторым вузом. Студенты посещали не только все концертные мероприятия, но и репетиции, наблюдали повседневную работу оркестра, с партитурой в руках прослушивая огромное количество произведений. В годы учебы в техникуме, а потом и консерватории, концерты в Большом зале Филармонии стали для Свиридова источником «живого» знакомства с классической и современной музыкой: «Большой зал я усердно посещал, пользуясь студенческими контра-

марками, а позднее, поступив в консерваторию, имел постоянный каждодневный пропуск» [488, с. 155].

Именно в Большом зале Филармонии, в шестнадцать лет Свиридов впервые услышал в живом звучании большой симфонический оркестр. Свои впечатления и программу этого концерта композитор запомнил на всю жизнь: «Это первый симфонический концерт, который я слышал в жизни. Было исполнено три сочинения: до-минорная симфония Танеева, «Блоха» Шапорина и Первая симфония Шостаковича. Симфония Шостаковича произвела на меня сильное впечатление. Впервые я слышал в живом виде большой оркестр, до той поры только по радио слушал. Я совершенно онемел» [488, с. 147]. В архиве Санкт-Петербургской филармонии сохранилась программка этого концерта – он состоялся пятого октября 1932 года [239]. Это был симфонический концерт оркестра филармонии под управлением А. В. Гаука. Открытие концертного сезона 1932–1933 года, вступительное слово произносил И. Соллертинский. В первом отделении прозвучала Симфония до минор С. Танеева, во втором – Первая симфония Д. Шостаковича и премьера Шутейной сюиты для оркестра «Блоха» Ю. Шапорина, написанной в 1928 году.

По сравнению с годами двадцатыми, ставшими «пиком» музыкального эксперимента и небывалого количества непосредственного звучания т. н. «левой» музыки, с 1932 года основу филармонических концертов стал составлять репертуар классический, а с 1938 года все чаще звучали сочинения советских композиторов. Дело в том, что начиная с 1936 года в стране возникает тенденция к сокращению зарубежного репертуара и гастролей зарубежных музыкантов. В конце 1937 года был отстранен от должности главного дирижера филармонии Фриц Штидри, на его место в 1938 г. приходит Е. Мравинский, а ставшие с 1937 г. ежегодными декады советской музыки стимулируют советских композиторов на создание новых произведений. Причин для таких изменений было несколько: с одной стороны, в условиях приближающейся войны, стала осуществляться новая политика советского государства в отношении Запада. В связи с этим в 1936 г., после статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», меняется и советская культурная политика – приходит открытое сопротивление западным тенденциям и влияниям. С другой стороны, иностранные музыканты, посещавшие нашу страну, приезжали в основном из Австрии и Германии, но уже в 1932 г., в связи с приходом к власти Гитлера, большинство этих музыкантов постепенно покидают Европу.

Однако, несмотря на все перечисленные обстоятельства, в период с 1932 по 1938 год в концертных залах еще можно было услышать немало новинок современной западноев-

ропейской музыки¹⁰³. По сохранившимся в архиве Санкт-Петербургской филармонии программкам симфонических концертов тех лет можно составить представление о том, что слышал и впитывал в себя юный Ю. Свиридов [239–240].

Слушателям симфонических концертов были знакомы имена композиторов «французской шестерки» – Дариуса Мийо¹⁰⁴, Артура Онеггера¹⁰⁵ и Франсиса Пуленка¹⁰⁶; родоначальников музыкального экспрессионизма Арнольда Шенберга¹⁰⁷ и Альбана Берга¹⁰⁸; неоклассицистов Пауля Хиндемита¹⁰⁹ и Эрнста Кшенека¹¹⁰. Звучали также сочинения ярких представителей итальянского неоклассического направления – Франческо Малипьеро, Альфреда Казеллы, Феруччо Бузони, примитивиста Витторио Риети¹¹¹. На суд слушателей была представлена монументальная симфоническая сюита Густава Хольста «Планеты», Лондонская симфония одного из основоположников «английского музыкального ренессанса» Ральфа Воан-Уильямса, оркестровые вариации «Энигма» представителя т. н. Бостонской «шестерки» – Эдуарда Элгара, первый концерт для фортепиано с оркестром Эдуарда Мак-Доуэлла. Звучали симфонические произведения польских композиторов: Ежи Фительберга¹¹², Романа Палестера¹¹³, Кароля Шимановского¹¹⁴, Тадеуша Кассерна¹¹⁵.

Неоднократно в программках концертов можно было встретить имена Жозефа Ионгена, Йосипа Славенского, Золтана Кодаи, Эрнеста Блоха, Леоша Яначека¹¹⁶, Жана Роже-Дюкаса и Поля Дюка. Звучали сочинения дирижеров Альберта Коутса¹¹⁷, Адриано Луальди, Косаку Ямада¹¹⁸. Безусловно, исполнялись симфонии романтиков С. Франка, А. Брукнера, Э. Шабрие. Произведения К. Дебюсси, М. Равеля и Р. Штрауса исполнялись по-

¹⁰³ В поле зрения пытливых слушателей Ленинградской филармонии оказывались практически все направления современной западной музыки: неоклассицизм, неоромантизм, экспрессионизм, примитивизм, нашедшие претворение в творчестве ярких представителей национальных композиторских школ.

¹⁰⁴ Были исполнены отрывки из его грандиозной оперы-оратории «Христофор Колумб», в камерных концертах звучали фортепианные сочинения.

¹⁰⁵ Неоднократно звучал «Пасифик № 231» и первая симфония.

¹⁰⁶ «Вечное движение», а также фортепианные сочинения.

¹⁰⁷ В концерте, посвященном 60-летию А. Шенберга были исполнены его Вариации для оркестра ор.31 и пьеса соло с оркестром

¹⁰⁸ «Симфония» на музыку оперы «Лулу». Уже не исполнявшийся в тридцатые годы «Воцек» А. Берга был досконально изучен Свиридовым по клавиру.

¹⁰⁹ Исполнялись Вариации для оркестра, симфония «Матис-живописец», концерты для органа с оркестром, для альта с оркестром, фортепианные сочинения.

¹¹⁰ Сюита из оперы «Карл Пятый» и Кончерто грассо.

¹¹¹ Исполнялась сюита из оперы «Барабау» и концерт для фортепиано с оркестром.

¹¹² Концерт для струнного оркестра.

¹¹³ «Симфоническая музыка».

¹¹⁴ Вторая и четвертая симфонии.

¹¹⁵ Концерт для колоратурного сопрано с оркестром.

¹¹⁶ Исполнялась увертюра к его последнему сочинению – опере «Мертвый дом», написанной по мотивам «Записок из мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

¹¹⁷ Сюита «Пиквик».

¹¹⁸ Сюита «Аямэ».

стоянно и уже считались классическими. Своеобразными кумирами были И. Стравинский¹¹⁹ и Г. Малер¹²⁰.

Яркое впечатление оставили, по воспоминаниям Свиридова, гастролы американского Вестминстерского хора¹²¹: «Из хоровых впечатлений того времени, очень немногочисленных, осталось пение хора Вестминстерского аббатства. Исполняли в основном католическую музыку, мотеты Баха, помню эффектное "Эхо" Орландо Лассо» [488, с. 155]. Концерты хора под управлением Джона Финлея Вильямсона проходили в Большом зале Филармонии. Были представлены две концертные программы, в которых, кроме мотетов западноевропейских авторов и произведений американских композиторов, прозвучали негритянские и индейские народные песни, песни ковбоев¹²².

Что касается классического репертуара, то по итогам сезона 1933–1934 гг. и вплоть до начала сороковых годов, на первом месте из русской классики были Чайковский и Римский-Корсаков, из зарубежной – Бетховен и Вагнер¹²³.

Немаловажным источником звуковых впечатлений молодого автора была советская музыка тех лет, симфонические опыты близкого ему композиторского окружения. Свиридов, без сомнения, следил за всеми новинками советской музыки, и творчество большинства ленинградских композиторов стало открытием для него.

Начиная со второй половины тридцатых годов, советская музыка входит в пору зрелости, начинается время расцвета советского симфонического творчества, лабораторией которого стал оркестр Ленинградской филармонии. И если по итогам 1937 года на первом

¹¹⁹ Звучали сюиты из балетов «Жар-птица», «Пульчинелла», «Петрушка»; сюита «Фавн и пастушка»; опера-оратория «Царь Эдип», оркестровая фантазия «Фейерверк».

¹²⁰ Симфонии №№ 1, 2, 3, 5, 7, 9; «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», «Песнь о земле», Пять песен на тексты Рюкерта.

¹²¹ Гастроли проходили с 24 по 27 сентября 1934 года, было дано четыре концерта. Вестминстерский хор, организованный в 1920 году насчитывал в своем составе сорок пять певцов. Это было второе турне хора по Европе и первое, в план гастролей которого включили крупнейшие центры Советского союза.

¹²² Программки концертов Вестминстерского хора сохранились в архиве филармонии. **Первая программа:** Палестрина Мотет / Томас Луи да Виттория Мотет / И. С. Бах Дыхание жизни / Фредерик Долиус Летняя ночь / Р. Хэррис Нора (Негритянский танец) / О. Лассо Эхо / А. Дворжак Ларго из симфонии («Из Нового Света») / Эдуард Мак Девелль, Чарльз Мартин Леффлер Павшему в бою / Нобль Гэйн Зазвучи, нежная песнь / ар. Джеффри О'Хара Ковбойская песнь / Стефен с. Фестер Старый черный Джо (американская народная песнь) / ар. Давид Джек Победная песнь (индейская песнь). **Вторая программа:** Палестрина Мотет / А. Лотти Мотет / И. Брамс Мотет / Джильберт Алькук Песня без слов / ар. Чарльз Репшер Ковбойская песнь / Эвери Робинзон Водонос (Негритянская песнь) / ар. Джонсон Блюз (Негритянская песнь) / Р. Хэррис Песнь / Д. Эммет В невольничьих штатах / ар. Генри Хэдлей Американская народная песнь / Карл Август Фишер Колыбельная песнь / Гарри Бурлей Негритянская сатирическая песня / Нобль Гэйн Негритянская песнь.

¹²³ Традиционным было концертное исполнение редко звучавших опер русских и зарубежных авторов. В тридцатые годы на сцене филармонии прозвучали «Сила судьбы» Верди, «Моряк-скиталец» и «Валькирия» Вагнера, «Иоланта» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Кашей» Римского-Корсакова, «Царь Эдип» Стравинского, «Беатриса и Бенедикт» Берлиоза, «Тайный брак» Чимарозы. В 1935 г. прозвучали «Страсти по Иоанну» Баха, в конце 1930-х гг. – «Колокола» Рахманинова и кантата «По прочтении псалма» Танеева.

месте, со значительным отрывом от других композиторов, были сочинения Шостаковича и Прокофьева, то после 1937 года имена советских композиторов, особенно ленинградских, не сходят с концертных афиш.

В Большом зале Филармонии постоянно звучали лучшие симфонические произведения Б. Асафьева, Н. Мясковского, Р. Глиэра, В. Шебалина, М. Штейнберга, М. Гнесина, В. Щербачева, Ю. Шапорина, Г. Попова, А. Хачатуряна, В. Томилина, В. Желобинского, Л. Ходжа-Эйнатова, В. Мурадели, В. Энке, А. Пащенко, Б. Арапова, Д. Кабалевского, И. Держинского, Т. Хренникова, В. Волошинова, А. Животова и других советских авторов; нередко можно было услышать симфонические опусы ленинградских музыковедов – Д. Житомирского, Л. Энтелиса, Ю. Тюлина, В. Богданова-Березовского, Х. Кушнарева.

Впервые большого размаха пропаганда советского творчества достигла на Международных фестивалях советской музыки, проведенных в Ленинграде в 1934 и 1935 гг.¹²⁴, но особенно широкие масштабы приняла она с 1937 года, с введением декад советской музыки, которые стали прочной традицией Ленинградской филармонии. Целью проведения декад было ежегодное подведение итогов творческой деятельности советских композиторов и одновременно знакомство широкого круга слушателей с новыми достижениями советской музыкальной культуры. Декады советской музыки стали одним из самых ярких художественных явлений в общественной жизни города, своеобразным праздником советской музыкальной культуры.

Именно в рамках проведения декад состоялись премьеры таких значительных произведений советских авторов тридцатых годов, как пятая, шестая симфонии и Фортепианный квинтет Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» и сюиты из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, сюиты из кинофильмов «Гроза» и «Петр Первый» В. Щербачева, концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна, симфония «Памяти Кирова» В. Мурадели, 16, 17, 21 симфония, Скрипичный концерт и Пятый квартет Н. Мясковского, Поэма-каприччио «В Армении» и отрывки из балета «Тиль Уленшпигель» М. Штейнберга, Концерт для фортепиано с оркестром Б. Асафьева, Скрипичный концерт В. Шебалина. На декадах было представлено не только симфоническое, но и камерное творчество советских композиторов. В концертном исполнении систематически показывали отрывки из новых советских опер Б. Асафьева,

¹²⁴ Весной 1934 года для иностранных туристов был организован цикл концертов под названием «Международный фестиваль советского искусства». Концерты вызвали искренний интерес публики и в 1935 г. фестиваль с успехом был проведен еще раз.

С. Прокофьева, И. Держинского, Д. Кабалевского, Т. Хренникова. В. Желобинского, Л. Ходжа-Эйнатова, В. Волошинова, Ю. Вейсберг, В. Энке.

К сожалению, наряду с произведениями, составившими впоследствии золотой фонд советской музыкальной культуры, звучало немало сочинений-однодневок, не прошедших проверку временем. Однако в тот момент они также играли определенную роль на пути создания лучших образцов советской музыкальной культуры.

Как можно убедиться, рождение советской музыкальной классики происходило на глазах юного Свиридова, он имел возможность видеть разные пути решения актуальных творческих задач, учиться на ошибках и достижениях современных отечественных композиторов, создававших симфоническую и камерную музыку.

Оркестр филармонии всегда отличала высокая музыкально-исполнительская культура, с ним работали первоклассные зарубежные и отечественные дирижеры. Свиридов вспоминал, что «за пультом приходилось видеть А. Гаука, Ф. Штидри, О. Клемперера, Э. Ансерме, чеха В. Талиха – ему очень удавался Чайковский» [488, с. 155].

Однако продолжим этот великолепный ряд мастеров мирового дирижерского искусства, выступавших на сцене Ленинградской Филармонии. Из концертных программ, можно узнать, что в период с 1932 по 1941 год здесь выступали австрийские дирижеры Александр Цемлинский, Паул Брейзах, Эгона Поллак, Эрих Клайбер, Бруно Вальтер и Клеменс Краус; немецкие – Оскар Фрид, Герман Шерхен, Лео Блех, Вильгельм Фуртвенглер, Густав Брехер, Фриц Буш, Герман Шерхен, Георг Себастьян; итальянские – Альфредо Казелла и Адриано Луальди; английские – Гейнц Унгер и Альберт Коутс; из Франции приезжал Пьер Монте, из Венгрии – Эуген Сенкар, из Польши – Григорий Фительберг, неоднократно выступал греческий дирижер Димитрис Митропулос. А в 1937 г. Ленинград посетил с концертами японский композитор и дирижер, основоположник японской композиторской школы Косаку Ямада¹²⁵.

Главным дирижером Филармонии в период с 1934 по 1937 г. был Фриц Штидри – опытный венский дирижер, признанный знаток оперного творчества Верди и Вагнера, убедительный истолкователь симфонического наследия Брамса, Брукнера и Малера, много сделавший для популяризации их творчества в Ленинграде. Большинство концертов в эти годы проходили под его руководством. В 1937 г. его сменил тогда еще молодой ленинградский дирижер Евгений Мравинский, завоевавший перед этим в Москве первую премию на Первом всесоюзном конкурсе дирижеров.

¹²⁵ В концерте прозвучала его сюита «Аямэ». Также под управлением японского дирижера советская публика услышала «Завод» Мосолова и «Картины Италии» Шарпантье.

С оркестром филармонии неоднократно также выступали ленинградские дирижеры Д. Похитонов, А. Пазовский, И. Мусин, В. Дранишников, С. Ельцин; московские – Лев Штейнберг, Василий Небольсин, Лео Гинзбург, Н. Голованов, А. Мелик-Пашаев. За дирижерским пультом неоднократно стоял композитор С. Прокофьев.

Оркестр Филармонии стал кузницей кадров молодых советских дирижеров. В тридцатые годы на сцене филармонии начинают свою деятельность Н. Рабинович, И. Альтерман, Э. Грикуров, К. Элиасберг, Б. Хайкин, К. Кондрашин.

Начиная с середины тридцатых годов, Филармония все чаще устраивает камерные концерты, многие из которых проходят в Малом зале консерватории¹²⁶. Ленинград славился своей исполнительской культурой – камерные концерты Филармонии проходили при участии крупнейших солистов всех исполнительских специальностей.

Уже начиная с 1920-х годов, камерное исполнительство выдвинулось на «передовые рубежи», а музыканты камерного жанра пользуются особой поддержкой советского правительства. В русле идей демократизации искусства форма камерного концерта оказалась одной из самых мобильных, а потому востребованных и подходящих для популяризации классической музыки среди широких масс населения. В тридцатые годы камерное инструментальное и вокальное искусство достигло огромного размаха.

С 1932 по 1935 год один за другим проходили всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей, подытоживающие многочисленные республиканские, областные и городские исполнительские состязания. Сформировалась новая плеяда выдающихся исполнителей, возникли яркие исполнительские школы, складывались творческие союзы исполнителей и композиторов, камерные сочинения которых теперь нередко создавались в расчете на конкретного музыканта. Вопрос о содержании и качестве советского исполнительского стиля постоянно стоял в центре творческих дискуссий 1930-х гг., где в качестве основных требований выдвигались простота, естественность и содержательность.

Наиболее распространенными были вечера фортепианной музыки. Основу репертуара пианистов составляли произведения классиков и романтиков, реже в программы включались Рахманинов и Лист. К сожалению, к середине тридцатых годов из репертуара исполнителей почти полностью исчезают произведения Хиндемита, Стравинского, Оннегера, Бартока и др. представителей современной зарубежной музыкальной культуры. Что касается фортепианной музыки советских композиторов, то к ней исполнители оставались по большей части равнодушными практически до конца 1930-х гг.

¹²⁶ Малый зал филармонии откроется только после войны.

Свиридов пишет, что у него «из пианистов остались в памяти В. Софроницкий¹²⁷, М. Юдина, Л. Оборин, чьи концерты всегда хорошо посещались» [488, с.155]. Однако помимо указанных Свиридовым имен, на сцене ему довелось слышать К. Игумнова, Л. Николаева, Г. Нейгауза, А. Гольденвейзера, И. Миклашевскую, Н. Голубовскую, А. Каменского, С. Давыдову, ленинградских пианистов молодого поколения – В. Нильсена, Н. Перельмана, П. Серебрякова, начинающих Марию Гринберг, Р. Тамаркину, Я. Флиера, Э. Гилельса. В качестве солистов в концертах выступали С. Прокофьев, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, М. Друскин.

Из зарубежных гастролеров Свиридов посещал выступления Игнаца Фридмана, Леонида Крейцера, Клаудио Аррау, Альфреда Корто, Эгона Петри, Бевериджа Вебстера, Шуры Черкасского, Артура Шнабеля и его сына Карла Ульриха Шнабеля; как пианист выступал дирижер Альфредо Казелла и композитор Бела Барток. Свиридову особенно запомнились «...виртуозы А. Боровский и Артур Рубинштейн. У каждого из них был свой "конек", игравшийся на "бис": у Боровского – бетховенский марш из "Афинских развалин", у Рубинштейна – "Танец огня" из балета Мануэля де Фалья "Треуголка", который пианист играл, забавно задирая руки. Были и подлинно крупные музыканты, такие, как венский пианист А. Шнабель, полноватый человек небольшого роста, поразивший глубиной трактовкой бетховенских сонат, или Робер Казадезюс, изумительно игравший Дебюсси и Равеля» [488, с. 155].

Георгий Васильевич вспоминал, что в тридцатые годы «...большое место на концертной эстраде занимала вокальная музыка, чему немало способствовало обилие первоклассных певцов. Многие известные артисты Большого и Мариинского театров занимались концертной деятельностью, охотно пели с оркестром» [488, с. 155]. Программы концертов блистали именами корифеев отечественной вокальной школы – Ивана Ершова, Павла Андреева, Павла Журавленко, Зои Лодий, прославленных Николая Печковского, Сергея Мигая, Марка Рейзена, Г. Нэлеппа, Софьи Преображенской, Надежды Обуховой, Антонины Неждановой, Ефрема Флакса; солистов Большого театра - Ал. Пирогова, Максима Михайлова, Ивана Жадана, Я. Лемешева, М. Максаковой, В. Барсовой, В. Давыдовой; в один из сезонов на сцене филармонии выступили старейшие солисты украинской оперы - М. И. Литвиненко-Вольгемут и И. С. Паторжинский. Постоянно проходили вы-

¹²⁷ Тридцатые годы – расцвет концертной деятельности В. Софроницкого. Свои концертные вечера он посвящает творчеству Шопена, Шумана, Листа, Бетховена, Моцарта, особое предпочтение отдает творчеству Скрябина, пропагандировал и сочинения советских авторов. В сезоне 1937–1938 гг. в Малом зале консерватории он представил цикл из двенадцати концертов, в которых в лучших образцах прозвучала вся мировая фортепианная литература.

ступления Ирмы Яунзем, концертные выступления давала Любовь Орлова. «Помню С. Преображенскую, которая солировала в "Песне о Земле" Малера, незабвенного И. Ершова, исполнявшего сцену "ковки меча" из "Зигфрида" в концерте памяти Вагнера в 1933 году, – вспоминал Свиридов. – Публика очень любила Liederabende, репертуар был классический – арии из опер, русский романс, Шуберт, Шуман, Брамс, Григ, Вольф» [488, с. 155].

А вот из зарубежных исполнителей особое впечатление произвела на юного композитора лишь Мариан Андерсон: «Из зарубежных артистов помню великолепную Мариан Андерсон, у нее я впервые услышал негритянский спиричуэлс» [488, с. 155]. Тем не менее, на сцене Филармонии выступали знаменитые солисты зарубежных оперных театров: Агостино Казавекки, Марио Базиоло, Энид Санто, Маргит Бокор, Анни Конецни, Катерина Ярборо, Карин Бранцель, Ева Бандровска-Турска, Эльза Жебранская, Шарль Кульман, один из выдающихся французских теноров XX века – Жорж Тиль.

В сезоне 1936-1937 гг. состоялось несколько сольных концертов Поля Робсона. В программу его концертов, помимо сочинений Дж. Гершвина, негритянских народных песен и баллад, вошли сочинения Мусоргского – «В четырех стенах» и Ц. Кюи – «Песня голода». Видимо, в период этих гастролей в репертуаре П. Робсона появилась знаменитая тогда песня И. Держинского из его оперы «Тихий Дон» – «От края и до края», которую Поль Робсон исполнял на русском и английском языках.

Неоднократно в камерных и симфонических концертах можно было слышать игру знаменитых скрипачей и виолончелистов: Жака Тибо, Златко Балоковича, Генри Темианки, Рута Посселта, Ваша Пшигоды, Ефрема Цимбалиста, Тоши Зайделя, Эрики Морини, Яши Хейфеца, Раи Гарбузовой, Мирона Полякина, Энрико Майнарди, Эмануэля Фейермана; из отечественных музыкантов всегда яркими были выступления Д. Ойстраха, С. Кнушевицкого, Д. Шафрана. «Помню прекрасных скрипачей Е. Цимбалиста, М. Полякина и особенно Я. Хейфеца, чья монументальная игра концертов Моцарта, Бетховена, Брамса производила сильное впечатление» [488, с. 155], – рассказывал Свиридов.

Несколько концертов в мае 1936 года дал известный испанский гитарист Андреас Сеговия. В органных вечерах всегда принимал участие выдающийся советский органист И. Браудо, а также немецкие органисты Фриц Хейтман и Гюнтер Рамин. В зените славы в тридцатые годы находился Квартет им. Глазунова, творчески интересным коллективом был сформированный в 1929 г. Квартет им. Ауэра.

Почти все симфонические концерты на эстраде Большого зала Филармонии сопровождались ярким, надолго запоминавшимся вступительным словом И. И. Соллертинского,

открывшего перед ленинградской интеллигенцией того времени поздний немецкий романтизм и экспрессионизм¹²⁸. К каждому концерту выпускались подробные аннотации, авторами которых, помимо И. Соллертинского, были М. Друскин, Ю. Вайнкоп, П. Вульфийус, В. Музалевский. Таким образом, Ленинградская Филармония на высоком уровне проводила огромную просветительскую деятельность.

1.5.2. Общество камерной музыки

Значительную роль в музыкальной жизни Ленинграда играло Общество камерной музыки¹²⁹. Созданное в 1922 году¹³⁰, оно на протяжении десятилетия являлось центром камерно-музыкальной культуры города¹³¹. Общество пропагандировало, прежде всего, современную камерную музыку, среди которой большое внимание уделялось камерным произведениям советских, преимущественно ленинградских композиторов. Именно здесь состоялись первые концерты И. Держинского, В. Соловьева-Седого, Н. Гана; здесь впервые выступил как пианист семнадцатилетний Д. Шостакович. В начале 1920-х гг. в зале Общества камерной музыки (далее ОКМ – М. Е.) состоялся вечер из произведений С. Прокофьева, имя которого тогда еще было мало известно слушателям. Помимо знакомства с молодыми исполнителями и композиторами, не было ни одного значительного солиста или камерного ансамбля, выступавшего в Ленинграде, который бы не участвовал в концертах Общества. На протяжении десяти лет небольшой концертный зал, рассчитанный на триста человек, как правило, был переполнен¹³².

¹²⁸ Также со вступительным словом выступали ленинградские музыковеды Ю. Вайнкоп, В. Богданов-Березовский, Р. Грубер, М. Друскин, В. Музалевский, А. Оссовский, Л. Энтелис, С. Гинзбург.

¹²⁹ Сведения об ОКМ крайне малочисленны: две небольшие статьи, вышедшие из печати еще в 1920-е годы (В. Каратыгин Юбилей Кружка друзей камерной музыки [374], В. Богданов-Березовский О "КДКМ" [331]); краткие общие характеристики общества в заметке Ю. Вайнкопа в Музыкальной энциклопедии [294], в энциклопедическом справочнике «Ленинград» [310, с. 539–540], и в воспоминаниях В. Музалевского [573, с. 92–100]. Также, об истории создания и деятельности «Кружка друзей камерной музыки» рассказывается в путеводителе Л. В. Белякаевой-Казанской «Силуэты музыкального Петербурга», где ему посвящен отдельный раздел. Данный параграф написан, прежде всего, на основе многочисленных архивных материалов, хранящихся в ЦГАЛИ СПб. [28–35].

¹³⁰ ОКМ было основано в 1922 г. известным музыкальным критиком и композитором В. Г. Каратыгиным (1875–1925) под названием «Кружок друзей камерной музыки». Это было объединение единомышленников: композиторов, музыкальных критиков, исполнителей, ученых, основной целью которых являлась пропаганда камерной музыки. В 1928 г. Кружок был переименован в Общество камерной музыки с подчинением Главному управлению по делам искусств Наркомпроса РСФСР [28]. В Музыкальной энциклопедии указывается, что Кружок создан в Петрограде в апреле 1922 г. по инициативе известного певца А. И. Мозжухина. В число основателей вошли также А. К. Глазунов, М. А. Бихтер, В. Г. Каратыгин, В. П. Коломийцев [294].

¹³¹ В те годы зал ОКМ был единственным, где постоянно давались камерные концерты (Малого зала филармонии на тот момент не существовало).

¹³² Концерты ОКМ проходили в зале бывшего депо роялей фирмы Шредер, в здании на углу Невского проспекта и Садовой улицы в доме № 52, напротив Публичной библиотеки.

К сожалению, Свиридов застал деятельность Общества на исходе, в последние полгода его существования, когда после выхода в свет Постановления 1932 года функции ОКМ значительно изменились¹³³. В июне 1932 г. Наркомпрос принял резолюцию, в которой указывалось, что деятельность Общества направлена на узкий круг профессионалов, «...почти неизвестна рабочему зрителю, который в очень незначительном количестве посещает концерты ОКМ» [28, л. 38]. Репертуарная политика концертной организации была охарактеризована как «аполитическое культурничество», рассматривающее великих художников прошлого «вне времени и пространства» [29, л. 6]. Теперь перед ОКМ были поставлены иные задачи, соответствующие новой культурной политике: «...пропаганда камерной музыки среди широких трудящихся масс, музыкальное просвещение народа путем организации концертов непосредственно на предприятиях, в воинских подразделениях» [28, л. 90]. ОКМ было предписано создать «культпоходы и абонементы, наладить широкую связь общества с рабочей и студенческой общественностью, путем организаций систематических докладов и выступлений бригад непосредственно на предприятиях, с целью ознакомления с творчеством того или иного композитора» [28, л. 90]. В задачи также вошло создание детских абонементов и проведение утренников [28, л. 38]. Перед руководством ОКМ был поставлен определенный тематический и количественный план концертов.

Претерпела значительные изменения структура организации. Теперь, помимо привычных вокального, инструментального и аккомпаниаторского отделов, появляются еще и разговорный, литературный, и даже хореографический отдел¹³⁴. Постепенно сокращается число сольных концертов с участием высокопрофессиональных артистов, ослабевает основной исполнительский состав [28, л. 108].¹³⁵

Особое место стали занимать концерты, связанные с предстоящими общественно-политическими кампаниями и датами красного календаря. ОКМ обязали проводить концерты, посвященные Октябрьской революции, Красной армии, городам социализма, культурной революции, посевной кампании, индустриализации СССР, коллективизации,

¹³³ Уже начиная с 1928 г., после реорганизации кружка в Общество, постепенно начали меняться его функции.

¹³⁴ Хореографический цех включал в себя специалистов в области классического, характерного и пластического танца.

¹³⁵ В ОКМ был свой состав артистов, исполнителей – несколько цехов. В частности сотрудниками ОКМ были П. Серебряков, квартет Ауэра. На сцене ОКМ еще можно было услышать выступления приглашенных артистов-вокалистов З. Лодий, Н. Рождественского, А. Меровича, А. Нечаева, пианистов – Н. Голубовскую, Разумовскую, Мадорскую. Иногда выступали артисты театров – Б. Горин-Горяинов, Е. Корчагина-Александровская, солисты оперы. Но исходя из афишек последнего полугодия – выступлений ярких видных артистов практически не было.

проводить антирелигиозные и оборонные лекции-концерты. Репертуар подбирался из соответствующих тематике концерта произведений русской и зарубежной классики, сочинений советских авторов, чередовавшихся с чтением отрывков из прозы и поэзии, соответствующих теме. «Выбор юбилейных дат и имен, отбор и акцентировка художественных произведений происходит не с точки зрения сохранения музейных ценностей, но под знаком определенной пропаганды того идейно близкого нам художественного наследия прошлого, которое актуально и жизненно и на сегодняшний день» [29, л. 6], – говорилось в одной из инструкций для ОКМ. Абонементные концерты теперь строились, по принципу тематических музыкально-литературных лекций-концертов, основу репертуара которых составляли камерные вокальные и инструментальные сочинения русской и зарубежной классики¹³⁶.

В итоге деятельность ОКМ вышла далеко за пределы не только современной камерной музыки, но и музыки вообще. После 1932 г. Общество потеряло свое первоначальное назначение, фактически превратившись в бюро по пропаганде классического искусства среди широких рабочих масс. На заседаниях художественного совета руководство ОКМ неоднократно подчеркивало,¹³⁷ что план, поставленный перед ОКМ, не выполним, и не соответствует основному направлению деятельности. Все навязываемые нововведения расценивались как «нереальные», «неосуществимые» и «непродуманные» [28, л. 108]. Неудивительно, что в таком виде Общество просуществовало недолго, и было ликвидировано в марте 1932 года¹³⁸.

Однако даже в такой сложный период посещение вечеров и концертных мероприятий ОКМ принесло Свиридову несомненную пользу и существенно расширило его музыкальный кругозор. Обратившись к тематическим планам и программкам сезона 1932–1933 гг., остановимся на тех концертных программах, которые, прежде всего, могли быть интересны для юного композитора.

Из зарубежной классики интерес могли представлять концерты, посвященные итальянской и французской музыке XVIII столетия, творчеству французских клавесинистов, скандинавских композиторов, испанской музыке¹³⁹, камерному творчеству Э. Грига,

¹³⁶ Вступительные слова на концертах, а также популярные беседы о музыке в 1932–1933 гг. проводили ленинградские музыковеды А. Будяковский, Л. Энтелис, Ю. Вайнкоп, П. Вульфус, В. Музалевский, М. Друскин, поэт Л. Дзержинский.

¹³⁷ Художественный руководитель ОКМ в 1932–1933 гг. А. Е. Будяковский

¹³⁸ Постановлением президиума Ленсовета от 20 марта 1933 г. [35, л. 1] Общество было ликвидировано. Ликвидационная комиссия работала до марта 1934 г. (в Музыкальной энциклопедии ошибочно указан 1937 год [294]).

¹³⁹ В концерте были исполнены сочинения И. Альбениса, М. де Фалья, П. Сарасате.

Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Г. Вольфа¹⁴⁰, фортепианному творчеству Ф. Листа. Отдельный раздел репертуара составили концерты, посвященные пятидесятилетию со дня смерти Р. Вагнера и цикл концертных программ, посвященный музыке эпохи французской революции, в котором звучали инструментальные и вокальные сочинения французских композиторов того времени: Люпи¹⁴¹, Монсеньи, Филидора, Гретри, Гаво, Мегюля, Далеирака, Лессюера, отрывки из комической и героической опер эпохи французской революции. Отдельный вечер был посвящен песням немецких пролетарских композиторов – Эйслера, Фогеля, Ранкля и Фольмера.

Популярностью пользовались вечера оперной музыки, на которых исполнялись сцены из опер Моцарта, Сен-Санса, Массне, Бизе, Доницетти, Верди, Пуччини, Леонковалло; а также программы, состоящие из отрывков неизвестных широкой публике опер Россини, и посвященные творчеству Верди и итальянской опере. В 1933 г. состоялись постановки камерных опер, большинство из которых не звучали тогда на театральной сцене: «Королева Мая» Глюка, «Дон Жуан» Моцарта, «Садовник и его господин» Филидора, «Аскольдова могила» Верстовского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Мавра» Стравинского.

В концертах, посвященных русской музыке, чаще всего звучали песни, романсы и отрывки из опер Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. Много русской классики XIX века исполнялось в смешанных абонементных концертах и литературно-музыкальных вечерах. Обществом устраивались концерты, посвященные старинному русскому романсу¹⁴² и народной песне. В исполнении Квартета им. Ауэра звучали квартеты Чайковского и Танеева. На протяжении 1932–1933 гг. в ОКМ шел абонементный цикл, состоящий из сорока трех концертов под названием «Полное собрание сочинений Мусоргского». Многие из концертов были рассчитаны на культпоход студентов Ленинградской консерватории и Музтехникумов¹⁴³.

Новым в деятельности ОКМ после 1932 г. были литературные вечера. Рассчитанные на массовую аудиторию, они, тем не менее, могли представлять определенный познавательный интерес для юного Свиридова. В 1932 – первую половину 1933 г. прошли ли-

¹⁴⁰ Интересно, что на концерте, посвященном вокальному творчеству Ф. Шуберта вокальный цикл известный у нас под названием «Зимний путь» был обозначен как «"Зимнее путешествие"». Поэма одиночества в 24-х песнях В. Мюллера» [34, л. 34].

¹⁴¹ Сюита из «Острова сумасшедших»

¹⁴² Исполнялись романсы Алябьева, Гурилева, Титова, Дюбюка, Вельегорского

¹⁴³ Музыкальное творчество национальных меньшинств СССР, музыке кавказских народов, вечер современной советской музыки и литературы, вечер Украинской музыки, состоящий из произведений Н. В. Лысенко.

тературные вечера (с музыкальным сопровождением), посвященные творчеству Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, А. Блока, А. Пушкина, В. Жуковского, русской народнической литературе, поэзии Армении; французским писателям XVIII столетия (Руссо, Вольтеру, Дидро, Бомарше). Состоялись литературные концерты из произведений американских писателей; цикл литературно-музыкальных вечеров под названием «Гоголевские программы»¹⁴⁴. В сборных литературно-музыкальных вечерах читались произведения В. Гюго, Ж-Б. Мольера, Г. Гейне, Ч. Диккенса, Дж. Байрона, Д. Лондона. Из современной советской поэзии и прозы звучали произведения А. Блока, М. Горького, В. Маяковского, И. Сельвинского, А. Прокофьева, Н. Асеева.

Но сугубый профессиональный интерес для Свиридова, безусловно, могли представлять два цикла концертных программ, посвященных современной западноевропейской музыке и творчеству советских композиторов.

В ряде концертов, под названиями «Концертная музыка Запада» [33, л. 19], «Современная немецкая музыка» [33, л. 19] были исполнены сочинения, которые, к тому времени, уже не звучали с концертной эстрады: Вторая фортепианная сюита и отрывки из вокального цикла «Путевой альбом» Э. Кшенека, Скрипичный концерт и отрывки «Из оперы нищих» Вейля, Песни из «книги» висячих садов» А. Шенберга, две части из Струнного квартета № 4 и Марш из сюиты 1922 г., П. Хиндемита, «"Камерная музыка" в старом стиле» для струнного квартета и фортепиано Хеемана, Виолончельный концерт Мартини и др.

В конце 1932 – начале 1933 гг. к XV годовщине Октябрьской революции ОКМ приурочило цикл концертов, посвященных творчеству советских композиторов за последние пятнадцать лет [30, л. 11, 144, 152; 32, л. 18–18 об, л. 24–25]. Один из них, состоявшийся 21 ноября 1932 года, был специально подготовлен для студентов консерватории и музыкальных техникумов [32, л. 18–18 об.]. Можно предположить, что именно здесь Свиридов мог впервые услышать камерные сочинения ленинградских композиторов, познакомиться с творчеством своих педагогов, а также увидеть Д. Шостаковича и И. Дзержинского, принимавших участие в этих концертах.

В программе концерта «Советское музыкальное творчество за 15 лет» [32, л. 18–18 об.], прошедшего 21 ноября 1932 года, были следующие сочинения: Вокализ и Большая сюита для фортепиано Г. Попова, «Из дедовских сказок» и «Песня странствующего рыцаря» для виолончели М. Гнесина, «Подъем вагона» А. Давиденко, отрывки из песенного

¹⁴⁴ В этом цикле прошли встречи на следующие темы: «гоголевская фантастика», «гоголевская провинция», «гоголевский Петербург», «гоголевская Русь».

цикла на слова Д. Бедного М. Коваля. В исполнении автора состоялась премьера «Поэмы о Днепре» И. Дзержинского, прозвучали сочинения «Молодость» и «Индия» М. Юдина, сюита «Демонстрация» для скрипки и фортепиано Н. Гана, песенный цикл «Запад» В. Волошинова. Впервые прозвучали «Два эпизода» для скрипки и фортепиано «1919 год», и несколько частей из Путиловских песен М. Чулаки, «Пионерия» для трубы и фортепиано Н. Чемберджи; несколько своих фортепианных произведений на этом концерте исполнил Д. Шостакович.

В аналогичных концертах, посвященных советскому творчеству, а также в смешанных абонементных концертах постоянно звучали камерно-инструментальные сочинения М. Юдина, В. Дешеева, М. Чулаки, П. Вояринова, А. Лурье, В. Кочурова, Е. Чичериной, И. Пустыльника, Ю. Тюлина, Н. Греховодова, Д. Житомирского, В. Волошинова, А. Мосолова, Н. Рославца, К. Корчмарева, В. Ребикова, В. Фризе, Н. Гана, Г. Попова, А. Животова, Н. Чемберджи, И. Дзержинского; массовые песни и вокальные дуэты И. Дзержинского, М. Юдина, Н. Леви, Ю. Тюлина, М. Чулаки, В. Волошинова, В. Фризе; звучали произведения советской тематики на стихи Б. Лихарева, А. Прокофьева, Б. Корнилова и других молодых советских поэтов. В 1933 году несколько концертных литературно-музыкальных программ подготовили И. Дзержинский с братом Леонидом, который читал на концертах прозу и поэзию¹⁴⁵.

Особую программу под названием «Творческий путь РАПМа» составляли сочинения композиторов этого направления. В нее были включены хоровые и песенные произведения Вас. Буглая, Коваля, Чемберджи, Чулаки, Шехтер, Давиденко, Белого, Стрельникова, Красева, Корчмарева и др. [30, л. 152].

К сожалению, за редкими исключениями, в многочисленных концертах ОКМ не звучали сочинения ведущих советских композиторов: Шостаковича, Штейнберга, Щербачева, Рязанова, Гнесина, Асафьева, Глиэра, Шебалина, Шапорина, Мясковского¹⁴⁶. Лишь в единичных случаях можно было услышать камерно-инструментальные сочинения Прокофьева и Стравинского¹⁴⁷.

Но в целом деятельность Общества камерной музыки сыграла свою положительную роль в расширении кругозора молодого композитора, прежде всего, познакомив его с ка-

¹⁴⁵ В этих концертах звучали следующие сочинения Дзержинского: «Две армии», Сонатина, Весенняя сюита, Четыре танца, транскрипции из оперы «Тихий Дон».

¹⁴⁶ Состоялся единственный концерт, посвященный камерному творчеству московских композиторов – Гнесину, Василенко и Мясковскому.

¹⁴⁷ Звучали вторая и третья части Струнного квартета ор. 52, Сарказмы, Фортепианные сонаты, отдельные романсы и Увертюра на еврейские темы. С. Прокофьева, и Масленица из балета «Петрушка» в переложении для рояля И. Стравинского.

мерным творчеством нового поколения советских композиторов, помогла быть в курсе событий современного музыкального творчества.

1.5.3. Капелла

Если симфоническая, камерно-инструментальная и оперная культура в 1930-е годы активно развивались и пользовались поддержкой государства, то русское хоровое искусство переживало в эти годы один из самых тяжелых периодов в своей истории. Не случайно, видимо, хоровые впечатления Свиридова тех лет, как он сам пишет, «очень немногочисленны» [488, с. 150].

Внешне хоровое движение в тридцатые годы достигло небывалого размаха, но при этом традиция русской духовной музыки была оборвана, на второй план отошел и фольклор с его уникальным русским многоголосием, Музыкальное народное творчество стало приближаться к массовой песне. Как правило, хоровую культуру в стране в эти годы представляли различные ансамбли песни и пляски, а также коллективы, исполняющие современную массовую песню и революционный фольклор, представленные в хоровой интерпретации¹⁴⁸.

Капелла, старейшее концертное и профессиональное музыкальное заведение страны, на протяжении двух столетий определявшее своей деятельностью становление и развитие всей русской профессиональной музыкальной культуры, после 1918 г. во многом утратила свое значение и находилась на грани упадка. Духовные сочинения русских композиторов, в том числе всемирно признанных классиков, прежде составлявшие основу репертуара Капеллы, теперь фактически находились под запретом и не допускались к широкому исполнению.

Согласно указаниям Наркомпроса, программы Капеллы должны были состоять из русской и зарубежной народной песни, классической и советской хоровой литературы [513, с. 103]. В отношении зарубежной музыки было указано, что она должна ограничиваться периодом XVI–XIX веков. Предлагалось исключить все формалистические произведения XX века, а из культовых отобрать наиболее ценные и петь их «лишь в самых исключительных случаях», сопровождая вступительными пояснениями. Также художест-

¹⁴⁸ В Ленинграде одним из таких коллективов был Ансамбль красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа, в Москве – Ансамбль песни и пляски Красной Армии им. А. В. Александрова, Академический русский народный хор им. М. Е. Пятницкого, а также другие многочисленные профессиональные и самодеятельные хоровые коллективы.

венному руководству Капеллы было предписано включать в репертуар все «художественные новинки» советской и зарубежной революционной музыки [513, с. 104].

Все эти непростые задачи встали перед ее художественным руководителем и дирижером Михаилом Георгиевичем Климовым, ярким представителем лучших традиций русской вокальной и хоровой школы, человеком глубокой культуры¹⁴⁹, тридцать пять лет своей жизни отдавшим Капелле. Климов, насколько мог, старался хранить прежние традиции хоровой Капеллы, стремился вернуть в ее репертуар русскую духовную классику¹⁵⁰. В итоге концертные программы Капеллы тех лет были объявлены спорными с точки зрения выдвинутых советской действительностью задач, а в советской литературе деятельность Климова нередко была представлена как аполитичная и сугубо академичная [513, с. 84].

Наркомпрос отмечал, что «концертная деятельность капеллы после опубликования постановления свидетельствовала о том, что ее руководство односторонне поняло смысл происходящей перестройки». Лучшие произведения композиторов входивших ранее в РАПМ исполнялись теперь реже, а «их место занимали сочинения, чуждые идейно-художественной направленности советской музыки. Под видом "учебно-показательных программ" для учащихся музыкальных техникумов и консерватории была включена в план церковная хоровая музыка 17–18 веков. Были попытки исполнения идейно порочной поэмы А. Онеггера "Крик мира"» [513, с. 107–108].

«Капелла замкнулась в найденных ею и привычных для нее исполнительских рамках и вместо поисков возвращалась к старому, частично дореволюционному репертуару»

¹⁴⁹ Климов, Михаил Георгиевич (1881–1937) – выдающийся мастер хорового искусства, выпускник московского Синодального училища (ученик трех крупнейших музыкальных деятелей московской хоровой школы – С. В. Смоленского, А. Д. Кастальского и В. С. Орлова), выпускник Петербургской консерватории по классу композиции (Н. А. Римский-Корсаков) и оперно-симфонического дирижирования (Н. Н. Черепнин). Деятельность М. Г. Климова в Ленинграде многогранна. С 1913 г. он профессор Ленинградской консерватории, воспитавший целую плеяду оперных певцов и дирижеров; в 1923 г. Климов основывает и руководит Оперной студией консерватории, единственного на тот момент студенческого театра в мире; в 1925–1927 гг. его назначают директором и художественным руководителем Ленинградской филармонии. В капелле Климов начал работать с 1901 г. сначала помощником дирижера, а с 1913 г. – главным дирижером; с конца 1922 г. – назначен ее главным дирижером и художественным руководителем. Современники отмечали его глубокую эрудицию, тонкий художественный вкус, благородство природы и большую дирижерскую одаренность. В музыкальном мире он имел большой авторитет, который зиждился не только на профессиональных качествах, но и на глубине и силе воздействия его личности. Ученица М. Г. Климова Е. П. Кудрявцева считала, что в 1920–1930-е годы не было музыканта, который так или иначе не испытал бы на себе облагоураживающего воздействия его личности.

¹⁵⁰ В 1926–1927 гг. Климов обращался в Наркомпрос с просьбой разрешить исполнение русской духовной музыки в ее выдающихся образцах, мотивируя свою просьбу необходимостью сохранения высокой исполнительской культуры хора. Частично пойдя навстречу Климову, ему было предписано проявить максимум активности по заказу советским композиторам произведений на советскую тему. В 1929 г. Климов опять обращается в Наркомпрос с просьбой разрешить «свободный» подход к хоровому историческому материалу, и дать возможность более широко использовать произведений культового содержания, но в просьбе было отказано [513, с. 94].

[513, с. 108], – такой вывод о деятельности Капеллы первой половины 1930-х годов был сделан даже спустя двадцать лет, в 1957 году.

Новая репертуарная политика потребовала проведения целого ряда реформ, поскольку традиционные для Капеллы формы работы не давали в новых условиях нужного результата. Так, еще в 1920 году Климов подключил к мужскому хору женские голоса, значительно расширил состав хоровых исполнителей. Каждый год он пополнял репертуар капеллы фундаментальными произведениями мировой классики, формировал новые хоровые программы, стараясь сочетать соответствие новым требованиям с сохранением традиций¹⁵¹.

Наибольшее внимание теперь приходилось уделять пропаганде русских народных песен и песенного творчества народов союзных республик. В период с 1932 по 1934 год более половины концертов были посвящены народной песне, представленной как в оригинальных вариантах, обработке русских классиков, так и в новых обработках советских композиторов [37]. Были созданы тематические концертные программы «Песни народов, созданные после Октября», «Песни борьбы и труда», «Песни народов СССР», особенностью которого было участие Государственного оркестра русских народных инструментов им. Андреева, программа украинских песен «Песни Украины» памяти Т. Г. Шевченко [37, л. 153]. Особый интерес представляли программы под названием «Песни Востока», включающие в себя армянские, грузинские, чеченские, еврейские, башкирские, татарские и казахские песни [37, л. 157], программы «Песни Великороссии и Малороссии в народной гармонизации», «Хороводы, пляски и танцы».

Одной из задач, поставленных перед Капеллой, было включение в репертуар сочинений советских композиторов на современные темы, которые должны были наряду с народными песнями составить основу большинства концертных программ. Однако, несмотря на требования Наркомпроса, проблема с советским репертуаром стояла остро вплоть до середины 1930-х гг. Наиболее профессиональные композиторы Ленинграда, такие, как Асафьев, Штейнберг, Щербачев, Шостакович, Рязанов и другие, не писали для хора¹⁵². Композиторы, стоявшие на творческой платформе РАПМа, в основном сочиняли однодвухголосные массовые песни, не отвечавшие исполнительским запросам Капеллы. Хор фактически был лишен возможности пополнять свой репертуар современными и при этом

¹⁵¹ Характеристика репертуара Капеллы представлена на основе документов, хранящихся в фондах Капеллы в ЦГАЛИ СПб [36, 37], а также указателя произведений, исполнявшихся Капеллой в 1917–1957 гг. опубликованного в сборнике «Государственная академическая капелла им. Глинки» [513, с. 149–161].

¹⁵² Только в одну из программ, посвященную современному хоровому творчеству, наряду с сочинениями Юдина, Стрельникова, Славинского, Коваля, Давиденко, были включены сочинения Щербачева, Гнесина, Гедике, Мосолова и Брука.

профессиональными произведениями. В репертуар включались революционные песни и песни Красной Армии в хоровых обработках. Большую долю репертуара составляли массовые хоровые песни композиторов, ранее принадлежавших к РАПМ: В. Белого, Д. Васильева-Буглая, П. Рукина, А. Гладковского, А. Егорова, М. Коваля, Ф. Козицкого, К. Корчмарева, М. Красева, А. Митюшина, А. Давиденко. Проходили премьеры ряда крупных произведений для хора и солистов с сопровождением симфонического оркестра М. Юдина, А. Пашенко, Е. Славинского, Н. Стрельникова, А. Житомирского, Д. Кабалевского, А. Животова [37]. Но, к сожалению, в репертуаре Капеллы было много произведений-однодневок, не отвечающих художественным критериям и, соответственно, не выдержавших проверки временем.

И хотя к 1934 году формально репертуар Капеллы более чем наполовину состоял из произведений советских авторов, на фоне общего роста советского симфонического, камерного и оперного творчества Капелла не располагала крупными произведениями на современную тему. В официальных отчетах отмечалось снижение активности руководства Капеллы в отношении заказов на новые монументальные произведения советских композиторов, отсутствие связи с Союзом композиторов [513, с. 107].

Зарубежная классика была широко представлена как светскими, так и духовными сочинениями. Именно в этой области Капелла могла опираться на серьезный репертуар. Под управлением М. Г. Климова в первой половине 1930-х гг. прозвучали «Месса си-минор» и «Страсти по Матфею» Баха, оратории «Самсон» и «Иуда Маккавей» Генделя, «Орфей» Монтеверди, «Сотворение мира» и «Времена года» Гайдна, Реквием Моцарта, Месса Solemnis и Девятая симфония Бетховена. В Капелле исполнялись и сочинения романтиков – оратория «Рай и Пери» Шумана, «Гибель Фауста» Берлиоза, «Легенда о св. Елизавете» Листа, Реквиемы Брамса и Верди, хоры Комитаса и др.¹⁵³.

Что касается творчества современных западноевропейских композиторов, то за исключением произведений с революционной тематикой¹⁵⁴, после 1932 г. их сочинения покинули репертуар Капеллы¹⁵⁵.

¹⁵³ В 1932–1933 гг. хор капеллы озвучивал выставки музыкальных инструментов Эрмитажа. Программа состояла из произведений французских композиторов XVII – XVIII в. и неоднократно исполнялась не только для посетителей музея, но и специально для учащихся музыкальных учебных заведений Ленинграда [513, с. 109].

¹⁵⁴ Звучали хоровые сочинения Г. Эйслера и Комитаса [513, с. 109].

¹⁵⁵ В 1920-е гг. Климов, в поисках новых выразительных возможностей активно включал в репертуар сочинения современных зарубежных авторов. Репертуар пополнялся такими сочинениями, как «Царь Эдип» и «Свадебка» Стравинского, «Антигона», «Царь Давид», «Крик мира» и «Юдифь» А. Онеггера, Деревенскими сценами Б. Бартока, урбанистической музыкальной повестью «Полет Линдберга» К. Вейля, хорошими сочинениями Кшенека, Хиндемита, Шенберга.

Из русской классики звучали отдельные хоры Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Балакирева. Обратился Климов и к русскому оперному хоровому творчеству, сделав переложения для хора из опер русских композиторов – Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. Также были разучены «Весна» Рахманинова, созданы две программы, посвященные 40-летию со дня смерти Чайковского и 25-летию со дня смерти Римского-Корсакова. Отдельными событиями в музыкальной жизни города были концертные исполнения опер «Опричник» Чайковского и «Орестея» С. Танеева в 1933 г., а также премьера оратории А. Г. Рубинштейна «Вавилонское столпотворение» в 1936 году [37, л. 154].

Особо значимыми для Капеллы были включенные в ее репертуар «Хоры Танеева», давшие возможность и слушателям, и артистам хоть отчасти прикоснуться к красотам русской хоровой полифонии. В 1934 г. М. Г. Климов приступил к разучиванию монументальнейшего сочинения С. И. Танеева — кантаты «По прочтении псалма» на текст А. С. Хомякова. К сожалению, в 1934 году «чиновники от музыки» сняли исполнение кантаты Танеева с генеральной репетиции¹⁵⁶.

Стремясь к созданию нового репертуара, Климов сделал ряд переложений для хора инструментальных сочинений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского и др.¹⁵⁷

Таким образом, Климов даже в творчески сложных условиях смог сделать тридцатые годы одной из ярких страниц в истории капеллы, внося колоссальный вклад в совершенствование хора, его сохранение и развитие в новых условиях. В итоге его стараниями к середине 1930-х гг. был создан хоровой коллектив, владевший обширнейшим репертуаром, многообразными музыкальными формами — от народной песни до монументальных произведений классической и современной музыки. Исполнительское мастерство капеллы также находилось на небывалой высоте¹⁵⁸.

Но, к большому сожалению, Свиридов, как и большинство слушателей тех лет, не мог оценить исполнительский уровень Капеллы. Коллектив не имел возможности пока-

¹⁵⁶ Уже была назначена дата концерта (шестое и восьмое октября 1934 г.), в городе были развешены афиши концерта, вступительное слово должен был произносить И. Соллертинский [37, л. 141–142].

¹⁵⁷ Некоторые из них стали классическими образцами и исполняются до сих пор («Грёзы» Шумана, «Моряки» Вильбоа, «Неаполитанская песня» Чайковского, «Музыкальная табакерка» Лядова, «Песня о блохе» Мусоргского и др.)

¹⁵⁸ В 1928 году Капелла под руководством Климова выезжает в свою первую большую гастрольную поездку по странам Западной Европы: Латвии, Германии, Швейцарии, Италии. Гастроли прошли с исключительным успехом. Рецензенты считали Капеллу выдающимся явлением не только европейской, но и мировой культуры. Впоследствии известный дирижёр Д. Митропулос назвал климовскую Капеллу «восьмым чудом света» [513, с. 112].

зять себя в полной мере, так как больше половины его репертуара практически не звучало с концертных площадок¹⁵⁹.

Складывалось впечатление, как будто репертуар Капеллы состоял в основном из смешанных программ, включающих в себя песни народов СССР (преимущественно украинские), обработки революционных песен, хоры зарубежных революционных композиторов (например, Г. Эйслера), а также хоровые сочинения русских и зарубежных композиторов-классиков¹⁶⁰.

Начиная с 1935 г. в Капелле наступил период «безвременья»: осенью 1935 г. вследствие тяжелой болезни Климов покинул капеллу. В сезон 1935/1936 и 1936/1937 годов самостоятельная концертная жизнь капеллы практически остановилась¹⁶¹, стал сокращаться репертуар. В прессе отмечалось, что стиль пения стал менее выразительным [513, с. 111].

В марте 1937 г. на должность художественного руководителя и главного дирижера Ленинградской Капеллы был назначен А. В. Свешников¹⁶². С его приходом ситуация с большим трудом начала меняться. Отметим лишь, что именно в эти годы в репертуар капеллы начинают входить новые крупные сочинения советских композиторов: В. Волошинова, И. Держинского, И. Дунаевского, Д. Прицкера, М. Чулаки, С. Прокофьева, В. Соловьева-Седого, О. Чишко, Ю. Шапорина, М. Юдина, многие из которых исполнялись на сцене филармонии совместно с ее симфоническим оркестром.

В целом Капелла, даже в период деятельности М. Г. Климова, последние годы которой еще застал Свиридов, не оставила у него ярких впечатлений, а главное, не смогла приобщить молодого композитора к великой русской хоровой культуре. «Меньше впечатлений осталось от зала Капеллы, – вспоминал Свиридов, – потому что сама Капелла, как и все профессиональное хоровое искусство России, переживала тогда трудные времена. Новая хоровая музыка еще не народилась, исполнение старой строго регламентировалось» [488, с. 154]. Тем более поразителен переход Свиридова в середине 1950-х гг. к соз-

¹⁵⁹ Многие концерты проходили на выездных площадках – рабочие клубы, школы, вузы, дома культуры, большое количество концертов проводилось по радио. Нередкими стали гастролы по СССР.

¹⁶⁰ Регулярно исполнявшиеся крупные кантатно-ораториальные произведения русской и западноевропейской музыки, как правило, уже были хорошо известны слушателям по концертам филармонии.

¹⁶¹ Замены ему сразу не нашлось, и Капелла осталась без художественного руководителя и дирижера. С марта 1936 по март 1937 г. во главе капеллы стоял Н. М. Данилин, под руководством которого была предпринята гастрольная поездка на Урал. В этот год Капелла в основном участвовала в исполнении крупных зарубежных кантатно-ораториальных сочинений в концертах Филармонии под управлением крупнейших советских и зарубежных дирижеров – «Страсти по Матфею» Баха, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, «Реквием» Верди, Моцарта и Юдина, «Времена года» Гайдна, «Фауст» Листа, Третья симфония Малера, «Парсифаль» и «Моряк-скиталец» Вагнера.

¹⁶² В. Свешников находился на посту художественного руководителя и дирижера Капеллы с 1937 по 1940 гг.

данию произведений а'capella, ставший основополагающим для его творчества [503, с. 390].

1.6. Музыкальные театры Ленинграда 1930-х годов

1.6.1. Оперная деятельность Кировского (Мариинского) и Малого оперного театров

Тридцатые годы стали временем необыкновенного подъема оперного искусства, центрами которого в Ленинграде были Кировский¹⁶³ и Малый оперный театры¹⁶⁴. Свиридов в эти годы посещал оперные театры не менее активно, чем симфонические и камерные концерты. Это было время, когда классические оперы вновь звучали без насильственно навязанных им в двадцатые годы искажений и подмены текстов¹⁶⁵, когда стали менее актуальными поиски нового в области музыкального театра и отошла в прошлое установка на радикальное обновление оперы, ее форм и языка. Многие постановки русских и зарубежных опер, осуществленные в 1930-е гг. стали образцом решения оперных спектаклей.

Исключительно высоко стояла в это время и оперная исполнительская культура. На сценах обоих театров блистали несравненные мастера советской оперы: А. Нежданова, К. Держинская, Н. Обухова, Г. Пирогов, С. Мигай, В. Барсова, М. Максакова, С. Преображенская, И. Козловский, С. Лемешев, Н. Печковский, М. Рейзен, Г. Нэлепп, М. Михайлов. Свиридов вспоминал, что «постановки оперных спектаклей отличались высокой культурой. Ее уровень поддерживали режиссеры, тонко чувствующие музыку, такие, как Н. Смолич, К. Тверской, С. Радлов. В Мариинском театре должность главного дирижера занимал Н. Дранишников¹⁶⁶, "душой" Малого оперного был яркий, инициативный С. Самосуд. Певческие составы были очень высокого класса, имена С. Преображенской, Н. Печковского, М. Рейзена, П. Журавленко украшали афиши оперных спектаклей» [488, с. 155].

¹⁶³ До 1918 г. – Мариинский театр, 1918–1920 гг. – Ленинградский театр оперы и балета, 1920–1935 гг. – Ленинградский академический театр оперы и балета, 1935–1992 гг. – Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова (Кировский театр).

¹⁶⁴ В 1923 г. была создана Оперная студия консерватории.

¹⁶⁵ В 1920-е гг. классические оперы «осовременивали» путем подгонки новых либретто под существовавшую музыку. Таким образом успели осовременить «Тоску» Пуччини в «Борьбу за коммуны» в 1924 г., и «Гугеноты» Мейербера в «Декабристы».

¹⁶⁶ Н. Дранишников был главным дирижером театра с 1920-х годов. В 1936 г. его сменил А. Пазовский, главный режиссером был назначен С. Радлов, консультантом по творческим вопросам – Б. Асафьев.

Каждый из ленинградских оперных театров имел свое творческое лицо. Кировский театр в 1930-е гг. практически целиком посвятил себя работе над классикой, стараясь сохранить прежние традиции отечественной и мировой оперной культуры, сделать их основой новых исканий. На сцене театра звучали оперы Глюка, Моцарта, Бизе, Верди, Россини, Вагнера. Широко была представлена русская классическая опера – Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков. Событием в культурной жизни не только Ленинграда, но и страны было возрождение в 1937 г. первой классической русской оперы «Иван Сусанин», не звучавшей на сцене с первых лет революции¹⁶⁷; событием стала и премьера оперы «Чародейка» Чайковского, которая после постановки в 1887 г. была незаслуженно забыта¹⁶⁸. К пушкинскому юбилею в 1937 г. в декорациях И. Билибина была поставлена опера «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, также явившаяся подлинным событием музыкальной жизни города.

Не ставя перед собой первостепенной задачи работать над постановкой новых советских опер, Кировский театр в конце 1930-х гг., тем не менее, осуществил несколько такого рода постановок, например, «Броненосец Потемкин» О. Чишко, «Щорс» Г. Фарди. Особо следует отметить постановку первой оперы молодого Т. Хренникова «В бурю» (1939), которая стала, наряду с оперой «Семен Котко» С. Прокофьева, предметом живейших дискуссий¹⁶⁹.

Накануне войны были задуманы, но так и не успели состояться, постановки двух новых исторических опер – «Александр Невский» Г. Попова и «Иван Грозный» В. Щербачева.

В освоении нового советского репертуара тон задавал Малый оперный театр¹⁷⁰, еще в 1920-е гг. отличавшийся активностью поисков и экспериментов¹⁷¹. Современники называли его театром-вузом, театром-лабораторией. После 1932 г. главный дирижер и ху-

¹⁶⁷ С новым текстом С. Городецкого, под управлением С. Самосуда.

¹⁶⁸ С новым либретто С. Городецкого.

¹⁶⁹ Подробно об оперной дискуссии 1930-х гг. написано во второй главе данной работы.

¹⁷⁰ Творческая история Малого оперного театра, образованного в помещении бывшего Михайловского театра, начинается с 1918 г. До этого в Михайловском театре играла французская труппа, покинувшая город в революционные годы. Наименование «Ленинградский академический Малый оперный» театр получает в 1926 г. (сокращенно - МАЛЕГОТ) Подробнее см.: Музыкальная жизнь Ленинграда: Сборник статей / под общ. ред. В. Богданова-Березовского [575, с. 286-354].

¹⁷¹ В 1925 г. в МАЛЕГОТе была поставлена первая советская опера, воплотившая на сцене события гражданской войны «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссак. К сожалению, музыка играла в опере важную, но не определяющую роль. В 1930 г. состоялась премьера оперы Д. Шостаковича «Нос». Также, во второй половине 1920-х гг., театр проявлял большой интерес к зарубежной современной опере. В 1927-1929 гг. на сцене были поставлены «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» Э.Кшенека, «Колумб» Э. Дресселя, «Мона Лиза» М. Шиллинга, «В низинах» Э. д'Альбера. В это же время в Мариинском театре были поставлены «Саломея» и «Кавалер роз» Р. Штрауса, «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева.

дожественный руководитель театра С. Самосуд в сотрудничестве с режиссером Н. Смоличем¹⁷² приступили к новой форме работы. Они сгруппировали вокруг себя талантливую молодежь – прежде всего композиторов, поэтов и писателей, а также сценаристов, дирижеров, художников, и начали совместно работать над спектаклями – от их зарождения до появления на сцене¹⁷³. «Отныне советские оперы, которые ставятся театром, – это уже плод коллективной работы композитора, дирижера, режиссера, художника, артистов. Произведения созревают и рождаются в форме спектаклей, одновременно с ними» [575, с. 297], – так характеризовали новый метод театра современники. Метод стал быстро себя оправдывать, и Малый оперный театр выдвинулся в число ведущих театров страны, став «лабораторией советской оперы» во всесоюзном масштабе¹⁷⁴. Выдающимися явлениями театральной жизни Ленинграда стали спектакли «Леди Макбет» Д. Шостаковича в 1934 году и «Тихий Дон» Дзержинского в 1935 году¹⁷⁵.

В 1930-е гг. к опере обратились режиссеры драматических театров, открывшие новые пути сценического решения оперного спектакля и положившие начало традиции сотрудничества композитора и режиссера. Немалую роль в развитии оперной режиссуры играла деятельность ленинградских режиссеров С. Радлова, Н. Смолича, Л. Баратова. Каждый из их спектаклей становился важной вехой в становлении режиссерского оперного театра¹⁷⁶, тем более что параллельно с работой над постановкой новых советских опер они активно ставили оперную классику. С успехом на сцене Малого оперного театра шли режиссерские постановки «Кармен» (1933), «Снегурочки» (1934), «Царской невесты» (1936)¹⁷⁷, «Евгения Онегина» (1937), «Проданной невесты» (1937), «Ромео и Джульетты»

¹⁷² С. Самосуд пришел в театр в 1921 г., Н. Смолич – в 1922 г. Н. Смолич, артист театра драмы, привнес в оперный театр опыт школы актерского мастерства, воспитав не одно поколение оперных певцов-актеров. С 1936 г. художественным руководителем и главным дирижером Малого оперного театра становится Б. Хайкин.

¹⁷³ Первой советской оперой созданной от начала до конца в тесном сотрудничестве композитора и театра, была опера В. Желобинского «Комаринский мужик», поставленная в 1933 г. При многочисленных недостатках опера имела успех, спектакль прошел тридцать один раз, и сыграл свою роль в становлении советского оперного театра.

¹⁷⁴ В то время на театральных сценах областных центров и крупных городов советская опера ставилась робко и эпизодически.

¹⁷⁵ В период с 1932 по 1940 гг. в Малом оперном театре было поставлено девять новых опер советских композиторов: Желобинский «Комаринский мужик» (1933), Шостакович «Леди Макбет» (1934), Желобинский «Именины» (1935), Дзержинский «Тихий Дон» (1935), Дзержинский «Поднятая целина» (1937), Кабалевский «Кола Брюньон» (1938), Ходжа-Эйнатов «Мятеж» (1938), Желобинский «Мать» (1939), Пашенко «Помпадуры» (1939). Подробнее см.: Ленинградский государственный ордена Ленина Малый оперный театр. Обзор творческой работы с 1918 по 1940 год [557]

¹⁷⁶ Существенными для музыкального театра XX века оказались режиссерские искания К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Постановки Немировичем-Данченко советских опер «Леди Макбет» и «В бурю» стали не просто событиями музыкально-театральной жизни, но открывали пути принципиально новому, режиссерскому оперному театру, получившему блестящее развитие в послевоенные годы

¹⁷⁷ Спектакль шел с декорациями Б. Кустодиева

Гуно (1936), «Флории Тоски» (1934) и «Чио-Чио-Сан»¹⁷⁸ (1938). Событием стала постановка «Свадьбы Фигаро» в постановке Б. Зона (1936). К юбилею Мусоргского в 1940 г. была осуществлена постановка «Бориса Годунова» по авторской редакции, восстановленной музыковедами П. Ламмом и Б. Асафьевым¹⁷⁹. Каждый из этих спектаклей сыграл свою роль в развитии советского оперного театра¹⁸⁰.

Театр оказался не чужд попыток предложить и новаторские решения классических опер, в которых чувствовались отголоски исканий т. н. «левого» театра 1920-х гг. Наиболее дискуссионной в этом отношении оказалась постановка «Пиковой дамы» Чайковского, осуществленная В. Э. Мейерхольдом в 1935 году. В этой постановке Мейерхольд продолжил поиск нетрадиционных решений оперной классики. При этом он исходил из прежнего опыта авангардных постановок, основанных на радикальном переосмыслении классики. В данном случае установка на подобное «переосмысление» оперы и замену прежнего либретто привела к искажению замысла композитора¹⁸¹.

Таким образом, в 1930-е годы Свиридов стал свидетелем утверждения на оперной сцене отечественной и зарубежной классики. На его глазах происходило становление советского оперного жанра и зарождение принципиально нового режиссерского оперного театра, где опера рассматривалась как музыкальный спектакль, в котором действует певец-актер, который не только демонстрирует вокальное мастерство, но и «живет» на сцене.

1.6.2. Балет на сцене музыкальных театров Ленинграда в 1930-е гг.

Балетное искусство Свиридов досконально изучил в период учебы в консерватории, однако остался равнодушен к этому жанру. Об этом он пишет в одном из своих писем: «У меня не было по сути товарища, кроме Доброго¹⁸² <...>. Он же просвещал меня во многом, с ним я изучил балетное искусство, но остался к нему равнодушен» [263, л. 7].

¹⁷⁸ Спектакль шел с декорациями К. Коровина

¹⁷⁹ В Кировском (Мариинском) театре «Борис Годунов» в авторской редакции по инициативе и при поддержке Б. Асафьева начал идти еще с 1928 г.

¹⁸⁰ В 1933 г. в Малом оперном театре были поставлены две оперетты – «Корневильские колокола» Планкета и «Перикола» Оффенбаха.

¹⁸¹ Спектакль прошел девяносто один раз и первоначально был принят восторженно (см. статью А. Гвоздева «Большая победа» [346]), однако вскоре последовали справедливые критические отзывы (см., например, статью И. Соллертинского «Чайковский и Мейерхольд: «Пиковая дама» на сцене Малого оперного театра» [437]).

¹⁸² Добрый Иосиф Павлович (1905–1973) – советский композитор, соученик Свиридова по классу Д. Шостаковича (1938–1941).

Петербург на протяжении двухсот лет был средоточием русского хореографического искусства, завоевавшего в начале XX века всемирное признание. Здесь работали Петипа, Лев Иванов, Дидло, молодой Фокин; здесь состоялись премьеры балетов Чайковского, Глазунова, Черепнина, Аренского. С петербургской сценой связаны имена Кшесинской, Спесивцевой, Павловой, Карсавиной, Нижинского и многих других балерин и танцовщиков, имена которых вошли в золотой фонд истории мирового хореографического искусства.

Однако после революции русскому балету фактически угрожал распад. После эмиграции большинства старых балетных мастеров, балетный коллектив Мариинского театра практически остался без балерин и «первых танцовщиков». К тому же в 1920-е гг. в балет, как и в оперное искусство, пришли сторонники его решительного обновления в духе творческих экспериментов¹⁸³. После 1932 г. многое пришлось искать заново – жанры, формы, выразительные средства музыкального и танцевального языка.

Свиридов начал знакомство с балетом, когда в Ленинграде происходило становление новой советской балетной школы, когда на хореографическое поприще пришли лучшие представители смежных искусств – писатели, композиторы, художники, режиссеры.

Средоточием балетного творчества в Ленинграде стал театр оперы и балета им. С. М. Кирова, где с 1931 года хореографическую труппу возглавила выдающийся балетмейстер и педагог А. Я. Ваганова¹⁸⁴. В содружестве с балетмейстерами В. Чабукиани, Л. Лавровским, В. Вайоненом, Р. Захаровым, Л. Якобсоном, с крупными композиторами, либреттистами и художниками, под ее руководством создаются спектакли, в которых, при опоре на лучшие традиции, сложившиеся в процессе исторического развития русской хореографической школы, утверждались черты нового советского балетного искусства.

На сцене Кировского театра основу репертуара составляло классическое наследие. Свиридов имел возможность видеть как новые, прекрасные сценарно-драматургические версии «Лебединого озера», «Щелкунчика», «Жизели», «Дон-Кихота», «Эсмеральды»,

¹⁸³ В 1920-е гг. в балете шел поиск новой системы выразительных средств, нового типа соотношения музыки и танца. Композиторы и постановщики стремились средствами хореографии отразить пафос революционной борьбы, рождение нового мира, создать образы народа и современных героев. Как и в опере, первыми попытками создать современный балет, стало приспособление написанной ранее балетной музыки к новому, революционному по содержанию сюжету. Параллельно шла модернизация классики, нередко приводящая к искажению композиторского замысла, упрощенно-прямолинейному толкованию содержания. Классический танец в спектакле стал обогащаться средствами, заимствованными из пластики спорта, цирка, бытового танца, из практики массовых форм агиттеатра и массовых музыкальных действий, немом кино.

¹⁸⁴ А. Я. Ваганова (1879–1951) – артистка балета Кировского театра, балетмейстер и педагог; с 1931 по 1937 год – художественный руководитель балетной труппы Кировского театра, автор книги «Основы классического танца» (1934), ставшей основополагающей для русской балетной школы XX века.

«Копелии», так и спектакли с бережно восстановленной хореографией Петипа, Перро, Горского, Фокина, Льва Иванова. «Мариинский балет был выше всяких похвал», – вспоминал позже Свиридов, подчеркивая, что там была «целая плеяда блестящих артистов, в их числе молодые Уланова, Вечеслова, Чабукиани, всех не перечислишь...» [488, с. 155–156].

Действительно, советский балет тридцатых годов отличала высокая исполнительская культура. В балет пришли молодые исполнители из Ленинградского хореографического училища – кузницы новой советской балетной школы. Свиридов застал становление и расцвет таланта этих исполнителей, впоследствии составивших гордость и славу не только ленинградского, но и всего советского балета: М. Семеновой, Н. Дудинской, К. Сергеева, В. Чабукиани, Г. Улановой, Т. Вечесловой, О. Иордан, П. Гусева, А. Шелеста и других.

Иную творческую линию развивала балетная труппа Малого оперного театра. Она была создана в 1933 г. по инициативе крупнейшего неординарного балетмейстера тех лет – Федора Лопухова, деятельность которого была тесно связана с Ленинградом¹⁸⁵. Еще в двадцатые годы, в условиях сложного отношения к классическому наследию, Лопухов отстоял большинство классических балетов и превосходно сохранил хореографию Петипа, Льва Иванова, Горского, Фокина¹⁸⁶. Но основное свое внимание он обратил на поиски новых форм балета. Наряду с К. Голейзовским¹⁸⁷ в Москве, он был сторонником решительного обновления стиля и языка хореографических постановок, привнес в свои спектакли опыт крупнейших режиссеров драматического театра, в частности, Е. Вахтангова и С. Радлова, явился одним из основателей жанра танцевальной симфонии и предшественником так называемого драмбалета¹⁸⁸.

Еще в 1920-е гг. он поставил в Ленинграде «Пульчинеллу» и «Байку про лису» Стравинского, стал постановщиком первых советских балетов на современные сюжеты:

¹⁸⁵ Ф. Лопухов (1886–1973) – русский и советский артист балета, балетмейстер, педагог, народный артист РСФСР, художественный руководитель балетной труппы Малого оперного театра в 1931–1936 гг. Подробнее о нем см.: Ф. Лопухов «Шестьдесят лет в балете» [561].

¹⁸⁶ «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Конек-горбунок», «Щелкунчик» и др.

¹⁸⁷ К. Голейзовский (1892–1970) – русский и советский артист балета, балетмейстер, хореограф, заслуженный артист Белорусской ССР (1940), заслуженный деятель искусств Литовской ССР (1954). Создатель студии Московский Камерный балет (1916).

¹⁸⁸ В основе жанра танцевальной симфонии хореографическая интерпретация симфонических и инструментальных произведений, не предназначенных композиторами для балетного спектакля. Жанр утвердился в балетном театре XX века, и был развит на Западе в опытах Д. Баланчина, а у нас в работах балетмейстеров конца 1950-х – начала 1960-х гг. В 1920-е гг. Лопухов поставил в Ленинграде танц-симфонию «Величие мироздания» (1923) на музыку четвертой симфонии Бетховена, одноактный балет на музыку оркестровой фантазии Мусоргского «Ночь на Лысой горе» (1924), балет «Ледяная дева» на музыку Грига по мотивам сказок Андерсена (1927).

«Красный вихрь» В. Дешеева (1924) и «Крепостная балерина» К. Корчмарева (1927). В тридцатые годы балетная труппа Малого оперного театра под руководством Ф. Лопухова искала самостоятельный путь развития. В качестве основы был выбран балет комедийного плана. Начало положили постановки «Арлекинады» Дриго-Петипа в 1933 году и «Копелии» Л. Делиба в 1934. Далее шли оригинальные постановки балетов «Светлый ручей» Шостаковича¹⁸⁹ (1935) и «Фадетты» Л. Делиба (1936). В 1937–1938 гг. балетмейстер Л. Лавровский поставил в Малом оперном театре «Тщетную предосторожность» Гертеля и «Кавказский пленник» Б. Асафьева. В 1940 году был поставлен балет М. Чулаки «Сказка о попе и его работнике Балде»¹⁹⁰.

Однако, несмотря на верность классической традиции, господствующее положение в балете в тридцатые годы заняло направление, которое существенно пересмотрело ведущие принципы классического балета, утвержденные М. Петипа¹⁹¹. Как и в оперу, в балет с конца двадцатых годов пришли режиссеры драматического театра, деятельность которых повлияла на образную сферу балета, на его драматургию, приемы и характеристики действующих лиц, в результате чего балет стал приближаться к драматическому спектаклю. В тридцатые годы окончательно утвердился новый жанр балетного спектакля – драматический сюжетный балет, получивший название хореодрама¹⁹² или «драмбалет» [539, с. 401,406]. Виднейшими представителями жанра стали балетмейстеры Р. Захаров, немного позднее Л. Лавровский и В. Вайонен.

Художественные возможности хореодрамы дали возможность воплощения ее средствами неслыханной для старого балета тематики – глубокого содержания классической литературы. В частности, в тридцатые годы были созданы балеты, в основу которых легли сюжеты произведений Шекспира, Пушкина, Бальзака, Гоголя, Лермонтова¹⁹³. Изменяю-

¹⁸⁹ «Светлый ручей» стал первым советским балетом на современную бытовую тематику, где главные герои действовали под своими реальными именами. В 1931 г. в Кировском театре Ф. Лопухов поставил балет Шостаковича «Болт», ставший важным завоеванием советской музыки на пути освоения популярных жанров. Балеты «Болт» и «Золотой век» (постановка в 1930 г. В. Вайоненом и Л. Якобсоном в Кировском театре) не став репертуарными остались яркими попытками отразить современность в комедийно-сатирическом плане.

¹⁹⁰ В постановке В. Ворковицкого.

¹⁹¹ Развитие балетного театра в тридцатые годы сопровождалось острыми спорами и дискуссиями. В 1940 г. в Москве состоялась теоретическая конференция деятелей советской хореографии. Основные противоречия шли между защитниками классической традиции, восходящей к принципам, утвержденным М. Петипа и сторонниками жанра хореодрамы. Подробнее см. об этом: Л. Лавровский О путях развития советского балета [548]; Р. Захаров. Записки балетмейстера [533]; Ю. Слонимский Семь балетных историй [619].

¹⁹² Первым значительным достижением хореодрамы, заложившим основы ее эстетики, принято считать балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева, поставленный в 1932 году. Постановка, была осуществлена С. Радловым, привнесшим в балет опыт драматического и оперного режиссера и балетмейстером В. Вайоненом.

¹⁹³ До революции искусство балета развивалось в основном в замкнутом мире легенды, фантастики, сказки, весьма обобщенно отражая дух своего времени.

щийся сложный внутренний мир героев оказал воздействие на искусство исполнителей: артист балета, как и певец в опере, теперь становился актером, от которого требовалась серьезная работа над образом. Но самые значительные изменения коснулись классического танца, до этого времени являющегося ведущим средством хореографической драматургии. В танце увеличилась роль иллюстративной пластики, основой лексики хореодрамы стал хореографический речитатив, переходящий в пантомиму.

Качественно изменилась музыка балетных спектаклей. Теперь она представляла собой крупную целостную форму с насыщенным симфоническим развитием и разработкой собственно музыкальных образов. Именно музыка стала определять логику сценического действия балета, насыщая пантомиму глубоким внутренним смыслом. В итоге балетная музыка, наряду с симфонией и оперой, заняла одно из ведущих мест в движении к обновлению музыкального языка, также определяя эволюцию советского музыкального творчества тридцатых годов. Большую роль в этом сыграла активная деятельность Б. Асафьева, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Также среди композиторов, работавших в области создания балетного драматического спектакля, были А. Крейн, В. Соловьев-Седой, С. Василенко, М. Чулаки¹⁹⁴.

Каждый из спектаклей, в целом далекий от совершенства, тем не менее, обогащал стилистику балета, непосредственно влияя на развитие нового жанра. Яркими постановками были балеты «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» и «Утраченные иллюзии» (1936) Б. Асафьева, «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1939), «Лауренсия» Крейна (1939), «Тарас Бульба» Соловьева-Седого (1940). Вершиной балетного искусства тридцатых годов, обобщившей лучшие достижения советской хореографии за десятилетие, стал балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1940) в постановке Л. Лавровского.

Свиридов практически не оставил воспоминаний о своих впечатлениях и пристрастиях в балетном искусстве. Равнодушие к балетному жанру, скорее всего, объяснялось, тем, что Свиридова не устраивала жанровая специфика балета, условность его танцевального языка. Но если сам балет как жанр не заинтересовал композитора, то превосходная музыка балетов Асафьева, Прокофьева, Шостаковича, несомненно, сыграла свою роль в становлении стиля композитора¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Первокласная музыка в советский балет пришла еще в конце 1920-х годов, когда были поставлены «Стальной скок» Прокофьева (1925), «Красный мак» Глиэра (1927), и особенно «Золотой век» (1930) и «Болт» Шостаковича (1931).

¹⁹⁵ Особенно высоко Свиридов оценивал «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева, считая этот балет лучшим из его сочинений. Об этом можно неоднократно прочитать в записях композитора [617, с. 209–210; с. 421–422]. Безусловно, ценил он и музыку балетов Шостаковича.

Единственный неудавшийся балетный замысел композитора – музыка к балету по пьесе К. Гоцци «Ворон» – относится к 1949 году. Это было трудное время, наступившее после Постановления 1948 г., когда Свиридов, причисленный к композиторам-формалистам и лишенный возможности издавать и исполнять свои сочинения, испытывал жизненную необходимость в творческих заказах. О том, как возникла идея создать балет, пишет в своих воспоминаниях И. Д. Гликман: «Я помню, что мы в один прекрасный день задумали совместно создать балет для Мариинского театра. Я предложил взять для сюжета пьесу Карло Гоцци "Ворон". Свиридову эта тема понравилась, и он сказал, что хочет написать музыку для песни Голубки, текст которой замечательно перевёл Михаил Лозинский. Свиридов, не откладывая в долгий ящик свой проект, быстро написал очень симпатичную музыку для песни Голубки. Я, в свою очередь, сочинил фабулу будущего балета и мы с Юрием Васильевичем, исполненные оптимизма, отправились в Мариинский театр и предложили постановку "Ворона" главному балетмейстеру П. А. Гусеву. Пётр Андреевич, прочтя либретто и прослушав музыку Свиридова, распорядился выдать нам аванс. Мы получили довольно солидную сумму и отправились в шашлычную, чтобы отметить наше торжество. К сожалению, наш оптимизм был омрачён: постановку отменили, потому что имя графа Гоцци было дискредитировано, творение замечательного драматурга не вписывалось в нашу советскую действительность. Мы с Юрием Васильевичем опасались, что от нас потребуют вернуть аванс, но всё обошлось благополучно» [661].

Можно предположить, что балетное искусство тридцатых годов, находившееся на периферии творческих интересов Г. В. Свиридова, тем не менее, оказало влияние на формирование в нем благородного художественного вкуса. А общая тенденция музыкального театра тридцатых годов к режиссерскому воплощению спектаклей оперы и балета, установка на певца-актера и танцовщика-актера, вполне могла сыграть определенную роль в формировании стремления Свиридова осуществлять, в известной степени, режиссерский подход к исполнению своих вокальных сочинений¹⁹⁶.

¹⁹⁶ См. об этом воспоминания Е. Нестеренко [503, с. 130–178] и А. Ведерникова [503, с. 107–129].

1.7. Бытовая музыкальная культура Ленинграда 1930-х гг. и ее отражение в музыке Г. В. Свиридова

1.7.1. Дореволюционные бытовые жанры в музыкальной культуре Ленинграда 1930-х гг. и создание новой советской эстрады

Бытовую музыкальную культуру конца XIX – начала XX веков Свиридов хорошо знал с раннего детства. В русской провинции конца 1920-х – начала 1930-х гг. она составляла основу всей музыкальной жизни города (даже новые советские революционные веяния внедрялись там не так быстро). По мнению А. С. Белоненко, она стала фундаментальным интонационным слоем композиторского сознания Свиридова: «для юного Свиридова музыка провинциального быта была естественной, к тому же единственной музыкальной средой» [488, с. 149]. Его музыкальный слух формировался «...под воздействием русской городской песни, бытового и цыганского романса и танца конца 19 – начала 20 века. Это самый распространенный в России репертуар из популярных романсов Гурилева, Варламова, Алябьева, городских песен, таких, как "Коробейники", "Славное море, священный Байкал", "По Дону гуляет казак молодой" или "русские" и "цыганские" романсы и песни из репертуара Вяльцевой, Вари Паниной, Плевницкой. <...> Периферийным звуковым фоном являлась музыка улицы: звуки деревенской гармошки, балалайки, гитары, "жестокий" романс, частушка, наконец, колокольный звон. <...> вся эта простодушная, незамысловатая, но берущая за сердце своей наивностью музыка русской провинции – основа первых детских впечатлений, первичный интонационный слой, отложившийся в композиторском сознании юного Свиридова» [488, с. 148].

Вспоминая о своих первых музыкальных впечатлениях, Свиридов подчеркивал, что «бытовая интонационная среда русской провинциальной жизни начала нынешнего века была на редкость богатой и сложносоставной: старая крестьянская песня, сохранившая еще древние ладовые образования, более поздние народные песни разночинного слоя, дворянский романс, "цыганское" пение, разнообразный гитарно-мандолинный репертуар, пение церковных и любительских хоров, творения русских классиков, отрывки оперной европейской музыки. Вся эта причудливая смесь наполняла жизнь тогдашнего русского человека» [488, с. 148].

Приехав в Ленинград, композитор столкнулся с привычной ему музыкой быта в иных условиях. В профессиональной музыкальной среде, где находился теперь Свиридов, основное внимание, безусловно, уделялось серьезным жанрам оперной, симфонической и камерной музыки. Бытовая музыкальная культура прошлого после революции находилась

на периферии советского музыкального искусства, более того, шел активный процесс замены этого культурного слоя жанрами советской эстрады. К тому же, среди музыкантов еще можно было встретить мнение о разделении музыки на серьезную, достойную уважения и легкую, которой часто придавалось значение легкомысленной, а также огульное осуждение легкого жанра, наследованное от РАПМ.

При этом среди основной массы населения легкий жанр, представленный в основном дореволюционным наследием, продолжал оставаться фактически на первом месте по популярности. Даже в 1940 г. в журнале «Советская музыка» констатируется факт того, что советский слушатель не собирается отказываться от бытовой музыки прошлого: «За последние годы цыганский романс и так называемая жанровая, эстрадная песня получили необычайное распространение. Об этом говорят многочисленные заявки на концерты: <...> требуют выступлений Козина, Юровской, Изабеллы Юрьевой, Тамары Церетелли, Кэто Джапаридзе, Клавдии Шульженко, Христофоровой, Ляли Черной, Черкасовой и др. В программах, утвержденных Мосреперткомом на ноябрь 1939 г., цыганские романсы¹⁹⁷ занимают второе место после вокальных произведений советских композиторов. Концерты, посвященные "старинному русскому романсу" и "таборной песне" дают огромные сборы, имена цыганских примадонн печатаются на афишах огромными буквами. "На периферии, – сообщает в редакцию журнала "Советская музыка" читатель <...> – это увлечение идет еще дальше. Среди молодежи, среди учащихся преобладает стремление пойти именно по этому пути и не только петь цыганские песни, но и "оцыганить" известные им песни другого характера"» [365, с. 69].

Незадолго до этого, в 1939 г. И. Дунаевский в статье о «Народной и псевдонародной песне» также пишет о пристрастии не только старшего поколения, но и советской молодежи «к "жестокой" сентиментальности цыганских романсов, заграничных фокстротов и "душещипательных" танго» [523, с. 48]. Дунаевский отмечает, что «камерная музыка с ее неисчерпаемым наследием еще мало проникла в массы, и камерные концерты, как правило, проходят при полупустых залах, концерты "цыганских" певиц проходят при переполненных залах» [523, с. 44].

Огромная популярность этого вида музыки была обусловлена, в том числе и тем, что в начале тридцатых годов советская массовая песня, призванная заменить собой старинный городской романс, который ассоциировался с дореволюционным временем, еще

¹⁹⁷ Цыганский романс – излюбленный жанр русской бытовой городской песни, сложившийся в начале XIX века под влиянием исполнителей-цыган и цыганских хоров. Также этот жанр культивировали в своем творчестве Варламов, Гурилев, Титов, Алябьев, позже – в более утонченных формах – Даргомыжский, Чайковский, Рахманинов.

не смогла это сделать¹⁹⁸. Несмотря на искренность многих советских песен 1930-х годов, обусловленную гордостью за успехи, достигнутые страной, и верой в светлое будущее, несмотря на профессиональную художественную форму, в которой были написаны лучшие из них, эти песни не затрагивали сокровенные душевные струны слушателей. Воспевая радостную жизнь, они односторонне передавали ее картину¹⁹⁹: «у них один герой – огромный дружный коллектив советских людей, <...> показанный чаще всего в обстановке торжества и праздника, на демонстрации, народном гулянье, физкультурном параде. <...> герой песен Дунаевского – шагает по жизни <...> с цветами и спортивными вымпелами, <...> с беззаботной улыбкой и веселым задором» [576, с. 84].

Практически не было среди песенного наследия лирических песен о любви. Показательно, что ни одной лирической песни не было представлено и на конкурсе эстрады в 1939 г. Верно отмечал Дунаевский, что «в значительных слоях населения имеется потребность в легком, эмоциональном романсе. Не имея удовлетворения этой потребности в советском музыкальном творчестве, эта категория слушателей находит "отдушину" в концертах "цыганских" певиц» [523, с. 48]. Любовные переживания, особенно связанные с разлукой оставались достоянием «цыганских романсов» и «жанровых песенок», входивших в репертуар В. Козина, И. Юрьевой, А. Вертинского, Г. Виноградова, К. Шульженко и других эстрадных певцов, стоявших в стороне от основной линии развития советской песни: «Им фактически отдана на откуп лирика, поэзия человеческого сердца. Они сейчас полные монополисты в этой области, – писал в одной из статей А. Живцов. – Они поют о природе, о вечности, о любви, о разлуке, о неумолимом беге времени, о невозвратно уходящей молодости, о звездном небе, о белых ночах, о жажде счастья и темных случайностях жизни. Они культивируют темы, которые всегда волновали и никогда не перестанут волновать человека» [365, с. 69].

Ситуация осложнялась тем, что наряду с классическим образцами бытовой музыки прошлого, в Ленинграде распространилось много непрофессиональных, бездарных произведений: «Нередко поют пошлые, дилетантские произведения для загородных ресторанов. <...> Музыкальное издательство не считает себя обязанным издавать и редактировать классические цыганские романсы и лучшие современные бытовые песни. Эта литература большей частью распространяется "из уст в уста"» [365, с. 70]. В целом, после револю-

¹⁹⁸ Первые эстрадные песни, появившиеся еще в 1920-е гг., были заимствованы от массовых песен времен гражданской войны. При этом руководство РАПМ без всякого основания объявляло классово вредными все произведения данного жанра, если они были написаны не членами РАПМа

¹⁹⁹ Исключения составляли лишь единицы. Например, «Спят курганы темные», «Любимый город» и др. Редко были песни, в которых эпика, героика сливались с лирикой, как, например, в «Песне о дружбе» и «Казачьей кавалерийской» Соловьева-Седого.

ции, оказалась на низком уровне и исполнительская культура бытового романса²⁰⁰: «Культура так называемого романса и жанровой, бытовой песни находится в бедственном положении. <...> Никто не занимается ни репертуаром, ни исполнителями, работающими в этом жанре. Нет школ и педагогов» [365, с. 70]. Не соответствовало общим задачам, стоящим перед советским искусством, и содержание репертуара: «Романсы и песни, исполняемые Козиным, Юрьевой, Церетели проникнуты невероятной разочарованностью, отрицанием действительности, главный герой таких романсов, переживший большое личное несчастье, нередко надломлен, процент сентиментальных, слезливых романсов и песен чрезвычайно велик» [365, с. 71].

Назревшую проблему решали двум путями. С одной стороны, учитывая высокую популярность бытовых жанров прошлого, стремились оставить лучшее в этом наследии, отредактировав его с учетом советской действительности: «Огонь критики должен быть направлен против искажений, привнесенных в этот жанр в серебряном веке, против дешевой сентиментальности, чувствительности, кабацкого "угара", – писал в журнале «Советская музыка» А. Живцов. – Есть ряд романсов, написанных с изяществом, вкусом и строгостью, где авторы текстов – русские поэты, это классические в своем роде романсы. Лучшие советские исполнители бытовой песни обладают в своем жанре значительным мастерством» [365, с. 69–70]. Некоторые советские композиторы пытались в своем творчестве продолжить дореволюционные традиции старинного и цыганского романса, жанровой бытовой песенки²⁰¹. Однако созданные ими произведения, как правило, были однообразны, являясь «перепевами» музыкального наследия прошлого.

Основные силы были брошены на создание советского легкого жанра и советской песенной эстрады: «Союз композиторов, концертные организации, Радиокomitee должны, наконец, обратить серьезное внимание на легкий жанр. <...> Надо привлечь к этой области квалифицированных композиторов, поэтов, надо обязать музыкальные учебные заведения и издательства на помощь артистам, исполняющим русский бытовой романс. Надо вынести на обсуждение широкой музыкальной общественности, чтобы ясно наметить дальнейшие пути развития легкого жанра в наших советских условиях» [365, с. 72]. В деле создания советской эстрады стремились применить весь свой опыт профессиональные поэты, композиторы, режиссеры, способные чутко прислушиваться к требованиям жизни. И. Дунаевский призывал композиторов активнее писать советские бытовые, лирические лю-

²⁰⁰ Надо сказать, что до революции лучшие исполнители «цыганской песни» и бытового романса были яркими представителями настоящей художественной культуры. Среди них А. Вяльцева, В. Панина, Н. Плевницкая и др.

²⁰¹ Например, Б. Фомин, А. Цфасман, К. Корчмарев, З. Компанеец, А. Лепин, М. Феркельман.

бовные песни и романсы: «В среде советских композиторов существует еще пренебрежение к легкому романсу, к песенке, к куплету, к частушкам. Мы слишком увлеклись героической, маршевой ритмикой наших массовых песен» [523, с. 48].

Параллельно шел поиск стиля и манеры исполнения, новых жанровых разновидностей. Эстрада стала включать в себя, помимо привычного ранее музыкально-исполнительского и песенного жанров, разговорный, балетный, цирковой и другие направления²⁰². В 1939 году состоялся Всесоюзный конкурс артистов эстрады²⁰³, победителями которого стали ленинградские артисты – К. Шульженко, К. Джапаридзе, А. Райкин, Л. Русланова. Постепенно советская эстрада заслужила государственный интерес, занимая равноправное положение в ряду других направлений советского искусства.

Таким образом, в Ленинграде в тридцатые годы Свиридов еще застал уникальный период параллельного сосуществования двух исторических пластов легкого жанра: становления советской песенной эстрады на фоне большой популярности дореволюционного наследия русского музыкального быта. После войны слой дореволюционной бытовой музыки почти полностью уйдет в прошлое. Ему на смену придет советская лирическая песня, расцвет которой будет подготовлен военным временем.

1.7.2. Становление советского джаза

Если бытовая музыка прошлого была для Свиридова привычна, то с джазовым искусством композитор познакомился уже в Ленинграде²⁰⁴. Джаз был немаловажной гранью многосоставной звуковой среды этих лет, и пройти мимо него композитор не мог, тем более, вторая половина 1930-х гг. стала временем оживленных дискуссий по поводу становления советского джаза²⁰⁵.

²⁰² В 1930 г. в Ленинграде была впервые создана государственная эстрадная организация.

²⁰³ Председатель жюри – И. Дунаевский

²⁰⁴ Идея создать джаз в Советском Союзе принадлежала поэту В. Парнаху, в 1922 г. опубликовавшем несколько статей о джазе. Двадцатые годы были периодом первых смутных поисков в этой области. В 1925 году в Ленинграде впервые состоялись гастроли негритянского «джаз-банда». В 1927 г. в Москве и Ленинграде почти одновременно состоялись выступления первых советских джазовых оркестров, положивших начало профессиональному джазу в Советском Союзе: в Ленинграде под руководством Л. Теплицкого, в Москве – А. Цфасмана. В 1928 г. был создан первый советский «теа-джаз» (театрализованный джаз) под управлением Л. Утесова (позднее «теа-джаз» был переименован в Государственный джаз-оркестр РСФСР). Также, в 1929 г. в Ленинграде был создан джазовый оркестр под управлением Г. Ландсберга, т.н. «Ленинградская джаз-капелла», просуществовавшая до 1935 г. и внесшая значительный вклад в развитие советского джаза.

²⁰⁵ К лету 1936 г. постепенно ослабел накал кампании по борьбе с формализмом, и с осени на страницах газет развернулась дискуссия о классовой природе советского джаза.

К началу 1930-х гг. положение в этой области было еще бедственное. Прежде всего, отсутствовала культура джаза. Все было отдано на откуп самодеятельным джазовым оркестрам, где не существовало никакого художественного контроля. Основным репертуаром, как правило, был низкопробным и псевдоджазовым: царили модные фокстроты и танго, преподносимые в джазовой манере, цыганское пение, неаполитанские мелодии, популярные киношлягеры.

На страницах музыкальной прессы неоднократно писалось о том, что нигде нет хорошей литературы о джазе, отсутствуют ноты профессиональной джазовой музыки и учебные пособия для джаз-оркестров, нет профессиональных кадров: «Кадры для джаз-коллективов никто не готовит, <...> в музыкальных школах считают "святоотатством" знакомить учащихся с джазом. О консерваториях и говорить нечего <...>. Джазовые коллективы кинотеатров поставлены в такие условия, что они вынуждены в меру своих <...> способностей "сочинять" репертуар и заказывать оркестровки весьма сомнительной <...> музыки для джаза. <...> литературные тексты для солистов джаза поручаются всевозможным случайным халтурным авторам» [344, с. 27–28]. При этом отмечалось, что советские композиторы гнушаются писать музыку такого рода: «Влияние <...> РАПМ, когда-то объявившей поход против развлекательной музыки, до сих пор еще чувствуется в работе советских композиторов» [344, с. 27–28].

Музыкальная критика также обходила джаз стороной. «Нам нужна деловая и профессиональная критика многочисленных недостатков джаза», – писал на страницах журнала «Советская музыка» В. Волков-Ланнит, при этом замечая, что ее нет, «...как нет и конкретных предложений об улучшении качества джазовой музыки. Наша музыкальная критика «принципиально» избегает популяризировать джазовую музыку» [344, с. 26].

И, несмотря на это к середине тридцатых годов отвергать джаз, как искусство, было невозможно: «Джаз, как новая форма музыки, занял свое постоянное и определенное место в советском искусстве» [344, с. 21]. Именно в тридцатые годы перед советским искусством встала задача развития джаза, как равноправного музыкального жанра и его адаптация к советской культуре: «Поднимать музыку в наших клубах и кафе до высококвалифицированных образцов подлинно массового искусства – задача отнюдь не второстепенная! Джазовая музыка по своей природе – эстрадная музыка, и ей именно первое место в клубном или ресторанном зале» [344, с. 26].

Основным недостатком первых советских опытов в этом жанре считались подражательность и отрыв от магистральной линии развития музыкального искусства, в частности, советской песни и инструментальной музыки. Союзу композиторов и Союзу писате-

лей было предложено взяться за создание нового джазового репертуара и подготовку квалифицированных профессиональных исполнителей. Была поставлена задача создать полноценный советский джаз: «Советский джаз должен найти свой собственный стиль, резко отличающийся от стиля современного западного джаза <...>. Нам нужен джаз в первую очередь как пропагандист массовой музыки, массовой песни. Советская песня никогда не имела бы такого большого распространения и успеха, как сейчас, если бы она не исполнялась джазом. Джаз-ансамбли <...> умеют подать песню ярко, живо, динамично – чего не хватает исполнению большинства так называемых салонных оркестров» [344, с. 26].

В решение этих задач включились многие серьезные композиторы, в частности Д. Шостакович²⁰⁶. «Во мне, – писал он, – вызывает протест та безвкусная "малинка", которая в течение суток непрерывно несется из всех щелей кафе, ресторанов, пивных, кино, мюзик-холлов» [цит. по: 641, с. 399]. «Трагикомическое, – считал Шостакович, – заключается в том, что настоящей-то культурой джаза нам овладеть пока не удалось. Все это в массе малоквалифицированно, если не низкопробно. А часть доверчивой публики наивно восхищается французско-нижегородским блюзом, вдобавок плохо приготовленным» [цит. по: 641, с. 399].

В 1933 году была создана специальная джаз-комиссия, в составе И. Дунаевского, Н. Малкова, Г. Терпиловского, Б. Фрейдкова и Д. Шостаковича, проводившая конкурс-смотр ленинградских джаз-оркестров. В 1938 г. в Москве был создан государственный джаз-оркестр под руководством М. Блантера, оркестр Всесоюзного радиокомитета под руководством А. Варламова (затем А. Цфасмана), в Ленинграде в 1940 г. Н. Минх создал джаз-оркестр Ленинградского радио. В создание нового джазового репертуара, близкого национальной песенной культуре, включились Д. Шостакович, А. Животов, И. Дунаевский, А. Цфасман, Г. Терпиловский, Н. Минх и др. В итоге, к началу сороковых годов советский джаз уже развился во вполне самобытное музыкальное направление.

1.7.3. Работа Свиридова в сфере легкой музыки в первой половине 1930-х гг.

Безусловно, что в Ленинграде бытовая музыка уже не входила в круг основных интересов композитора – он был поглощен изучением серьезных жанров музыкального ис-

²⁰⁶ Д. Шостакович внес свою лепту и в пополнение джазового репертуара. В 1934 г. он писал, что у него еще не охвачен ряд жанров, в том числе концертно-эстрадная музыка: «произошло это из-за некоторой недооценки этих жанров. Но время мне настойчиво подсказывает, что эти жанры имеют право и обязаны расцветать. В ближайшее время я посвящу свое творчество этим жанрам» [цит. по: 641, с. 398]. В 1934 и 1938 г. Шостаковичем были созданы две сюиты для эстрадного оркестра.

куста. И, тем не менее, в предвоенные годы он активно интересовался и бытовой музыкальной культурой и зарождающимся искусством джаза. В разговорах с композитором А. Висковым, он, например, не раз вспоминал о том, что много слушал джаз в годы своей молодости²⁰⁷. Причем, говорил о том, что джаз не просто обогатил его музыкальный слух, но даже отразился на его индивидуальном гармоническом стиле: «Один раз он заметил, – вспоминает А. Висков в своей беседе с композитором, – что трезвучие с секстой (коронный свиридовский аккорд) имеет ярко выраженное джазовое звучание, и это – то, что он взял именно из джаза, который много слушал в Ленинграде в годы своей юности» [617, с. 551]²⁰⁸.

Именно в Ленинграде Свиридов стал слушать бытовую музыку осознанным «профессиональным» слухом. В немалой степени этому способствовала вынужденная необходимость зарабатывать себе на жизнь игрой в ресторане и пивной²⁰⁹. Помимо приобретения навыков импровизации и чтения с листа, такая «халтура» дала юному композитору возможность практически соприкоснуться с бытовыми жанрами, ощутить их «в пальцах».

Со слов самого Свиридова известно, что он играл в ресторане, находившемся в центре Петроградской стороны, на углу Большого проспекта, д. 32 и Рыбацкой улицы. Этот ресторан был довольно знаменит еще с дореволюционных времен, и по ходившим слухам являлся одним из любимых ресторанов А. И. Куприна. Как и большинство ресторанов того времени, он назывался по фамилии его владельца И. И. Чванова, до революции державшего в Петербурге несколько ресторанов. Ресторан, в котором играл Свиридов, назывался «Большой Чванов», неподалеку от него, на Малом проспекте, около Малой Гребцкой находился «Малый Чванов». Несмотря на новую советскую вывеску "Приморский" старожилы продолжали называть ресторан по-старому вплоть до 1950-х годов²¹⁰.

²⁰⁷ На протяжении жизни Свиридов сохранял здесь свои пристрастия: «Он терпеть не мог Утесова, но любил Э. Пресли, – вспоминает А. С. Белоненко. – В американской музыке он ценил в первую очередь джаз и духовную негритянскую музыку (как наиболее почвенную) – госпел, спричиуэлс» [328, с. 12].

²⁰⁸ Скорее всего, благодаря знакомству с джазом Свиридов впервые услышал, что такое созвучие уже существует в музыке. А. С. Белоненко приводит самонаблюдение Свиридова по поводу первого возникновения его излюбленного лада-аккорда еще в Курске в конце 1920-х – нач. 1930-х гг.: «Когда я придумал этот аккорд, он показался мне удивительной краской. Особенно я был поражен потому что в музыке, которую мне приходилось играть, это сочетание никогда не встречалось и мне казалось, что я изобрел его сам» [488, с. 150].

²⁰⁹ Такой способ заработка, наряду с работой пианиста-тапера в кино, был одним из самых распространенных среди музыкальной молодежи тех лет. С какого времени и как систематично это происходило у Свиридова неизвестно, вероятно, что вскоре с момента поступления в техникум. А вот окончание этих «трудов» обозначает сам Свиридов в письме к А. С. Белоненко. Он пишет о том, что со времени зачисления его на именную стипендию имени Луначарского весной 1936 года, он перестал подрабатывать игрой в ресторане и пивной [263, л. 2].

²¹⁰ К сожалению, никакой информации о ресторане «Чванов» и его традициях найти не удалось. Исходя из косвенных данных, можно предположить, что он был знаменит и, вероятно, имел свою небезынтересную историю. Однако в литературе, посвященной увеселительным заведениям Петербурга информации о

Свиридов вспоминал, что играл в ресторане в составе инструментального трио – скрипка, виолончель и фортепиано. Кто еще играл в составе трио, и был ли это постоянный коллектив, осталось неизвестно. Можно лишь предположить, что, скорее всего, это были такие же, как Свиридов, бедные студенты, зарабатывающие себе на кусок хлеба.

Свиридов помнил, что играли они по нотам популярного до революции музыкального издания «Одеон». Обратившись к сводным каталогам издательства «Одеон» за 1908-1909 годы²¹¹ [305], содержащих полный список вышедших из печати произведений, каких-либо специальных сборников, содержащих ресторанный репертуар обнаружено не было. Не выпускались они и согласно каталогам других издательств. Скорее всего, таких специальных сборников вообще не существовало²¹². Что касается сочинений для инструментального трио, то в издательстве «Одеон» такой репертуар ограничивается изданием трех, видимо популярных тогда танцевальных пьес в переложении для трио: «Армянского вальса» А. Розенберга, гавота «Весенние грезы» А. Зандера и инструментальной пьесы «Frederiks» [305, с. 110].

Вполне возможно, что Свиридов и его коллеги составляли свой репертуар исходя из сборников, предназначенных для исполнения на фортепиано или для других инструментальных составов, самостоятельно «на ходу» разбивая нотный текст на нужные партии и предоставляя волю определенной импровизации. Если полагать, что репертуар должен был основываться, прежде всего, на популярных в быту произведениях, то издательство «Одеон» в этом случае предоставляло широкий выбор. Среди фортепианной литературы, предназначенной для игры в две или четыре руки, среди сборников пьес для скрипки или виолончели и фортепиано можно найти немало изданий озаглавленных следующим образом: «Для увеселения. Выбор лучших новых и популярных танцев для легкого, всем доступного исполнения», «Сборник любимейших пьес, опер, песен и танцев для фортепиано в нетрудном переложении», «Сборник наиболее любимых цыганских песен в переложении для фортепиано», «Собрание любимейших мелодий из опер, романсов, народных песен и прочее», «Сборник попури из популярных зарубежных и русских оперных арий, оперетт», «Легкие переложения известных мелодий для скрипки и фортепиано» [305]; выходили в издательстве и многочисленные сборники, составленные из любимых француз-

нем нет (См.: Алянский Ю. «Увеселительные заведения старого Петербурга» [478]; журнал «Ресторанное дело» за 1911-1917 гг.). До недавнего времени в помещении «Чванова» продолжал существовать ресторан, потом, короткий срок – кафе. С 2011 г. помещение было переоборудовано в банк, и окончательно утратило свою планировку и атмосферу. Автор работы побывала там уже после 2011 года.

²¹¹ Каталоги более поздних изданий не сохранились. Однако, насколько удалось выяснить, содержание публикуемых в издательстве сборников практически не менялось.

²¹² Информацию о традициях и культуре ресторанного исполнительства тех лет найти не удалось.

ских шансонеток, немецких песен, кадрили на мотивы известных опереток; в разделе «Легкий жанр. Эстрада» – вальсы, танго и фокстроты Цфасмана и Блантера, всевозможные инструментальные переложения из репертуара Вьялцевой, Паниной, Северского и других популярных исполнителей бытового жанра. Практически тот же ассортимент популярной музыки был представлен и в других изданиях – «А. Гутхейль» [301], «Юргенсон» [313, 318, 319], «Бессель и К» [297, 300], «К. Леопас» [304], «Северная Лира» [298].

Скорее всего, в «ресторанный» репертуар входили и джазовые композиции – неслучайно Свиридов с юных лет владел искусством джазовой импровизации. А. С. Белоненко, например, был свидетелем, как Свиридов играл джаз на рояле в стиле Петерсона. По свидетельству Александра Сергеевича, Свиридов импровизировал так, «как никакому Цфасману и не снилось» [328, с. 12].

Выбор именно дореволюционных изданий на наш взгляд был обусловлен двумя основными причинами. С одной стороны, смена бытовых музыкальных традиций не могла произойти так быстро, да и как уже было сказано, среди общей массы населения по популярности этот репертуар стоял фактически на первом месте. С другой стороны, начиная с 1919 г. и на протяжении двадцатых годов все нотные издания стали выходить в Музыкальном секторе государственного издательства, и в каталогах полностью отсутствовали разделы посвященные «легкому» жанру. Вместо него большими тиражами представлен революционно-агитационный репертуар, состоящий из обработок революционных гимнов и песен, предназначенных для массового исполнения [299; 303]. Новый же, советский репертуар легкой музыки еще не был создан.

Помимо ресторана «Чванов» Свиридов некоторое время играл в пивной напротив проходной Кировского завода. Это место досталось ему после Шостаковича²¹³. Никаких сведений об этой пивной и ее атмосфере найти не удалось, не оставил воспоминаний и сам композитор. Скорее всего, репертуар и специфика работы были схожи с ресторанным. Подчеркнем лишь, что благодаря игре в пивной Свиридов ближе познакомился с жизнью типичного рабочего района Ленинграда, ощутив его нравы и быт, несомненно, отличающиеся от жизни исторического центра города. Спустя много лет, полученные впечатления помогли композитору воссоздать атмосферу этого района Ленинграда в музыкальных образах во время работы над опереттой «За Нарвской заставой», действие которой происходит в этих местах.

²¹³ В многочисленной литературе о Д. Шостаковиче не удалось найти какую-либо информацию об этом.

Таким образом, бытовые жанры, как старые, так и новые, были творчески осмыслены и переработаны композитором. Непосредственное влияние на стиль и мировоззрение Свиридова оказало и тесное общение с композиторами молодого песенного направления, чье творчество после войны окончательно вытеснило бытовое дореволюционное наследие²¹⁴. Свиридов воспринял не только стилевые особенности, но и общие качества бытовых песенных жанров – установку на демократичность, мелодизм, доступность музыкального языка. Бытовая музыкальная культура стала одной из составляющих неповторимого свиридовского стиля в целом²¹⁵.

И главной особенностью здесь стало отношение Свиридова к этой музыкальной области – он никогда не относился к бытовому жанру свысока, это был его привычный язык. «Бытовой жанр никогда не являлся для него предметом осмеяния, – утверждает А. С. Белоненко. – <...> Свиридов не только не подчеркивает "низость" бытовой музыкальной лексики, но, наоборот, водит эту лексику в язык высокой музыкальной литературы, используя ее для выражения самых разнообразных мыслей и чувств» [488, с. 149].

Причем следить за развитием легкого жанра Свиридов будет буквально до конца жизни. В девяностые годы он станет пристально наблюдать за развитием современной отечественной и зарубежной эстрады, отмечать все ее свежие явления. Тогда же, размышляя о дальнейших путях музыкальной культуры, он неоднократно будет высказывать мысль о том, что будущее музыкальной культуры может быть как раз за искусством эстрады, за песней, имея ввиду, конечно ее серьезные проявления. Неслучайно, после долгих исканий, в годы своей творческой зрелости Свиридов придет к песне, как своему главному жанру и форме²¹⁶ [617, с. 32].

1.8. Композиторское творчество Г. В. Свиридова в период 1932-1936 гг.

1.8.1. Семь маленьких пьес

Среди произведений первых четырех лет обучения Свиридова в Ленинграде, – произведений ученика, только осваивающего азы композиторского ремесла, – следует вы-

²¹⁴ Подробно о влиянии песенного направления 1930-х гг. на стиль композитора будет написано во второй главе работы.

²¹⁵ Знание бытовых жанров практически помогли Свиридову при его работе в кино, театре, и особенно в трудное время после 1948 года, когда работая в театре у А. Райкина, он, по собственному признанию, стал настоящим «легкожанровым» автором [503, с. 70].

²¹⁶ При этом надо понимать, что свиридовская песня – понятие емкое, выходящее за рамки обычного представления об этом жанре.

делить два цикла, имеющих особое значение для его будущего творческого становления. Это цикл фортепианных прелюдий, приобретший известность в более поздней редакции под названием «Семь маленьких пьес» и Шесть романсов на слова А. С. Пушкина.

«Семь маленьких пьес» представляют качественный скачок в развитии Свиридова. Это отмечал и сам композитор в упомянутом выше списке сочинений, указывая, вследствие чего произошёл этот скачок: «Резкий скачок в моем развитии. Результат моего знакомства с сочинениями Щербачева, Попова, Юдина, Рязанова и, особенно, Шостаковича ("Леди Макбет" и др.)» [617, с. 432]. Влияние Шостаковича было отмечено и на экзамене по композиции в 1935 г., где Б. В. Асафьев охарактеризовал их словом «цинизм»²¹⁷. Безусловно, что данные пьесы ещё не позволяют говорить о сложившемся стиле: здесь Свиридов ещё ученик, имеющий образец для подражания. И в первую очередь важно, что в цикле отразился опыт активного освоения им новой музыки, результат его общения с композиторами-современниками.

В статье «Начало пути» А. С. Белоненко указывает, что «прелюдии отразили культуру чувств и духовный опыт жизни современного города, незнакомые ранее молодому композитору. Без этих сочинений, без этого освоения опыта современной интонационной культуры немислимо свиридовское творчество. И всё же личный опыт, изначальный строй чувств требовали своего языка. Слух Свиридова стал своеобразной ареной столкновения разных звукосозерцаний, и, быть может, в подобной драматической коллизии скрыта одна из внутренних причин длительного пути к зрелому стилю композитора» [488, с. 159].

Сам Свиридов о своем стиле тех лет потом напишет следующее: «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» [263, л. 3]. Прелюдии станут отправной точкой, от которой протянется нить к зрелым инструментальным сочинениям Свиридова конца 1930-1940-х годов – таким, как Симфония для струнного оркестра, Фортепианная соната, Две партиты для фортепиано, Квintет, Квартет, Трио и др.

²¹⁷ После экзамена об этом рассказал Свиридову декан теоретико-композиторского отделения Центрального музыкального техникума С. Н. Богоявленский [617, с. 709].

1.8.2. Шесть романсов на сл. А. С. Пушкина

Сочинением, в котором впервые необычайно ярко проявился «певучий» дар композитора, а также было положено «начало пути к зрелому стилю» [488, с. 159], стал цикл «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина». О внешних фактах создания цикла мы можем узнать из письма Свиридова к А. С. Белоненко: «Пушкинский цикл был сочинён в Курске, летом 1935 года. Я привёз его в Ленинград к началу учебного года, в конце августа. Цикл начинался с "Зимней дороги", а последнею песней была: "Долго ль мне гулять по свету?", которую я потом выбросил (жалею, что пропала) и написал новую, начальную "Роняет лес багряный свой убор...". Осенью 1935 г. после показа своего цикла друзьям и в классе Юдина <...> я заболел <...> и уехал в Курск, где чуть-чуть подкормился, а в декабре дописал цикл, т. е. придал ему форму, в которой он ныне существует» [263, л. 2].

Надо заметить, что музыкальная пушкиниана начала XX века была немногочисленна. Справедливо написал В. Богданов-Березовский, что «...несмотря на наличие трех десятков романсов на пушкинские стихи, написанных в 20-е годы, можно утверждать, что первые этапы развития ее [советской музыки] проходили мимо развития пушкинской темы» [492, с. 69].

Более того, немногочисленные пушкинские романсы сливались с обширной группой символистских и акмеистских романсов предреволюционной поры: «он [Пушкин] интимно-лиричен, элегичен и стилизован. <...> Его произносят грассируя, вычурно скандируя. Его поют <...>, окутывают сложными, изыскано пряными гармониями. Его дают «в контексте» увлечения экзотикой, унаследованного от эпохи модернизма. Пушкинские стихи <...> располагаются в ряд с обильными циклами арабской, персидской, индусской, японской и китайской лирики. В таком плане и духе на стихи Пушкина романсы писали В. Шебалин, С. Фейнберг, В. Крюков, А. Мосолов, <...> А. Абрамский, Л. Штрейхер» [492, с. 69–70].

Однако после 1932 года намечается устойчивая тенденция возвращения к классической поэзии, к классической романсовой традиции. Возвращение места первого русского поэта Пушкину было обусловлено, с одной стороны, преодолением разрушительных тенденций в отечественной культуре начала XX века и поворотом ее к классическому идеалу, с другой стороны – столетием со дня гибели поэта.

Но, несмотря на то, что обращение Свиридова к поэзии Пушкина совпало с основными культурными тенденциями, он все-таки пришел к Пушкину самостоятельно. А. Белоненко утверждает, что «Свиридов пришел к Пушкину <...> в силу уклада своей духов-

ной жизни, воспитанного в семье вкуса к чтению, привитой с детства любви к русской классической литературе» [488, с. 159]. По мнению исследователя, совершенно самостоятельным оказался и выбор стихов: он «был созвучен молодости композитора, острому чувству его одиночества в большом городе, отсутствию тепла и уюта родного дома, созвучен его «дорожной» жизни, сознанию своих молодых, нерастраченных сил. Отсюда проходящий через весь цикл лейтмотив дороги, впоследствии ставший таким характерным для свиридовской музыки²¹⁸. И совсем не случайно то, что среди избранных композитором стихов многие написаны Пушкиным как воспоминание о жизни в селе Михайловском, в уединении, вдали от "шума городского". Подобного "сюжета" цикла, образного строя не было ни в классическом, ни в современном русском романсе» [488, с. 159–160].

Уже на склоне лет Свиридов признавал пушкинский цикл едва ли не лучшим из своих сочинений, часто возвращаясь к глубинам его содержания и открывая для себя новые жизненные параллели: «Одна из лучших моих вещей. Его бы надо назвать "Бедная юность". Именно такой была моя юность. Бедная, нищая (с той поры я навсегда смирен с нищетою, никогда на нее не обижался, не сетовал), бесприютная, бездомная. Такой стала вся моя жизнь и жизнь всей России, всего русского народа, лишившегося дома, крова над головою каждого человека. Надежды сулила лишь сама жизнь, судьба, бессознательная надежда на Бога. А помощи было ждать неоткуда. При первой же возможности я сам стал помогать бедной моей матери» [617, с. 617–618]. А вот еще одно созвучное размышление по поводу романса «Зимний вечер»: «"Зимний вечер" надо сделать заново, по смыслу. Вьюга за окном тихая, негромкая (скрытая сила), буря жизни окружает человека со всех сторон. Образы Пушкина – от Русской природы и сходной с ней жизни. Жизнь всякого человека связана с Природой, со сменой времен года, со сменой дня и ночи (а в России много ночи, много ночного). Боже, как печальна моя жизнь, как одинока, бездомна (всегда была!), бесприютна» [617, с. 617–618].

Интонационный строй и стиль романсов также не был похож на песенные и романсовые опыты его современников. Как пишет А. С. Белоненко, «романсы Свиридова, и, прежде всего, пушкинские, отличала какая-то индивидуальная, отнюдь не реставраторская манера, прежде всего мелодическая и ладовая свежесть, песенность, как характерная черта стиля» [487, с. VII].

²¹⁸ Из воспоминаний Е. Нестеренко: «В «Зимней дороге» он хотел выразить ощущение дороги мелодией цыганского характера, и песня эта изображает не только зимний путь, но и вообще русского человека, вся жизнь которого – дорога, и Россию, всегда находящуюся в длинном, бесконечном пути» [503, с. 150].

Действительно, слушая пушкинские романсы, исследователи приходили к выводу, что новизну романсов Свиридова можно связать с привнесением в романс песенной интонации. В классическом русском романсе всегда существовала иерархия жанров и стоящих за ними стилей музыкальной речи. Но здесь Свиридов был не первый. Песенная интонация уже присутствовала в вокальных сочинениях молодых композиторов, его современников – И. Держинского, М. Коваля, А. Давиденко, В. Соловьёва-Седого, И. Глянько. Свиридов как раз оказался в русле этой традиции, с той существенной разницей, что обратился не к современной песенной интонации, которую использовали его современники, а к исторически более глубинному слою – к русской песне, возвращающей русский романс к еще доглинkinской эпохе, причем не остановился на этом, а развил, преобразил песенную интонацию. Она стала органичным сплавом двух основных составляющих – русской песни и романсовой кантилены²¹⁹. И это стало возможным благодаря тому факту, что «в силу жизненных условий Свиридову стали в равной мере доступны и бытовая музыкальная речь, и язык высокой музыкальной литературы» [488, с. 162–163].

В раннем детстве, в Фатеже, маленьком городке Курской губернии, им была впитана бытовая музыка русской провинции, ставшая на всю жизнь базисным интонационным слоем его композиторского сознания. Позже, уже в Курске, знакомясь с концертной жизнью города, самостоятельно изучая произведения композиторов, Свиридов начнёт осваивать высокую музыкальную культуру. Ещё активнее это освоение продолжится в Ленинграде, где к классической музыке добавятся впечатления и влияние музыки современной, как западной, так и советской. В пушкинских романсах впервые столкнутся эти два полюса, впервые здесь Свиридов достигнет их синтеза. И «это был особый синтез – слияние почвы и культуры» [488, с. 163].

По мнению А. С. Белоненко, пушкинские романсы стали первым сочинением, в котором Свиридов перестал быть учеником, работающим по образцу, именно здесь впервые проявилась его интонационная самостоятельность. «В "Шести романсах на слова А. С. Пушкина", написанных двадцатилетним Георгием Васильевичем, он уже был "Свиридовым", – утверждает в своих воспоминаниях и петербургский композитор А. Захаров. –

²¹⁹ Однако была в цикле (в романсе «Подъезжая под Ижоры») и необычная цитата. Е. Нестеренко вспоминает рассказ Свиридова по этому поводу: «Это я молодой был, озорной, и взял такую музыкальную цитату для этой песни» [503, с. 150]. «Если бы поняли в то время, то по головке бы не погладили, потому что Марсельезу исполняли в дни революционных праздников» [503, с. 150] – комментирует Нестеренко откровение Свиридова. Надо сказать, что в 1940 г. цитату все-таки заметили. Об этом можно прочитать в журнале «Советская музыка»: «Шутливое стихотворение Пушкина нашло у Свиридова свежее выражение в стиле иронических "напевностей" Шостаковича. В музыке много остроумия и живости, но основной мотив, странным образом совпадающий с темой Марсельезы, холоден и не характерен» [359]. К счастью, последствием для Свиридова это не имело.

Музыкальное письмо твердое, ясное и стилистически определенное, сформировавшееся» [503, с. 534]. Безусловно, для начального творческого этапа это стало чудесным прозрением композитора.

Пушкинские романсы принесли Свиридову первый большой успех и широкую известность. В дневнике Свиридов напишет: «1935 г. "Пушкинские романсы" переменяли мою жизнь» [617, с. 442]. Более подробно об этой внезапной перемене своей жизни Свиридов написал в письме: «Первое исполнение цикла прошло по радио поздней весной (м. б. в мае). Пел Олесь Чишко (и пел прекрасно!), партию рояля играла Бронникова (потом была женой Элиасберга). Вся эта метаморфоза моей жизни произошла мгновенно, отв. 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 "звездом"» [263, л. 2–3].

Благодаря пушкинскому циклу Свиридов знакомится с находящимся тогда в ореоле славы И. И. Дзержинским, который один из первых в те годы стал говорить о Свиридове, как о подлинном таланте, привел его в Ленинградский союз композиторов и способствовал принятию его туда в 1937 г. «Весной 1936 г. через В. А. Барбэ я познакомился с И. И. Дзержинским, и играл ему Пушкинский цикл, – вспоминал то время Свиридов. – По рекомендации Ив[ана] Ив[ановича] я показал это сочинение в Союзе композиторов. Показ прошёл очень успешно, мне была назначена для продолжения образования особая Государств[енная] стипендия им. Луначарского, выделенная Совнаркомом для молодого композитора» [263, л. 2].

Удивительно, что в русле потока музыкальной Пушкинианы тридцатых годов романсы Свиридова не потерялись²²⁰. Как справедливо указывает А. С. Белоненко, «никто не прилагал усилий к пропаганде этой музыки, она сама проложила себе дорогу – романсы запели многие выдающиеся артисты, не имевшие до той поры никакого понятия об

²²⁰ Для того, чтобы представить широту размаха «пушкинского» движения в советской музыке – а это не одна сотня песен, романсов, симфонические партитуры, музыка к драматическим спектаклям, оперы и балеты, – приведем далеко не полный список произведений на пушкинскую тему, возникших во второй половине 1930-х годов (по списку, представленному в статье В. В. Богданова-Березовского [492, с. 70–71]): циклы романсов Ю. Шапорина, Ю. Кочурова, Ю. Бирюкова, В. Шебалина, М. Коваля, Д. Шостаковича, В. Белого, В. Дешевова, В. Гайгеровой, С. Фейнберга, Ан. Александрова, В. Крюкова, Б. Арапова, В. Мурадели, и др., отдельные вокальные пьесы Д. Кабалевского, В. Фризе, В. Нечаева, Е. Голубева, Д. Прицкера, Л. Книппера, Г. Римского-Корсакова и др.; симфонические партитуры Ю. Кочурова – «Памяти Пушкина», А. Михайлова – «Медный всадник», Б. Асафьева – «Сцены из Фауста»; кинокомпозиции Д. Шостаковича («Сказка о попе и о работнике его Балде»), А. Пашенко («Дубровский»); музыка к драматическим спектаклям Б. Асафьева (к «Борису Годунову» в МХАТе), С. Прокофьева («к «Египетским ночам» в Камерном театре), А. Дешевова (к «Пиру во время чумы» и «Скупому рыцарю» в Ленинградском Большом Драматическом), Н. Стрельникова (к «Сказке о рыбаке и рыбке»); детские оперы Ю. Вейсберг и В. Рамм, детский балет В. Витлина. Отметим, что многие из стихов выбранных Свиридовым также были положены на музыку, в том числе Хренниковым, Соловьевым-Седым и другими композиторами.

имени их автора» [488, с. 160]. По его мнению, в сочинении «безвестного молодого студента» привлекала «новизна строя чувств, искренний лиризм и в то же время классическая ясность музыкального языка, мелодическая яркость и свежесть» [488, с. 160].

Как вспоминал потом Свиридов, «в 1937 году было столетие со дня гибели Пушкина. Юбилей этот праздновался буквально всенародно, с размахом. Было написано неимоверное количество /музыки/ сочинений, в том числе и лучшими композиторами. Но мои романсы пелись, к моему великому удивлению, больше, может быть, чем какие-либо другие» [263, л. 4–5].

В связи с пушкинскими романсами связано и первое упоминание имени Свиридова в главном музыкальном периодическом издании страны – журнале «Советская музыка». Им стал указатель произведений советских композиторов на тексты и сюжеты Пушкина, опубликованный в феврале 1937 г. В них романсы еще не были обозначены как цикл, а перечислялись в списке как отдельные сочинения: «Свиридов, Ю. (Ленинград). "Роняет лет багряный свой убор" (1936)./ Зимняя дорога /("Сквозь волнистые туманы")./Няне ("Подруга дней моих суровых")./"Подъезжая под Ижоры"/Зимний вечер ("Буря мглою небо кроет")./ Предчувствие ("Снова тучи надо мною")» [473, с. 104].

Скорее всего, первым публичным отзывом о сочинениях Свиридова стала статья В. Музалевского, также посвященная обзору сочинений ленинградских композиторов на стихи Пушкина. Интересно, что, отмечая яркую индивидуальность молодого композитора, автор статьи услышал в первом романсе влияния Чайковского и Рахманинова: «Г. Свиридовым написаны шесть романсов на лирические стихотворения Пушкина. В этих романсах переживания и чувства поэта получают довольно яркое отражение, – особенно в песне "Подъезжая под Ижоры". Основные темы ее, так же как и романсов "Няне", "Зимняя дорога", выразительны и просты. В музыке Свиридова сказывается ярко выраженная индивидуальность композитора (лишь первая песня, "Одиночество"²²¹, носит печать сильных влияний Чайковского и Рахманинова). <...> При всей отмечавшейся уже мною серьезности подхода к проблеме музыкального воплощения Пушкина, композиторская молодежь все-таки не избегла отдельных ошибок. Надо также сказать, что лирика Пушкина использована в творчестве ленинградских композиторов недостаточно широко. Большинство лирических песен написано в камерном стиле (более удачны в этом отношении песни Свиридова)» [395, с. 56].

²²¹ Имеется ввиду первый романс цикла «Роняет лес багряный свой убор...».

Первым нотным изданием Свиридова также стал пушкинский цикл. Он был опубликован в сборнике «А. Пушкин в романсах советских композиторов» [476]. В сборник вошли тридцать шесть произведений двадцати пяти композиторов. В рецензии на сборник, опубликованной в журнале «Советская музыка» отмечалось, что «содержание сборника неровно», «подбор случаен», что «в сборник не вошли лучшие, раскрывающие всю глубину поэзии Пушкина» сочинения, указывалось также преобладание романсов на лирические стихи Пушкина, и абсолютное отсутствие существующих романсов на гражданскую лирику поэта [375]. В этой же рецензии был отмечен доброжелательной характеристикой и один из романсов Свиридова: «В романсе Ю. Свиридова ("Роняет лес багряный свой убор") подкупают искренность, простота, заботливое отношение к тексту» [375, с. 104].

И все же главное значение пушкинских романсов заключалось в глубинных творческих процессах, в нахождении своего мелодического стержня, того, что станет основой зрелого стиля композитора. К тому же, именно в этом цикле, скорее всего еще не осознанно, Свиридовым был найденный путь сближения романса с песней, способный привести к действительному обновлению жанра и расширению его возможностей. Неслучайно в сборнике, призванном подытожить развитие музыкальной культуры за пятьдесят лет с момента революции, было подчеркнуто особое значение этого цикла для развития советской музыки: «Вершина ленинградского, да и всего советского песенного романса 30-х годов – пушкинский цикл Свиридова, имевший для этого жанра такое же значение, какое для оперы приобрел "Тихий Дон" Держинского» [576, с. 102].

Отмечая в сочинениях своих молодых современников «современную русскую интонацию, дышащую неподдельной правдой», Свиридов ясно чувствовал, «...что где-то здесь лежит и моя дорога, но найти её было очень и очень непросто. При всех условиях ясно было одно – надо было учиться» [488, с. 156]. И действительно, зрелый свиридовский стиль сложится позже, после войны. Еще многое предстояло ему узнать, освоить, передумать, воплотить; он будет пробовать разные пути, искать и, безусловно, учиться. Но именно в техникуме был дан прекрасный старт. Как верно написал А. С. Белоненко, с этого времени «новый голос зазвучал в русской музыке!» [488, с. 160].

ГЛАВА 2. ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ Г. В. СВИРИДОВА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1936-1941)

2.1. Композиторские школы Ленинграда 1930-х гг.

В Ленинградскую консерваторию Свиридов поступил летом 1936 года. Это событие положило начало новому творческому этапу в жизни композитора. В одном из писем он указывает, что в консерваторию его досрочно рекомендовали из техникума²²²: «В начале лета меня (досрочно) рекомендовали из техникума в консерваторию. Экзамены я сдал легко» [263, л. 3].

Экзамены, которые сдавал Свиридов при поступлении в консерваторию, были традиционными для высшего музыкального учебного заведения: экзамен по специальности, на который требовалось предоставить свои сочинения; экзамены по предметам музыкально-теоретического цикла, включающие в себя элементарную теорию музыки, сольфеджио, гармонию, историю музыки и фортепиано; также осуществлялась экзаменационная проверка по общеобразовательным предметам – русскому языку, литературе и немецкому языку²²³.

В составе испытательной экзаменационной комиссии по композиторскому факультету на 1936–1937 гг. были профессора М. Ф. Гнесин, Х. С. Кушнарев и П. Б. Рязанов [201]. Директором консерватории был В. С. Бухштейн²²⁴, деканом композиторского факультета – П. Б. Рязанов²²⁵ [203].

Согласно документам, Свиридов был зачислен в консерваторию третьего августа 1936 года. Одновременно с ним на композиторский факультет были приняты В. А. Тигранян, С. Р. Мусселиус, Г. В. Краснов, С. А. Заславский, О. А. Евлахов и В. Н. Салманов [205]. В период с 1936 по 1941 г. на композиторском факультете параллельно со Свиридо-

²²² Существует ошибочное мнение, что из техникума в консерваторию Свиридов переводился. Скорее всего, такая версия возникла из-за того, что в техникуме на композиторское отделение Свиридов был зачислен только к концу (весной) первого курса, с годичным испытательным сроком. Соответственно, для того чтобы последовательно пройти весь положенный четырехгодичный курс обучения на композиторском отделении, Свиридову необходимо было дополнительно учиться в техникуме еще один, пятый год. Однако по результатам обучения уже после четвертого курса он был готов к поступлению в консерваторию, куда его досрочно рекомендовали.

²²³ К сожалению, личное дело студента Свиридова в архиве Ленинградской консерватории не сохранилось. Частично восполнить информацию, касающуюся учебного процесса, удалось, обратившись к личным делам его сокурсников [197; 237, л. 40].

²²⁴ На протяжении учебы Свиридова в консерватории, в ней сменилось три директора: В. С. Бухштейн (до осени 1936 г.), Б. С. Загурский (с осени 1936 г. по декабрь 1938 г.), П. А. Серебряков (с января 1939 г.) [202; 212].

²²⁵ После ухода П. Б. Рязанова в 1937 году, деканом композиторского факультета был назначен Х. С. Кушнарев, в ноябре 1939 г. его сменил Ю. Н. Тюлин [222].

вым учились: на старших курсах – А. С. Леман, В. А. Маклаков, М. А. Матвеев, Т. С. Оганесян, Б. Г. Гольц, М. А. Глух, И. Б. Финкельштейн, Г. В. Тихомиров, Б. Ключнер; на младших – Н. С. Коган, Р. И. Котляревский, Г. И. Уствольская, Д. А. Толстой, М. Б. Левиев, Ю. А. Левитин, И. Слоним, Л. В. Вишкарев [197; 237].

В первой половине 1930-х годов состав преподавателей в Ленинградской консерватории был блестящим. На композиторском факультете преподавали В. В. Щербачев, П. Б. Рязанов, Х.С. Кушнарев, Ю. Н. Тюлин, М. Ф. Гнесин, Б. В. Асафьев, М. А. Юдин, М. О. Штейнберг, И. И. Соллертинский, М. И. Чулаки, С. Н. Богоявленский. «Обстановка в консерватории и, в частности, на композиторском факультете была в то время достаточно интересной, живой и насыщенной различными музыкальными событиями, – вспоминает сокурсник Свиридова О. Евлахов. – Кафедра композиции того времени, представляла различные школы и творческие направления, и это давало возможность студентам выбирать педагога по своим художественным устремлениям и симпатиям. Это были крупнейшие в стране педагоги – композиторы и музыканты <...> различные по художественному облику, но умевшие каждый по-своему интересно обогащать советскую композиторскую педагогику» [524, с. 172].

И все-таки, после 1936 года, как раз ко времени поступления в консерваторию Свиридова, наметились перемены не в лучшую сторону. К этому году из консерватории ушел В. В. Щербачев, композицию прекратил вести Б. В. Асафьев, перестал играть важную роль организатора учебного процесса П. Б. Рязанов, покинувший консерваторию перед войной. Приход в 1937 году Д. Д. Шостаковича существенно не изменил общей ситуации: господствующее положение на композиторском факультете заняла академическая школа.

При этом именно со второй половины 1930-х гг. в условиях возрастающей общественной роли композитора и необходимости воспитания новых молодых кадров в деле создания советской музыкальной культуры²²⁶, вопрос о состоянии композиторского образования встал очень остро и неоднократно привлекал внимание общественности – подни-

²²⁶ В 1940 году на выездном заседании Правления Ленинградского союза композиторов В. Томилин с удовлетворением отмечал происходящие положительные изменения: «Если вспомнить 30-32-е гг., то почти не было случаев, чтобы произведения студентов консерватории исполнялись в филармонии или в опере. Авторитет советского композитора, в том числе, и молодого, не стоял так высоко, как сейчас. И только последние годы дали целый ряд сдвигов и заставили изменить отношение целого ряда людей и организаций к творчеству советских композиторов» [65, л. 15].

мался на дискуссионных собраниях в Ленинградской композиторской организации, выносятся на страницы печати²²⁷.

В Ленинграде в 1920–1930-е гг. музыкальная жизнь строилась вокруг двух творческих школ – М. О. Штейнберга и В. В. Щербачева²²⁸. Как пишет А. С. Белоненко, в их противостоянии «отразилась долгая, незатухающая борьба <...> двух направлений, возникших в Петербурге еще на заре XX века, продолжавшаяся после революции. Это противостояние образовало полюса напряжения в ленинградской музыкальной жизни в целом, и, между прочим, эта соревновательность и создавала условия для прогресса, обеспечивала движение вперед» [617, с. 708–709]. В ленинградской консерватории эти школы обозначились наличием двух кафедр композиции, к началу 1930-х гг. возглавляемых соответственно М. О. Штейнбергом, учеником Н. А. Римского-Корсакова²²⁹, П. Б. Рязановым, учеником и последователем В. В. Щербачева²³⁰. В 1935 году, делая доклад о кафедре композиции на собрании в Ленинградском Союзе композиторов, М. И. Чулаки утверждал: «В консерватории имеется две определившиеся школы – Штейнберга и Рязанова, остальные являются промежуточными» [47, л. 9 об.]

Кризис композиторского образования, наметившийся еще в начале предыдущего десятилетия, ощущался, главным образом, на кафедре М. О. Штейнберга. Начиная с 1950-х гг. в музыковедческой литературе распространилось мнение о том, что в преподавании композиции М. Ф. Гнесиным и М. О. Штейнбергом получили прямое продолжение и развитие педагогические принципы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова [349; 510, с. 175–189]. Между тем уже с середины 1920-х гг. современники признавали существенное различие между петербургской композиторской школой при жизни Римского-Корсакова и Лядова и композиторами-педагогами академического направления

²²⁷ Об этом красноречиво свидетельствует ряд статей в периодической печати, а также многочисленные архивные документы. См.: Музыкальные кадры. 1940. № 9 (14) (номер практически целиком посвящен проблемам композиторского факультета Ленинградской консерватории) [396]; Тюлин Ю. Об идейном воспитании музыканта [447]; Рейтых М. Заседание принципиальной важности [424]; У студентов композиторов [448]; Можайский Н. Неутешительные выводы [393]; Шендорович Е. Назревшие вопросы [464]; Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. Протокол заседания Совета ВУЗа № 2\26 от 30 сентября 1940 года [59]; Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. Протокол заседания Совета ВУЗа № 16 от 9 апреля 1940 года [56]; Протоколы заседаний Совета композиторского факультета 28.11.1937 – 2.03.1938 [51]; Протоколы заседаний научно-композиторской кафедры. 27.02.1936–9.06.1936 [49].

²²⁸ О композиторских школах Петербурга-Ленинграда можно прочитать в статье Р. Слонимской Школа В. В. Щербачева: к проблеме осмысления педагогических принципов русских композиторов [618].

²²⁹ На кафедре, называемой коллегами «академической», также преподавал М. Ф. Гнесин, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова.

²³⁰ Кафедра состояла из учеников и единомышленников В. В. Щербачева. Среди них П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев и др.

после революции²³¹. Более того, П. Б. Рязанов в своих выступлениях не раз отмечал, что разница во взглядах на творчество и педагогику наметилась еще между Римским-Корсаковым и его прямыми последователями-соратниками Лядовым и Глазуновым²³².

В тридцатые годы мнения большинства педагогов-композиторов сводились к тому, что «школа Штейнберга это <...> не есть уже школа Римского-Корсакова» [47, л. 9]²³³, они непримиримо ставили вопрос о разграничении школы Римского-Корсакова и ее эпигонском подражании, считая таковой школу Штейнберга [48, л. 78]. По их мнению, «сила Римского-Корсакова была в том, что Римский-Корсаков-композитор был выше Римского-Корсакова-преподавателя <...>, что <...> он был связан с современной ему музыкальной практикой и очень много работал в области искусства».[48, л. 75]. Ю. Н. Тюлин был уверен, что в школе Штейнберга «...не нашло осуществления живое, гибкое отношение к методике преподавания теоретических дисциплин, которое так ясно проступает в высказываниях Римского-Корсакова» [551, с. 74]. В дискуссиях не раз отмечалось, что Римский-Корсаков был прогрессивен для своего времени и не имел постоянных взглядов на преподавание: он «неоднократно менял методы своей педагогической работы, доверяясь прежде всего собственному чутью и опыту практика-композитора, личному художественному вкусу» [48, л. 139].

Необходимо учитывать и то, что во времена Римского-Корсакова-Глазунова целью консерваторского курса обучения была подготовка образованных людей в области теории музыки, а не обучение собственно композиторов. Как писал Рязанов, «основой педагогического процесса являлось изучение музыкальной технологии, так сказать, музыкального ремесла, причем изолированное от изучения целостной творческой практики. Основной курс композиции – практическое сочинение – рассматривался не как ведущая дисциплина, а как следствие, вытекающее из результатов изучения музыкальной технологии. <...> В связи с этим, сама методика обучения <...> была <...> разработана в отношении дисциплин технологического порядка (т. е. по курсу сольфеджио, гармонии, контрапункта и оркестровки), и в наименьшей степени в отношении курса практического сочинения» [48,

²³¹ См., например, Стенографический отчет совещания Ленинградского союза композиторов, посвященного вопросам подготовки композиторских кадров Ленинградской государственной консерватории и техникумов [47], а также выступление П. Б. Рязанова на дискуссии по вопросам формализма в музыкальном образовании в Ленинградской консерватории в 1936 г. [48].

²³² См. выступление П. Рязанова на дискуссии по вопросам формализма в музыкальном образовании в Ленинградской консерватории 31 марта 1936 г. [48, с. 138–168].

²³³ См., например, выступления Тюлина, Чулаки, Рязанова, Асафьева на совещании, посвященном вопросам подготовки композиторских кадров Ленинградской консерватории и техникумов [47].

л. 144]. Таким образом, обучение композитора проходило «в состоянии разрыва между теорией и практикой художественного творчества» [48, л. 144].

В условиях же консерваторского образования тридцатых годов, после реформы, произведенной Щербачевым в 1926 году, и возникновением специального композиторского факультета, следование старым принципам тормозило процесс обучения. Поэтому М. А. Чулаки справедливо считал, что на данном этапе «вся история развития класса Штейнберга показывает неправильную принципиальную позицию Штейнберга. Все усилия Штейнберга сводятся к тому, чтобы сохранить в неприкосновенности, провести сквозь бури общественные, сквозь сдвиги, которые произошли за это время, целый ряд норм школы Римского-Корсакова, которые, конечно, на сегодня стали мертвыми догмами» [47, л. 9 об.]²³⁴

На собрании в Ленинградском союзе композиторов в 1935 г. отмечалось, что школа Штейнберга очень мало помогает движению вперед музыкальной культуры, обращалось внимание на то, что «творчески активные молодые работники у нас из этого направления уходят», «в этой школе действительно, почему-то нет способных людей, эта школа проявляет меньшие признаки жизни, она меньше заметна в повседневной музыкальной практике» [48, л. 75]. В своем выступлении И. Гусин для убедительности обратился к статистике выпущенных студентов академического направления с 1930 по 1936 год: «Всех выпущенных можно перечислить по пальцам, я вам их назову – Брусиловский, Иванишин, Зейдман, кончающий Бурлаков. Какую же творческую роль играют они на музыкальном фронте, а также как велика эта роль, <...> не только я, но и все другие не знают. Чем они себя проявили в академическом направлении? Не знаю, по-моему, ничем» [48, л. 76].

Основную причину композиторы видели не в наличии неспособных студентов, а в методике обучения академистов: «Все студенты не выявлены как композиторы. Это верный провал школы Штейнберга, – утверждал Чулаки. – Для того, чтобы определить композитора, он ставит целый ряд давно сложившихся технических норм, и если человек справился с этим, значит, это композитор. В большинстве произведений, которые были показаны, я не усмотрел постановки тех проблем, которые волнуют советскую музыку. В 1926 году вся консерватория упражнялась в писании менуэтов и гавотов, абстрактных музыкальных вещей, очень ладных по форме, но пустых по содержанию. И мне кажется, что

²³⁴ Сам М. О. Штейнберг, несмотря на то, что начало его музыкально-педагогической деятельности было связано с традицией Римского-Корсакова – Глазунова, был против отождествления себя с их школой, по крайней мере, в области композиции. Он считал, что еще во Второй симфонии отошел от Глазунова, которого очень благоговейно чтит [48, л. 169].

до сих пор свойственно школе Штейнберга оторванность от творческой жизни <...> На основе высказываний Штейнберга и <...> студентов я вижу, что они ставят проблему таким образом. Сначала нужно научиться писать музыку, потом, после окончания консерватории, человек выражает содержание, которое он хочет, потому что он все может. В этой школе не смотрят на студента, как на художника с самого начала <...>. Эта школа отличается очень большой сухостью. <...> Он ориентирует своих студентов на <...> беспроblemное творчество и на перепевы чужих мыслей. Творческая активность, которая была направлена лет 50 назад на то, чтобы найти какие-то средства выражения, уже давно утрачена, и теперь живет школа, которая в основу своей методики ставит скорее компилятивный момент, питаться вокруг иссякшего творческого источника» [47, л. 10–10 об.].

Судя по материалам дискуссий 1934–1936 гг., положение класса Штейнберга в эти годы действительно было плачевным. «До прошлого года этот класс влачил весьма жалкое существование, в классе было 2-3 человека с весьма слабыми композиторскими способностями...» [47, л. 4 об.] - констатирует данный факт в 1935 г. в Союзе композиторов Х. С. Кушнарев.

Видимо, это осознавал и сам Штейнберг. Неслучайно в начале 1935 года он отказывался вести класс композиции в консерватории, объясняя свое нежелание тем, что у него нет учеников²³⁵. «В прошлом году Макс. Ас. [sic !] отказывался от класса практического сочинения, говоря, что у него это не выходит, что ему попадают студенты неспособные и т. д., что к Рязанову, например, попадают ученики более близкой ему школы, находящиеся в пределах Техникума или Рабфака, и что в пределах норм школы Римского-Корсакова на Рабфаке и Техникуме подготовительного резерва он не имеет. <...> В прошлом году Штейнберга уговорили остаться из тех соображений, что необходимо сохранить ветвь очень большой в истории русской музыки школы Римского-Корсакова» [47, л. 9], – сообщал М. А. Чулаки на том же заседании в Союзе композиторов. Об этом же говорил присутствующим на совещании коллегам Х. С. Кушнарев: «Я как зав. кафедрой протестовал, <...> т. к. если бы ушел Штейнберг, тем самым ушел бы последний представитель школы Римского-Корсакова [47, л. 4 об.].

Однако справедливости ради надо сказать, что еще в двадцатые годы, при А. К. Глазунове, школа Штейнберга все-таки давала очень хорошую, крепкую профессиональную выучку, о чем можно судить на блестящем примере Д. Шостаковича. Но молодой

²³⁵ Этот факт подтверждается официальными документами, согласно которым в 1936 г., среди студентов, оканчивающих консерваторию, учеников Штейнберга не было [200, л. 54]. В 1937 г. из двух учеников Штейнберга консерваторию окончил лишь один – Б. Н. Бурлаков, второй ученик – В. К. Сорокин – госэкзамены сдал не полностью [208].

Шостакович отнюдь не был удовлетворен этой школой. Он сумел восполнить свое композиторское образование благодаря близости к деятелям АСМ, много слушал и изучал современную западную музыку, прошел курс «левизны» и сам много экспериментировал.

В противовес классу Штейнберга, класс П. Б. Рязанова жил активной творческой и общественной жизнью. Характеризуя его школу, М. И. Чулаки отмечал, прежде всего, его живую связь с современностью и личный положительный пример: «Студенты будут тогда, когда будет творчество среди педагогов. Если педагог творчески не растёт, студенты будут от него бежать и не случайно живёт композиторский класс у Рязанова, который сам сочиняет» [48, л. 210].

И все же, несмотря на видимый кризис школы Штейнберга, ситуация сложилась так, что после 1936 г. именно эта школа заняла господствующее положение в Ленинградской консерватории²³⁶. Если в 1935–1936 гг. лишь изредка раздавались голоса о том, что «в консерватории главенствующую роль играют Римский-Корсаков и Глазунов» [48, л. 77], что «обостренность направления Римского-Корсакова в консерватории налицо» [48, л. 78], то, по утверждению Д. Толстого, к началу 1940-х годов «задавали тон всему вузу Штейнберг, Гнесин и Николаев, <...> особняком стоял Шостакович» [636, с. 136].

Положительную роль для «академистов» сыграла начавшаяся в 1936 году кампания против формализма. В ее рамках обе творческие школы были причислены к формалистическим, объявлены не отвечающими духу времени и не создающими советскую композиторскую школу. Но при этом школу Штейнберга, вероятно, как менее подверженную в 1920-е годы влияниям западного модерна, посчитали наиболее подходящей для преобразования в советскую композиторскую школу. Именно так, например, считал М. И. Чулаки: «Мне кажется, что школа Римского-Корсакова обладает целым рядом положительных моментов, преодолевая какие-то тормозящие моменты в своем развитии, отвечая задачам, которые стоят перед каждым творческим направлением нашей действительности, эта школа может вырасти в школу вполне советскую» [47, л. 9–9 об.]²³⁷.

²³⁶ На протяжении учебы Свиридова в консерватории М. О. Штейнберг был помощником директора.

²³⁷ Более пессимистично смотрел на дальнейшее существование этой школы Ю. Н. Тюлин, сам в свое время воспитанный в ее недрах. Свое выступление по поводу школы Штейнберга он заключил однозначно: «Если за это время – 20 лет – из этой школы еще вышли какие-то единицы, то они вышли не благодаря этой школе, а вопреки ей. Эта школа настолько утратила живое творческое начало, что с какими компромиссами к ней ни идти, из этого выйдут только недоразумения. Дело <...> в органически иной установке на музыкальный материал, на учебу и т. д. <...> Еще 20 лет назад эта школа была мертва, и всякий мыслящий культурный композитор с ней боролся, и если теперь эта школа не сдвинулась со своих позиций, то нужно говорить просто об анахронизме» [47, л. 11 об.–12].

В результате, композиторы школы Щербачева, так и не получи в консерватории возможность полноценно работать в рамках своей творческой школы. Успех системы Щербачева во многом зависел от комплексного подхода к обучению студента-композитора, когда педагоги всех музыкально-теоретических предметов являлись единомышленниками. Именно так было в Центральном техникуме, и именно этого не удалось достичь в Ленинградской консерватории. После 1936 года Ю. Н. Тюлин, например, жаловался, что в условиях господства «академистов», он уже не может полноценно вести свой предмет – гармонию, т. к. преподаваемый учебный материал не находит отклика на уроках по специальности.

Параллельно, в эти же годы упрочивается положение композиторов в Союзе, улучшается материально-бытовая сторона их жизни, консерватория перестает быть для них основным источником средств к существованию, и педагоги кафедры Щербачева-Рязанова стали постепенно покидать учебное заведение. «Пока мы в Союзе не создали какого-то материального благополучия, люди кое-как в консерватории работали. Сейчас, когда мы даем творческие авансы, тем более возбуждаем аппетит к творческой работе, и в консерватории работать не хочется, плюс к тому атмосфера в консерватории мало способствует этому» [47, л. 14], – объяснял складывающуюся ситуацию В. Иохельсон.

Показательным было выступление Х. С. Кушнарева на заседании в Союзе композиторов: «Обычно композиторы в период их пребывания в консерватории в качестве педагогов перестают быть композиторами. В этом смысле консерватория <...> законсервировала не один десяток людей не только композиторов, но и исполнителей. <...> У большинства сознательных людей перевешивает чувство долга, и некоторые шли на педагогическое поприще с энтузиазмом, хотя, быть может, в глубине души страдая из-за того, что им пришлось оторваться от композиции. Сейчас, когда ССК взял на себя материальную поддержку, почти у каждого педагога рождается мысль, что наступает пора, когда он осуществит чаяния, которые заглушал в течение многих лет. Совершенно естественно, что каждый как-то стремится уйти из консерватории. Такие голоса раздаются все чаще и чаще. Говорит об этом и Петр Борисович. <...> Консерватория не сумела его оценить, он до сих пор получает оклад доцента, несмотря на то, что его преподавание дает самые блестящие показатели. Сейчас его квартет получил блестящую оценку общественности, конечно, он окрылен этим и хочет оставить консерваторию, где его мало ценят, и куда уходит очень много времени. М. И. Чулаки тоже говорит, что хочет сворачивать. М. А. Юдин об этом не говорил, потому что все время держался в полусвернутом виде. Если спросить Тюлина, вероятно, и он хочет уйти. Что касается меня, то если я не думаю окончательно

свернуться, то, во всяком случае, с будущего года у меня будет только 4–5- часов в пятидневку» [47, л. 5 об.–6 об.].

Господство академистов атмосфере на факультете не улучшило. Если в конце двадцатых – начале тридцатых годов обстановка разногласий и жарких творческих споров способствовала активному развитию обоих направлений²³⁸, то к концу тридцатых годов окружающие стали отмечать резкое понижение творческого тонуса: «Когдаходишь впервые к композиторскому факультету, беседуешь с профессорами, с отдельными студентами, то первое впечатление такое, что на факультете очень хорошая, спокойная атмосфера. Но в этом есть большая опасность. На факультете нет страстной дискуссии, нет творческой атмосферы, когда люди страстно убеждены в чем-то своем и борются за эти взгляды» [65, л. 46 об.].

Это же отмечал в 1940 г. директор консерватории П. Серебряков: «Мне кажется, что на композиторском факультете существует несколько благодушная, добродушная атмосфера, в то же время в дискуссиях, спорах может возникнуть целый ряд интересных моментов, которые могут двинуть по-настоящему и композиторскую мысль, и композиторское отделение в консерватории» [65, л. 4].

Единственное, по мнению Кушнарера, что еще спасало композиторский факультет, это его связь с Союзом композиторов: «...то, что композиторское отделение еще как-то живет творческой жизнью, имеет свое объяснение в том, что композиторское отделение, как в своем педагогическом составе, так и в студенческом, очень тесно связано с С.С.К., т. е. иначе говоря, та творческая атмосфера, которая имеется в ССК, она питает композиторское отделение консерватории. Что касается какого-то самостоятельного творческого тонуса, творческой жизни композиторского отделения, которая протекала бы параллельно творческой жизни ССК, то об этом говорить не приходится» [47, л. 2 об.–3]²³⁹

Уже к 1935 году нездоровая атмосфера на композиторском факультете вызвала необходимость организовать собрание в Союзе композиторов. На Секретариате, в узком кругу членов союза и преподавателей консерватории, были поставлены самые острые вопросы. Их суть изложил в своем вступительном слове ответственный секретарь Ленинградского союза композиторов В. Е. Иохельсон: «Наблюдается снижение интереса педа-

²³⁸ П. Б. Рязанов считал, что пик противостояния двух композиторских школ приходился на 1927 - 1928 гг. [48, л. 150 об.].

²³⁹ Положение на композиторском факультете осложнялось наличием целого комплекса проблем: неразрешенных творческих вопросов, внутренних личных взаимоотношений композиторов, нерешенных учебно-административных вопросов. При этом Кушнарера считал, что в целом «композиторское отделение при всех его недостатках, занимает в консерватории передовое место. По этому можно судить о том насколько отстают от темпов жизни все остальные отделения» [47, л. 2 об.–3].

гогического состава консерватории к этой задаче, [воспитанию композиторских кадров – М. Е.] <...> имеется тенденция уйти в ближайшее время из консерватории, т. е. тем самым бросить на произвол этот важнейший участок культуры. Имеются тенденции относиться к этому делу как к отхожему промыслу, нет стимулов, нет настоящей большой идейности в этом деле, отсюда нет настоящего темперамента. <...> кадры композиторов, которые сейчас подготавливаются, в большинстве своем нивелированы, нет ярких индивидуальностей, нет большой творческой атмосферы, нет соревнования настоящего, высоко принципиального, напротив, сплошь мелкотравчатые, классные, узкие настроения преобладают над принципиальными, идейными вопросами и проблемами» [47, л. 2–2 об.].

Дискуссия была жаркой. Вот некоторые призывы, прозвучавшие на собрании: «Если бы каждый из нас понял, что мы являемся не чиновниками, находящимися на службе в определённом чине, а являемся живыми творцами, которые в работе со студенчеством сами растут, то у нас работа была бы поставлена иначе» [48, л. 207]; «каждый из нас м. б. ошибается, перегибает палку, но дело в том, что в тоне должна быть страстность. Товарищи профессора, загоритесь же и вы, тогда вы будете совсем иначе относиться ко всей проблематике» [48, л. 207].

В 1935 г. все присутствующие единодушно сошлись во мнении, что на композиторском факультете необходим приток новых молодых сил, которые не только осуществили бы творческую и педагогическую преемственность, но и влили свежую струю в традиционные методы и приемы [47, л. 10 об. –11]²⁴⁰. Большинство присутствующих высказывалась мысль, которую лучше всего сформулировал в своем выступлении Х. С. Кушнарев: «Наиболее правильный путь – это привлечение на композиторское отделение большого количества высококвалифицированных лиц, с тем, чтобы каждый имел минимальную норму и тем самым имел бы возможность остальное время посвящать композиции. Таким образом, мы бы очень многих композиторов спасли бы, как композиторов, <...> что весьма необходимо и для педагогической работы. Во-вторых, мы бы использовали и других специалистов, и в-третьих, мы бы на композиторском же отделении имели максимальное количество постоянно соревнующихся групп и течений, что в высшей степени усилило бы кровообращение композиторского отделения. <...> Теперь, когда мы становимся на ноги внутри ССК, мы сможем на консерваторию не смотреть как на учреждение, которое дает нам заработок, а как на учреждение, воспитывающее композиторские кадры,

²⁴⁰ Однако на протяжении последующих пяти лет, практически ничего не изменилось. В 1940 г. директор Ленинградской консерватории П. А. Серебряков снова поднял вопрос о приглашении в консерваторию молодых ленинградских композиторов: Чулаки, Томилина и Животова, а также просил вернуться к преподавательской деятельности Щербачева [65, л. 7].

и которому уже в этом отношении должны максимально помочь. <...> довести до сознания товарищей их обязанность идти в консерваторию, а тех товарищей, которые хотят уходить, что они не имеют права уходить» [47, л. 6 об. – 7].

К сожалению, призыв о наличии в консерватории различных творческих направлений и желание сделать композиторский факультет творческой лабораторией советской музыкальной культуры не воплотились в жизнь. Сначала многое было прервано войной, затем, во второй половине сороковых годов, немаловажную отрицательную роль играл жесткий идеологический подход к искусству²⁴¹.

Предвоенные годы стали последним временем сосуществования в консерватории творческих направлений, представляющих собой две исторические петербургско-ленинградские композиторские школы. К сожалению впоследствии обе они не нашли достойного продолжения, распавшись на отдельные методы, используемые в классах различных педагогов. К середине пятидесятых годов петербургско-ленинградская композиторская школа потеряла свое прежнее значение. Тридцатые годы стали завершающим периодом активной творческой жизни композиторского факультета Ленинградской консерватории, который, к счастью, еще застал Свиридов, получив творческую «прививку» и от школы Щербачева (в классе Рязанова) и от школы Штейнберга (в классе Шостаковича).

2.2. Обучение Г. В. Свиридова в Ленинградской консерватории в контексте проблем композиторского образования второй половины 1930-х гг.

В тридцатые годы среди определенной части студентов-композиторов возникла тенденция пренебрежения консерваторским образованием, которое они считали мешающим развитию их творческой индивидуальности. Многие из студентов, особенно поступающие в консерваторию после окончания Центрального музыкального техникума, считали ее ретроградным учебным заведением: «Мы с ужасом и неодолимым страхом представляли себе перспективу перевода в сухую, официальную, академическую консерваторию, в которой все размерено, рассчитано и расписано. Нас пугали, как нам казалось, никому не нужные предметы истории и теории музыки, классы обязательного фортепиано, все то, что мы называли схоластикой. Нам казалось, что историю музыки пишем мы сами» [517, с. 17], – вспоминал о настроениях студентов тех лет В. П. Соловьев-Седой.

²⁴¹ После войны кафедра композиции Щербачева-Рязанова потеряла свой статус и была преобразована в кафедру инструментовки, педагоги которой уже не имели права вести специальный предмет – композицию.

Эту же тенденцию ленинградской композиторской молодежи тридцатых годов отмечала С. Хентова. В монографии посвященной Д. Шостаковичу она писала: «некоторые молодые композиторы стали пренебрегать консерваторским образованием, утверждая, что вузовское обучение уравнивает индивидуальности, лишает их художественной непосредственности. Время подгоняло: школу обучения заменяли школой жизни. Консерваторский диплом утрачивал значимость: И. Держинский, Н. Тимофеев, Б. Битов, В. Богданов-Березовский не завершили образования в консерватории, уповая на творческий дар, энтузиазм, на предстоящий практический опыт» [641, с. 316].

В 1933 году с горечью констатировал возникшую ситуацию П. Б. Рязанов: «еще не всем студенчеством отделения и далеко не в равной степени усвоено понимание действительного значения композиционной техники. Остатки дилетантизма в установках на сущность творческого процесса, своеобразный нигилизм в оценке композиционных достоинств большинства крупных мастеров прошлого, упование на "собственное нутро" дают о себе знать среди тех отдельных студентов, которые продолжают верить в то, что так называемое мастерство является уделом композиторов, "не имеющих что сказать", что так называемое мастерство душит творческую индивидуальность композитора, лишает его музыкальный язык непосредственной эмоциональной убедительности и т. д.» [608, с. 66]. При этом он отмечал, что в отличие от консерватории, «на композиторском отделении 1-го Ленинградского музтехникума вышеприведенные «настроения» совершенно отсутствуют <...> Среда композиторов-рабфаковцев и учащихся композиторского отделения 1-го Музыкального техникума, – по его мнению, – является более сплоченной» [608, с. 66–68].

Большую проблему в такой ситуации видел и Д. Шостакович. В статье «Об учебе композитора» он писал: «Бытует соображение, что композитор – это человек особенный, и подход к нему д. б. мягче, ссылаются, что некоторые талантливые композиторы не учились в консерваториях или недоучились, а некоторые вообще были исключены из консерватории за неуспеваемость. Однако это не мешает им быть "ведущими" композиторами и преуспевать на оперной ниве (Держинский). <...> Подобные рассуждения приносят вред и не двигают вперед наше искусство» [467].

Стремясь поднять авторитет консерваторского образования среди студентов, Шостакович подчеркивал значение знаний, полученных им в свое время в консерватории: «Были в свое время настроения, что консерватория не только не приносит пользы, но чуть ли не погубила меня как композитора. <...> когда я стал старше, я понял всю пользу, принесенную мне консерваторией и с благодарностью вспоминаю все, что я там получил. Со-

вершенно несомненно, что все профессиональные навыки, которые у меня есть, я приобрел только в консерватории» [64, л. 2].

Надо отметить, что практически все композиторы, в свое время отказавшиеся от консерваторского образования, впоследствии отмечали недостаток профессиональных знаний: «Задним числом я понимаю, что при всех неоспоримых достоинствах техникум чего-то нам не додал. Не додал как раз того, что давала консерватория, – теоретических знаний, некоторых профессиональных навыков, и в первую очередь в оркестровке. Этот недочет мы чувствовали на себе многие годы профессиональной деятельности» [517, с. 18], – писал В. П. Соловьев-Седой.

Несмотря на рано пришедший успех, Свиридов после окончания техникума осознавал необходимость дальнейшего приобретения профессиональных знаний и совершенствования композиторской техники. Позже он писал о том, что ясно понимал тогда: для того, чтобы обрести свой путь в искусстве, «надо было учиться» [617, с. 210].

Но в отличие от Центрального техникума, к учебе в консерватории юный композитор подходил критически. Архивные документы свидетельствуют, что Свиридов уже не отличался прилежностью в посещении занятий (прежде всего, дисциплин общего цикла). Но причины этого были не столько в отношении композитора к процессу обучения, сколько в самой организации этого процесса²⁴², с одной стороны, а, с другой стороны, причины были, в том числе, и в том особом статусе Свиридова, выделявшего его среди сверстников-сокурсников, о чем речь пойдет дальше.

В середине тридцатых годов в Советском союзе еще не завершилась реорганизация музыкального образования в целом. Ни система образования, ни организация учебного процесса в консерватории не удовлетворяли педагогов и студентов. Самым болезненным вопросом было несовершенство учебного плана. Его необоснованная насыщенность катастрофически отражалась на успеваемости студентов по специальности. Педагоги жаловались на психологическую перегрузку студентов, у которых возникало множество учебных обязательств, мешающих им работать творчески. В консерваторской газете «Музыкальные кадры» неоднократно писали о том, что ежедневные систематические занятия музыкой становятся для студентов несбыточной мечтой, а консерватория перестает быть высшим музыкальным учебным заведением [464].

²⁴² Систематические пропуски и академические задолженности в те годы были характерны для большинства студентов и поэтому являлись большой проблемой не только композиторского факультета, но и всей консерватории.

Снижение профессионального уровня студентов, а также снижение требований к их профессиональному уровню со стороны педагогов, стало одним из результатов перегруженного учебного плана [461]. «Требования на сегодняшний день повышаются всюду, а консерватория по своим требованиям имеет опасность превратиться в техникум» [48, л. 240], – говорил в своем выступлении музыковед А. Л. Островский еще в 1936 г.

«На композиторском отделении <...> мастерством, "технологией" занимаются недопустимо мало. В работе выпускники консерватории частенько очень многого не умеют делать. Они, например, как правило, слабы в оркестровке» [641, с. 316], – справедливо утверждал Шостакович на страницах печати. «Мне и сейчас приходится сталкиваться в своём классе у талантливых людей с прекрасными произведениями, написанными до такой степени безграмотно, что это просто поражает» [64, л. 2], – продолжал он свою мысль на заседании Президиума ЛССК, связанного с подготовкой выездного заседания Правления Союза композиторов в консерватории.

По образному замечанию М. А. Глуха²⁴³, выступавшего на заседании Правления ЛССК в 1940 году, количество предметов учебного плана для расширения кругозора композитора было таково, что «кроме этого кругозора ничего не остается» [65, л. 32–32 об.]. В качестве курьеза он приводил данные московской консерватории, где подсчитали, что согласно учебному плану, у студента-композитора на день должно было бы приходиться «примерно 27 [sic!] часов занятий, кроме специальности» [65, л. 32–32 об.].

Согласно документам Ленинградской консерватории, во второй половине тридцатых годов за время обучения студентом-композитором изучалось около 20–25 предметов²⁴⁴. Среди них, из музыкальных предметов были сочинение музыки, инструментовка, гармония, полифония, анализ музыкальных форм, история музыки, инструментоведение,

²⁴³ Глух Михаил Александрович (1907–1973) – советский композитор. Член ЛССК. В 1938–1941 – научный сотрудник Ленинградского НИИ театра и музыки. В 1948–1951 и 1953–1959 – зам. пред. Правления ЛССК.

²⁴⁴ Ко времени поступления Свиридова в консерваторию из учебной программы композиторского факультета было исключено немало предметов, которые могли бы представлять особый интерес для будущего композитора: «Русское народное музыкальное творчество»; «Основы вокальной техники» – спецкурс Ю. Л. Карнавичюса (Карновича) созданный для студентов композиторов с целью расширения вокальной части курса инструментовки. В него входили практические занятия пением для получения представления сущности вокального искусства; курс мелодики П. Б. Рязанова (частично Свиридов восполнил этот пробел, обучаясь в его классе); Экспериментальный курс Г. Н. Римского-Корсакова, разработанный в 1927 году и представляющий собой акустический семинар по темперациям, включая современные искания в области построения звукорядов – четвертитоновые системы и четвертитоновые инструменты, разработанные в музыкально-акустической лаборатории. Уже не было в программе и предметов связанных с русской духовной музыкой: «Изучение древней русской музыки по памятникам духовно-музыкального творчества» (курс проф. Преображенского), программа С. Ляпунова «Гармоническая и контрапунктическая разработка памятников древнерусского духовно-музыкального творчества» в которую входило не только изучение, но и умение писать хоровые сочинения на темы церковных напевов, использование церковных напевов в инструментальной музыке и в других формах музыкальной композиции [238].

чение партитур, акустика, дирижерские навыки, сольфеджио, оркестровка духовых инструментов, оркестровка народных инструментов, фортепиано. Из предметов общеобразовательного цикла – гражданская история, немецкий язык, конституция СССР, диалектический материализм, воспитательная подготовка, политическая экономия, основы марксизма-ленинизма, физкультура [86, л. 40 об.; л. 288 об.]. Судя по учебным приказам, студенты систематически пропускали марксизм-ленинизм, недооценивали немецкий язык и военную подготовку [221; 223].

Имя Свиридова встречается в консерваторских документах начиная с 1938 года²⁴⁵, со второго полугодия второго курса²⁴⁶. В основном, это приказы о вынесении выговоров за пропуски занятий и необходимости ликвидации академических задолженностей. На первом месте по пропускам у студента Свиридова – основы марксизма-ленинизма и немецкий язык, на втором – полифония и история музыки. Приведем выдержки из консерваторских приказов, в которых идет речь о студенте Ю. Свиридове.

Приказ от 31 октября 1937 г. «По композиторскому факультету. Студентов сдавших задолженность по учебному плану перевести: Ключнер, Краснов, Мусселиус, Свиридов, Тигранян – с 1 на 2 курс» [209]²⁴⁷.

Протокол заседаний Совета композиторского факультета от 2 марта 1938 г. На повестке дня – выполнение плана академической работы в различных классах композиторского факультета [52]:

А. Б. [sic!]²⁴⁸: «Манкировали занятия Свиридов и Ключнер» [52].

Гофман, преподаватель немецкого языка, сообщает о недостаточно активной работе студентов: «Очень неблагополучно у Ключнера и Свиридова, посетили пока 7 занятий вместо 30» [52].

²⁴⁵ Свиридов начинает пропускать занятия именно с 1938 г. не случайно. Именно в этот период он приобретает иной общественный статус, выделявший его из среды сверстников-сокурсников.

²⁴⁶ До 1938 года имя Свиридова встречается лишь в уже упоминавшемся приказе о зачислении в консерваторию, приказе о переводе на второй курс (после сдачи задолженности) и стандартных приказах о начислении стипендии. В консерваторской газете «Музыкальные кадры», подробно освещающей жизнь вуза (газета начала выпускаться с 18 ноября 1939 г.) имя Свиридова упоминается трижды: в статье Д. Шостаковича «Талантливый композитор» [470], в заметках М. Рейтых «Творческие достижения» [425] и И. Финкельштейна «Концерт композиторов» [452].

²⁴⁷ Своевременно на второй курс были переведены только Евлахов и Салманов [210].

²⁴⁸ Исследуя документы Ленинградской консерватории, в том числе списки профессорско-преподавательского состава за 1937–1941 гг., так и не удалось выяснить личность «А. Б.», и предмет, о котором шла речь. Однако, можно предположить, что точка после буквы «А» стоит ошибочно. В таком случае, в данном протоколе приведены слова Льва Ефимовича Аб (1893–1942) – заслуженного деятеля искусств, профессора Ленинградской консерватории, с 1935 г. преподававшего там инструментовку и теорию музыки.

Ю. Н. Тюлин, обобщая посещаемость и работу студентов по своему предмету, жаловался, что «за 12 лет не было такого безобразного занятия, плохая работа и посещаемость, за исключением Болдырева и Никольской» [52].

Приказ от 9 января 1939 г.: «Студентам композиторского факультета пропустившим занятия 4, 5, 6 / I объявить замечание: Свиридову, Краснову, Носову, Леонову. Основание: материалы учебной части» [214].

Приказ от 23 февраля 1939 г.: «За пропуски учебных занятий объявить замечание студентам композиторского факультета Ключнеру и Свиридову» [215].

Приказ от 5 марта 1939 г.: «За пропуск занятий 16/II студентам композиторского факультета объявить Краснову – замечание, Ключнеру – выговор, Свиридову (16/II и 28/II) строгий выговор с предупреждением» [216].

Приказ от 2 июля 1939 г.: «Студентам композиторского факультета, как невыполнившим по уважительным причинам учебный план своего курса, разрешить сдать задолженность до 15/IX с.г., после чего решить вопрос о переводе на следующий курс: <...> 3 курс: Ключнер Б. Л. (чтение партитур и немецкий язык) / Мусселиус С. Р. (гармония) / Свиридов Г. В. (полифония и нем. яз.)» [217].

Приказ от 27 февраля 1940 г.: «Студента композиторского факультета СВИРИДОВА за несдачу полифонии, немецкого языка и самовольный отъезд в город Ташкент передать на решение товарищеского суда»²⁴⁹ [227].

Приказ от 12 июня 1940 г.: «Нижепоименованные студенты, имеющие задолженность по учебному плану, как не выполнившие полностью переходных экзаменов и зачетов, должны ликвидировать свою задолженность до 15/IX–1940 г. В случае невыполнения настоящего пункта приказа без уважительных причин они будут отчислены из состава студентов. <...> По композиторскому факультету: 4 курс: Краснов В. Г. – основы марксизма-ленинизма / Ключнер – полифония, немецкий язык / Свиридов – полифония, история музыки²⁵⁰ и немецкий язык» [225, л. 244].

Если пропуски по марксизму-ленинизму и немецкому языку были характерны для большинства студентов, то в отношении предмета полифония у Свиридова сложились личные причины, обусловленные его природным мелодическим даром. То, что он не только игнорировал данный предмет, но даже просил освободить себя от него, подтверждают и архивные документы, и воспоминания людей, близко знавших композитора.

²⁴⁹ Отъезд в Ташкент был связан с работой Свиридова на Ташкентской киностудии, где в 1940 г. были сняты два фильма с его музыкой.

²⁵⁰ По каким причинам Свиридов имел задолженности по предмету история музыки неизвестно.

Композитор А. О. Висков объясняет такое поведение юного композитора его самобытным творческим складом: «Свиридов – великий полифонист, но его техника совсем не похожа на полифонию западных мастеров; в ее основе – другой тип музыкального мышления, основанный на русской национально народной и духовной музыке» [503, с. 578]²⁵¹. Неприятие предмета в силу юношеского максимализма проявлялось в довольно дерзкой форме²⁵². Висков на страницах воспоминаний о Свиридове, приводит его слова: «В молодости был очень самоуверенным: входил в класс композиции и возглашал: «Полифония – враг музыки!» [503, с. 578].

В. А. Чернушенко также свидетельствует, что в период учебы в консерватории Свиридов просил освободить его от полифонии: «Тут любопытно вспомнить почему, когда учился в консерватории, он отказался ходить на "полифонию", попросил освободить его от этой дисциплины? Потому что не мог строчить фуги и каноны – для его природы это было противоестественно. Свиридов – певец Слова и Мелодии в их естественном, народном понимании выразительной силы и значения» [503, с. 397].

Несмотря на избирательный подход к учебному процессу, Свиридов проявлял невероятную настойчивость и целеустремленность в приобретении профессиональных знаний, полностью посвящая себя освоению композиторской премудрости и расширению музыкального и общекультурного кругозора. Он колоссально много работал, как губка впитывал знания, сначала в классе П. Б. Рязанова, затем у Д. Д. Шостаковича.

Можно с уверенностью сказать, что все специальные дисциплины были у Свиридова на высоте. И здесь неоспоримым доказательством являются свидетельства Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич, вспоминая о годах учебы Свиридова, отмечал его невероятную работоспособность, самокритичность, подчеркивал, что он всегда ставил перед собой очень высокие профессиональные требования [466]. «На экзаменах всегда получал "пять" – вспоминал Шостакович, – он всегда просто поражал меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью. <...> Очень быстро писал. На каждый <...> урок он приносил что-нибудь новое – пьесу для фортепиано, романс, песню. Со школьной стороны в его сочинениях было все в порядке. Я, как педагог терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придраться» [466].

²⁵¹ А. Б. Вульфов считает, что нежелание посещать полифонию было «...протестом против засилья многотонного, гипертрофированно усложненного симфонизма шостаковичского типа. Чистое многоголосие инструментально по своей природе, так как в нем совершенно затушеваны и скрыты от слушателя смысл, выразительность и словесная, звуковая красота ("собуквие", по выражению Свиридова) поэтического, литературного текста. Для Свиридова Слово имело высший духовный смысл и материальный вес» [503, с. 600].

²⁵² При этом педагога по полифонии, Х. С. Кушнарева, Свиридов на протяжении жизни вспоминал с безграничным уважением и благодарностью. См., например: Свиридов Г. Коротко о годах учения [616].

Быть в списках лучших студентов композиторского факультета консерватории Свиридову мешала формальная необходимость безупречного посещения всех дисциплин и отсутствие задолженностей. В частности, об этом свидетельствует полемика по поводу присуждения ему Сталинской стипендии, проходившая в консерватории в 1940 году [56].

Из выступления профессора композиторского факультета Х. С. Кушнарева на заседании Ученого Совета: «На факультете масса ненормальностей. Такой студент, как Свиридов, наиболее одаренный, не может получить стипендии, потому что у него целый ряд "хвостов". А если спросить, кто из наших композиторов выдвинется в дальнейшем, я скажу, что Свиридов. Я могу назвать Желобинского, Дзержинского, которые шли очень плохо. Причины этого лежат в целом ряде ненормальностей и в отношении самих студентов к учебе, и в учебном плане, и в перегрузке психологической, вследствие того, что у них масса всяких обязательств, мешающих им творчески работать» [56, л. 118].

В результате в 1940 г. на Сталинскую стипендию никто из студентов-композиторов выдвинут не был: «В связи с тем, что благодаря настоящему положению мы не можем нарушить принципы и выдвинуть Свиридова, Левиева, Клюзнера, мы этим самым признаем, что сейчас не можем выдвинуть никого» [56, л. 118]; «Положение на факультете настолько требует реконструкции, и в частности, в системе оценок, что будет неправильно, если мы какого-нибудь одного студента выдвинем – это даст неверную ориентацию» [56, л. 118 об.].

С кандидатами на стипендию, в том числе и со Свиридовым, было предложено провести работу: «При существующем положении на композиторском факультете Совет вуза должен поручить деканату поработать с такими товарищами, как, в частности, Свиридов» [56, л. 115]; «В прошлый раз были отведены два композитора – Клюзнер и Свиридов <...>. По причине задолженности. Если при новом учебном плане они себя зарекомендуют, они могут быть выдвинуты» [56, л. 124].

Среди студенчества такое решение вызвало волну недоумения, отразившуюся на страницах консерваторской газеты «Музыкальные кадры» [422; 451]. В итоге вопрос был пересмотрен и сталинские стипендиаты на композиторском факультете за 1940 год все-таки были выдвинуты. Однако Свиридов в их числе так и не оказался, поскольку, в отличие от других студентов, не стал устранять все формальности в выполнении учебного плана²⁵³.

²⁵³ Сталинскими стипендиатами на композиторском факультете за 1940 г. стали М. Левиев, В. Флейшман, И. Болдырев, О. Евлахов, В. Салманов и В. Маклаков [228].

Немаловажным фактором, формирующим негативное отношение студентов к консерваторскому образованию, являлось то, что учебный план консерватории не учитывал специфику художественного вуза и специфику композиторского факультета [51; 59]. Учебные занятия были построены таким образом, что студенты не имели возможности посещать филармонию, оперные театры, присутствовать на репетицияхком – позиторский факультет оказывался оторванным от живой музыкальной жизни, от проблем современной музыки: «В жизни композиторского факультета есть большой дефект, <...> это – оторванность от жизни» [65, л. 15], – справедливо замечал в своем выступлении на заседании кафедры В. Томилин.

Этот вопрос неоднократно поднимал в консерватории П. Б. Рязанов, утверждая, что «вопрос о посещении студентами концертов и репетиций, скажем Филармонии или оперных постановок <...> является, прежде всего, вопросом необходимости, вопросом, непосредственно связанным с вопросами обучения. Это несомненно забывают» [608, с. 68].

На заседаниях композиторского факультета предлагалось ликвидировать этот дефект обсуждением в студенческой среде актуальных вопросов современного искусства, дискутирующихся на страницах печати, проведением встреч с представителями смежных искусств. В. Томилин предлагал восстановить традицию, «...когда композиторы прикреплялись к оперным театрам, и человек, получивший путёвку, обязан был следить, как рождается оперный спектакль, начиная с приёма, репетиций и кончая премьерой» [65, л. 15].

Постоянно говорилось о необходимости тесного сотрудничества композиторского факультета с Союзом композиторов. Ю. Н. Тюлин предлагал привлекать к участию в экзаменационных комиссиях, просмотрах и творческих вечерах факультета членов композиторской организации. Его поддерживал Х. С. Кушнарёв, также считавший, что Союз композиторов должен принимать участие во внутренней творческой жизни студентов, проводить творческие дискуссии по всем основным вопросам советской музыкальной культуры [65].

Учебный план консерватории строился без учета того, что студент-композитор с первых попыток творчества – это артист, и без понимания этого полноценного композиторского воспитания быть не может. Но в отличие от Центрального техникума, в консерватории исполнение студентами своих сочинений налажено не было. Нередко это являлось основной причиной пренебрежения консерваторским образованием. «Люди из-за неправильной постановки процесса обучения уходили из консерватории. Они чувствовали, что их сочинения идут непосредственно в народ, видели отклик слушателя, т. е. чувство-

вали себя артистами» [65, л. 20], – говорил М. Чулаки на выездном заседании Союза композиторов в консерватории.

«Ужасающая беда нашего отделения – считал П. Б. Рязанов, – когда обучающийся в целом ряде случаев не слушает то, что он выполняет» [48, л. 158]. «Студент кончает консерваторию, и у него весь год нет возможности проиграть свои сочинения» [59], – возмущался на заседаниях кафедры М. О. Штейнберг. Педагогов поддерживали студенты, в частности, Б. Ключнер говорил: «Все директора, которых я помню, нам обещали, что обязательно будем проигрывать, но мы по-прежнему инструментуем платонически, и никто не знает, нравится ему собственная инструментовка или нет. Мне кажется, на это надо отпустить известные средства, сделать это регулярным, дать людям возможность прослушивать свои вещи» [65, л. 31 об.].

К сожалению, несмотря на то, что вопрос о создании специальных оркестров для исполнения сочинений студентов-композиторов постоянно поднимался на заседаниях Ученого Совета, ситуация не менялась [58]. Также наболевшими вопросами были отсутствие свободных классов для занятий композиторов, которым необходима особая обстановка, дающая возможность полностью сосредоточиться, невыносимые бытовые условия в общежитии²⁵⁴.

Так сложилось, что большинство вышеперечисленных недостатков обучения в консерватории Свиридов не ощутил. Неожиданный успех Пушкинских романсов, пришедший к нему еще до поступления в консерваторию, знакомство в 1936 году с находящимся тогда в фаворе И. Дзержинским, рекомендация в Союз композиторов – все это сразу резко выделило Свиридова из среды сверстников и придало ему совершенно иной общественный статус. Это осознавал и сам композитор: «Успех меня окрылил и резко выделил, но я этому не удивлялся, так как был довольно-таки самонадеян, по правде говоря...» [263, л. 2–3].

В 1937 году, когда Свиридов еще был на первом курсе консерватории, состоялся Пушкинский юбилей, способствовавший еще большей популярности его романсов. «Дело доходило до того, – вспоминал композитор, – что в Союз композиторов приходили письма (и даже телеграмму мне одну показали) с вопросом: "Кто такой Свиридов?". В это время стала издаваться "Музыкальная газета", и я стал читать в ней довольно часто своё имя. Музыку эту запели знаменитые тогда певцы: первыми – С.И.Мигай, Печковский, Зоя Гай-

²⁵⁴ С проблемами перегруженного учебного плана, отсутствием классов для занятий, плохих бытовых условий и общей затхлой атмосферой в вузе сталкивались на всех факультетах консерватории. См. материалы консерваторской газеты «Музыкальные кадры» за 1939–1941 годы.

дай, по рекомендации Шостаковича (она мне прислала письмо, которое я потерял или выбросил, ибо не придавал эпистолярности – значения), Б. Гмыря, Сливинский, Вера Духовская, потом и Лемешев, Пирогов, Катульская и многие другие. Я не говорю уже о консерватории, где Пушкинские романсы пелись усердно Флаксом, Апродовым, певицами и певцами ансамблевого класса А. Б. Меровича и т.д. В консерватории меня знали все, большим моим поклонником был сам И. В. Ершов, который очень меня всегда хвалил» [263, л. 4–5].

До середины 1941 года в творческой биографии Свиридова все складывалось внешне успешно. Уже в 1938 г. творческий портрет Юрия Свиридова, единственного из своих ровесников-композиторов, был включен в сборник-справочник «Советские композиторы», выпущенный в связи с проведением Первой декады советской музыки [623, с. 58–59]. Все нарастающая известность молодого композитора способствовала тому, что его приглашают на Мосфильм. В 1939 году он создает музыку для фильма Ю. Райзмана «Поднятая целина»²⁵⁵, на протяжении 1940 года сотрудничает с Ташкентской киностудией, создавая музыку сразу к двум фильмам - «Веселей нас нет» («Рубиновые звезды») и «Обыкновенное дело». Н. Акимов приглашает его писать музыку к комедии А. Островского «На бойком месте», премьера которой состоялась в Театре им. А. С. Пушкина в начале 1941 г. В это же время Свиридов пишет музыку к спектаклю театра марионеток «Руслан и Людмила»²⁵⁶, создает оперетту «Настоящий жених».

Безусловно, такая плотность творческих заказов на протяжении всего лишь трех лет требовала, помимо колоссальной работоспособности и профессионализма, просто наличия времени и физической выносливости. При этом Свиридов никогда не позволял себе снижать планку высоких требований, всегда сам оркестровал свои сочинения.

Имя композитора стало неоднократно звучать на страницах таких крупных газет и журналов, как «Советская музыка», «Искусство и жизнь», «Советское искусство». В общей сложности, за период учебы в консерватории Свиридову было посвящено четырнадцать небольших статей и заметок. Конечно, многие из них – хроника, рецензии на отдельные произведения. Были и такие заметки, где в его сочинениях отмечалась недостаточность композиторского мастерства, плохое владение оркестром и крупной формой и т. д. Но уже сам факт, что творчество совсем еще молодого композитора, студента консерватории, обсуждалось на страницах печатных изданий, говорит о многом.

²⁵⁵ Фильм вышел на экраны 28 декабря 1939 г.

²⁵⁶ См. об этом: Л. Шапорина Дневник. Т. 1 [652, с. 235], Л. Полюта Молодые композиторы [415, с. 29].

Особую поддержку оказывал Свиридову Д. Шостакович. В ноябре 1940 г. он пишет о нем заметку под названием «Талантливый композитор». Эта заметка, подчеркивающая качества Свиридова, которые в перспективе обязательно должны были принести хорошие плоды, стала напутствием, полным пророческой уверенности в большом будущем своего ученика: «Его большой талант, молодость, жажда знаний, серьезное и критическое отношение к своему творчеству, разностороннее развитие вселяют в меня уверенность, что он займет почетное место в ряду советских композиторов»²⁵⁷ [470, с. 2].

Представляют интерес воспоминания первого биографа композитора А. Н. Сохора о предвоенной популярности студента Юрия Свиридова: «Многие, наверное, не представляют себе, насколько популярен был в Ленинграде уже в предвоенные годы пушкинский цикл Свиридова и какой известностью пользовался его автор-студент. Я учился в то время в музыкальной школе-семилетке при консерваторском училище. Из современного композиторского творчества «серьезных» жанров звучал, пожалуй, едва ли не один Майкапар. Но "Роняет лес..." и "Подъезжая под Ижоры" мы уже знали, а временами доходили и до нас слухи о том, что есть в консерватории необычайный талант – Свиридов, свободно читающий с листа партитуры любой сложности, продолжающий в Фортепианном концерте и "Казачьих песнях" стиль Держинского. Потом, через 2–3 года распространилась версия, что теперь это самый близкий ученик Шостаковича, во всем следующий своему учителю. <...> В те годы в Ленинграде Свиридов, с его поразительными способностями и резкими поворотами, был (во всяком случае для нас, школьников) какой-то полупоупендарной фигурой. Ореол рано пришедшей славы окружал его и в первые послевоенные годы» [345, с. 21–22].

А вот еще одно воспоминание – композитора И. Слепнева со слов самого Георгия Васильевича: «В Ленинграде до войны Георгий Васильевич "был знаменит", в консерваторской библиотеке ему давали ноты Стравинского, которые другим не выдавали» [503, с. 231].

Начиная с 1936 года упрочилось материальное положение Свиридова. В 1936 году благодаря показу Пушкинских романсов в Союзе композиторов, ему была назначена особая стипендия, которая дала возможность оставить подработку на хлеб: «По рекомендации Ив[ана] Ив[ановича] я показал это сочинение в Союзе композиторов. Показ прошёл очень успешно, мне была назначена для продолжения образования особая Государств[енная] стипендия им. Луначарского, выделенная Совнаркомом для молодого ком-

²⁵⁷ Свиридов – единственный ученик Шостаковича, удостоившийся такой статьи.

позитора. Эту стипендию в размере 300 руб. в месяц (огромные деньги по тем временам!), с момента её учреждения (в 1935 г.) никто не получал, поэтому мне выплачивали ещё и разницу за прошедшее время. Приходилось – 500 руб. в месяц (стипендия в техникуме была – 35 руб., а в консерватории 45 и 60 руб.). Я зажил "как падишах" (по выражению М. М. Зощенко), перестал нуждаться и подрабатывать деньги игрою в ресторане или пивной» [263, л. 2].

С другой стороны материальная независимость появилась и благодаря многочисленным творческим заказам. В 1937 году Свиридов – уже член Ленинградского союза композиторов²⁵⁸. Несомненно, что для студента работа в таком качестве была не только престижной, но и влияла на материальную составляющую оплаты²⁵⁹. К тому же следует отметить, что в то время, принять в Союз композиторов студента, только что закончившего музыкальный техникум – случай уникальный! Тем более, что принятие студентов в Союз композиторов было одной из проблем композиторского факультета. В 1940 г. об этом серьезно ставился вопрос в Союзе композиторов. Ю. Н. Тюлин, как декан композиторского факультета, объяснял ситуацию: «Для консерватории композитор, если даже он и является членом Союза, но учится в консерватории, всё же студент, а в Союзе он полноправный член организации, на одинаковых условиях со всеми остальными. Это приводит к трудностям и зачастую и разрушению учебной дисциплины, студенты отрываются от учёбы, они получают заказы от Союза и не выполняют учебного плана. На самом деле по постановлению Учебного Совета студенты не имеют права на работу на стороне» [64, л. 1]. Ему вторил М. О. Штейнберг: «Конечно, студент являющийся членом Союза находится сразу в неодинаковых с остальными студентами условиях. Это позволяет ему быть более смелым, и иногда в далеко не положительном смысле, он пользуется рядом благ со стороны Союза, которых не имеют остальные студенты. Это конечно создаёт очень резкое неравенство» [64, л. 1 об.].

Правда, Д. Д. Шостакович, считая, что вопрос принятия в Союз, безусловно, должен согласовываться с консерваторией, все же не считал, что это вредит и подрывает дисциплину на факультете. «Обстановка Союза, якобы подрывающая дисциплину консерватории, вряд ли существует» [64, л. 2], – заключал он свое выступление по данному поводу.

²⁵⁸ См.: Списки членов Ленинградского Союза советских композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 29. Л. 6, 20.

²⁵⁹ В 1937 г. закончилась скитальческая жизнь композитора: как член союза композиторов, он получил свое жильё [263, л. 7].

В целом в эти годы Свиридова отличала необычайная творческая плодовитость. В 1936 году он пишет концерт для фортепиано с оркестром, исполнение которого 17 ноября 1937 года в Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского принесло ему очередной большой успех (только в период с 1937 по 1941 год он был исполнен семь раз в Ленинграде и один раз в Москве). В 1937 году создает Первую симфонию, Сонату для скрипки и фортепиано. В 1940 г. – Первую сонату для фортепиано и Симфонию для струнного оркестра. Параллельно Свиридов пишет циклы романсов на стихи М. Лермонтова и А. Блока; песни на сл. А. Прокофьева и П. Беранже; по протекции И. Держинского сотрудничает с Ансамблем красноармейской песни и пляски и пишет для них два, сразу ставших известными, цикла «Казачьи песни» и «Десять дней под Касторной».

Большинство его произведений сразу же входило в концертный репертуар, приобретали популярность, были напечатаны в музыкальных издательствах. За творчеством Свиридова начинает следить главный музыкальный журнал страны «Советская музыка». В рубрике «Что пишут ленинградские композиторы» теперь регулярно освещалось над чем работает Ю. Свиридов [342; 399].

Таким образом, к окончанию консерватории Юрий Свиридов уже уверенно заявил о себе как молодой, ярко одаренный, подающий большие надежды и плодотворно работающий профессиональный композитор. Это подчеркивали и первые исследователи его творчества: «Юрий Свиридов, несмотря на свой молодой возраст, уже довольно долго и плодотворно работает профессионально» [415, с. 29]. Несомненно, такое особенное положение юного Свиридова влияло и на его отношение к учебе и диктовало свои условия.

Возвращаясь к проблемам композиторского образования, надо отметить, что сами студенты активно высказывали свою позицию по отношению к процессу обучения. Они выступали на обсуждениях, неоднократно обращались к руководству консерватории, выступали на страницах печати. Многие, прошедшие школу Центрального музыкального техникума, стремились продолжить его традиции в консерватории, внося в нее дух творческих исканий и увлеченности делом.

В этом смысле показательна статья соучеников Свиридова по классу композиции Шостаковича, написанная ими за год до окончания консерватории [357]. Студенты пишут о бытующих двух точках зрения на воспитание композитора, из которых последовательно вытекают соответствующие системы обучения. Согласно первой, студент сначала получает известное количество технологических навыков, и лишь по выходе из консерватории перед ним встает вопрос о практическом использовании полученных знаний. Суть второй – не отделять усвоение технологических навыков от становления художника. Авторы ста-

ты утверждали, что «учебный план композиторского факультета до сих пор строился, исходя преимущественно из первой точки зрения – чем больше будет количество предметов, тем больше студент будет знать» [357]. «На деле – пишут студенты – перед студентом открываются два пути: быть "образцовым" учеником, стремиться неукоснительно выполнять учебный план и оставаться вечным должником своих творческих обязательств, задушив в себе художника, или же, следуя здравому смыслу и инстинкту художника, выбирать из предлагаемых дисциплин основное и необходимое для творчества» [357]. И далее: «Студенты любящие искусство выбирают второй путь – утверждают молодые композиторы, продолжая свой вывод – отсутствие в стенах консерватории творческой атмосферы и преобладание формально-академического подхода, школярства и мелочной опеки над студентом-композитором – все это вынудило наиболее активную часть студентов искать творческую среду вне стен консерватории. Это привело к другой крайности – к отрицанию необходимости систематической композиторской учебы» [357].

Но не всегда свое мнение студенты излагали столь последовательно и аргументировано. Иногда накаленные чувства выплескивались в довольно резких формулировках, как, например, в выступлении В. Флейшмана: «Смягчающих вину обстоятельств нет, потому что такое отношение к композиторскому факультету наблюдается в течение большого количества времени. Два года назад с участием представителей дирекции проводилось собрание, на котором студенты высказали наиболее болезненные вопросы. В этом году таких собраний не было. На концерте из произведений композиторов-студентов дирекция не присутствует. <...> Деканы нам попадаются в последнее время такие, что делают всякую работу на других факультетах, а на композиторском факультете отсутствуют. Что касается дирекции, то это был бы исключительный случай в практике консерватории, если бы дирекция присутствовала на таком собрании композиторского факультета, и дирекция в какой-то мере опасается таких собраний – как бы не получилось, что студенты скажут о недостатках в учебном плане и т. д. – таково моё субъективное ощущение» [65, л. 8].

О том, что дирекция консерватории на протяжении многих лет не уделяет композиторскому факультету должного внимания, еще в 1936 г. говорил на заседании Правления Союза композиторов П. Б. Рязанов: «Композиторское отделение находится в условиях Консерватории в чрезвычайно позорном состоянии. Оно не велико по количеству. Композиторское отделение состоит, примерно, из 20 человек, <...> и нельзя говорить, что потому на него можно обратить меньше внимания. Именно поэтому <...> оно требует больше внимания» [48, л. 159]. Лишь в 1940 г. дирекция, наконец, признала, что учебный план в очень малой степени отвечает задачам воспитания композитора. «Дирекция консервато-

рии должна ходатайствовать перед Комитетом по делам высшей школы о сокращении учебного плана» [464], – говорилось на страницах газеты «Музыкальные кадры» в марте 1940 г.

В итоге совместно консерваторией и Союзом композиторов была создана комиссия в составе Д. Шостаковича, Ю. Тюлина, М. Чулаки, А. Островского и представителей студенчества. Комиссия рассмотрела проект нового учебного плана, который должен был улучшить процесс обучения композитора: разгрузить студентов от лишних предметов, тем самым, создав условия для полноценной работы по специальности [396]. Однако в сентябре 1940 г. М. Штейнберг вновь с сожалением констатировал: «нам преподнесли в этом году новый учебный план, <...> кое-какие сокращения имеются, но ни в коем случае нельзя сказать, что они в какой-то мере приближаются к нормальному бюджету времени студента всякого вуза» [59]. Несмотря на появление отдельных положительных отзывов о том, что благодаря новому учебному плану «композиторский факультет чуть ли не с последнего места поднялся по успеваемости до первого места» [447], на заседаниях факультета продолжал вставать вопрос о создании нормальных условий для творческой работы учащихся.

Все понимали, что здесь необходим индивидуальный подход. В частности А. Леман считал, что: «Композиторский факультет это совершенно специфичный факультет, на котором требуются совершенно особые методы воспитания, и факультет этот надо поставить в особенное положение. Плохо то, что факультет поставлен в равные условия с остальными» [65, л. 42]. Раздавались голоса даже об увеличении срока обучения композитора в консерватории или вычленении композиторского факультета из структуры консерватории: «Даже думаешь, что может быть композиторское отделение неправильно находится в стенах консерватории. Может быть, по специфичности тех условий, в которых должен быть педагогический процесс есть смысл перевести в какую-нибудь студийную плоскость, найти такую форму, в которой какая-то организация будет вести расходы, обеспечивающие учебный процесс» [48, л. 160].

Не остался равнодушен к проблемам консерваторского образования и Свиридов. В 1940 г. он выступил на выездном заседании Ленинградского союза композиторов в консерватории, высказав свое мнение на разрешение сложной ситуации, коснувшись практически всех вышеуказанных недостатков обучения²⁶⁰. Частично приведем выдержки из это-

²⁶⁰ Выездное заседание правления ЛССК, состоявшееся в консерватории 10 февраля 1940 года, стало первым опытом совместного решения проблем. В ходе первой встречи должны были обсуждаться сочинения учеников Д. Шостаковича, Х. Кушнарева, М. Гнесина, М. Штейнберга, М. Юдина, но подготовились

го выступления: «Вопрос подготовки композиторских кадров является важнейшим вопросом музыкальной жизни и до сих пор ему уделялось очень мало внимания. Заинтересованность в этом союза композиторов должна быть очень интенсивной, союз должен сделать из этого выводы. <...> показ молодыми в союзе композиторов обычно производит тягостное впечатление – народу мало, обстановка очень скупая, все друг друга знают, и ничего нового не вынесешь.

Меня сегодня очень взволновал один вопрос, а именно – о наших преподавателях. <...> жизнь идёт вперёд, выдвигает новые музыкальные имена, новых людей, а с ними и новые эстетические воззрения, новые понятия мастерства, а вопрос мастерства не является чем-то определённым и абсолютным.

И вот в связи с появлением новых молодых композиторских имен, выросших в крупные величины, причём людей не просто талантливых, и представляющих собой новые течения в советской музыке, мы должны подумать о том, чтобы привлекать их в учебное заведение. Для консерватории совершенно необходимо привлечение новых педагогических сил. Это имеет исключительно большое значение для музыкального мира.

Сейчас молодые композиторы, выросшие за последние годы, в частности Хренников, Держинский, выступили со статьями, породившими массу споров, начиная от похвал и кончая руганью. Тот факт, что двое молодых композиторов выступили со статьей проблемного характера, в которой они многое подвергли сомнению, критике, остался консерваторией абсолютно незамеченным. Это прошло мимо консерватории, между тем этот факт чрезвычайно существенен, и вряд ли он навсегда отложен. Авторы имеют единомышленников, авторы написали оперы, которые подвергаются дебатам и т. д.

Целесообразность приглашения молодежи в консерваторию несомненна, потому что появление такой молодежи симптоматично и отрадно.

С места: Кого пригласить – Держинского?

Свиридов: А почему бы и не Держинского? Держинский стал каким-то пугалом, чуть прогуляешь, говорят – ты не хочешь учиться, как Держинский.

С места: Теперь говорят – как Свиридов (смех)

Свиридов: Почему Держинский ушёл из консерватории? Потому что он просил сделать ему индивидуальный план занятий, а ему отказали.

лишь немногие студенты, и основное внимание было уделено показам Симфонии И. Болдырева, отрывков из оперы «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана [65, л. 6]. Следующее заседание состоялось 3 марта 1940 года. На нем, помимо показов студенческих работ, возникла дискуссия по коренным вопросам не только композиторского образования, но и самой направленности творчества, об одаренности, использовании фольклора, о новаторстве.

Пустыльник: Дзержинский ушёл, потому что его исключили» [65, л. 39–40].

Затронул Свиридов и вопрос учебного плана: «Мы говорим о том, что у нас художественный вуз, что у нас не должно быть чисто механического выполнения учебного плана, что нужно принимать во внимание талант, и пр. Я не берусь об этом судить, с моей точки зрения это вообще необъяснимо. Все мы говорим, о том, что учебный план плох, перегружен. В то же время если посмотреть, сколько композиторов имеют дипломы об окончании консерватории, то мы увидим, что даже такой человек, как Шостакович не имеет диплома, потому что не сдал эстетику. <...> Есть предметы второстепенные и первостепенные. <...> изучить все нельзя, нужно, чтобы образование было в одну точку. На композиторском факультете нужно стремиться к тому, чтобы сделать из человека композитора-профессионала, и нужно выбирать определенное число предметов, устремленных к этой цели. Молодые композиторы живут в неважных условиях, работают для того, чтобы существовать и учебный план не дает им возможности работать» [65, л. 40–41].

Высказал Свиридов свое мнение и по проблеме, которая не коснулась его лично, речь идет об исполнении сочинений студентов: «Когда композитор пишет для себя или профессора, это очень скверная вещь. <...> Не прислушиваться к публике невозможно, и пишем мы для того, чтобы наши вещи слушались и пелись. В связи с этим вопрос о постоянном исполнении студенческих сочинений приобретает колоссальную важность. <...> Здесь говорили, что многие работают под Шостаковича. У нас в классе это особенно заметно. Но это происходит потому, что нет живой среды, живого отклика, человек привыкает к требованиям своего профессора. Нужна аудитория» [65, л. 40–41].

Это выступление проявило, прежде всего, личные качества Свиридова – самостоятельность мышления, смелость в изложении своей точки зрения, и самое главное, показало его равнодушное отношение к назревшим проблемам, искреннее переживание за дальнейшее развитие отечественного музыкального искусства, что будет отличать его на протяжении всей жизни.

Что же касается предложения кандидатур Хренникова и Дзержинского в качестве преподавателей консерватории, то, безусловно, со стороны Свиридова, это было и самонадеянно, и необоснованно²⁶¹. Хренников год назад окончил Московскую консерваторию и был еще очень молодым, а Дзержинский, хоть и был известен, однако тоже был молод, и недавно исключен из Ленинградской консерватории за неуспеваемость. К тому же творче-

²⁶¹ В рамках данной дискуссии не прозвучало ни одного подобного предложения.

ство обоих композиторов в профессиональной композиторской среде получало немало негативных оценок²⁶².

Однако предложение Свиридова симптоматично в творческом отношении. Время учебы в консерватории стало для него периодом поиска стиля и сознательного отбора средств. И, несмотря на искреннюю увлеченность Шостаковичем и активную работу в его классе, Свиридов одновременно ощущает творческую близость к Дзержинскому и ко всему ленинградскому песенному направлению, испытывая с их стороны не меньшее влияние. Вторая половина тридцатых годов - период, когда Свиридов творчески двоится. В 1940 году творческий кризис проявится в параллельном создании, с одной стороны, Симфонии для Струнного оркестра в классе Шостаковича, с другой – песен на сл. А. Прокофьева.

И именно песни на сл. А. Прокофьева станут основной причиной, по которой в том же году Свиридова перестанет посещать класс Шостаковича. Описание этих событий можно найти в предисловии А. Белоненко к книге «Музыка как судьба», где он пишет о том, что Свиридов принес в класс шесть песен на слова А. Прокофьева и получил за них не просто плохую оценку, а строгий выговор, что было не совсем обычно для всегда деликатного со своими учениками Дмитрия Дмитриевича: «Шостаковичу не понравилось сочинение целиком, он считал, что в нем Свиридов опускается до низменного, впадает в мещанство, простонародность. <...> судя по всему, он сказал какие-то резкие слова, и молодой Свиридов, человек самолюбивый и вспыльчивый, не сдержался, ушел с урока и в класс уже не вернулся» [617, с. 27].

Возникшая ситуация привела к тому, что Свиридов, несмотря на безусловные таланты и работоспособность, консерваторию не окончил. Согласно консерваторским приказам Свиридов был исключен из консерватории восьмого января 1941 года. В приказе значилось: «За пропуски по неуважительным причинам» [230].

Многие годы существовала легенда, что Свиридова отчислили за то, что он систематически не посещал лекции и не сдал зачета по немецкому языку. В частности, об этом пишет в своих воспоминаниях композитор Д. Толстой, обучавшийся тогда в классе Шостаковича на первом курсе: «...вывешенный в коридоре приказ за подписью П. А. Серебрякова: «Студентов пятого курса И. Дзержинского и Г. Свиридова отчислить из консерватории за несдачу немецкого языка» [636, с. 157]. Однако, приведенная им информация не подтвердилась официальными документами: такого приказа в документах консерватории

²⁶² См. статьи, посвященные Всесоюзной оперной конференции, опубликованные в журнале «Советская музыка» за 1940 г. №№ 9–12.

нет. Более того, И. Дзержинский, о котором пишет Д. Толстой, на тот момент уже давно не числился среди студентов консерватории²⁶³.

Приведем еще несколько документальных свидетельств о том, что Свиридов не оканчивал консерваторию. Согласно госэкзаменационному протоколу композиторского факультета²⁶⁴ от 20 июня 1941 г. в списках экзаменуемых по специальности Кацман, М. А. Матвеев, В. Н. Салманов и В. А. Тигранян [53]. Нет Свиридова и в приказе о получении дипломов: «Нижепоименованные студенты, как выполнившие полностью учебный план своего факультета и сдавшие гос. экз. считаются окончившими ЛОЛГК с присуждением диплома <...> В. Салманов (с отличием) Кацман, Краснов, Матвеев, Мусселиус, Тигранян» [232].

К счастью, исключение из числа студентов консерватории не отразилось на дальнейшем творческом пути композитора. Диплом об окончании консерватории был выдан ему спустя двадцать лет, в шестидесятые годы, когда П. А. Серебряков, отчисливший его из консерватории в 1941 г., вновь стал ректором Ленинградской консерватории. В период войны наладились отношения и с Шостаковичем.

Подытоживая, еще раз подчеркнем самое главное: обучаясь в консерватории в сложных условиях реорганизации композиторского образования, в период, когда студенчество пренебрегало профессиональным обучением, Свиридов сохранял критичность мышления и отличался непрестанной жаждой знаний. Годы учебы в консерватории стали для него временем, когда он, параллельно с напряженной учебной и освоением нового, активно приобретал навык самостоятельной профессиональной работы.

И если в период учебы в Центральном техникуме можно говорить о влиянии на Свиридова атмосферы учебного заведения в целом, то в консерватории, безусловно, основополагающее значение сыграло обучение в классах П. Б. Рязанова и Д. Д. Шостаковича.

²⁶³ Среди документов консерватории за период с 1935 по 1941 гг. с именем Дзержинского не было обнаружено ни одного документа.

²⁶⁴ Согласно приказам, госэкзамены курса на котором учился Свиридов должны были проходить в период с 5 мая по 15 июня 1941 г. по всем факультетам [229, л. 7; 231; 61].

2.3. Роль П. Б. Рязанова в формировании творческой личности

Г. В. Свиридова

2.3.1. Общая характеристика педагогической деятельности П. Б. Рязанова

В консерватории Свиридов по собственному желанию был зачислен в класс П. Б. Рязанова²⁶⁵. На тот момент его класс был самый многочисленный и накануне поступления Свиридова дал прекрасный выпуск. Среди окончивших были Г. Фарди, Н. Леви, Н. Ган, В. Соловьев-Седой, Б. Майзель, Н. Греховодов, И. Пустыльник [200]. Также в разное время в классе Рязанова в Центральном техникуме и в Ленинградской консерватории учились такие музыканты, как Л. Ходжа-Эйнатов, И. Держинский, Н. Богословский, О. Чишко, В. Сорокин, А. Новиков, Р. Габичвадзе, А. Мачавариани, М. Левиев, О. Евлахов, Д. Толстой, А. Должанский, А. Баланчивадзе. Большинство из них стали представителями т. н. «песенного» направления в советском музыкальном искусстве.

Свиридов стал общаться с Рязановым еще во время учебы в музыкальном техникуме. В консерватории же официально числился в его классе только один год – на первом курсе. Однако, скорее всего, срок обучения в классе Рязанова был еще меньше. Как указывает сам Свиридов: «в консерваторию я был зачислен в класс П. Б. Рязанова, но занимался у него всего два-три месяца. Петр Борисович, с которым у меня наладились хорошие отношения как у ученика с учителем, неожиданно был переведен на работу в Москву, в Комитет по делам искусств, тогда только что организованный. Таким образом, я остался без преподавателя по специальности» [616, с. 170]. В одном из писем Свиридов также пишет, что уже в конце 1936 года остался без преподавателя, так как Рязанова «...отозвали в Москву, назначив консультантом по музыке при Керженцеве, Председателе вновь организованного Комитета по делам искусств» [263, л. 4]. Слова Свиридова согласуются с архивными документами: с 15 ноября 1936 г. по 15 января 1937 г. Рязанов находился в отпуске [204], а с 1 июня 1937 г. был освобожден от занимаемой должности в консерватории в связи с назначением на работу во Всесоюзный Комитет Искусств [207]²⁶⁶. Однако, несмотря на столь короткий срок обучения в его классе, влияние личности Петра Борисовича на формирование творческой индивидуальности Свиридова было очень значительным, более того, ему еще не дана должная оценка.

²⁶⁵ П. Б. Рязанов (1899–1942) – выдающийся педагог, композитор, музыковед, фольклорист.

²⁶⁶ В сентябре 1939 г. П. Б. Рязанов вновь вернулся в консерваторию и был утвержден зав. кафедрой композиции [220].

П. Б. Рязанов был незаурядной личностью, и представить себе культурную жизнь Ленинграда тридцатых годов без его деятельности невозможно. По мнению дочери композитора, музыковеда Н. П. Рязановой, во многом именно благодаря ему ленинградская музыкальная культура в тридцатые годы имела свое характерное лицо. К большому сожалению, даже музыкантам в наше время практически не известен Рязанов-музыковед и Рязанов-композитор. В лучшем случае его знают только как создателя уникального курса мелодики.

Потомственный петербуржец, Рязанов родился в Нарве в интеллигентной семье музыкантов-любителей, в то же время тесно связанной с миром художников²⁶⁷. Он рос в атмосфере высокой культуры, с детства получил разностороннее гуманитарное образование, тогда же начал обучаться игре на фортепиано и скрипке. Но к 13-14 годам мальчик все больше времени уделял сочинению музыки, и уже в 14 лет имел твердое решение стать композитором. В 1920 г. он поступил в Петроградскую консерваторию. Среди его учителей были С. М. Ляпунов (строгий стиль, полифония), М. М. Чернов (инструментовка), Л. Николаев (фуга), Э. А. Купер (чтение партитур), А. М. Житомирский (вариации), Н. А. Соколов²⁶⁸ (гармония), он же стал его педагогом по композиции. После смерти Соколова Рязанов занимался композицией у Житомирского [612, с. 100]. Большая дружба связывала Рязанова со Щербачевым, с которым он занимался частным образом, и признавал огромное воздействие, которое оказал на него Владимир Владимирович.

После окончания консерватории в 1925 г., Рязанов по инициативе Глазунова сразу был приглашен в число ее педагогов. Но более всего проявлению творческой и педагогической индивидуальности Рязанова способствовала атмосфера Центрального музыкального техникума, в создании которого он принимал деятельное участие, и где под руководством В. Щербачева, в числе молодых педагогов и единомышленников, осуществлял реформу композиторского образования, разрабатывая в ней совершенно новый курс мелодики.

К середине тридцатых годов Рязанов, несмотря на молодой возраст, уже был одним из авторитетнейших педагогов Ленинграда, воспитавших большое число музыкантов. Размах его педагогической и общественной деятельности поражает. В разные годы ему

²⁶⁷ Мать Петра Борисовича была из рода Татишевых; также в роду был известный российский мореплаватель Свен Ваксель (1701–1762), швед по национальности. Происхождение бабушки по отцу связывают с именем выдающегося швейцарского педагога И. Г. Песталоцци (1746–1827). Отец композитора общался с И. Е. Репиным, В. Г. Перовым (с кем он был в родстве); товарищем Рязанова был сын Ф. Соллогуба, одноклассником по гимназии – Н. П. Акимов. Подробно о семье Рязановых см.: Рязанова Н. П. Изучая архив П. Б. Рязанова [612].

²⁶⁸ Н. А. Соколов – ученик Н. А. Римского-Корсакова

пришлось преподавать почти во всех учебных заведениях города. Среди них: Ленинградская консерватория, Первая музыкальная школа им. Римского-Корсакова, Центральный музыкальный техникум, Четвертый музыкальный техникум, Высшие курсы искусствования при Институте театра и музыки, музыкальное отделение Государственного объединенного рабочего университета, Ленинградское отделение музыкально-педагогического заочного института [612, с. 101].

Также на протяжении 1930–1940-х гг. Рязанов был консультантом в Тбилисской и Бакинской консерваториях, а в 1938–1939 учебном году – деканом научно-композиторского факультета Тбилисской консерватории. На протяжении 1937–1938 гг. дирекция Московской консерватории неоднократно приглашала Рязанова стать профессором и деканом композиторского факультета.

Много времени от педагогики и творчества отнимала общественно-административная работа композитора. По мнению Ю. Н. Тюлина, Рязанов был превосходный администратор [446]. В тридцатые годы в Ленинградской консерватории он заведовал педагогическим отделением Инструкторско-педагогического факультета, с 1935 по 1937 г. был деканом композиторского факультета. В Ленинградском Союзе композиторов, где Рязанов состоял членом Правления, он проводил большую консультационную работу. В конце апреля 1937 г. он был назначен на должность помощника начальника Управления музыкальными учреждениями по творческим вопросам²⁶⁹.

В 1932–1933 гг. по направлению Союза композиторов он работал в художественном совете Ленинградской филармонии, с 1933 г. состоял в Музыкально-методическом Совете отдела массовой работы Ленсовета, являлся членом жюри музыкальных олимпиад и различных музыкальных конкурсов, был музыкальным консультантом в кино. В 1936 г. был штатным консультантом по советской опере в Малом оперном театре; с 1933 г. – ответственным редактором только что организованного Ленинградского отделения музыкального издательства (ЛОМИ) по разделам концертно-эстрадной и учебно-педагогической литературы. Н. П. Рязанова пишет, что, будучи редактором, Петр Борисович много занимался вопросом издания неизвестного у нас в стране музыкального наследия.

²⁶⁹ По настоятельным просьбам Рязанова он был освобожден от этого поста в январе 1938 г. См. об этом: Рязанова Н. Изучая архив Рязанова [612].

В 1934–1937 гг. он – член правления издательства «Тритон» по разделу советской музыкальной литературы и современной западноевропейской вокальной литературы, а также ответственный редактор по разделу вокальной литературы советских авторов²⁷⁰.

В Ленинградской консерватории Рязанов активно участвовал в модернизации учебных планов вуза, преподавал широкий круг теоретических дисциплин: практическое сочинение, мелодику, вокальную композицию, оркестровку, гармонию, полифонию, анализ музыкальных форм, сольфеджио, введение в изучение музыки, музыкальную педагогику для аспирантов-композиторов. Кроме того, была целая группа предметов, связанная с народно-песенным искусством: русская песня, музыкальный фольклор, семинар по этнографии, русская музыкальная интонация [612, с. 101].

Класс практического сочинения Рязанов начал вести в 1926 г., сначала в Центральном музыкальном техникуме, потом в Ленинградской консерватории²⁷¹. Рязанов принадлежал к поколению основателей советской музыкальной педагогики и внес неоценимый вклад в ее развитие. «П. Б. Рязанов как педагог курса практического сочинения заслуживает того, чтобы его педагогическим опытом занялись наши музыковеды», [цит. по: 532, с. 37–38] – писал В. Соловьев-Седой. По мнению Н. П. Рязановой, Петр Борисович создал уникальное направление в отечественной композиторской педагогике, выработал свой метод обучения композиторов. Совершенно верно писала биограф композитора Е. Зарицкая, что «конечной целью его системы была подготовка музыкального деятеля, пригодного активно участвовать в развитии советской музыкальной культуры и своим творчеством, и другими видами музыкальной работы» [532, с. 38].

К процессу преподавания Рязанов подходил очень обстоятельно и добросовестно. В период отказа части композиторов и студентов от следования традициям, Петр Борисович выступал за их преемственность, без чего, по его мнению, невозможно себе представить полноценное развитие дарования: «Развитие творчества вне использования и воздействия той или иной сложившейся традиции невозможно, – говорил он в 1933 году, – вопрос лишь в соотношении между традиционным и тем, новым, что вносит сам композитор. Даже то, что мы называем самобытным творчеством, по существу, всегда преемственно, связано с той или иной традиционной музыкальной культурой» [427, с. 39].

²⁷⁰ Список учреждений, в которых работал Рязанов приводится по статье Н. П. Рязановой Изучая архив Рязанова [612, с. 104–105].

²⁷¹ Педагогическая работа Рязанова на время прервалась из-за назначения его помощником начальника Управления музыкальными учреждениями по творческим вопросам с проживанием в Москве и связанного с поездками по городам СССР. И хотя Рязанов вскоре вернулся в консерваторию, был назначен заведующим одной из кафедр композиции, однако уже не играл прежней значительной роли.

Поэтому он глубоко осмысливал музыкальную педагогику в дореволюционной России, много времени посвятил изучению творчества Римского-Корсакова, сравнивая его творческие методы с методами Чайковского [611]; подробно анализировал борьбу творческих направлений, которая имела место при становлении Ленинградской композиторской школы [48, л. 138–168].

В тридцатые годы, когда система композиторского образования еще находилась в стадии становления, Рязанов активно принимал участие в ее формировании. Петр Борисович постоянно выступал на педагогических конференциях по вопросам методики обучения музыкально-теоретических дисциплин, принимал участие в дискуссиях по важнейшим творческим вопросам советской музыки, в разные годы им были прочитаны многочисленные доклады в Центральном музыкальном техникуме, консерватории и других учебных заведениях.

Он считал, что «композиторская профессия <...> не является массовой профессией даже в наших условиях. Как бы ни был интенсивен приток сил <...>, как бы много ни создавалось путем профессионального воспитания <...> композиторы всегда будут исчисляться единицами, десятками, но не сотнями, не тысячами и не десятками тысяч» [427, с. 31]²⁷². В связи с этим, чтобы как можно качественнее совершать отбор на композиторский факультет, Рязанов изучал особенности проявления творческого и композиторского начала, специфику музыкально-творческой одаренности, его интересовал вопрос критерия и возрастных границ приема на отделение композиции.

Размышляя над особенностями творческого процесса, Рязанов не ограничивался музыкальным искусством и проводил сравнение творческого процесса у композиторов, писателей и художников. В частности, сохранились его наблюдения о роли памяти в области живописи, литературы и музыкального творчества.

Анализировал Рязанов и свою педагогическую деятельность. Н. П. Рязанова указывает, что в архиве композитора сохранились заметки, приблизительно 1934 года, в которых он характеризует свой собственный педагогический опыт. В 1934 г. на основе своих исследований и педагогического опыта он готовил работу «В помощь начинающему композитору», которая, к сожалению, так и не увидела свет [612, с. 109].

На протяжении жизни педагогическая деятельность Петра Борисовича тесно переплеталась с научной. В орбите его исследования было все, что связано с композиторским творчеством и педагогикой: начиная с крупных вопросов становления мастерства, процес-

²⁷² Доклад был прочитан в Центральном музыкальном техникуме на заседании композиторской кафедры 13 декабря 1934 г.

са творчества, стилистики, творческого метода, до более конкретных – оркестровки, голосоведения, приемов музыкального развития²⁷³.

Огромную методическую работу Петра Борисовича постоянно отмечали коллеги. М. А. Чулаки на заседании в консерватории говорил: «Школу Рязанова я ставлю очень высоко. Здесь ясна целеустремленность и методическая работа самого Петра Борисовича...» [47, л. 10 об.].

Рязанов постоянно обновлял свою педагогику в поисках нового, вносил в свою методику коррективы в соответствии с требованиями современности. Он считал, что «сознательное использование той или иной традиции лишь во имя сохранения в ней неприкосновенности неизбежно ведет к академизму, стилизаторству и т. д. Невозможность поднаться над традициями, границы которых слишком узки, создает ряд сложнейших противоречий в творчестве» [427, с. 38]. Единственное, что оставалось незыблемым в его педагогике – это опора на мелодию как основу композиторского творчества.

Роль педагога Рязанов считал определяющей в развитии ученика-композитора и в полной мере осознавал свою ответственность. Показательно такое замечание Петра Борисовича, высказанное им в 1933 году на кафедре композиции в Центральном музыкальном техникуме: «В огромной степени именно воспитанием и особенностям развития личности музыканта обусловлено, сформируется ли из него большое, среднее или незначительное композиторское дарование, с огромной, меньшей или совсем малой тенденцией к спонтанному творчеству» [427, с. 34].

Признавая природную музыкальную одаренность, Рязанов считал, что «более раннее или более позднее выявление (созревание) характера и масштаба творческой одаренности композитора в большей мере зависит от постепенного накопления им музыкального и жизненного опыта, нежели от силы и качества природных данных музыканта. <...> Очевидно, что накапливаемый музыкальный и житейский опыт в определенный период создает качественный перелом, когда "из гадкого утенка рождается лебедь". Такой перелом происходит далеко не всегда, но, если это случается, он имеет громадное значение для формирования личности композитора» [427, с. 35].

В период возникновения среди студенчества тенденции пренебрежения консерваторским образованием, он доказывал, что невозможно проявится самобытности дарования без овладения техникой, достичь творческой самостоятельности без основательного изу-

²⁷³ Сохранились записи бесед Рязанова с Глиэром и Шостаковичем по поводу оркестровки (часть архивных материалов композитора озаглавлена «оркестровка и инструментовка»), замечания и подборка примеров к особенностям и противоречиям современной сокращенной партитурной записи. См.: Рязанова Н. Изучая архив П. Б. Рязанова [612, с. 114].

чения дела. И. Пустыльник вспоминал, что на уроках «особенно попадало от него сторонникам так называемого "нутра", считавшим, что мастерство – удел композиторов, "не имеющих что сказать", что оно "душит" творческую индивидуальность композитора, лишает его музыкальный язык непосредственной эмоциональной убедительности и т. п. П. Б. не жалел сил, чтобы развеять этот нигилизм и дилетантизм во взглядах на сущность творческого процесса» [421, с. 30].

Технические трудности, по мнению Рязанова, должны были стать для композитора второй натурой. Для подтверждения своей точки зрения он приводил в одной из статей слова Б. Асафьева и Г. Лароша: «для того, чтобы стать композитором, "мало дарования; нужны годы и годы напряженной борьбы с неподатливым материалом <...> нужно чрезвычайное напряжение мысли и воли, необходима длительная затрата сил" (И. Глебов²⁷⁴), потому что в произведениях, выросших без всякой культуры, "при самом счастливом и блестящем таланте, всегда господствуют тесные рамки и относительно размера, и относительно манеры; композитор повторяет себя и не умеет выходить из найденной колеи" (Г. Ларош)» [608, с. 66].

Самыми важными для формирования композитора Рязанов считал разработанные им самим в 1926–1927 годах курсы сольфеджио и мелодики²⁷⁵. Именно «упор на проблему мелодики был тем новым передовым явлением, которое реформаторы музыкального образования противопоставили старой системе преподавания» [612, с. 102], – считает Н. П. Рязанова²⁷⁶.

Теоретический и практический курс мелодики проходили все студенты-композиторы, независимо от уровня подготовки и творческих пристрастий. Лекции происходили при постоянно переполненной аудитории. Слушать спецкурс Рязанова ходили не только композиторы и музыковеды, но и студенты других факультетов. «Это была очень полезная дисциплина, способствовавшая развитию у композиторов мелодического творчества, – вспоминал В. Соловьев-Седой. – Жаль, что она сейчас не изучается в консерваториях, а записи курса Рязанова до сих пор не изданы» [551, с. 138].

²⁷⁴ Игорь Глебов – литературный псевдоним Б. В. Асафьева.

²⁷⁵ Курс мелодики впервые был введен в систему консерваторского образования в 1926 г., а в 1931 г. уже был снят в связи с новой реорганизацией учебного плана.

²⁷⁶ Из двух его важнейших методических трудов опубликованы лишь тезисы доклада «Программа и методы преподавания сольфеджио» [610] и Программа курса мелодики [316], рукопись курса «Мелодика» хранится в рукописном отделе Санкт-Петербургской консерватории [238]. Также Рязанов – автор уникального курса для композиторов «Вокальная композиция» (материалы этого курса находятся в архиве композитора). Курс «Вокальная композиция» в учебных планах консерватории просуществовал недолго – с весны 1932 по 1934 год.

Большую роль в разработке курсов мелодики и сольфеджио, а также в педагогической работе в целом, играл опыт Рязанова-фольклориста. Он прекрасно знал русскую народную песню, старую и новую, крестьянскую и городскую. Им были тщательно изучены почти все печатные сборники народных песен, огромная литература по словесному и музыкальному фольклору народов СССР, по фольклору народов Закавказья (в его архиве сохранилось огромное количество грузинских и азербайджанских песен)²⁷⁷, занимался он и неисследованным в те годы детским фольклором. Также Рязанов заведовал кабинетом народного творчества в научно-исследовательском институте театра и музыки, являлся участником и организатором фольклорных совещаний. Н. П. Рязанова пишет, что наиболее обширный раздел архива композитора связан с фольклором. К сожалению, практически весь уникальный материал до сих пор не опубликован²⁷⁸.

«У нас есть живой песенный быт, который композиторы мало знают, – как-то записал у себя в тетради Петр Борисович. – Довольно изучать фольклор по сборникам Афанасьева, Балакирева и других музыкальных деятелей прошлого столетия» [429, с. 61]. Рязанов неустанно наблюдал за музыкой окружающего его быта и вел об этом крайне интересные дневники, в которых записывал образцы бытующих интонаций и народных песен. Н. П. Рязанова пишет, что Петр Борисович «ощущал жизнь как бесконечно звучащую материю» [429, с. 62]. Он постоянно анализировал все, что звучит в городе, деревне, в различных слоях населения, подходя к изучению как своеобразный фольклорист-социолог. Он «внимательно исследовал <...> манеру исполнения того или иного произведения, а также конкретные условия, живые обстоятельства этого исполнения. Особое внимание обращал он на то, как трансформируется <...> авторская песня в различных районах, в разных социальных кругах слушателей» [429, с. 62].

Особое значение он придавал изучению бытовой речевой интонации, она интересовала его с точки зрения отдела «речевой интонации» курса мелодики: «Его живо интересовал бытовой говор в самых разнообразных проявлениях – восклицания разносчиков, рабочих, продавцов газет»²⁷⁹ [429, с. 61]. Даже в Париже, в 1928 году, он внимательно прислушивался и записывал различные выкрики бродячих торговцев.

Но самое пристальное внимание Рязанов уделял анализу русской песни, изучал характерные черты ее мелодической структуры, ритмическое и ладовое своеобразие, старал-

²⁷⁷ В июле 1936 г. Рязанов участвовал в фольклорной экспедиции в горные районы Южной Осетии.

²⁷⁸ В 1927 г. в журнале «Музыка и быт» (№№ 2, 5) были опубликованы две небольшие статьи композитора - «О частушке» и «Что поют сейчас на Волге». Фрагменты из дневников композитора были опубликованы в 1967 году его дочерью, музыковедом Н. П. Рязановой в журнале «Советская музыка» [429].

²⁷⁹ В журнале «Советская музыка» опубликованы отрывки из наблюдений Рязанова над музыкой быта Ленинграда и Ленинградской области в 1930–1932 гг. [429].

ся постичь стилистические закономерности песенной мелодики. Он считал, что «советский композитор может черпать из фольклора и интонационные особенности музыкального языка и композиционные, тематические, жанровые особенности» [428, с. 23].

Уже в основу курса сольфеджио, предназначенного для более ранней ступени обучения, был положен фольклорный материал – русский народный песенный стих и его особенности, народные прибаутки, интонации движения, песни юго-западных славян, на основе которых изучались обертоновые основы мелодического образования²⁸⁰.

Курс мелодики, логически продолжающий курс сольфеджио, состоял из двух частей: теоретической и практической [238; 316, с. 118–125]. В первой, теоретической части, отдельные разделы были посвящены значению ритма в музыке, а также метрике, звукоряду, ладу, гамме, интервалике (она рассматривалась, в том числе, с точки зрения теории интонации), подробно анализировался интонационный процесс и его особенности. В программе были такие интересные темы, как «Значение и виды мелодической модуляции», «Гармоническая подоснова мелодики», «Энергетика мелодической линии», «Виды мелодического движения».

Вторую, прикладную часть, составляли разделы, посвященные секвенции, орнаментике и мелизматике, полифонии одноголосной линии (раздел, опирался на работы Э. Курта), принципу подголосков, полиритмии, фазам движения, как конструктивному моменту сочинения, танцевальному и песенному началам в мелодии. Отдельный раздел был посвящен речевой интонации и переходу от нее к интонации чисто музыкальной. Основные практические примеры программы были заимствованы из сборника крестьянских народных песен записи Пальчикова, двух сборников народных песен записи Линевой, также в качестве образцов предлагались отрывки из сочинений Баха и Регера.

Зачетные требования по курсу включали в себя устный ответ по пройденному материалу и письменные работы – сочинение одноголосной линии с подголосками и свободное сочинение произведений линейно-мелодического стиля в песенной или танцевальной форме.

Надо сказать, что Рязанов был осведомлен о зарубежных методах обучения – как классических, так и современных. В 1926 г. Наркомпросом он был направлен на два с половиной месяца в Германию и Францию для изучения системы музыкального образования

²⁸⁰ См. доклад П. Б. Рязанова «Программа и методы преподавания сольфеджио. Тезисы» [610].

на Западе, прежде всего, постановки преподавания там музыкально-теоретических дисциплин, в частности, сольфеджио [612, с. 102]²⁸¹.

В Учении о мелодике он часто ссылается на теоретические труды Карла Бюхера, теорию античной метрики (Вестфаля, Шмита, Мельгунова и др.), труды Х. Римана, Э. Курта (в частности, на его «Основы линейного контрапункта»). Специально, в связи с курсом мелодики, Рязанов изучал особенности творческого процесса у И. Стравинского²⁸². Хотя, по словам самого Рязанова многие зарубежные труды, в частности, Э. Курта стали известны ему, когда многое в программе курса уже сформировалось. Поэтому в разработке курса мелодики, он, прежде всего, опирался на работы Б. Асафьева.

Для того чтобы оценить своеобразие и новизну курса мелодики Рязанова, достаточно сравнить его с аналогичной программой этого курса, которая преподавалась в Московской консерватории [316, с. 125–127]. Помимо того, что московский курс был гораздо меньше по объему и существенно отличался по содержанию, авторы московской и ленинградской программ преследовали совершенно разные цели.

Составители московского курса мелодики исходили, прежде всего, из ознакомительной цели – дать студентам представление об исторических видах мелодии, о ее происхождении и развитии начиная с музыкального искусства Древней Греции. Основная задача исторической части заключалась в определении места мелодики среди других наук по музыке. Параллельно студенты знакомились со строением мелодий, исследовали их характерные особенности и элементы выразительности, определяли их значение в музыкальном произведении. Однако, в сравнении с ленинградским курсом, программа лишь теоретически затрагивала общие моменты, не входя детально в суть собственно мелодического образования. Практическая же часть, целью которой было «пробудить более сознательное отношение к мелосу и указать на возможности его применения и использования мелодических элементов в произведениях» [316, с. 127], являлась необязательной²⁸³. Но что самое главное, в московском курсе мелодики отсутствовала связь с русским народным мелосом и русским фольклором. В то время как у курса Рязанова была четкая практическая направленность – воспитывать композиторов-мелодистов в живой связи с русской мелодической традицией.

²⁸¹ Во время поездки он также встречался с Прокофьевым, Рахманиновым и Черепниним.

²⁸² В 1926 году вышла книга Макса Регера «О модуляции» в переводе, с предисловием и примечаниями П. Б. Рязанова. В архиве композитора есть неоконченная статья «Черты мелоса Стравинского», относящаяся к курсу мелодики. Также Рязановым была написана статья «Стравинский и его балет «Пульчинелла». См. об этом: Рязанова Н. Изучая архив П. Б. Рязанова [612, с. 109].

²⁸³ В практическую часть входило сочинение мелодий – унисонных, для хора, для квартета, мелодий вокальных и инструментальных, мелодий народного типа.

2.3.2. Рязанов-композитор

Педагогический процесс П. Б. Рязанова был неразрывно связан с его творческими взглядами. Как композитор Петр Борисович не сразу нашел свой стиль. В юности он пережил увлечение В. Ребиковым, затем Скрябиным и Прокофьевым. Во второй половине двадцатых годов отдал дань увлечению модернизмом, немецким экспрессионизмом и активно экспериментировал в поисках новых выразительных средств²⁸⁴.

В самом начале тридцатых годов, в период разгула РАПМа, Рязанов был подвергнут жесткой критике и обвинению в формализме. Период с 1930 по 1932 год стал для композитора временем серьезных раздумий и переосмысления своих творческих установок. В феврале 1932 года Петр Борисович пишет в письме к Щербачеву, что пережил период «ужасающей растерянности, которая давила последние 2 года особенно ощутительно» [цит. по: 612, с. 108]. В сочинении возникла временная пауза, которую он частично заполнял, переключившись на обработки народных песен.

Н. П. Рязанова, считает, что «П. Б., в конце концов, принял эту критику и искренне пытается, чтоб не чувствовать себя «выброшенным за борт» переориентировать свое творчество «в сторону создания новой пролетарской музык[альной] культуры», в сторону массовых жанров. Полагаю, что П. Б. заставил себя внутренне убедить в справедливости резкой критики, опираясь на свойственную ему и многое объясняющую, в первую очередь, в его педагогике, глубинную установку на необходимость служения народу (в русле демократических идей интеллигенции XIX века)» [612, с. 107–108]. Уже в 1936 г., на заседании Ученого Совета в Ленинградской консерватории, Рязанов говорил: «Я понял, что основная установка в педагогической работе должна быть на создание произведений не для аудитории избранных музыкантов, а для широкой аудитории массового слушателя» [48, л. 154].

Как композитора-лирика и мелодиста, Рязанов нашел себя к началу тридцатых годов, одновременно с разработкой теоретических трудов по сольфеджио и мелодике²⁸⁵. Именно в этот период с Рязановым знакомится юный Свиридов. Это было время создания

²⁸⁴ Под влиянием зарубежной модернистской музыки 1920-х годов Рязановым были написаны «Четыре стихотворения Александра Блока» и «Сюита для фортепиано». (см.: Воробьев И. У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) [500].

²⁸⁵ Многогранная общественная деятельность, а также высокая требовательность к себе мешала интенсивной и систематической работе Рязанова над собственными произведениями. Петр Борисович оставил небольшое музыкальное наследие: шестьдесят два законченных опуса, из них только восемь было опубликовано при жизни. В его наследии осталось много неоконченных сочинений и замыслов. Среди них многочисленные оркестровые замыслы, в том числе симфония.

лучших сочинений Петра Борисовича, совсем незаслуженно забытых в наше время: «Короткие песни» на стихи советских поэтов в песенно-романсовом жанре (1935–1936), вокальный цикл «Таборные песни» на народные тексты из сборника А. Глоба (до 1939), Струнный квартет ор. 8 (1934), «Саратовские частушки» (1926)²⁸⁶, лирические этюды для фортепиано (1935–1939), три пьесы для виолончели и фортепиано (1936). Все эти сочинения отличало сочетание демократичности музыкального языка с высоким профессионализмом, близость к национальным русским истокам, проявляющаяся и в ладоинтонационной сфере и в мастерски претворенной идее подголосочности. Во всех сочинениях Рязанов стремился к максимальной певучести всей фактуры при большой ритмической изобретательности.

Эти качества он культивировал и в своих учениках. Соловьев-Седой вспоминал, что Рязанов работал со своими учениками, прежде всего, над развитием песенности и мелодического мышления, добивался тематически рельефной мелодики, органически связанной с живыми интонациями и жанрами русского народного творчества [439]. Также своим ученикам Рязанов советовал внимательно изучать труды Кастаньского о русской народной песне, а познакомившись в 1931 г. с творчеством Давиденко и высоко его оценив, рекомендовал ознакомиться и с его песенным и ораториальным творчеством.

Приведем воспоминания В. П. Соловьева-Седого, дающие представление об учебном процессе в классе Петра Борисовича: «Рязанов обратил внимание на бедность моего гармонического языка и играл мне много собственных импровизационных переложений-обработок русских народных песен с красочными диатоническими гармониями в духе Бородина (эти гармонии мне очень нравились). Старался он обогатить и мое ритмическое мышление, "привязанное" со времен импровизаций для гимнастики к повторяющимся однообразным фигурам. По его заданию я писал много упражнений, добиваясь ритмической свободы, то есть того, чтобы мелодия «дышала», текла естественно, не подчиняясь метрической сетке <...>. И если сейчас критика отмечает в моих песнях стремление к ритмическому разнообразию, – я обязан этим моему педагогу» [439, с. 23].

«Своеобразными были методы, с помощью которых Рязанов знакомил нас с законами формы, – продолжал вспоминать Соловьев-Седой. – Он понимал, что если будет объяснять их на музыкальных образцах, то мы, знавшие тогда очень мало музыки, обязательно начнем подражать показанному. Поэтому он учил нас форме на произведениях художественной литературы» [551, с. 139].

²⁸⁶ «Саратовские частушки» для голоса и фортепиано являются обработкой материалов поволжского фольклора, собранного композитором в 1914–1920 гг.

Многочисленные ученики Рязанова всегда отмечали его исключительно индивидуальный подход к каждому: «Педагог должен не навязывать ученику свои вкусы, а увидеть и развить то индивидуальное начало, которое в нем заложено. Вот это и умел делать Рязанов» [551, с. 138], – также отмечал Соловьев-Седой. Но все же права Н. П. Рязанова, которая считает, что при склонности самого Петра Борисовича как композитора к вокальной музыке²⁸⁷ и его отличном знании народной песенной культуры, он воспитал, прежде всего, композиторов-песенников [612, с. 103]. К сожалению, Петр Борисович, практически не развивал в будущих композиторах симфоническое мышление. Индивидуальный подход, скорее всего, заключался в том, что, раскрывая в своих учениках мелодическое начало, Рязанов давал возможность каждому обращаться к близкой ему интонационной среде.

2.3.3. Учебный процесс в классе П. Б. Рязанова

По воспоминаниям Н. Леви, занятия в классе Рязанова длились «с утра и до потери сознания» [цит. по: 612, с. 103]. Он отменил индивидуальные уроки и обязал всех студентов присутствовать на занятиях от начала до конца, слушая и обсуждая все сочинения, принесенные на урок²⁸⁸. Постепенно сложилась традиция провожать учителя до дома, по дороге продолжая интересный разговор, начатый на уроке. «Петр Борисович так строил свои занятия, что прослушиваемое произведение становилось объектом обсуждения всего класса. Нередко здесь возникали ожесточенные споры. Обычно П. Б. давал возможность высказаться всем желающим, не вмешиваясь в обсуждение и делая для себя кое-какие пометки. Но когда начинали выявляться различные точки зрения, когда вокруг них разгорались страсти, П. Б. находил удобный момент, чтобы внести, наконец, ясность в обсуждаемый вопрос» [421, с. 30]. Такой «дискуссионный» клуб привлекал внимание музыкантов не только с других факультетов, но даже со стороны.

Н. П. Рязанова указывает, что «курс сочинения был очень насыщенным: он по сути дела подобрал большинство курсов, которые когда-либо читал Рязанов – мелодику, вокальную композицию, анализ форм, оркестровку, русскую песню. По мере необходимости, в связи с просмотром студенческих работ, он то читал специальные лекции (например, об основах импрессионизма; о соотношении музыки и поэзии) или же анализировал партитуры классиков и современных авторов. И. Я. Пустыльник впоследствии вспоминал замечательное, по его словам, занятие, посвященное разбору девяти романсов различных авто-

²⁸⁷ Интересно, что в творчестве самого Рязанова преобладает инструментальная музыка.

²⁸⁸ При необходимости Рязанов дополнительно занимался с каждым учеником отдельно.

ров на один текст. Очень любил Петр Борисович литературные аналогии и часто приносил в класс стихи Блока, Лермонтова, современных поэтов. Нередко анализировал композицию какого-либо литературного произведения, например, рассказов Чехова, Короленко. Пустыльник отмечал, что педагогический метод Рязанова все время обновлялся, и характер ведения одного урока был непохож на другой» [612, с. 103].

Заставляя студентов много заниматься и требуя большой систематической работы над сочинением, Рязанов умел сочетать педагогическую требовательность и принципиальность с отеческой заботой об учениках. Петр Борисович постоянно требовал от администрации организовывать исполнение сочинений студентов-композиторов, как декан композиторского факультета выхлопотал для студентов бесплатные пропуска на репетиции симфонических концертов в филармонии, беспокоился даже о дефиците нотной бумаги. Немаловажную подробность, свидетельствующую о сердечном участии Петра Борисовича в судьбах учеников, приводит Н. П. Рязанова: «В конце года обычно собирал учеников, чтобы подробно проанализировать успехи или, наоборот, пробелы в работе. При этом он давал индивидуальные советы каждому ученику, как с пользой провести предстоящее каникулярное время, а также вручал памятный подарок со специально подобранными афоризмами» [612, с. 102].

Рязанов постоянно стимулировал интерес учеников к окружающей действительности, учил искать материал для творческих замыслов в ярких жизненных впечатлениях, не ограничиваясь изучением образцов классической и современной музыкальной литературы. Весь учебный процесс был направлен на пробуждение творческой инициативы студента, на формирование умения работать самостоятельно, освоив, прежде всего, алгоритм творчества. Рязанов считал, что «непосредственная руководящая роль педагога на первых порах обучения студента на композиторском отделении по мере движения студента вперед все более будет уступать место его собственной, растущей творческой инициативе» [608, с. 66].

Рязанов будил в учениках пытливость, чутко направляя их любознательность. Привлекал Петр Борисович своих студентов и к участию в работе Союза композиторов. Весь класс посещал открытые творческие заседания Союза, студенты знакомились с новыми произведениями, а иногда и принимали участие в их обсуждении. Подробный разговор о прослушанных сочинениях, как правило, потом продолжался в классе.

Класс Рязанов существенно отличался от других классов композиции, что неоднократно отмечалось коллегами на заседаниях в Союзе композиторов: «Студенты этого класса проявляют большой интерес к вопросам содержания музыки. В своем творческом

пути они постоянно исходят из вопросов содержания. Затем они интересуются вопросом мастерства, т. е. вопросом нахождения адекватных содержанию технических моментов. Студенты растут из года в год» [47, л. 3]; «Большинство студентов является кандидатами в наш Союз, Петр Борис[ович] является активным членом нашего Союза, и эти живые влияния несомненно имеются и в школе» [47, л. 9 об.].

При этом подчеркивалось, что Рязанов не только дает специальные знания, но и является воспитателем. Х. Кушнарев отмечал, что «П. Б. Рязанов, работая в течение многих лет с одной и той же группой, сумел <...> максимально эту группу не только образовать, но и воспитать» [47, л. 3].

Это было очень важно, так как после революции контингент учащихся изменился, их общий уровень развития не всегда был соответствующим. Рязанов писал: «В наше время руководитель класса основной композиторской специальности не может ограничиваться узко-техническими или, например, чисто-корректорными замечаниями по представленной студентом работе. Педагог не может отстраниться от участия в разработке художественного замысла студента, от участия в руководстве творческим процессом студента, за исключением тех отдельных случаев, когда имеются к тому какие-либо специальные педагогические соображения. <...> Это, между прочим, и отличает методику "нового" времени от методики "старого" времени: старая консерватория давала в известных границах образование композитору, советский музыкальный вуз воспитывает композитора, т. е. берет на себя гораздо большую задачу» [608, с. 66].

Рязанов считал «первым и главным врагом невежество и неизбежно связанное с ним варварство» [636, с. 142]. Композитор И. Пустыльник, один из учеников Рязанова, вспоминал: «Он вел с нами интереснейшие разговоры о музыке, литературе и других искусствах. Восхищали его умение глубоко и тонко проникнуть в содержание анализируемых произведений, его смелые аналогии, сравнения различных стилей и творческих направлений» [421, с. 29].

Необычайную широту его интересов, энциклопедическую образованность отмечали все знавшие Рязанова: «В высказываниях учеников, коллег, всех тех, кто когда-либо с ним общался, сквозит огромное уважение к нему как к человеку и музыканту, восхищение его памятью и эрудицией в самых различных областях культуры, литературы и искусства. <...> В сфере его интересов не только музыка, но и архитектура, и живопись, театр, литература по философии, эстетике, педагогике, филологии. В его обширной библиотеке, сохранившейся почти полностью до сегодняшнего дня, наряду с книгами по вышеназванной

тематике, <...> с классиками мировой литературы, <...> книги по фольклору, этнографии, эпосу различных народностей мира» [612, с. 101].

Атмосферу, царившую на его уроках, прекрасно передает в своих воспоминаниях композитор Д. Толстой: «В консерватории его шутливо называли культуртрегером. <...> Обычно все приходили к Петру Борисовичу примерно в одно время. Урок-лекция продолжался четыре-пять, а то и шесть часов. <...> О чем он только не рассказывал! О концертах Зилоти и Кусевицкого, о том, как издавал ноты Беляев, показывал, как немцы говорят по-немецки, объяснял что такое «платтдэйч», описывал порядки лондонских театров и парижской оперы, разбирал финансовые дела дягилевской труппы, отношения между Стравинским и Прокофьевым и между Стравинским и М. О. Штейнбергом. <...> Порой Рязанов рассказывал нам о вещах совсем уж далеких от музыки и искусства. Объяснял, какую форму носили уланы, драгуны и кирасиры. Какие рестораны посещала знать, а какие были для артистов, чиновников и ремесленников. Где и какие были в Петербурге ночлежные дома. Что такое Коломна, где ее границы и кто обитал в ней. В чем разница между каретой, экипажем, кебом, кабриолетом, дрожками и кибиткой, что такое вейка, просто извозчик, ванька или лихач. Студенты слушали не мигая, с открытыми ртами. Все это было чрезвычайно интересно, потому что каждый ощущал: известные фрагменты и факты русской истории, жившие в сознании отдельно, теперь взаимно увязываются и таким образом тьма неведения постепенно рассеивается. Петр Борисович, педагог не по необходимости, а по призванию, понимал, что нам нужно, и знал, как что преподнести. Обычно после такого роскошного информационного пира он, взглянув на потемневшее окно, неожиданно говорил: "Ну, а теперь займемся музыкой". Тут он выбирал кого-нибудь: "Что у вас? Садитесь к роялю и показывайте" [636, с. 140–143].

Учитывая недостаточность образования многих студентов, Рязанов стремился сделать посещение концертных заведений максимально полезным для них. В монографии А. Джаббарова, посвященной жизни и деятельности узбекского композитора Манаса Левиева, есть страницы, описывающие годы его учения у П. Б. Рязанова [516, с. 33–34]. Перед посещением концерта Рязанов специально готовил своего ученика: «...рассказывал о композиторе и о его сочинении, с партитурой в руках объяснял стиль, драматургию, обращал внимание ученика на средства ее воплощения, указывал интересные приемы оркестрового письма. Он заставлял М. Левиева посещать театры, музеи, картинные галереи, читать художественную литературу. Приносил ему из дома книги А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, О. Бальзака, В. Шекспира и других писателей. А когда тот, прочитав, возвращал книгу, просил коротко рассказать о ней. И все это он делал с

большим тактом... Общение М. Левиева с этим добрым, высокообразованным и мудрым педагогом во многом обусловило направление его творческих устремлений» [516, с. 34].

В поле влияния незаурядной личности Петра Борисовича, формировался и Свиридов. Сохранились его теплые воспоминания о периоде общения с Рязановым: «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» [263, л. 3]. Но, безусловно, основное влияние Рязанова на молодого Свиридова происходило в творческой сфере.

2.3.4. Творчество Г. В. Свиридова в классе П. Б. Рязанова

Период общения с П. Б. Рязановым (1933–1936) явился отдельным, очень важным этапом профессионального становления Свиридова. Его вполне можно назвать первым периодом творчества композитора. Л. Раабен, исследователь инструментального творчества Свиридова 1930–1940-х гг., пишет, что «период этот можно охарактеризовать как время освоения Свиридовым различных жанров инструментальной (и вокальной) музыки преимущественно на основе русских классических традиций; как время кристаллизации его стиля, характеризовавшегося в ту пору песенным тематизмом и яркой, броской моторикой инструментальных движений, развиваемых главным образом гомофонно-гармоническими средствами» [600, с. 103].

Влиянием Рязанова были отмечены многие сочинения, написанные Свиридовым еще в техникуме, но произведениями этапными, показательным для данного периода его композиторского формирования стали Пушкинские романсы, Фортепианный концерт и Шесть фортепианных пьес²⁸⁹.

²⁸⁹ Непосредственно под руководством П. Б. Рязанова были написаны Шесть пьес для фортепиано [507, с. 103] и Концерт для фортепиано с оркестром [507, с. 99], одна часть которого была создана еще в техникуме [263, л. 3]. Примечательно, что при общем стремлении Рязанова к песенности, при его склонности к вокальной музыке, Свиридов в классе Рязанова работал исключительно над инструментальными сочинениями.

В наши дни составить впечатление о Первом фортепианном концерте можно лишь по немногочисленным отзывам в печати тех лет²⁹⁰. Сохранилась рецензия В. Богданова-Березовского на первое исполнение концерта в Большом зале Ленинградской филармонии²⁹¹: «При всех его недостатках, особенно распространяемой преувеличенной "предварительной оценке", в нем чувствуется блеск и игра настоящего дарования. Еще неширок кругозор композитора, еще порою неряшлива форма и фактура, еще оркестр его – совсем не оркестр, а какая-то "сфера гармонизации", но в свободном излиянии музыки, в смелых и резвых мелодических оборотах, в ритмической и темповой ее беспокойности не трудно увидеть "биение" молодого задорного таланта» [330].

А вот как охарактеризовал концерт Л. Н. Раабен, неоднократно слышавший сочинение в тридцатые годы: «Фольклорные темы в произведении энергичны, стремительны, бойки даже в песенных лирических эпизодах, а виртуозная фактура отличается живостью ритма и динамики. Этой виртуозностью, остро и неожиданно ритмованной, и привлекал концерт. Пианизм произведения был по-прокофьевски токкатным и вместе с тем пронизанным обильными имитациями народных инструментов. Заливистые переборы, тренькающие аккорды напоминали собой балалаечные наигрыши» [600, с. 104].

Таким образом, очевидно, что Свиридов писал концерт, находясь в сфере влияния творческих идей П. Б. Рязанова²⁹². Как и все его сочинения, концерт Свиридова отличала живая связь с крестьянской и городской русской песенностью. Использование в концерте частушки также говорит о непосредственном влиянии Рязанова²⁹³. Причем подчеркнем, что, впервые обратившись в своем творчестве к народно-крестьянской тематике, Свиридов с самого начала не стал прибегать к цитатному использованию фольклора, а, как верно пишет Раабен, «в современных звучаниях воплощал дух народного музицирования в частушечных наигрышах» [600, с. 107].

²⁹⁰ После войны Фортепианный концерт не исполнялся. До настоящего времени партитура сочинения считается утерянной.

²⁹¹ Премьера Фортепианного концерта состоялась 17 ноября 1937 г. в Большом зале Ленинградской филармонии в рамках Первой декады советской музыки. Дирижер – Е. Мравинский, солист – П. Серебряков. В 1938 г. концерт был исполнен на юбилейном вечере в честь 75-летия Ленинградской консерватории в Большом зале им. Н. Г. Рубинштейна. Об этом памятном для Свиридова событии сохранились его воспоминания [617, с. 504–505]. Подробнее об исполнении Фортепианного концерта в Ленинграде на протяжении 1937-1940-х гг. будет написано в третьей главе.

²⁹² Накануне, в 1935 году, Рязанов закончил свой Струнный квартет, пронизанный народно-песенными, частушечными мотивами. В довоенные годы квартет неоднократно звучал в Москве и Ленинграде и др. городах в исп. квартета им. Глазунова.

²⁹³ В тридцатые годы жанр частушки только начинал привлекать внимание композиторов. Немаловажной в этом оказалась роль Рязанова. Фактически он первый осознал ценность этого жанра. Начиная с 1920-х годов он записывал их, использовал в своих произведениях («Частушечная сюита», Струнный квартет) Неоднократно выступал в печати в защиту частушки, которая после революции оказалась под угрозой исчезновения.

Несмотря на бесспорную яркость музыки, концерт был оценен по-разному. В. Мурадели, например, дал произведению резко отрицательную оценку: «Зная ранее молодого композитора по его бесспорно талантливым романсам (Подъезжая под Ижоры), я был глубоко разочарован, услышав его концерт, который не блещет ни значительными мыслями, ни продуманностью, ни мастерством. Хочу надеяться, что этот концерт не отражает действительного творческого лица композитора» [397]. В. Цуккерман, не приняв «популярной» формы сочинения, назвал его «концертом-частушкой» [459]. Однако Л. Раабен справедливо считал, что критические замечания в адрес драматургии концерта не во всем правомочны, так как популярность формы определялась не столько незрелостью композитора, сколько избранной тематикой: «Разбитные народные темы великолепно "уживались" с виртуозными инструментальными средствами и "популярностью" формы» [602, с. 68]. О том, что форма сочинения была следствием обращения к народной тематике, пишет в своей монографии и А. Н. Сохор: «Свиридов идет от народной инструментальной музыки и песни. В частности, он строит форму из последования разнохарактерных песенных эпизодов» [629, с. 32].

Однако, как уже было видно из рецензии Богданова-Березовского, отрицательные отзывы были обусловлены не только несовершенством формы. «Прекрасный концерт Свиридова, оригинальный по замыслу, но недостаточно зрелый по фактуре» [381], – пишет в 1939 г. Ф. Козицкий; «В первой и второй частях концерта много эмоциональной взволнованности и искреннего пафоса. Но качества эти проявились почти в равной степени в обеих частях, что значительно уменьшает возможность постепенного музыкального развития и драматического нарастания. Это отразилось и на форме концерта» [334], – читаем в отзыве А. Будяковского; «Много здесь наивного и незрелого также в других сторонах замысла и технического выполнения, в том числе в оркестровке. <...> Простота этой музыки – результат пока что не набора средств, но и, порою, их бедности» [629, с. 32–33], – указывает в монографии А. Сохор.

И, все-таки, при всех недостатках, в концерте было главное: «...те черты раннего Свиридова, которые проявились и в его первых романсах и песнях: искренность, юношеская воодушевленность, самобытный мелодический дар, свежее ощущение русской народной песенности» [629, с. 32–33]. Именно эти качества его музыки сразу привлекли к себе внимание и симпатии слушателей, способствовали несомненному успеху сочинения.

Шесть пьес для фортепиано были созданы почти одновременно с концертом, но оказались в большей степени ученической работой²⁹⁴. А. Н. Сохор считал, что они лишь содержат «задатки самостоятельности», выявленные «по-ученически робко и непоследовательно» [629, с. 32]. «Некоторые пьесы написаны в народно-танцевальном духе, – характеризовал цикл исследователь. – <...> есть пьесы "общелирической" и "общедраматической" музыки, где трудно сказать, чье влияние преобладает – Шопена, Чайковского или Рахманинова, но лица самого автора не видно» [629, с. 32].

В 1937 году в Малом зале консерватории цикл исполнил пианист Александр Каменский²⁹⁵. Но, в отличие от концерта, пьесы получили безоговорочно негативную оценку. Богданов-Березовский, положительно оценивший концерт, на этот раз писал в журнале «Искусство и жизнь»: «В своем фортепианном вечере в Малом зале консерватории Александр Каменский играл "Шесть пьес для фортепиано" молодого композитора Свиридова. Есть мастерство исполнения, при котором слушатель переносит силу интерпретации на исполняемое произведение. Так было и в данном случае. Но Каменский оказывает дурную услугу молодому композитору, пропагандируя его не только незрелые, но и мало талантливые ученические работы. "Шесть пьес", прежде всего, совершенно не фортепианны. Они неуклюжи, неудобны для исполнения. Они очень бледны по материалу, который даже нельзя назвать тематическим; они однообразны. <...> Рядом с концертом Свиридова его "Шесть пьес для фортепиано" дают совершенно искаженное представление о композиторе-юноше» [330].

И, все-таки, несмотря на свою незрелость, пьесы отразили особенности, характерные и для школы Рязанова и для данного творческого этапа Свиридова – это стремление к русскому крестьянскому складу мелодики и поиск ладовой свежести.

В цикле можно обнаружить и определенные творческие находки. Л. Раабен, например, считая сочинение в целом незрелым опусом, обращает внимание на фактуру пьес, некоторые особенности которой, по его мнению, в будущем станут типичными для Свиридова: «склонность к размашистому, крупному стилю письма, а в некоторых пьесах и "линейная" трактовка фортепиано с очень ясным расслоением на регистры» [600, с. 103]. «Будущего Свиридова обнаруживают и смелые контрасты, в которых уже проступает декламационно-говорящее начало, – продолжает исследователь. – Любопытны в

²⁹⁴ Шесть разнохарактерных пьес: 1. Медленно; 2. Задорно; 3. Порывисто и неровно; 4. Быстро, взволнованно; 5. Спокойно, певуче; 6. Быстро, со скрытой силой. Рукопись находится в нотном отделе Научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории [507, с. 103].

²⁹⁵ Каменский Александр Данилович (1900–1952) – советский пианист и композитор. В 1933–1937 гг. председатель исполнительской секции Ленинградского Союза композиторов.

этом смысле агогические указания автора к Шестой пьесе, находящие отражение в самой музыке: "Быстро со скрытой силой. Всю пьесу провести от *pp* к *ff*". Жанровость проявляет себя в танцевальных оборотах пьес. Народна также орнаментальная фактура и подголосочные приемы» [600, с. 103].

Подытоживая, скажем, что все сочинения данного этапа объединяют несколько важных моментов, обусловленных именно влиянием П. Б. Рязанова – это стремление к песенности фактуры и отсутствие симфонизма как метода развития. Сочинения Свиридова, как и Рязанова, обычно написаны в простых формах, основанных на контрастном сопоставлении разделов. Свиридов, как и его педагог, идет в творчестве от русской крестьянской песни, воспроизводя и ее мелодико-ритмические обороты, фактурные особенности (подголоски), ладово-гармонический строй. Новое оба композитора искали в сфере лада, гармонии и ритма.

Есть еще одна творческая параллель: сочинения камерного жанра, к которым тяготел Рязанов, он часто объединял в циклы. В этом можно усмотреть связь с творчеством Свиридова, крупные сочинения которого также, как правило, являются многочастной композицией, состоящей из отдельных номеров-песен²⁹⁶. «Преобладание небольших форм в наследии П. Б., обусловлено, вероятно, характером лирического дарования Рязанова, – указывает Н. П. Рязанова. – В одном из писем 1936 г. он говорит о своем стремлении к ясности и экономности письма, отточенности формы, фактуры. Здесь же приводит параллель с изобразительным искусством, он отмечает, что его миниатюры "ближе к акварели, чем к масляной живописи" [612, с. 109]. Любопытно, но даже в сравнении с живописью, есть аналогия. В. Вишнеvский вспоминает, что Свиридов «на вопрос о форме своих сочинений отвечает, приводя аналогию из живописи» [503, с. 685].

Во второй половине тридцатых годов многим искренно казалось, что Свиридов уже нашел себя, что его стиль именно такой, каким предстает в Пушкинском цикле, Фортепианном концерте и некоторых других сочинениях этих лет. Разные исследователи делали схожие выводы о том, что «музыка Ю. Свиридова отмечена простотой и ясностью фактуры и широкой песенностью. Молодой композитор плодотворно использует в своем твор-

²⁹⁶ В вокальных циклах Рязанова необычен состав аккомпанирующих инструментов. Нередко, вместо традиционной фортепианной партии, в аккомпанементе используется небольшой инструментальный ансамбль («Злые песни» – голос, кларнет, скрипка, виолончель; Частушечная сюита – голос, флейта, кларнет, фагот и скрипка). Аналогичный аккомпанемент мы встретим в некоторых вокальных сочинениях Свиридова («Эти бедные селенья» для баса в сопровождении фортепиано и гобоя; «Петербургские песни» в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели; песня «Папиросники» в сопровождении фортепиано и флейты пикколо). Также среди вокальных сочинений Рязанова есть вокальные циклы для нескольких солистов. У Свиридова для нескольких вокалистов будут написаны вокальные циклы «У меня отец – крестьянин», «Петербургские песни», поэма «Страна отцов».

честве народно-песенные интонации. Наиболее близкая ему сфера – стихия лиризма» [623, с. 59]; «В мелодиях Свиридова нет героических интонаций <...>, мелодические обороты имеют несомненную связь с русской народной песней. <...> Мелодия – сильная сторона композитора» [334]; «Творчеству Свиридова свойственны простота и ясность музыкального языка, большая эмоциональность, яркость и новизна музыкальных мыслей» [415, с. 29].

Для Свиридова же это еще не был осознанный выбор творческого пути, впереди его ждал не один творческий кризис. Самое важное здесь, что юный композитор обнаружил свое созвучие данному направлению, подтверждением чему и стало столь яркое проявление таланта. Произошло счастливое совпадение – требования педагога оказались близки стремлениям самого композитора.

К сожалению, приходится признать, что творческие идеи Рязанова о создании современной, доступной для восприятия, и при этом высокопрофессиональной музыки, в основе своей опирающейся на исконный русский народно-песенный материал, стремление к песенности, пронизывающей сочинение на всех уровнях, – эти замечательные идеи в дальнейшем не нашли достойного продолжения, так и оставшись воплощенными на уровне популярных жанров тридцатых годов – песни, песенных опер и симфоний²⁹⁷. Причин здесь много – это отсутствие большого дарования и недостаток профессионализма композиторов, работавших в данном направлении, упрощенческие тенденции представителей «демократического» течения советской музыки, негативные стороны драматичного для русской культуры периода второй половины сороковых годов, в последующие же десятилетия поворот профессионального музыкального искусства в сторону западного авангарда.

Сейчас, глядя на путь русской музыки за последние сто лет, очевидно, что Свиридов фактически оказался единственным учеником Рязанова, в творчестве которого его идеи впервые не только раскрылись на уровне серьезных жанров профессионального искусства,²⁹⁸ но выросли вровень масштаба личности и дарования Свиридова. Таким образом, обучение в классе Рязанова не просто выявило характерные особенности творческого склада Г. В. Свиридова, но оказало основополагающее влияние на его формирование как мелодиста, и, что самое важное, как русского композитора.

²⁹⁷ Большинство учеников Рязанова, так и остались в рамках песенного жанра, хотя и дали в этой области прекрасные образцы. И сам Рязанов в силу занятости не смог полноценно воплотить свои идеи в творчестве, многое так и осталось либо незавершенным, либо на уровне замыслов.

²⁹⁸ В данном случае речь не идет об учениках Рязанова, представителей союзных республик – М. Левиева, А. Баланчивадзе, А. Мачавариани, Р. Габичвадзе и др., которые прекрасно претворили заветы своего учителя в рамках своих национальных школ.

2.4. Влияние песенного движения советской музыкальной культуры на творческие взгляды Г. В. Свиридова

2.4.1. Песенное движение советской музыкальной культуры

Наряду с обучением в классе П. Б. Рязанова, существенную роль в формировании Свиридова-композитора сыграло песенное движение советской музыкальной культуры, достигшее в 1930-х годах небывалого размаха. А. Н. Сохор на страницах биографии о композиторе верно пишет о том, что «несомненна <...> связь свиридовской музыки с творчеством ряда <...> композиторов-песенников, с традицией советской песни в целом. Не создавая произведения этого жанра, он успешно использует и по-своему перерабатывает интонационные завоевания нашего песенного творчества в своих хорах, ораториях, романсах» [629, с. 295].

В тридцатые годы массовая песня, наряду с симфонией и оперой, впервые становится официальным государственным искусством и одним из приоритетных жанров профессионального композиторского творчества. Перед композиторами встала задача поднять массовую песню на уровень высокохудожественного искусства. Решающую роль в этом играли особенности советской культуры, в основе которой лежали яркая общественная направленность и стремление найти отклик среди широких масс людей²⁹⁹.

К тому же, массовая песня, как наиболее демократический жанр, теперь выполняла, помимо художественных, общественно-политические функции. В прессе тех лет неоднократно подчеркивалась исключительная роль песенного жанра в системе массовой пропаганды: «Песня, как важное слагаемое "заказного искусства" оказалась намного эффективнее газетной риторики, научно-пропагандистских и статистических материалов, призванных продемонстрировать преимущества общественного строя» [539, с. 43]. Строителям новой советской культуры искренне казалось, что советская массовая песня, изначально рассчитанная на коллективное хоровое пение, наиболее наглядно выражает установку на коллективизм и сплочение масс в едином порыве.

После революции именно в массовой песне стали запечатлеваться существенные изменения в музыкальном сознании народа³⁰⁰. Поэтому творческие искания композиторов тридцатых годов, стремящихся к демократизации музыкального языка и желавших гово-

²⁹⁹ Песенное творчество композиторов стимулировали конкурсы, организованные ЦК ВЛКСМ и Союзом композиторов. В 1933–1934 г. состоялись Всесоюзный и Ленинградский песенные конкурсы, приуроченные к пятидесятилетию Ленинского комсомола, в 1935–1936 гг. прошел Всесоюзный конкурс на лучшую массовую песню, неоднократно проводились конкурсы на лучшую песню с оборонной тематикой.

³⁰⁰ Безусловно, советская массовая песня не исчерпывала интонационного строя своего времени.

речь с народом понятным ему языком, были насыщены стремлением художественно освоить интонационный строй современности³⁰¹. Многие композиторы начали использовать песню в качестве основы музыкального языка других жанров, в частности, оперы и симфонии: «Именно песня стала носителем новых интонаций, которые через нее становились достоянием других, более крупных жанров³⁰². Причин этому много: и как результат и миграции населения, новых социально-культурных общностей привело к интенсивному взаимодействию песенных стилей, к рождению новых слоев бытового музицирования. Наиболее ярким выражением этого процесса стала советская массовая песня. <...> массовая песня и ее элементы захватывают и смежные, далеко отстоящие от нее жанры. <...> у нас существуют <...> и песни-фильмы, песни-оперы и даже симфонии-песни» [322, с. 27–28].

Процесс становления стиля советской массовой песни шел в общем русле развития музыкального искусства тех лет, сочетающего в себе классические традиции с поиском нового языка, созвучного современности. Однако при общем стремлении к доступности выразительных средств, тяготении к народности и песенности, композиторы, каждый по-своему, искали пути обновления интонационной сферы. Вследствие этого тридцатые годы стали временем напряженных споров и острых дискуссий, посвященных развитию песенного жанра. Ставившиеся вопросы были животрепещущими, отражающими реальные процессы движения музыкального творчества, его характерные тенденции. В центре творческих дискуссий стояли тесно взаимосвязанные проблемы песенности, народности и фольклора³⁰³.

Советскую массовую песню тех лет отличала широта охвата интонационных и жанровых источников³⁰⁴. И, несмотря на то, что в советском искусстве преобладала уста-

³⁰¹ Стремлением к демократизации музыкального языка были охвачены самые разные по складу своего дарования авторы: от песенников И. Дунаевского, А. Александрова, В. Захарова и др. до симфонистов Н. Мясковского (лермонтовские романсы) и Д. Шостаковича («Песня о встречном», музыка к к\ф); от создателей «песенных опер» И. Держинского, О. Чишко, Т. Хренникова до сочинений С. Прокофьева («Песни наших дней», «А. Невский» и т. д.).

³⁰² Небывалый расцвет песенного искусства, повлиял на развитие всех музыкальных жанров. Не случайно именно в тридцатые годы возникла т. н. «песенная опера»; песня вошла составным компонентом и в программную симфонию тех лет (Четвертая симфония В. Шебалина, Шестнадцатая симфония Н. Мясковского, Четвертая симфония В. Щербачева), повлияла на музыкальный язык кантатно-ораториального жанра и романса.

³⁰³ Песенность стала главным средством выразительности еще в двадцатые годы, когда композиторы искали новые способы интонирования. Параллельно большую роль тогда играла омузыкаленная ораторская интонация, а также приемы приближающие мелодию к речевому интонированию, вплоть до перехода к чистой декламации.

³⁰⁴ Понятие «массовая песня» возникло в двадцатые годы в недрах Проколла. Новый песенный жанр рождался во взаимодействии старой песенной традиции и революционной массовой музыки, ставшей его непосредственной предшественницей. Однако, по мере своего развития, в массовой песне преломлялись различные истоки: многовековая культура народной крестьянской песни, городская дореволюционная песня

новка на органическое сочетание национального и интернационального, из-за резкого расширения интонационной базы возникла опасность эклектизма и обезличивания национальной музыкальной интонации. Этому способствовало также интернациональное назначение песни, которое ей теперь придавалось: «Нужно отметить еще одно свойство популярной музыки тех лет. Речь идет о вненациональной ориентации этой музыки, ее обращенности ко всем народам страны. <...> Массовая песня была рассчитана на "пролетариев всех стран", ее смысл заключался не в ориентации на национальную исключительность, а в сплочении разных наций в революционной борьбе, в строительстве нового общества. <...> Высшая "сверхзадача" этой музыки сводилась к насаждению единого общеевропейского стандарта, диктуемого всесильной модой» [539, с. 22–23].

Вот почему одной из главных проблем, поднимавшихся в дискуссиях, стала потеря национальной принадлежности в современной интонации массовых песен, и соответственно утеря исторического, национального своеобразия музыкального языка в целом. На протяжении 1935–1941 годов практически ни один номер главного музыкального журнала страны «Советская музыка» не выходил без публикаций, посвященных вопросам народности³⁰⁵, использования фольклора. Активно издаются сборники и собрания народных песен³⁰⁶.

Прежде всего, перед композиторами остро встал вопрос, как понимать народность в новых советских условиях, как воплощать ее в музыкальном искусстве. На страницах журнала «Советская музыка» композиторам предлагалось применять к музыкальному творчеству высказывание Добролюбова, как наиболее верно отражающее суть понятия народности: «Народность, – писал Добролюбов, – понимаем мы не только как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Чтобы быть поэтом истинно-народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ» [322, с. 6].

Естественно, что принцип народности вызывал стремление опираться на фольклор, издавна служивший материалом творчества для русских композиторов-классиков. Однако на страницах журнала «Советская музыка» и в дискуссиях Союза композиторов

(русская, украинская), бытовой романс, народные солдатские песни, песни каторги и ссылки, частушка, бытовые танцы (вальс, фокстрот и т. д.), зарубежная легкая музыка, джаз. Причем, нередко, у каждого композитора преобладали какие-то определенные интонационные влияния.

³⁰⁵ Лозунг народности впервые прозвучал в 1936 году во время кампании по борьбе с формализмом, и с тех пор, вплоть до середины 1950-х гг., активно дискутировался.

³⁰⁶ Об этом регулярно сообщается в сводках журнала «Советская музыка» [353].

постоянно шла речь о том, что у большинства советских композиторов отсутствовало самостоятельное творческое отношение к фольклорному материалу, композиторы не обогащали его, а скорее, обедняли механическим заимствованием, подражая популярным образцам. Массовая песня также нередко внедрялась в произведения в изначальном, композиторски не переосмысленном виде. Говорилось о том, что зачастую композитора не отличить от сотрудника фольклорного отдела Академии наук или этнографа. «Не следует считать, что народность произведения это обязательное использование фольклора, – говорилось на одной из дискуссий, – ограниченный подход к фольклору сильно вредит многим произведениям» [65, л. 34].

Ситуация осложнялась тем, что фольклор, под которым раньше, как правило, понималась старая крестьянская песня, все чаще стал заменяться новым советским песенным материалом, редко связанным с русской народной песенной традицией. В итоге, в решении проблемы народности советские композиторы пошли двумя путями – одни опирались на массовую песню³⁰⁷, другие композиторы продолжали исходить из традиционных форм крестьянского и городского фольклора, «осовременивая» его средствами динамики, ритма или гармонии³⁰⁸.

Помимо основополагающих вопросов, связанных с национальной самобытностью музыкального языка, развитие массовой песни в тридцатые годы сталкивалось еще с целым рядом проблем, мешающих полноценному развитию жанра. В результате заказного характера песенного жанра, искусственного форсирования его развития, стал широко бытовать некачественный, непрофессиональный подход к созданию песен. Нередко творческий процесс сочинения музыки заменялся ее «производством», простота стала подменяться примитивностью, подражание интонациям революционных песен приводило к стилистически безликим интонационным штампам, песенность превращалась в ритмомелодические шаблоны. Оправданием же плохой музыки нередко служили использование фольклорного материала и актуальная тема песни. Хотя и здесь нередко использовались бездарные, антихудожественные тексты.

Такое положение дел вызывало серьезные опасения музыковедов и композиторов, неоднократно писавших об этом на страницах печати³⁰⁹. «Канцелярское "планирование" песенного творчества, в соединении с убогим ремесленничеством поэтов и композиторов,

³⁰⁷ В этом направлении работали И. Дунаевский, А. Александров и др.

³⁰⁸ В основном это были композиторы – ученики П. Б. Рязанова.

³⁰⁹ См. следующие статьи: Вайнкоп Ю. «Ленинградские композиторы за работой» [342]; Кремлев Ю. «Об интонациях массовых песен» [384]; Нестьев И. «Не довольно ли плодить макулатуру?» [400]; Дунаевский И. «Заметки композитора (по поводу статьи И. Нестьева «Не довольно ли плодить макулатуру?»)» [363]; Дунаевский И. «О народной и псевдонародной песне» [523].

породило невиданное количество откровенной макулатуры» [363, с. 47], – писал И. Нестьев в 1940 г. В том же году Ю. Вайнкоп, характеризуя деятельность ленинградских композиторов, сообщал: «В области массовой песни у ленинградских композиторов в большей части все еще сказывается ремесленный подход, штамп, погоня за актуальной тематикой – без оглядки на качество музыки» [342, с. 39].

«К сочинению массовых песен надо относиться с глубокой любовью и максимальной требовательностью, так же как к сочинению симфоний, сонат и квартетов, – призывал композиторов на страницах журнала «Советская музыка» музыковед Ю. Кремлев. – Требование доходчивости и простоты отнюдь не исключает, а, напротив, повышает, усложняет требование разнообразия, самобытности, яркости» [384, с. 21].

Еще одной проблемой оказалась необходимость демонстрации преимуществ общественного строя. Являясь одной из главных задач песенного творчества тридцатых годов, она привела к односторонности содержания песенного творчества: «Немалую роль в распространении песен празднично-приподнятого характера играла политика, проводимая партией и правительством, требовавшим от художников произведений с актуальной тематикой, официозных, ликующих, светло-мажорных, с ярким мелодизмом» [576, с. 84]. В результате посредством песен создавалась однобокая жизненная картина, сосредоточенная вокруг прославления побед советского народа, построившего социализм и воспевания радостной, приукрашенной жизни: «У них один герой – огромный дружный коллектив советских людей, <...> показанный чаще всего в обстановке торжества и праздника, на демонстрации, народном гулянье, физкультурном параде. <...> герой песен Дунаевского – шагает по жизни <...> с цветами и спортивными вымпелами, <...> с беззаботной улыбкой и веселым задором» [576, с. 84].

Содержание формировало соответствующие черты музыкального языка. Непременными качествами советской песни считались бодрость, призывность и маршевость, ведущее место занимали гимны и молодежные песни-марши с распетой мелодией. Даже песенные лирические эпизоды становились энергичными за счет использования в них маршевых ритмов и активных темпов. Преобладание гомофонно-гармонической фактуры над свойственным фольклору полифоническим многоголосием, постепенно привело к упрощению письма.

Однако в Ленинграде развитие массовой песенной культуры, особенно в первую половину тридцатых годов, имело свои положительные особенности, в силу которых пе-

сенное творчество композиторов-ленинградцев противостояло общей тенденции нивелирования национального песенного стиля³¹⁰.

Все ведущие композиторы-песенники, давшие в конце двадцатых–начале тридцатых годов ценные образцы новой советской песенности, были москвичами³¹¹. В Ленинграде же творческой организации, подобной Прокофлу, с его пусть ограниченными, но прогрессивными взглядами в области песни, не было: «Ленинградское песенное творчество 20-х годов составляли в основном песни-хоры академического склада (в духе народных хоров и кучкистских опер), создававшиеся композиторами из числа хоровых дирижеров (А. Егоров, П. Рукин и др.). Это была по-существу ленинградская "версия" агитмузыки, вышедшей из недр ОРКИМД» [576, с. 55].

С начала тридцатых годов в Ленинграде в песенном жанре стали работать в основном композиторы – ученики Щербачева и Рязанова³¹². От своих учителей «они восприняли навыки мелодического письма в полифоническом стиле, особенно – русском крестьянском, с натурально-ладовыми оборотами, ритмической свободой» [576, с. 87]. При этом они стремились сохранить и развить ценные черты ладовой свежести и метрической свободы, найденные в лучших песнях своих предшественников двадцатых годов и утраченные, когда в песне утвердилось полное господство мажоро-минора, гомофонно-гармонического стиля, квадратной маршевой или танцевальной метрики.

Таким образом, в преобладающем большинстве ленинградская массовая песня рождалась в синтезе ярко проявившихся новых завоеваний и традиций старой народной крестьянской песни, с сохранением ее уникального многоголосия:³¹³ «В песенном творчестве ленинградцев намечаются своеобразные черты, получившие развитие в дальнейшем. В некоторых произведениях В. Щербачева и ряда его учеников (Волошинов, Богданов-Березовский), а также Томилина, Юдина со вкусом и увлечением, порой затейливо и изысканно разработаны характерные интонации, ритмы, приемы подголосочной полифонии

³¹⁰ В целом ленинградская массовая песня, как и все советское песенное искусство, прошла тот же путь развития, берущий свое начало от агитмузыки РАПМа.

³¹¹ А. Давиденко, М. Коваль, В. Белый и другие деятели Проколла.

³¹² В тридцатые годы в Ленинграде в песенном направлении работали Н. Ган, Л. Ходжа-Эйнатова, А. Животов, Ю. Кочуров, очень популярен был В. Желобинский, начинал свое творческую деятельность В. Соловьев-Седой. Песни писали В. Волошинов, М. Юдин, В. Томилин, Н. Леви, М. Чулаки, Г. Носов, Дм. и Дан. Покрасс, А. Новиков, В. Пушков. М. Блантер, А. Александров, В. Захаров, Н. Стрельников. Наиболее яркими молодыми представителями этого направления являлись И. Дзержинский в Ленинграде и Т. Хреников в Москве. Лидер массового песенного творчества тридцатых годов был И. Дунаевский. Работало в этом жанре и старшее поколение ленинградских композиторов – Д. Шостакович (песня «Нас утро встречает прохладой» - один из первых образцов советской массовой песни), В. Щербачев, Г. Попов.

³¹³ Были в этом и отрицательные стороны: архаичность образов и усложненность формы превращала песни в хоровые концертные пьесы, доступные лишь профессиональным хорам, либо хорошо подготовленным самодеятельным коллективам.

русской крестьянской песни и частушки, придающие этой музыке яркий национальный колорит и отличающие ее от нейтральных, общеевропейских стандартов рапмовской песенности» [576, с. 55].

Таким образом, Ленинград на какое-то время оказался «во втором эшелоне» движения за новую советскую песню, и именно это обстоятельство сыграло положительную роль для развития песенного жанра.

2.4.2. Общение Г. В. Свиридова с ленинградскими композиторами песенного направления

Несомненно, что направление развития советского песенного творчества тридцатых годов в целом и особенности ленинградского песенного движения, характеризующиеся серьезным вниманием к вопросу национальной самобытности музыкального языка, благоприятствовали творческим исканиям Свиридова.

С песенным творчеством советских композиторов Свиридов познакомился уже в Ленинграде. Личные пристрастия в этой области определились у юного композитора практически сразу. Например, направление энергичных массовых песен, лидером которого тогда был И. Дунаевский, Свиридов не принимал: «Государственным искусством стали "симфонизм" и официальная песня (времена Дунаевского). <...> Массовый стиль того времени казался мне попросту ужасным» [617, с. 421–424], – вспоминал он позже. Однобокий, упрощенный взгляд на жизнь, выраженный в этих песнях, был чужд природному глубокому уму Свиридова, который уже многое знал и о многом задумывался. Не разделял Свиридов и общее стремление к нивелированию национального стиля, охватившее все сферы искусства, и призванное формировать людей «советской нации».

Из московских композиторов-песенников, зачинателей советской хоровой массовой музыки, юный Свиридов сразу отметил лучших композиторов Проколла – А. Давиденко и М. Ковалю: «Мне нравились песни М. Ковалю "За окном стучится ветер", "Москворецкая" на слова Н. Асеева, "Мать" А. Давиденко, его хоровые сцены "Улица волнуется", "Подъем вагона" – тут схвачена фабричная застава, толпа, волнение, баяны, схвачен кусок русской жизни XX века» [488, с. 156]. Талант Давиденко Свиридов продолжал ценить и в зрелом возрасте. Характеризуя творчество композиторов-рапмовцев, он писал: «Новая музыка, создаваемая представителями РАПМа, как правило, была примитивно-слабой, малохудожественной, за исключением нескольких хоров А. Давиденко, талантливого, живого композитора, искавшего пути воплощения новых тем» [617, с. 258]. Не про-

шел Свиридов и мимо влияния А. Кастальского³¹⁴, которого ему рекомендовал изучать П. Б. Рязанов.

Влияние на стиль Свиридова лучших черт массового хорового движения двадцатых годов, высшим выразителем которого стал А. Давиденко, несомненно. Внимательный слушатель без сомнения уловит здесь общие и частные истоки стиля автора «Патетической оратории» и «Поэмы памяти Есенина». Это же влияние отмечал и первый биограф Свиридова А. Н. Сохор: «Несомненна также связь Свиридова с исканиями и достижениями основоположников советской хоровой музыки Кастальского и Давиденко, особенно второго из них, с его устремлениями к массовости и тяготением к наглядному, конкретному, не отвлеченному (но обобщенному!) изображению народных масс в революции, с его чистотой, строгостью, мужественностью чувств и духом высокой революционной романтики» [631, с. 30]. «Велика заслуга Свиридова, который подхватил традицию Кастальского и Давиденко», – заключал свою мысль исследователь.

Но, прежде всего, созвучным Свиридову оказалось творчество молодых ленинградских композиторов «песенного» направления. На протяжении тридцатых годов их музыка была в сфере его особого интереса: «Она вызывала особый мой интерес и была созвучна моей душе, ибо представляла собой отражение жизни, которой я сам жил, жизни моего поколения. <...> В этой музыке звучало что-то новое, свежее, её современная русская интонация дышала неподдельной правдой. Это была свежесть искусства, которой нельзя было научиться, подобную ей нужно находить самому» [488, с. 156].

Особую роль здесь играл И. И. Держинский. О его значении в творческой биографии Свиридова практически не говорится, хотя Держинский оказал немалое влияние на становление русского песенного стиля композитора. С. Слонимский справедливо утверждал: «Я считаю, что И. И. Держинский своим творчеством повлиял на Г. В. Свиридова – и раннего и позднего» [503, с. 91].

О том, что раннее творчество Держинского было Свиридову очень близко, композитор неоднократно свидетельствовал и на страницах дневника, и в беседах о ленинградском периоде жизни: «Нравились мне ранние песни И. Держинского, его же "Весенняя сюита" для рояля, опера "Тихий Дон", над которой он тогда работал (отрывки из нее мне приходилось слышать)» [488, с. 156]; «Живая русская музыка проявлялась очень редко. "Тихий Дон", ранние песни Держинского с их свежим колоритом» [617, с. 285]; «Знаком-

³¹⁴ А. Кастальский был одним из знатоков русского многоголосия, крупнейшим мастером хорового письма. В двадцатые годы он, как и многие современники, начал работать в песенном жанре. Однако в отличие от большинства, в основном опирался на хорошо знакомый ему крестьянский фольклор.

ство с Иваном Держинским – любил его ранние песни (2 цикла), "Весеннюю сюиту" – очень яркую, юную (для рояля)³¹⁵, начало "Тихого Дона". Как это было свежо, казалось свежее Шостаковича, в котором было что-то интонационно-мертвое (так и осталось до конца)» [617, с. 422].

Свиридов познакомился с Держинским на последнем курсе музыкального техникума, в 1936 году, благодаря одному из своих сокурсников, В. Барбэ³¹⁶. К тому времени И. Держинский, будучи только на шесть лет старше Свиридова³¹⁷, уже находился в ореоле славы. В 1935 году опера «Тихий Дон» мгновенно выдвинула его в первый ряд советских композиторов³¹⁸, оперу лично приветствовал Сталин, Держинский был объявлен создателем советской оперы [489]. К композитору сразу же проявили интерес многие выдающиеся деятели советского искусства – Д. Д. Шостакович, С. А. Самосуд, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, М. А. Шолохов, Н. С. Голованов. Все они, совершенно справедливо, отмечали его несомненный талант и мелодический дар, искренность, правдивость и простоту его музыки, содержащую свежие мысли, органически связанные с народной песней. «Стихийная сила таланта, эмоциональность, мелодический дар покоряли и профессиональных музыкантов, и слушателей» [517, с. 55], – писал о нем М. И. Чулаки.

Эту же простоту и свежесть подчеркивал Свиридов³¹⁹: «Нравилась мне молодая музыка Ив<ана> Держинского. 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» [617, с. 423].

Однако всемерное содействие Держинскому со стороны признанных композиторов и музыкальных критиков было авансом. Все они лишь поддерживали то творческое направление, в русле которого начал работу композитор, и справедливо ожидали дальнейшего профессионального роста. «В этой опере есть недостатки, и недостатки существ-

³¹⁵ Имеется ввиду «Весенняя сюита» для фортепиано (1931), «Поэма о Днепре» для ф-п (1932), «Три лирические песни» для голоса с фортепиано (1933).

³¹⁶ Барбэ Владимир Львович (1909 - ?) – советский композитор, в 1932-1935 гг. учился в Центральном музыкальном техникуме по классу композиции у П. Б. Рязанова.

³¹⁷ И. И. Держинский (1909–1978).

³¹⁸ За оперу «Тихий Дон» Держинскому было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, он был награжден орденом Ленина, пришла всемирная известность (во второй половине тридцатых годов его песня «От края и до края» в переводе на английский язык вошла даже в репертуар П. Робсона)

³¹⁹ В тридцатые годы для молодых композиторов понятие «свежесть» было одним из самых важных критериев определения настоящей музыки. Вспоминая о ленинградской композиторской молодежи 1933-1936 годов, Свиридов писал: «Среди "молодых" более всего ценилась интонационная и гармоническая "свежесть". Работа шла в поисках этого "свежего" звучания» [617, с. 432–433]. Композитор И. Слепнев вспоминал со слов Свиридова: «В молодости Г. В., показывая новое сочинение, спрашивал: "Свежо?"» [503, с. 230]

венные. Но это – недостатки технического мастерства, которые постепенно преодолеваются композитором в процессе творческого совершенствования» [517, с. 37], – как и все, надеялся С. Самосуд. К сожалению, Держинский, не только не совершенствовал свое мастерство, но, напротив, отстаивал первозданность таланта, не нуждающегося в овладении ремеслом. «И. И. был остроумен, язвителен, держался вызывающе и противопоставлял себя Союзу композиторов, считая почти всех сухими академистами, а себя истинно народным композитором, самородком вроде Мусоргского» [636, с. 241], – таким остался он в памяти у композитора Д. Толстого.

В конечном счете, дав очень яркую творческую заявку, Держинский не смог вырасти в полную меру своего таланта, и в дальнейшем лишь варьировал однажды найденное. В период же кампании 1948 года, получив, помимо общественного признания, административную власть, и поддерживаемый апологетами «его суждения по всем вопросам музыкальной культуры приобрели значение чуть ли не основополагающее и это не смотря на то, что в сущности он систематически не учился музыке³²⁰ и имел весьма смутное представление о всяких там "премудростях"» [517, с. 55].

Во второй половине сороковых годов творческие и жизненные пути композиторов окончательно разошлись. Но, несмотря на это, Свиридов продолжал на протяжении жизни ценить раннее творчество Держинского, в котором был ярко явлен его самобытный талант. Тем более, что на самом первоначальном этапе творческого становления Свиридова Держинский сыграл большую роль. Он был первым, кто, прослушав Пушкинский цикл, обратил серьезное внимание на юного Свиридова, и стал говорить в музыкальных кругах о рождении нового таланта. Именно Держинский рекомендовал его, еще учащегося техникума, в Союз композиторов; благодаря его протекции Свиридов получил свои первые официальные творческие заказы [263].

Благодаря Держинскому, сразу после окончания музыкального техникума Свиридов, на правах младшего товарища, вошел и в круг молодых ленинградских композиторов. О своих «новых друзьях», как он их называет, Свиридов пишет в одном из писем: «Я тогда общался с группой молодых (уже окончивших консерваторию): Держинским, Со-

³²⁰ Период ученичества у Держинского был недолгим. В двадцатых годах он пять лет учился в Первом Московском музыкальном техникуме у Б. Л. Яворского, однако в Московскую консерваторию не поступил, получив отказ из-за недостаточной профессиональной подготовки. Затем год он занимался сочинением с М. Ф. Гнесиным. Осенью 1930 г. Держинский стал студентом композиторского отделения Центрального музыкального техникума в Ленинграде, где сильное влияние на него оказали Г. Попов и П. Б. Рызанов, в классе которого он учился. Однако, после перевода композиторского курса, на котором учился Держинский из Центрального техникума в Ленинградскую консерваторию, его отчисляют за неуспеваемость.

ловьевым-Седым³²¹, 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» [263, л. 3]

Молодых композиторов, в частности, Свиридова, Хренникова и Соловьева-Седого, связывало многое³²². Это были люди одного поколения, во многом одной судьбы – выходцы из провинции, которым пришлось завоевывать столицы. А. С. Белоненко пишет, что на протяжении жизни Свиридов часто вспоминал, как они встречались в молодости, как делились жизненными и творческими впечатлениями, показывали друг другу свои сочинения. Однажды Свиридов был рефери в соревновании между Хренниковым и Соловьевым-Седым написание романса на слова Есенина [617, с. 696]. Происходили творческие «сражения» и у Свиридова: «Однажды мы "скрестили шпаги": независимо друг от друга мы написали музыку на стихи М. Исаковского "Услышь меня, хорошая". Я написал в 1945 году песню, а Свиридов в 1948 – романс; то ли потому, что песня Свиридова запоздала, а моя была уже на слуху, то ли по другим причинам, – моя исполнялась чаще и включалась во многие песенные сборники» [627, с. 151].

Но, прежде всего, молодых композиторов занимали напряженные беседы на музыкальные темы. Актуальные тогда вопросы песенности и народности стояли в этих беседах на первом месте. Вот что вспоминал о таких встречах В. Соловьев-Седой: «В ленинградский период жизни и творчества Свиридова мы с ним встречались довольно часто, преимущественно в Доме творчества композиторов. Это не только избавляло нас от хозяйственных, бытовых дел, но и создавало великолепную базу для общения.

Утром с девяти до четырнадцати – святое рабочее время. После двух часов полудни мы, группа обитателей Дома творчества, отобедав, благодушествуя, направлялись "под сень струй" – в маленький барачного типа ларек, где за кружкой жиденького теплого пива велись бесконечные разговоры на бесконечные темы. Свиридов, тогда еще неопит, больше помалкивал, иногда вставлял какое-нибудь замечание, ронял реплику, чуть прищуривая глаз и тихонько посмеиваясь над своими шутками. Шутить он любил, но острил

³²¹ Среди молодых ленинградских композиторов В. Соловьев-Седой высоко ценился музыкальной общественностью. «Это настоящий советский молодой композитор, по тематике, по тону творчества, по оптимизму, по свежести», – отмечали коллеги на заседании Правления Ленинградского союза композиторов в 1938 г. [63, л. 30].

³²² Их тесное общение продолжалось вплоть до середины сороковых годов. Т. Н. Хренников вспоминал, как уже после войны они вместе отмечали день рождения Свиридова: «Помню день рождения Г. Свиридова. Мы тогда были очень дружны и собрались тесным кругом в "Национале"». [656, с. 76].

без каламбуров, прибегая к афоризмам, которые выдавали его несомненную и широкую начитанность. Кстати, "сень струй" – это тоже свиридовское.

Центральной темой наших споров был вопрос песенности. Держинский считал, что суть проблемы в максимальном приближении к русскому песенному фольклору. Я придерживался позиции интонационной близости, но непременно обновленной лексики. Свиридов высказывал свое мнение не очень четко, отчасти соглашаясь с Держинским, а отчасти солидаризуясь со мной.

Я пришел к выводу, что Свиридов не принимал не переосмысленного фольклорного влияния в песне. Вероятно, он, как и я считал, что влияние фольклора обязательно, но фольклор должен оплодотворять мысль художника» [627, с. 150].

Таким образом, Держинский и другие молодые композиторы, с которыми общался Свиридов, идя в своем творчестве по пути обновления различных жанров крестьянской песни и городского фольклора, приближались к особенностям языка, жанрам, формам предшественников и современников Глинки – Верстовского, Алябьева, Варламова, Гурилева³²³. Примечательно, что как раз в этот период, в 1936 году, из печати вышел необычный сборник – «Начало русского романса» [582]. В него вошли произведения анонимных авторов, а также сочинения первых русских романсовых композиторов XVIII – нач. XIX в. – Г. Н. Теплова, Ф. М. Дубянского, А. Д. Жилина, И. А. Козловского, Т. В. Жучковского. Сборник давал представление не только об их творчестве, но и в целом отражал стиль музицирования эпохи, в которую складывался и развивался русский романс, ее музыкальный быт. Важно, что в сборник еще вошли и народные песни³²⁴, которые в то время были "насушной музыкальной пищей", в то время как романс для основной массы населения был "лакомством"» [471].

В качестве творческих принципов молодые композиторы выдвигали также современность и актуальность тематики, тяготение к музыкальным жанрам, связанным со словом, опоры на программность, даже в инструментальной музыке. Основой же музыкального языка и главным выразительным средством не только вокальных, но и инструментальных сочинений для них была песенная (а не декламационная) мелодия.

В сфере всех этих творческих установок начинал формироваться стиль Свиридова во второй половине тридцатых годов. «Свиридов начал в середине тридцатых годов с того, к чему пришел в это время Держинский <...>, – пишет Сохор, имея в виду опоры на

³²³ Держинский в своем творчестве также опирался на мелодику русских революционных песен и песен гражданской войны.

³²⁴ Из сборника одного из первых собирателей народных песен В. Ф. Трутовского, вышедшего в 1872 г.

этап развития русской музыки начала 19 века. – На обновленной интонационной почве (революционные и советские массовые песни, городские песни-романсы конца 19 – начала 20 веков и т. п.) эта традиция дала свежие плодоносные побеги» [629, с. 295].

2.4.3. Творчество Г. В. Свиридова в области массовой песни

Во второй половине тридцатых годов Свиридов пробует свои силы в жанре массовой песни. В этот период им были созданы два песенных хоровых цикла – «Казачьи песни» и «Десять дней под Касторной», песни на слова А. Прокофьева, ряд отдельных хоровых массовых песен, хоровые обработки народных песен. Также сюда можно отнести и написанные в 1936 году две песни на слова И. Сельвинского³²⁵. За исключением песен на слова А. Прокофьева, самостоятельная значимость перечисленных выше сочинений невелика. Все они представляют интерес, как начало освоения композитором новой интонационности, новой жанровой разновидности, и как точка отсчета русской линии свиридовского творчества.

Первой работой Свиридова в области массовой хоровой песни³²⁶, а также первой самостоятельной работой на заказ стали «Казачьи песни»³²⁷, написанные в 1936 году по протекции И. Дзержинского для Ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа³²⁸. Для Свиридова, как начинающего композитора, это событие, безусловно, было значимым: «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 Лен. дома Красной армии» [263, л. 3].

Цикл был написан в русле распространенных в тридцатые годы «казачьих» песен, начало которым положил Дзержинский³²⁹. А. Н. Сохор, характеризуя сочинение, писал,

³²⁵ Две песни на сл. И. Сельвинского: «Сибирская песенка»; «Ничего не случилось, пожалуй...». «Сибирская песенка» дошла до нас, а вторая песня не сохранилась. Она не упоминается ни в одном из нотографических справочников композитора [507, с. 59].

³²⁶ «Казачьи песни» стали первым обращением Свиридова к хоровой музыке.

³²⁷ Цикл состоит из пяти песен, написанных для двухголосного мужского хора в сопровождении фортепиано на слова С. Островского, А. Исакова и народные слова [507, с. 33].

³²⁸ Дзержинский, получая большое количество творческих заказов, давал протекцию молодому Свиридову, тем самым предоставляя ему возможность работать как члену Союза композиторов, что было и почетно и денежно. Такие заказы не только способствовали известности Свиридова, но, прежде всего, являлись хорошей практикой «живой» работы с хоровым коллективом.

³²⁹ О непосредственном влиянии Дзержинского на жанр казачьих песен говорилось, например, на заседании Правления ЛОССК в январе 1938 г. Из выступления Дунаевского по поводу «Казачьей песни» Соловьева-Седого: «Дзержинский со своей Казачьей песней в Тихом Доне <...> дал толчок в этом жанре, также как и постановление правительства по поводу казачества. Но хронологически выход этого постанов-

что в нем Свиридов «обратился к некоторым жанрам современной массовой песни – гимн-марш, походная маршевая песня, образцы современной патриотической лирики, быстрые кавалерийские песни в духе распространенных в тридцатые годы «казацких» песен советских композиторов» [629, с. 31]. По его мнению, несмотря на следование общим законам массового песенного жанра, индивидуальность Свиридова проявилась здесь в том, что «он черпает песенные жанры непосредственно из народной крестьянской (реже солдатской) песни, минуя массовую. Язык же всех этих произведений от русской крестьянской песни с ее ладовым своеобразием, ритмическими особенностями, подголосочной полифонией. При этом много выдумки и вкуса» [629, с. 31].

«Казацки песни» держались в репертуаре Ансамбля не один год, в 1938 г. были изданы. Архивные материалы свидетельствуют, что цикл исполнялся в сборных концертах наряду с сочинениями советских композиторов классических жанров. Например, на Вернисаже выставки рисунков и графики ленинградских художников, проходившем в мае 1938 года в помещении Дома Культуры Промкооперации «Казацки песни» Свиридова звучали наряду с сочинениями Г. Попова, Д. Шостаковича и В. Желобинского³³⁰.

В 1939 году Свиридовым был написан еще один хоровой песенный цикл – музыка к литературно-музыкальной композиции боевых эпизодов гражданской войны «Десять дней под Касторной»³³¹. А. Н. Сохор пишет, что «это была программа (монтаж) Ансамбля песни и пляски, синтез музыки, литературы и танца, музыкально-литературный монтаж, сценическая композиция, в которой чередуются рассказ чтеца, пение и пляска, объединенные одним сюжетом – разгром мамонтовцев Первой Конной армией» [629, с. 31].

Музыку к монтажу условно вполне можно считать первым театральным опытом Свиридова. Работа над этим сочинением, несомненно, помогла композитору в приобретении навыка создания наглядности и зримости музыкальных образов, и без сомнения сыграла свою роль в формировании музыкального языка поэмы памяти Есенина, Патетической оратории, пяти хоров без сопровождения. «От него [Свиридова] требовалось дать характеристику конкретной ситуации, <...> действующего лица, создать "песни-сцены" и "портреты", – писал А. Сохор. – Свиридов охотно пошел навстречу таким требованиям, близким его натуре, выполнив их в ряде случаев блестяще» [629, с. 32].

ления и песни Дзержинского так тесно стоят друг к другу, что трудно установить, кто тут больше сделал – правительство или Дзержинский» [63, л. 14 об. – 15].

³³⁰ В программе значилось: «1. Попов – септет / 2. Попов – романсы / 3. Свиридов – Казацки песни / 4. Желобинский – пьесы для ф-но / 5. Кочуров – романсы / 6. Шостакович – соната для виолончели и ф-п» [67, л. 26 об.].

³³¹ Цикл написан на слова А. Чуркина для двухголосного мужского хора в сопровождении фортепиано, состоит из десяти номеров [507, с. 33].

В период с 1937 по 1941 год Свиридов пишет еще ряд хоровых массовых песен: в 1937 году создается «Песня о Кирове» на слова Б. Лихарева для хора и симфонического оркестра, в 1941 г. – «Песня смелых» для хора в сопровождении фортепиано на слова А. Суркова и «Прощальная песня моряков» для мужского хора в сопровождении фортепиано на слова Б. Лихарева [507, с. 34], тогда же – обработка народовольческой песни «Прогремела труба» для смешанного хора в сопровождении фортепиано³³².

В 1941 г. Свиридов делает несколько обработок русских народных песен с напева В. Ф. Тихого: на слова Д. Давыдова «Славное море священный Байкал» для голоса со смешанным хором; для голоса с гитарой создает обработки песен «Когда я на почте служил ямщиком» и «Огородник» на сл. Н. Некрасова; для смешанного хора с фортепиано – «Вечерний звон» на сл. И. Козлова; для голоса в сопровождении четырех домр обработку песни на слова А. Вельтмана «Что затуманилась, зоренька ясная». Есть и обработки двух русских народных частушек: «Встало солнце золотое...» для вокального дуэта (сопрано и меццо-сопрано) в сопровождении баяна и «Мой-то миленький хитер» для двух сопрано, меццо-сопрано, баса (или баритона) в сопровождении двух баянов [507, с. 56].

Вместе с новым жанром в творчество Свиридова впервые входит поэзия молодых современников – А. Чуркина, А. Исакова, А. Прокофьева, А. Суркова, Б. Лихарева, И. Сельвинского³³³. Первый опыт обращения Свиридова к советской поэзии совпал с периодом, когда в творчестве профессиональных композиторов она еще отражалась в меньшей степени, чем классическая. Более того, на страницах журнала «Советская музыка» неоднократно подчеркивалось, что композиторы еще не научились воплощать советскую современную поэзию полноценно, не нашли соответствующие выразительные средства³³⁴: «Композиторы, работая над классическим текстом, создают романсы – в настоящем смыс-

³³² Все эти сочинения, как и обработки русских народных песен, остались в рукописи, хранящейся в Нотном отделе библиотеки ТРК «Петербург». Исполнялись ли они – неизвестно. А. Н. Сохор указывает, что они были созданы по заказу Ленинградского радио. В журнале «Советская музыка» есть отчет о состоявшейся в январе 1941 г. встрече композиторов с Ансамблем песни и пляски Ленинградского военного округа, в рамках которой состоялось исполнение и детальное обсуждение новых оборонных песен ленинградских композиторов, в том числе и сочинений Свиридова [337, с. 89]. Многие из хоровых массовых сочинений композитора, в том числе его два хоровых цикла, как раз относились к распространенному в тридцатые годы жанру так называемой оборонной песни, посвященной событиям гражданской войны или жизни Красной Армии.

³³³ В предыдущих вокальных циклах Свиридов обращался преимущественно к классической поэзии – Пушкин, Лермонтов, Блок. Исключение составил лишь Б. Пастернак. Однако его творчество представляет совершенно иное направление – городской интеллектуальной поэзии.

³³⁴ Композиторы РАПМа, как правило, воплощали советскую поэзию довольно примитивно. Одним из первых композиторов, подошедших к вопросу профессионально, был П. Б. Рязанов. В 1935 г. он создал цикл «Короткие песни» на стихи молодых советских поэтов тридцатых годов – Ел. Рывиной, А. Суркова, Б. Корнилова и А. Прокофьева. Скорее всего, это также повлияло на желание Свиридова обратиться к советской поэзии.

ле этого слова; аккомпанемент приобретает у них самостоятельное художественное значение. Но когда композитор использует стихи советских поэтов – у него нередко получается довольно трафаретная песенка, для которой характерны куплетность и гармоническая бедность сопровождения» [465, с. 112]. В связи с этим в 1939 г. в союзе композиторов провели дискуссию о проблемах советского романса, была организована встреча композиторов с ленинградскими поэтами – Прокофьевым, Рывиной, Чуркиным, Лихаревым и другими. После встречи композиторам было вменено в обязанность создание романсов и песен на стихи этих поэтов: «К февралю 1939 г. композиторы обязались написать музыку на стихи, получившие положительную оценку поэтов, композиторов и правления ЛССК» [465, с. 112], – сообщалось в журнале «Советская музыка». Вполне возможно, что многие из массовых песен Свиридова конца тридцатых-сороковых годов, были результатом подобных творческих заданий.

Но сочинения Свиридова в жанре хоровой песни массового распространения не получили³³⁵. Сохор видел этому несколько причин: «Одна из них – та, что даже там, где песни близки по жанру массовым, Свиридов, сторонясь банального, почти полностью отказался от опоры на интонации современного музыкального быта. Его попевки свежи, сочны, но взяты вне эпохи. Помешали массовости его песен также недостаток личного лиризма и теплоты, их явно ощутимая холодноватость, даже там, где речь идет о любви. Наконец сыграла роль сравнительная сложность формы, связанная с концертным предназначением песен» [629, с. 31].

Особое место среди вокальных сочинений Свиридова второй половины тридцатых годов занимает цикл «Песни на слова Александра Прокофьева», написанный в 1938 году³³⁶. Возникший как плод творческих исканий композитора в рамках песенного движения советской музыки, цикл стал знаменательным для его творчества, так как оказался непосредственно на пути обретения зрелого русского стиля³³⁷. Как и в первом пушкинском

³³⁵ Однако в песенном жанре Свиридову сразу сопутствовал успех. Его «Сибирская песенка» с новым текстом А. Чуркина и под названием «Песня девушки» в 1938 году получила премию на Ленинградском конкурсе массовых песен в ознаменование двадцатой годовщины ВЛКСМ, в 1939 году она исполнялась в концертах декады советской музыки [44, л. 169].

³³⁶ Первоначально в цикл вошло шесть песен. Три песни были изданы одной тетрадью в 1939 г. Примечательно, что в издании 1939 года первая была посвящена Леониду Ивановичу Дзержинскому, родному брату И. И. Дзержинского, автору либретто оперы «Тихий Дон», которое очень ценил Свиридов. Романс был посвящен Любви Домбровской, близкой знакомой Д. Д. Шостаковича. Песня «Свежий день» посвящена Александру Шмыреву, школьному товарищу Свиридова [487, с. XXXII].

³³⁷ Шесть песен на слова Прокофьева стали основой цикла «Слободская лирика». А. С. Белоненко пишет: «В конце сороковых годов Свиридов возвращается к песням на слова А. Прокофьева. Он прибавляет к ним написанную в 1948 году песню на слова М. Исаковского ("Услышь меня...") и дает ему новое название "Деревенская лирика". Позднее, в 1958 г., уже после "Поэмы памяти Есенина", он вновь берется за этот

цикле, здесь вновь ярко зазвучало собственное «свиридовское» начало. Но в отличие от пушкинского цикла тут впервые проявились характерные особенности русского стиля композитора, позже вошедшие составным элементом в его сочинения на слова русских поэтов, прежде всего С. Есенина.

В прокофьевских песнях истоки большинства зрелых работ Свиридова: «Поэмы памяти Есенина», песенных циклов на слова Есенина – «У меня отец – крестьянин», «Деревянная Русь», поэмы «Отчавившая Русь», отдельных песен и хоров на сл. С. Есенина и А. Прокофьева, хоровой поэмы «Ладога» на сл. А. Прокофьева, сочинений на слова Н. Рубцова, А. Твардовского, Б. Корнилова³³⁸. От находок прокофьевского цикла потянутся нити и к двум другим «иностранным» циклам – поэме «Страна отцов» и Песням на слова Р. Бернса, с которых сам композитор начинал отсчет нового зрелого этапа своего творчества. Именно с «русской» линией творчества будет связан первый опыт Свиридова в жанре хоровой музыки без сопровождения³³⁹.

Вместе с поэзией Александра Прокофьева в творчество Свиридова впервые вошли стихи особого склада – так называемая «деревенская поэзия», близкая по духу к поэзии Есенина, Твардовского, Рубцова³⁴⁰. Композитор сразу почувствовал, что возникшее в первой половине тридцатых годов среди определенной части композиторов и поэтов направление поиска дальнейшего пути советского искусства в русле традиционных для русского человека ценностей, органически ему близко.³⁴¹ Не случайно, в 1960-х гг. наиболее со-

цикл, переставляет номера, немного изменяя в некоторых местах фактуру фортепианного сопровождения, и дает циклу окончательное название – "Слободская лирика"» [617, с. 28].

³³⁸ Также цикл положил начало самостоятельной, довольно обширной «прокофьевской» линии творчества композитора. В общей сложности двадцать девять стихотворений А. Прокофьева было положено Свиридовым на музыку. В 1940 году были написаны еще две песни для смешанного хора в сопровождении фортепиано («Давайте песню запоем» и Родина: «Все в долинной и красивой...») [507, с. 34]. В 1948 году – две песни для голоса с сопровождением («Протяжная песня» и «Широка ты песня русская») [507, с. 62]. В 1940 – начале 1950-х годов композитор работал над циклом «Три песни на слова А. Прокофьева» для соло или дуэта со смешанным хором в сопровождении фортепиано [507, с. 34]; в 1958 г. были созданы песни – для баса «Рыбаки на Ладоге» [507, с. 73] и для смешанного хора без сопровождения «Повстречался сын с отцом», вошедший в цикл «Пять хоров на слова русских поэтов» [507, с. 35]. В 1980 году Свиридов создал цикл «Четыре песни на слова А. Прокофьева» для смешанного хора в сопровождении инструментального ансамбля, в который, наряду с новыми, вошли сочинения сороковых годов [507, с. 48–49], а также написал хоровую поэму «Ладога» [507, с. 45]. Остался и ряд незавершенных сочинений. На протяжении 1960–1990 годов Свиридов работал над ораторией (или кантатой) «Песни гражданской войны» [507, с. 28]. В 1972 г. над песней «Нет на свете края» для смешанного хора в сопровождении фортепиано [507, с. 35], около 1980-х годов – над песней для баса «Из Таллина шли корабли к Ленинграду» [507, с. 85].

³³⁹ Начало этой области своего творчества композитор положил, создав в конце 1958 года «Пять хоров на слова русских поэтов».

³⁴⁰ На протяжении жизни Свиридов нередко объединял в один цикл сочинения на слова А. Прокофьева, С. Есенина, Б. Корнилова, В. Маяковского (как в Шести песнях для баса) или на слова Н. Гоголя, А. Прокофьева, С. Орлова и С. Есенина (в цикле «Пять хоров на слова русских поэтов»), что, несомненно, говорит о стилистической и образной близости всех этих сочинений.

³⁴¹ Именно этот фактор, прежде всего, создавал то ощущение «свежести искусства», о которой часто говорил Свиридов по отношению к ранним сочинениям Дзержинского, Хренникова, Давиденко. Эта же

звучными творчеству Свиридова окажутся писатели-«деревенщики»: В. Астафьев, В. Распутин, В. Крупин, Е. Носов, В. Белов, со многими из которых композитора связывала многолетняя сердечная дружба³⁴². Певец В. С. Каликин в своих воспоминаниях о композиторе даже писал о том, что Свиридов, создав «Поэму памяти Есенина», предвосхитил «деревенщиков» [503, с. 654].

Благодаря стихам Прокофьева впервые люди из народа стали героем музыки композитора. «В первых циклах преобладает лирическое самовыражение, главное в них сосредоточено в излюбленном Свиридовым образе Поэта, по сути alter ego композитора, – пишет А. С. Белоненко. – В Слободской лирике – иная образная задача. Здесь даны народные характеры, зарисовки крестьянского послереволюционного быта, психология иного, другого – Я – простого человека» [487, с. XXIV].

Стихи, отобранные Свиридовым для цикла родственны фольклорным жанрам частушки, прибаутки, «страданиям». В них поэтическая речь Прокофьева близка крестьянскому говору, встречаются даже характерные для того времени «уличные словечки». Однако Свиридов, создавая музыку на такие тексты, сумел остаться в рамках произведений высокого искусства. Он создает красочные психологические портреты героев³⁴³, использует в песнях диалоги, имитацию разговорной речи, каждый вокальный номер превращается в яркую песню-сценку, тем самым обнаруживая не только прямую переключку с вокальными сценками Даргомыжского («Титулярный советник», «Мельник»), но и предвосхищая свои будущие вокальные сцены в циклах на слова Беранже, Бернса, Исаакяна.

Но самое главное открытие цикла находилось в области жанра и интонационности. В Шести песнях на слова А. Прокофьева Свиридов впервые обращается к песне, как жанру. «Если пушкинские романсы при большой роли в них песенного начала, все же оставались романсами, – пишет А. Н. Сохор, – то теперь Свиридов был вправе <...> назвать свои новые сочинения песнями» [629, с. 25]. Во-вторых, в цикле проявился самобытный подход композитора к русской песенности. Вот как об этом опять же пишет Сохор: «Никакой стилизации, тем более никакого цитатного материала, а русский склад музыки всюду несомненен и ярко выражен. Все дело <...> в воспроизведении национального характе-

свежесть привлекала его в сочинениях молодых ленинградских поэтов: «Искания молодых композиторов перекликались с тем, что делала поэтическая молодежь того времени – Б. Корнилов, П. Васильев, молодой А. Прокофьев, Я. Смеляков. К сожалению, эта художественная тенденция не могла проявить себя в той мере, как обещала. Причин было много...» [488, с. 156].

³⁴² Сам Свиридов не причислял себя к «деревенщикам», определяя тематику своего творчества значительно шире.

³⁴³ Шесть песен на слова А. Прокофьева – первый сюжетно связанный цикл Свиридова. Но традиционная для лирического романса тематика – любовь и разлука, развернута здесь в обстановке русской деревни.

ра самих героев, особенностей их чувств и поступков, а с другой стороны – общих стилистических черт русской песни, ее ладового своеобразия в первую очередь. Направляемый еще ранее Юдиным и особенно Рязановым в сторону освоения русской народной (прежде всего крестьянской) песенности, Свиридов в <...> цикле показал, что она органически близка ему как художнику и образным строем, и языком, и всем своим духом, что он способен не только передать ее свежесть и силу, но и обогатить ее новыми образами и красками» [629, с. 30]. Здесь же впервые появится и особый свиридовский лад-аккорд³⁴⁴, на котором будет зиждиться весь поздний русский стиль композитора, и в первой степени есенинская часть его творчества.

Однако, интонационные влияния в цикле разнообразнее, чем только русская крестьянская песня. На стиль песен оказал влияние и городской романс, уже «освоенный» Свиридовым в пушкинских романсах. В связи с этим, Сохор указывает на необычную «находку» цикла – песню «Ой, снова я сердцем широким бедую», имевшую в первоначальной редакции 1938 г. название «Романс». По его мнению «Романс» очень многое роднило с многочисленными бытовыми романсами-вальсами девятнадцатого – начала двадцатого века. Во второй половине тридцатых годов этот жанр возродят своими лирическими песнями-романсами советские композиторы, и Свиридов окажется здесь в числе первых: «Романс» Свиридова появился тогда, – пишет Сохор, – когда лирических бытовых песен-романсов (в частности, вальсовых) в советской музыке еще почти не было. <...> он стал одним из самых первых образцов этого возрожденного жанра» [629, с. 26].

В тридцатые годы цикл не нашел общественного признания. В прессе этих лет можно найти несколько общих упоминаний о песнях на слова А. Прокофьева. Одна из них – сводка об издании «Трех песен на стихи А. Прокофьева» в 1939 году [404], вторая – итоги заседания в Союзе композиторов за 1938 г., на котором, в числе многих, были прослушаны романсы и песни Свиридова на слова Лермонтова, Блока и Прокофьева [465, с. 113]. Что касается публичного исполнения, мы располагаем сведениями только об исполнении песни «Ой, снова я сердцем широким бедую» в концертах декады советской музыки в 1939 году [44, л. 161]. Скорее всего, полностью в первой редакции цикл так и не был исполнен.

Как уже говорилось, не нашел песенный цикл поддержки и в классе Д. Д. Шостаковича, в то время учителя Свиридова в консерватории. «Играл Шостаковичу песни на слова Прокофьева – тот оставался абсолютно равнодушен» [503, с. 541], – вспоминал поз-

³⁴⁴ Трезвучие с секстой – до-ми-соль-ля (обращение септаккорда ля-до-ми-соль). Постепенно, в разных сочинениях, этот аккорд преобразовывался в нонаккорд, децимаккорд и т.д.

же Свиридов. А. С. Белоненко пишет, что «среди этих песен были вещи, для взыскательного вкуса небезупречные, такие как "Русская девчонка" или романс "Ой, снова я сердцем широким бедую...", близкие стилю массовой песни. Но были в этом цикле и находки, был в нем поиск новой простоты, а главное, поиск своего собственного стиля» [617, с. 27]. Основной причиной резко отрицательного отношения Шостаковича к будущему циклу «Слободская лирика», Белоненко, считает «...чисто интонационное неприятие, за которым стояло различие мирозерцания, жизненного опыта, социального происхождения и психологии» [617, с. 29].

Исходя из слов Сохора можно предположить, что цикл не был принят не только в классе Шостаковича, но не нашел сочувствия и в определенных кругах профессиональной музыкальной среды. «В свое время этот почин не нашел поддержки ни в консерватории, ни за ее пределами, после прокофьевского цикла Свиридов надолго отошел в своем камерно-вокальном творчестве от русской песни» [629, с. 30], – пишет исследователь творчества композитора. Действительно, в консерватории к подобному «простому» русскому стилю относились настороженно, даже пушкинские романсы не всеми в музыкальной среде были восприняты положительно. А. Б. Вульф, например, пишет о том, что по отношению к ним в консерватории «имела место настороженность "простотой", и кое-что похуже» [503, с. 483]. Свидетельствует об этом и единственный (критический!) отзыв о песнях в статье Богданова-Березовского. Делая обзор творчества советских композиторов в жанре романса, он пишет: «Три песни» Ю. Свиридова на стихи А. Прокофьева обнаруживает явную талантливость, но весьма скромную технику композитора. Круг приемов, которыми пользуется автор, до чрезвычайности скуден. Эта экономия по необходимости сообщает всем трем песням монотонный и суховатый характер» [332]³⁴⁵.

Песенное движение советской музыкальной культуры, равно как и близкое ему по духу направление советской поэзии, помогло Свиридову обрести свой творческий путь. И в данном случае склад природного дарования, личные симпатии в целом совпадали с поисками композиторов ленинградского песенного движения. «Я чувствовал, что где-то здесь лежит и моя дорога, – писал композитор, – но найти ее было очень и очень непросто» [488, с. 156].

Наверное, неслучайно, именно представителям песенного направления советской музыки принадлежит открытие Свиридова-композитора для широкой публики. Сочинения в этом направлении стали его первыми самостоятельными работами и принесли первый

³⁴⁵ Речь идет об опубликованных в 1939 г. в журнале «Советская музыка» трех песнях на слова А. Прокофьева.

успех и известность. Преобладание лирики и песенности в большинстве сочинений Свиридова тех лет дали справедливый повод большинству современников видеть его дальнейший путь в русле «демократического» направления, которое ярко выражало себя в создании массовых песен, «песенных» симфоний и опер. Не случайно поэтому, в 1948 году композиторы-«демократы» первые ополчились против Свиридова и «били» его за, как им казалось, «измену» песенному направлению. Держинский, например, искренне считал, что Шостакович «испортил» Свиридова [503, с. 82].

Мало кто из них понимал, что для того, чтобы полноценно работать в песенном направлении и вносить новое, Свиридову не хватало культурной базы, технической оснащенности, профессионального совершенства. Совершенно верно писал А. Н. Сохор, подытоживая начальный период творчества композитора: «Ориентация на этап развития русской музыки, исторически предшествовавший классическому, очень скоро обнаружила свою ограниченность. То была слишком узкая база для движения вперед – неизмеримо более узкая, чем классика. Держинский так и не понял этого <...> по неизбежности "выдохся" в своем новаторстве. Свиридов же вскоре после пушкинских романсов ринулся "догонять современность" и от Гурилева, миновав целое столетие русской музыки и не задерживаясь в нем, перешел сразу к Шостаковичу (и к современным композиторам Запада)» [629, с. 295].

Свой путь Свиридов обретет только к началу пятидесятых годов, и песенное направление советской музыкальной культуры будет играть в этом важную роль, оказывая влияние не только на творческие взгляды композитора, но и на его стиль. Индивидуально претворенные интонационные завоевания советской песни в будущем составят немаловажную часть зрелого стиля композитора.

2.5. Оперные дискуссии 1930-х годов и их влияние на развитие творческого мировоззрения Г. В. Свиридова

2.5.1. Развитие советской оперы в 1930-е годы

Развитию оперного жанра в тридцатые годы сопутствовали острые споры и напряженные творческие дискуссии, во второй половине десятилетия дошедшие до ожесточенной полемики.

17 января 1936 г., параллельно с началом кампании по борьбе с формализмом, Сталин посетил оперу И. Держинского «Тихий Дон»³⁴⁶. В противовес подвергшейся осуждению опере Шостаковича, «Тихий Дон» был признан эталоном советской оперы, став точкой отсчета в развитии советского оперного искусства в целом. Текст беседы Сталина с авторами «Тихого Дона» был опубликован одновременно с текстом статьи «Сумбур вместо музыки», и также объявлен историческим документом [489]. С этих пор «создание оперной классики было признано государственной задачей первоочередной важности» [564, с. 68].

Однако и до событий 1936 года композиторов волновал поиск дальнейшего пути развития оперного жанра в новых советских условиях. Каждая новая опера широко обсуждалась в союзе композиторов. Начало было положено еще в 1930 году дискуссией об опере «Нос», создание которой перевернуло многие привычные представления об оперном жанре. В 1934 г. задолго до кампании против формализма, обсуждалась опера «Леди Макбет Мценского уезда», вызвавшая в музыкальных кругах столкновения «за» и «против»³⁴⁷, споры вызывала мейерхольдовская постановка «Пиковой дамы». В 1935 году, сразу после премьеры, велись дискуссии относительно оперы «Тихий Дон» И. Держинского³⁴⁸.

Но когда в январе 1936 года, с внутренних вопросов искусства акценты были переставлены на вопросы политические³⁴⁹ и «создание советской оперы было отождествлено с ее идейно-политической ценностью» [564, с. 67] нарушился естественный ход развития оперы, как музыкального жанра. Теперь композиторы были призваны создавать советскую классическую оперу, под которой понималось, что она «...должна быть "советской" по форме, содержанию и духу. Классическое же означало, что тематика опер выбиралась из списка ортодоксальных политизированных тем революционного прошлого России конца XIX - начала XX веков» [564, с. 123].

³⁴⁶ Премьера оперы состоялась в Ленинградском Малом оперном театре 22 октября 1935 г.

³⁴⁷ Свиридов вспоминал, что до 1936 г. "Леди Макбет" шла с успехом на огромной рекламе» [617, с. 421].

³⁴⁸ Оперу «Тихий Дон» обсуждали на дискуссии И. И. Соллертинский, С. Л. Гинзбург, Ю. Я. Вайнкоп, В. М. Дешевов, И. Я. Пустыльник, М. Ф. Гнесин. Все они рассматривали сочинение с точки зрения проблемы новаторства. И. И. Соллертинский, например, утверждал, что «Тихий Дон есть музыка 19 века, это не музыка 20 века», что «нужно создать музыку 20 века, музыку, которая была бы на уровне величайших тем» [62].

³⁴⁹ Л. Максименков считает, что с этого времени опера становится политизированным жанром: «Советская опера и задача ее создания оказывались в центре крупнейших идеологических кампаний сталинизма и раннего постсталинизма: 1936 года ("Леди Макбет..." и большая чистка), 1940 года (оперная дискуссия и начало предвоенного идеологического наступления), 1948 года ("Великая дружба", формализм и космополитизм), 1953 года ("Декабристы" и начало маленковщины), 1958 года (отмена Постановления ЦК ВКП (б) 1948 года и начало десталинизации)» [564, с. 126–127].

Теперь в опере, которая стала активным проводником советской тематики в серьезное музыкальное искусство, на первое место было поставлено слово³⁵⁰. Соответственно ужесточилась цензура, а основным критерием успешности стало правильное идеологическое либретто. «Либретто стали воспринимать как тексты партийных резолюций, нуждавшихся в официальном утверждении после соответствующей доработки», – пишет в своем исследовании Л. Максименков. – Либретто должно было отвечать исключительно политическим, сиюминутным требованиям» [564, с. 232]. При этом «предварительной цензурой контроль не ограничивался. В процессе работы над музыкой предполагались просмотры и прослушивания. <...> Словесная канва делала из абстрактного музыкального произведения политически правильный или же враждебный продукт. Либретто будет рассматриваться как любое идеологизированное средство массовой информации, наподобие апробированной передовой статьи, киносценария, книжной иллюстрации. Примат слова и смысла над звуком (музыкой как таковой) приводил, по мнению адептов диктата, к обузданию хаотически-анархической звуковой стихии» [564, с. 125–129].

С музыкальной точки зрения возникновение оперы «Тихий Дон» было закономерно. Композиторы, работающие в оперном жанре, не могли пройти мимо массовой песни, в основном определяющей музыкальное сознание народа в тридцатые годы. «Тихий Дон» стал основоположником основной жанровой разновидности тридцатых годов – «песенной оперы»³⁵¹.

Опера Держинского, несмотря на многочисленные технические недостатки, сразу привлекла внимание серьезных музыкантов своей свежестью, стремлением представить сложную переломную эпоху отразив интонационную атмосферу времени. Однако, подчеркивая верно найденное композитором творческое направление, все без сомнения ожидали от Держинского дальнейшего профессионального развития. «Держинский не извлекает из своего материала максимального художественного эффекта. <...> Здесь дает себя знать незрелость композитора, его неумение использовать все выразительные средства оперной музыки. <...> даны талантливые, но первоначальные эскизы мыслей, которые только при условии дальнейшего развития могли бы создать подлинно художественное

³⁵⁰ На страницах книги «Сумбур вместо музыки» Л. Максименков приводит полемику между Самосудом и Керженцевым, в которой Керженцев утверждал примат литературы, Самосуд же, напротив, доказывал самобытное значение музыки в оперном жанре [564, с. 128].

³⁵¹ Явление песенной оперы подробно проанализировал Б. Асафьев в статье «Опера» [479]. Само по себе включение песенного материала в оперу не было новым явлением. Песня широко звучала во многих ранних операх. Новым было выдвижение песни как основы драматургии оперы и куплетно-строфических форм как главных, а порой и единственных структурных единиц. Одной из первых заметных опер, основанной на песенной драматургии стала опера В. Желобинского «Камаринский мужик» (1933).

впечатление. Молодой композитор нашел правильный творческий путь. Но одно нужно всячески подчеркнуть: не сумел использовать все возможности, все выразительное богатство музыкальной речи. Не сдавая своих принципиально правдивых позиций, Держинский должен умножить свой талант музыкального драматурга на большую музыкально-композиционную технику» [цит. по: 517, с. 31], – писал А. Шавердян после премьеры.

Однако успех «Тихого Дона», а главное поддержка со стороны Сталина, породили лишь массовую волну подражаний, в том числе и у самого композитора. Только в период с 1935 по 1940 гг. было поставлено около тридцати новых «песенных» опер. Среди них очередная опера И. Держинского «Поднятая целина», «Щорс» Г. Фарди, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова, «Мать» и «Именины» В. Желобинского, «Помпадуры» А. Пашенко, «Прорыв» С. Потоцкого, «В бурю» Т. Хренникова. Большинство опер были представлены как очередное достижение жанра. Однако, имея частные находки, в целом они не вносили в оперный жанр ничего кардинально нового. В результате все недостатки «песенного» жанра оказались зафиксированы формальным подражанием, а бесспорные достижения так и не получили дальнейшего развития³⁵².

Помимо того, что большинство опер были написаны на низкое по художественному уровню либретто, самое главное, что опера из крупного музыкально-сценического жанра стала превращаться в музыкально оформленный театральный спектакль. Крупные оперные формы заменялись песенно-куплетными, песня стала фактически единственным средством характеристики действующих лиц и ведущим компонентом музыкальной драматургии. Постепенно шел возврат к принципам доглинкинских опер, а музыка низводилась до уровня сопровождения.

Лучшие профессиональные композиторы и музыкальные деятели говорили о том, что опера встала на ложный путь сознательного «опрощения» жанра, либо простоты, явившейся следствием профессиональной неумелости. Они отстаивали, что опора на песенную интонацию вовсе не исключает развитых оперных форм и приемов. Несмотря на навязываемую идеологическую составляющую лучшие композиторы понимали, что искать пути дальнейшего развития жанра можно лишь рассматривая оперу, как музыкальный жанр, имеющий свои традиции и предшествующий путь развития. Поэтому неслучайно обсуждая узловые проблемы оперного творчества, они обращались к изучению

³⁵² «Тихий Дон» до сих пор так и остался наиболее ярким, талантливым сочинением направления «песенной» оперы.

оперного наследия Глинки, Мусоргского, Серова, Римского-Корсакова, Чайковского, анализировали особенности их оперной драматургии, методы творческой работы³⁵³.

Дискуссии об опере были неразрывно связаны с актуальными в те годы вопросами песенности, народности и использования фольклорного материала. В связи с этим на страницах журнала «Советская музыка» публикуются статьи, посвященные работе русских композиторов-классиков с фольклором, обсуждаются особенности развития национальных композиторских школ.

В целом, начиная с 1930 года, дискуссии о советской опере то принимали характер горячих споров, то временно затихали. Наиболее значимыми стали три специальные оперные конференции, проходившие соответственно в 1935, 1939 и 1940 годах; в конце 1939 года в Московском Союзе советских композиторов состоялась трехдневная дискуссия об опере Т. Хренникова «В бурю». Самая продолжительная дискуссия развернулась в период с 1938 по 1941 год. Дискуссионные статьи об опере и путях ее развития на протяжении двух лет печатались на страницах журнала «Советская музыка», «Литературной газеты» и газеты «Советское искусство». Итогом стала одиннадцатидневная Всесоюзная оперная конференция прошедшая осенью 1940 г., участие в которой приняли практически все видные советские музыковеды: Г. Хубов, Ю. Кремлев, И. Нестьев, С. Шлифштейн, И. Рыжкин, И. Цуккерман, А. Шавердян, Б. Ярустовский, А. Рабинович, И. Соллертинский³⁵⁴. Конференция организовывалась с целью осмыслить опыт и тенденции советской оперной музыки, сформулировать стилевые черты новой советской оперы. Но, к сожалению, и конференция, и долгая оперная дискуссия 1938–1940-х гг., в основном свелись к полемике сторонников и противников песенной оперы и к пристрастным спорам по поводу двух произведений – опер «В бурю» Т. Хренникова и «Семен Котко» С. Прокофьева³⁵⁵.

Дело в том, что в тридцатые годы альтернативу жанру «песенной» оперы составляли оперы Д. Шостаковича и С. Прокофьева. Но если судьба обеих опер Шостаковича сложилась драматично, и после 1936 года они надолго покинули репертуар советских теат-

³⁵³ См. выпуски журнала Советская музыка за 1939 г. №№ 2, 3.

³⁵⁴ Некоторые выступления, как например доклад И. Соллертинского на оперной конференции в 1940 г. по своему значению приобрели научную ценность [436].

³⁵⁵ См. следующие статьи, на протяжении двух лет публиковавшиеся на страницах журнала «Советская музыка»: Дзержинский И. Мысли об опере [355], Хубов Г. Советская опера и ее критики [458], Гринберг М. Как работать над советской оперой [351], Солодухо Я. Конференция о советской опере [440], Коваль М. Заметки об опере [377], Опера Хренникова и ее критики [409], Мартынов И. «В бурю» - Т. Хренникова [392], Городецкий С. Либретто советской оперы [350], Нестьев И. «Семен Котко» С. Прокофьева [401], Редакционная статья О советской опере [406], От редакции [411]; а также выпуски журнала «Советская музыка» за 1940 г. (№№ 9–12), в основном посвященные Всесоюзной оперной конференции.

ров, то опера С. Прокофьева «Семен Котко», поставленная в 1939 г., несмотря на то, что была причислена к «формалистическому» направлению, продолжала идти на сцене³⁵⁶.

Существенное отличие оперы Прокофьева от многочисленных образцов песенной оперы заключалось в тщательно продуманной музыкальной драматургии, определяющей цельность формы произведения. «Это одна из первых советских опер, в которой композитор не оформляет отдельные эпизоды драматического текста, не иллюстрирует действие более или менее подходящими к нему музыкальными номерами, а организует весь музыкально-сценический процесс, умело распоряжаясь всеми средствами оперной выразительности» [401, с. 9], – защищал оперу на страницах журнала «Советская музыка» И. Нестьев.

На примере двух опер, появившихся почти одновременно на сцене двух музыкальных театров, столкнулись разные представления о путях и перспективах развития оперного жанра³⁵⁷. Первое причисляли к категории «песенной» оперы, а второе, связанное с преломлением песенных интонаций в рамках достаточно сложных и тонко разработанных оперных форм – к «речитативной» или «формалистической» опере.

К сожалению, оперная дискуссия не была однозначной с точки зрения верности высказанных мнений, с обеих сторон в пылу споров было высказано немало ошибочных суждений. Поэтому неслучайно, что в первый объемный сборник, посвященный советской опере, вышедший в 1953 году, дискуссия 1938–1940 г. не вошла. В предисловии было отмечено, что «В сборнике не печатаются статьи из дискуссии о советской опере, проходившей в период 1938–1940 гг. В этой дискуссии, развернувшейся вначале вокруг опер И. Держинского (Тихий Дон и Поднятая целина), О. Чишко (Броненосец Потемкин), Т. Хренникова (В бурю) и особенно обострившейся после постановки оперы С. Прокофьева Семен Котко, отразилась борьба реалистического и формалистического направлений в советской музыке. Но позиции обеих противоборствующих сторон не были в дискуссии выражены с отчетливой ясностью. Немало ошибочных суждений было высказано и в статьях композиторов и критиков, являвшихся приверженцами реалистического направления советской оперы. Во имя поддержки здоровых жизненных реалистических принци-

³⁵⁶ «Семен Котко» была первой оперой Прокофьева на советский сюжет (второй стала, написанная после войны, экспериментальная опера «Повесть о настоящем человеке», концертное исполнение которой состоялось в 1948 году в Ленинграде) До 1939 г. в Советском Союзе, была поставлена только одна опера композитора – «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци (в 1926 г. в Ленинграде).

³⁵⁷ Примечательно, что на чашах весов оказались оперы двух совершенно неравнозначных по мастерству авторов: Т. Хренникова, еще совсем молодого композитора, впервые испытавшего силы в оперном жанре, и С. Прокофьева, к тому времени уже признанного мастера мировой музыкальной культуры.

пов они отказывались от серьезной критики крупных погрешностей художественной формы молодых композиторов» [620, с. 7].

И, все-таки, следует признать, что, несмотря на существенную идеологическую составляющую, в целом в тридцатые годы перед оперой были поставлены высокие задачи. Т. Хренников вспоминал, что «от "настоящей" советской оперы ждали картин советской действительности, недавнего революционного прошлого, героико-монументальных полотен, хоровых трагедий в духе Мусоргского, ждали реалистическую музыкальную драму нового типа, считалось аксиомой, что героическая эпоха создаст героическое искусство с сильными страстями, характерами, конфликтами, – именно такие темы считались достойными советской оперы, На уровне таких критериев и требований встречалось каждое новое оперной произведение» [646, с.68–69].

К сожалению, поставленные задачи так и не удалось осуществить. Но сама дискуссия, безусловно, имела для того времени большое общественное и культурное значение, направив внимание музыковедов на разработку ряда важных проблем советской музыки в целом. Что касается развития советского оперного жанра, то песенная опера так и не перешла к творчески более зрелому этапу — обобщению приобретенного, «переплавке» найденных завоеваний в новые, выдающиеся по силе и значению художественные ценности. В результате государственной поддержки «ложной» демократизации жанра песенная опера быстро превратилась в оперный примитив.

2.5.2. Отношение Г. В. Свиридова к оперным дискуссиям, оперные замыслы композитора

За происходившей оперной дискуссией Свиридов следил внимательно. Он был в курсе различных взглядов на развитие оперного жанра, естественно, был знаком со всеми новыми оперными постановками. Показательно, что, несмотря на ведущее направление оперного жанра, на активное стимулирование молодых композиторов на создание оперных спектаклей³⁵⁸, несмотря на то, что оперы писали его сокурсники по классу Шостаковича³⁵⁹, а также редкую для начинающего композитора возможность сразу заявить о себе на большой сцене (это был уникальный период, когда большинство опер, тотчас получали свое сценическое воплощение) работа в оперном жанре Свиридова не привлекает.

³⁵⁸ Творчество композиторов в оперном жанре всячески поощрялось. В 1935–1936 гг. проводились конкурсы на создание советской оперы. Работа над советской оперой вменялась в обязанность не только музыкальным театрам, но даже самодеятельности. Комитету по делам искусства, созданному в 1935 г., было предписано заниматься планированием тематики новых советских опер.

³⁵⁹ В. Флейшман писал оперу «Скрипка Ротшильда», Ю. Левитин – оперу «Монна Марианна».

Но при этом ничего из происходящего здесь он не исключает из поля своего внимания, оценивая развитие оперного жанра, прежде всего, с точки зрения музыкального искусства. В 1935 году, еще в музыкальном техникуме, он с радостью воспринял появление оперы «Тихий Дон» и начало движения «песенной оперы». Однако при этом сразу чутко уловил бесперспективность данного движения в том виде, в котором ему стали подражать: «Нравилась мне молодая музыка Ив<ана> Держинского. В ней была дивная свежесть. <...> К сожалению, после первого и большого успеха (с "Тихим Доном"), Держинский 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» [617, с. 423–434]; «В то же время, вышедшее в 35 году движение, яркой заявкой которого был свежий "Тихий Дон", быстро сникло. "Поднятая целина" уже была стремлением угодить, получить успех (хотя по музыке начальный вариант и нёс в себе свежесть, но уже несравненно меньшую, чем в "Тихом Доне") [263, л. 7]. Не вдохновило его и появление оперы Т. Хренникова «В бурю»: «"В бурю" Хренникова – это было уже просто пошло» [617, с. 424]; «Опера же Хренникова "В бурю" мне очень не нравилась своим открытым "распахнутым" мещанством. В ней не было никакой интонационной свежести, и я эту музыку терпеть не мог» [263, л. 7]. Таким образом, движение песенной оперы в целом, в том виде, в каком он тогда существовало, Свиридов не воспринял: «стиль песенной оперы, <...> меня коробил своим дурновкусием» [263, л. 7].

Однако и противоположный путь развития оперного жанра, предлагавшийся на примере опер Прокофьева, несмотря на высокий уровень мастерства, также отталкивал композитора, не был ему созвучен: « "Семен 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» [617, с. 424].

Исключение для Свиридова составляли только оперы Д. Шостаковича – «Нос» и «Леди Макбет»³⁶⁰. По свидетельству А. С. Белоненко, память о них Свиридов пронес через всю свою жизнь. Оперу «Леди Макбет» он «знал не просто очень хорошо, а досконально, играл страницами из нее наизусть и отмечал все достоинства и недостатки первой

³⁶⁰ За многие десятилетия для музыкального театра так и не было создано произведение трагедийной направленности, которое могло бы сравниться по уровню и художественному совершенству с оперой Шостаковича. «Леди Макбет» остается лучшим произведением советского оперного искусства тридцатых годов, которое обрело мировое признание. (В 1935 году состоялись премьеры «Леди Макбет» в Кливленде, Филадельфии, Цюрихе, Буэнос-Айресе, Лондоне, Праге, Стокгольме. Премьеру в Метрополитен-опера в Нью-Йорке посетили многие выдающиеся музыканты, среди которых Л. Стоковский, А. Тосканини, И. Стравинский).

редакции. Он ценил спектакль в МАЛЕГОТе, считая его лучшим, находя в нем большее соответствие сценического воплощения «натурализму» самого замысла» [617, с. 708–709], а в середине 1980-х гг. композитор вновь вернулся к изучению партитуры «Носа», которую всегда считал блестящей.

Будучи в период оперных дискуссий, сначала учащимся техникума, а затем консерватории, в «оперных» полемиках он участия не принимал, однако имел свой взгляд на происходившие события. В 1940 г. на выездном заседании ЛОССК в консерватории раздавался его равнодушный голос по этому поводу.

В своем выступлении он, в частности, ставил в вину руководству консерватории ее абстрагированность от происходящих музыкальных событий. Консерватория, по его мнению, прошла мимо оперных дискуссий, не реагировала на происходящие события и Оперная студия, не включавшая в свой репертуар лучшие оперы молодых советских авторов: «Сейчас молодые композиторы, выросшие за последние годы, в частности Хренников, Держинский, выступили со статьями, породившими массу споров, начиная от похвал и кончая руганью. Тот факт, что двое молодых композиторов выступили со статьей проблемного характера, в которой они многое подвергли сомнению, критике, остался консерваторией абсолютно незамеченным. Это прошло мимо консерватории, между тем этот факт чрезвычайно существенен, и вряд ли он навсегда отложен. Авторы имеют единомышленников, авторы написали оперы, которые подвергаются дебатам и т. д. <...> Оперная студия недавно оскандалилась: поставила «Тихий Дон» после всех театров, хотя ей было предложено поставить первой; в то же время студия поставила оперу Френкеля "Рассвет", очень слабое сочинение. Оперу Левитина ставят в Мариинском театре, а оперная студия не ставит. Оперная студия должна быть площадкой для молодых исполнителей и композиторов» [65, л. 41].

Наблюдения тех лет не пройдут для композитора даром. В семидесятых-восьмидесятых годах, когда Свиридов все-таки решит обратиться к созданию оперы, он будет их заново осмысливать. Композитор всегда с осторожностью относился к своей работе в оперном жанре. Например, на вопрос Ф. Мансурова³⁶¹, почему он не пишет оперу, Свиридов отвечал: «Опера слишком условный жанр, и я боюсь сфальшивить» [503, с. 752]. «Новой условности найти не удалось. А старая – уже старая!» [503, с. 235] - запишет композитор о современном состоянии оперы.

³⁶¹ Мансуров Фуат Шакирович (1928-2010) – советский и российский дирижер, педагог. Народный артист Казахской ССР (1967). Народный артист России (1998).

И, тем не менее, желание обратиться к оперному жанру возникло. Вероятно, перво-степенную роль здесь сыграла связь оперы со словом и неограниченные возможности жанра в воплощении масштабных замыслов. Нестеренко вспоминал, как в 1976 году, сидя в президиуме на двухсотлетнем юбилее Большого театра, оглядывая ярусы и партер, Свиридов сказал: «И все это прошло мимо меня. Раньше я не жалел об этом, а сейчас вдруг почувствовал, что жалею» [503, с. 156].

К тому времени опера уже потеряла былое значение ведущего государственного жанра, но композиторы по-прежнему активно искали пути дальнейшего его развития³⁶². Критически оценивая состояние современной оперы, Свиридов начинает искать здесь свой путь. Самое интересное, что в связи с этим он обращается к журналу «За пролетарскую музыку» начала тридцатых годов [617, с. 459–460, 682–683]. В первом номере за 1930 год он внимательно изучал статью «Как слушать оперу». А. С. Белоненко пишет, что статья заинтересовала Георгия Васильевича именно тем, что в ней простым, доходчивым «для масс» языком методического пособия были высказаны соображения, близкие Свиридову в тот момент. Отмеченный Свиридовым фрагмент статьи в журнале начинался со следующего абзаца: «Самая форма оперы слагается из очень многих частей: тут и действие, тут и слово, и звук, и движение, да еще и музыка, которая служит цементом, т. е. скрепляет все» [383, с. 9]. Завершался этот фрагмент следующей фразой: «...не движение и даже не слово, а пение, музыка – вот что самое главное в опере. Музыкой передается событие». Далее Свиридов отметил следующий абзац: «Слушая оперу, опасно слишком увлекаться «фокусами» – тогда «слона», т. е. музыки, совсем и не заметишь» [383, с. 10].

В итоге он пришел к выводу, что «возрождение оперы (если оно может произойти) возможно, скорее всего, при условии возвращения к элементарным формам музыки: песне, танцу, шествию, хору и т. д. Эти формы, естественно, должны быть насыщены новой жизнью, а это дело самое трудное для искусства (насыщение его жизнью), которое под силу только выдающемуся и самостоятельно мыслящему таланту» [503, с. 234–235]. Эти мысли композитор записал в восьмидесятые годы одной из дневниковых тетрадей, в заметке под названием «Об опере». Вероятно, именно таким видел свой оперный спектакль Свиридов.

³⁶² Начиная с 1960-х годов в оперном театре возобновляются интенсивные поиски новых путей. Возникают разного рода «гибридные» жанры – опера-балет, опера-оратория, возрождаются забытые жанры камерной оперы и монооперы. В 1960–1990-е годы в оперном жанре работают Р. К.Щедрин, А. П.Петров, С. М.Слонимский, Н. Н.Каретников, Э. В.Денисов, Ю. М. Буцко, А. Н. Холминов.

На протяжении 1970–1980-х гг. у Свиридова возникло несколько оперных замыслов³⁶³, причем все они отличались масштабностью и философской глубиной. В 1970-е годы Свиридовым была задумана опера по мотивам рассказа Н. В. Гоголя «Страшная месть». Своими размышлениями по этому поводу он делился с близкими людьми. В частности об этом намерении Свиридова вспоминают А. Гозенпуд: «Свиридов обратился ко мне с вопросом, как я отношусь к "Страшной мести" Гоголя. Он ничего не сообщил мне о его замысле сочинить оперу на этот сюжет, но просил меня, чтобы я с ним поделился соображениями об этом произведении» [503, с. 42] и А. Висков: «...особенно его привлекло либретто "Страшной мести" по Гоголю, написанное П. А. Висковатовым для Римского-Корсакова, переписывался по этому поводу с Гозенпудом, просил копию либретто оперы на это же сюжет Н. Р. Кочетова. Возможно некие музыкальные замыслы на это сюжет постоянно его преследовали, поскольку он неоднократно возвращался к этой теме в разговорах» [503, с. 563].

Далее была задумана опера «Андрей Рублев». Нестеренко вспоминал размышления Свиридова по этому поводу: «Думаю об опере "Андрей Рублев". Рублев – обязательно должен быть молодой бас. Это вы, а Феофан Грек – тоже бас, Саша Ведерников» (12 сентября 1973 года)» [503, с. 154]. По свидетельству Нестеренко, никаких музыкальных идей у Свиридова не было, потому что не было литературной основы: «Мы говорили с ним о том, какое либретто можно было бы взять для оперы, и Г. В. затруднялся в выборе. <...> Насколько мне известно, он так ничего и не написал на тему "Андрей Рублев"» [503, с. 155].

Третьим оперным замыслом Свиридова семидесятых годов была опера по маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы». В частности об этом пишет А. Б. Вульф: «В 1970-е гг. Свиридов намеревался написать еще одну оперу по маленькой трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы». В личном архиве Свиридова сохранились черновые автографы с набросками ряда сцен и номеров из этой оперы и звукозаписи авторского исполнения заключительной сцены оперы и «Гимна чуме» (Песни Вальсингама). Кроме того сохранилась и была опубликована Песня Мери» [503, с. 743; 507, с. 81, 84]. Об исполнении отрывков из этой оперы вспоминает и Е. Нестеренко: «Георгий Васильевич играл отрывки из своей оперы «Пир во время чумы». Музыка эта была великолепна, просто что-то потрясающее [503, с. 154].

³⁶³ Известно о пяти оперных замыслах композитора.

В начале 1980-х гг. у Свиридова возникло намерение написать оперу на текст романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». А. С. Белоненко пишет, что «замысел этот так остался только намерением, но чтение романов и пьес Булгакова побудило композитора поделиться своими наблюдениями о прочитанном. Он постоянно возвращался к этой теме в разговорах, наконец, решил изложить свои взгляды на бумаге» [617, с. 655]. Приведенные на страницах книги «Музыка как судьба» размышления Свиридова о романе Булгакова, выписки из его произведений представляют собой первоначальный сбор материала для оперы и говорят о серьезной работе, которая шла на тот момент у Свиридова [617, с. 239–255].

Также среди сочинений композитора начала девяностых годов можно обнаружить незавершенную сцену по драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона». Это также был набросок очередной предполагаемой оперы Свиридова [507, с. 85]³⁶⁴.

К сожалению, ни один из оперных замыслов композитора так и не был осуществлен. Основной причиной, скорее всего, стало отсутствие единомышленников среди либреттистов и режиссеров. «Когда Г. В. Свиридов говорил о "Рублеве", – вспоминал Нестеренко, – проблема либретто оказалась очень серьезной, потому что вообще к литературе, к поэтам и писателям Свиридов относился очень требовательно» [503, с. 155]. Не удовлетворяло Свиридова и состояние современного театра. Он неоднократно встречался с известными театральными режиссерами, Е. Нестеренко удалось организовать встречу Свиридова с Б. А. Покровским [503, с. 154–156]³⁶⁵, но ни с кем он не смог найти общий язык: «Это все-таки не то, что я бы хотел...» [503, с. 156], – говорил композитор после таких встреч. «Беседуя с композитором о возможности создания им оперы и касаясь темы режиссера-постановщика, – пишет Нестеренко, – я называл ему в разное время даже имена... балетмейстеров, так как случаи работы таковых с оперными произведениями не так уж и редки (как и дирижеров, и сценографов). Я говорил об Игоре Александровиче Моисееве и о Юрии Николаевиче Григоровиче, творчество которых он ценил очень высоко. Он отзывался о них с уважением, но ...» [503, с. 156]. Вероятно, что и сам Свиридов еще до конца не мог сформулировать свои требования.

Таким образом, дискуссии тридцатых годов, связанные с развитием оперного жанра, оказывали заметное влияние на композитора не только в период его творческого ста-

³⁶⁴ Больше никаких упоминаний о данном сочинении обнаружено не было.

³⁶⁵ Отзывы Свиридова о Б. Покровском можно прочитать на страницах книги «Музыка как судьба» [617, с. 234].

новления, обостряя поиск жанра, соответствующего своему дарованию, но и помогали оттачивать творческую мысль в последующие годы.

ГЛАВА 3. Д. Д. ШОСТАКОВИЧ И ЕГО РОЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СТАНОВЛЕНИИ Г. В. СВИРИДОВА В ПЕРИОД УЧЕБЫ В ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1936–1941)

3.1. Общая характеристика педагогической деятельности Д. Д. Шостаковича

Время учебы в консерватории стало для Свиридова периодом сознательного оттачивания профессионального мастерства, напряженного поиска своего стиля и формирования творческой личности. И важнейшую роль в этом процессе играло обучение у Д. Д. Шостаковича³⁶⁶. «Шостакович стал для юного Свиридова не просто преподавателем по специальности, а Учителем с большой буквы. Свиридову он служил образцом во всем – в его музыкальных вкусах, в отношениях с людьми, в манере поведения, в ведении своих дел» [617, с. 25–26], – пишет в предисловии к книге «Музыка как судьба» А. С. Белоненко.

С Шостаковичем Свиридов познакомился осенью 1936 г. Причиной тому стал уход из консерватории П. Б. Рязанова, вследствие чего Свиридов остался без преподавателя по специальности. Позже Свиридов вспоминал: «Но не было худа без добра. Благодаря тому, что остался без педагога, познакомился с Д. Шостаковичем» [617, с. 504–507]. Уже будучи к тому времени кандидатом в члены союза композиторов, Свиридов мог воспользоваться помощью консультантов, предусмотренных союзом в помощь молодым авторам³⁶⁷. По своему желанию Свиридов выбрал Шостаковича: «через Союз композиторов я смог пользоваться советами Д. Д. Шостаковича, который числился тогда консультантом при Союзе по творческим вопросам» [616, с. 170].

Первая встреча состоялась в ноябре 1936 года в квартире Шостаковича на Кировском проспекте³⁶⁸. В 1983 г. в письме к А. С. Белоненко Свиридов подробно описал это событие³⁶⁹: «Я остался без преподавателя. Однако через Союз, где меня уже все знали, я

³⁶⁶ Об обучении Свиридова в классе Шостаковича см.: Евлахов О. Класс композиции Д. Д. Шостаковича [524, с. 171–176], Свиридов Г. Коротко о годах учения [616], Шостакович Д. К 50-летию Г. В. Свиридова [466], Белоненко А. Из чего рождается гармония [617, с. 5–55].

³⁶⁷ В помощь молодым авторам Союз композиторов выделял консультантов. Каждый, кто чувствовал необходимость, мог обращаться к консультанту, как учителю, за необходимой помощью, связанной с работой над новым сочинением.

³⁶⁸ В книге «Музыка как судьба» Белоненко пишет, что их встреча состоялась на ул. Марата [617, с. 25]. Свиридов в письме указывает другой адрес – Кировский проспект, д. 14. Скорее всего, прав Георгий Васильевич, поскольку это согласуется с известными адресами Шостаковича в Ленинграде в 1930-е годы: с 1914 по 1934 г. – ул. Марата, д. 9, кв. 7; с осени 1935–1937 г. – Кировский пр-т, д. 14, кв. 4; с 1938 по 1941 – ул. Кронверкская, д. 29, кв. 5.

³⁶⁹ Это единственное сохранившееся воспоминание композитора о первой встрече с Шостаковичем.

смог получать консультации по оркестровке. <...> 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 <...>, я за день до встречи не поехал ночевать в Тярлево³⁷⁰, где жил тогда в общежитии консерватории, а остался ночевать у друга <...>, а утром от него отправился пешком со Съезжинской улицы на Кировский проспект 14, где жил тогда Дм. Дм. 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» [263, л. 1].³⁷¹

В консерваторию Шостакович был приглашен в феврале 1937 г.³⁷² И Свиридов, наряду с О. Евлаховым, был зачислен в его класс первым³⁷³: «В 1937 году, в марте или феврале, не помню, Шостакович поступил преподавать в консерваторию. О.Евлахов и я были зачислены первыми в его класс» [263, л. 3]. Об этом композитор также указывает в книге «Ленинградская консерватория в воспоминаниях»: «В начале 1937 г. Дмитрий Дмитриевич был приглашен преподавать в консерватории, а я зачислен к нему в класс» [616, с. 170].

³⁷⁰ Ленинградская консерватория имела три общежития: в городе на Лермонтовском проспекте д.7/12, в г. Пушкине, и в Тярлево [206].

³⁷¹ До сих пор единственным опубликованным источником информации о том, как происходило знакомство Шостаковича и Свиридова были воспоминания соученика Свиридова по классу Шостаковича О. А. Евлахова [524]. Он писал: «Знакомство состоялось на квартире матери С. В. Шостакович, куда привез нас П. Б. Рязанов ранней весной 1937 г.» [524, с. 171]. Вполне возможно, что для Евлахова это действительно была первая встреча с Шостаковичем, в то время как для Свиридова – уже нет. Скорее всего, в воспоминаниях Евлахов просто не раскрывает все подробности.

³⁷² В музыковедческой литературе существуют несколько версий, объясняющих причины приглашения Шостаковича в Ленинградскую консерваторию. С. Хентова утверждает, что идея принадлежала М. Штейнбергу, в виду плачевного положения дел на факультете. Шостакович являлся наилучшей кандидатурой, не вызывавшей возражений ни у «академистов» – М. Штейнберга, М. Гнесина, ни у П. Рязанова и В. Щербачева, стремившихся к обновлению образования. К тому же вхождение Шостаковича облегчалось тем, что многочисленный класс П.Рязанова предстояло распределить среди других педагогов кафедры композиции [641, с. 467]. Свою версию предлагает Ю. Левитин, в те годы студент консерватории: «Тогда инициатива студентов весьма ценилась. Я пошел к ректору Борису Ивановичу Загурскому – человеку доступному, умному, и попросил: – Разрешите мне заниматься с Шостаковичем? О моей просьбе узнали Г. Свиридов, О. Евлахов, присоединились, зашумели. Наши просьбы соответствовали желанию Загурского, и он пригласил Шостаковича преподавать сочинение и инструментовку. Тот сразу согласился...» [639, с. 165].

³⁷³ При распределении своего многочисленного класса П. Б. Рязанов лично передал Свиридова и Евлахова Шостаковичу.

Класс Шостаковича сразу стал расширяться: в 1937/38 учебном году в него были зачислены И. Болдырев, Ю. Левитин, М. Кацнельсон и В. Флейшман, в 1938/39 – Б. Толмачев и А. Лобковский, в 1939/40 - И. Добрый и Г. Уствольская, в 1940/41 - Д. Толстой [197]. Кроме того, у Шостаковича стали заниматься инструментовкой студенты других композиторских классов: ученики М. Ф. Гнесина – Г. В. Тихомиров, М. А. Матвеев, А. С. Леман, В. А. Маклаков, Б. Л. Ключнер; ученики Х. С. Кушнарера – В. А. Тигранян и М. Б. Левиев [641, с. 469]. В общей сложности, к сороковому году класс Шостаковича уже насчитывал около тридцати человек³⁷⁴.

В своих воспоминаниях многочисленные ученики Шостаковича сходились во мнении, что класс Дмитрия Дмитриевича отличался от обычного студенческого коллектива. В письме к родным В. Флейшман писал: «Класс этот представляет не только учебную единицу, но нечто гораздо большее» [559, с. 300]. «Композиторы класса Шостаковича считались чем-то вроде привилегированной касты <...>, – вспоминал Д. Толстой, – они слыли элитой среди студенчества. И держались они скопом, как посвященные. <...> Они значились учениками самого знаменитого композитора, чья слава уже распространилась за пределы страны» [636, с. 144]. По мнению С. Хентовой у Шостаковича «складывался не обычный класс, а школа с едиными эстетическими принципами, разносторонним профессиональным современным уровнем творчества» [641, с. 481]. В свое время эту особенность студентов класса Шостаковича подчеркнет и Свиридов: «это были возвышенного строя души люди, с благоговейным отношением к искусству» [559, с. 306] .

Учебные занятия проходили в знаменитом классе № 36, в котором преподавал Н. А. Римский-Корсаков, и где в свое время обучался сочинению у М. О. Штейнберга сам Шостакович: «Расположенный на третьем этаже, в маленьком коридоре, этот класс был отдален от других учебных помещений. Окна выходили во двор. Шум не достигал уютной комнаты с двумя роялями, красным ковром у окон, копиями репинских портретов Римского-Корсакова и Лядова на стенах» [641, с. 469].

О. А. Евлахов, соученик Свиридова по классу Шостаковича, оставил воспоминания об их первом консерваторском занятии с Шостаковичем: «На первой же встрече в консерватории <...> Дмитрий Дмитриевич засадил Г. Свиридова и меня за рояль и попросил поиграть в четыре руки (насколько помню – одну из симфоний Моцарта). Мы очень робели, однако, будучи вообще недурными пианистами, сыграли первую часть симфонии довольно гладко, но совершенно невыразительно и сухо, что вызвало добродушно-

³⁷⁴ Г. Уствольская вспоминала, что во второй половине 1930-х гг. класс у Шостаковича был огромный, около тридцати человек [639, с. 172].

ироническую реплику нашего педагога: "Вы очень чисто играете, очень чисто играете!"» [524, с. 171].

Шостаковича нередко считают представителем школы Римского-Корсакова–Штейнберга, в частности, придя преподавать в консерваторию, он стал представителем именно этой кафедры³⁷⁵. В своем исследовании С. Хентова пишет, что «Он [Шостакович] стал третьим в той педагогической цепи, начало которой положил Н. А. Римский-Корсаков, а продолжение дал М. О. Штейнберг – учитель Шостаковича. Методы "педагогического поведения" были у них различными, но едиными оставались этические предпосылки воспитания, профессионализм школы, которую Шостакович поднимал на новую ступень своим преподаванием. Примером личного творчества» [641, с. 481]. Однако, восприняв от этого направления высочайший профессионализм, особую рациональную логичность композиционных закономерностей, Шостакович не замкнулся в рамках одной корсаковской школы. Он впитал в себя и преобразовал в своем творчестве все достижения зарубежной музыки XX века и в сочетании с индивидуально-ярчайшим новаторством создал свое направление в искусстве.

Неслучайно Р. С. Слонимская, непосредственно занимавшаяся изучением традиций петербургско-ленинградской композиторской школы и их продолжением в наши дни, пришла к выводу, что «Шостакович создал свою педагогическую школу, которая не вписывается ни в петербургское направление, ни в московское» [618, с. 77]³⁷⁶. И до сих пор, по ее мнению «открытым на сегодня, с научной точки зрения, остается определение и статус так называемой «школы Шостаковича» [618, с. 77].

В отличие от Рязанова, Шостакович не оставил ни одного «методического» пособия, учебника или автобиографических записок. О его педагогической деятельности в Ленинградской консерватории можно узнать из довольно подробных воспоминаний его учеников разных поколений.³⁷⁷

Близкий друг Шостаковича И. Гликман в своих воспоминаниях указывает, что по поводу своей педагогической деятельности Шостакович, как правило, выражал недоволь-

³⁷⁵ В период учебы Свиридова в консерватории на композиторском факультете было две кафедры композиции. Шостакович числился на кафедре Штейнберга. На этой кафедре также были М. Ф. Гнесин, Л. В. Николаев, И. Б. Финкельштейн, Л. Л. Штрейхер, Р. Зарицкая, С. М. Вильскер, В. Я. Шнитке. Второй кафедрой практического сочинения руководил Ю. Н. Тюлин, затем Х. С. Кушнарев, с 1939 г. – вновь П. Б. Рязанов. В составе второй кафедры были профессора П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарев, М. А. Юдин, Ю. Н. Тюлин, Б. В. Асафьев.

³⁷⁶ Представители московской композиторской школы – П. И. Чайковский, М. М. Ипполитов-Иванов, А. С. Аренский, С. И. Танеев, Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский.

³⁷⁷ О Шостаковиче-педагоге оставили воспоминания большинство его учеников. См., например, воспоминания Р. Бунина, Д. Толстого, Г. Уствольской, К. Караева, Е. Макарова, Ю. Левитина, О. Евлахова и др.

ство собой. «Он неоднократно говорил мне, – пишет Гликман, – что его педагогика страдает крупным дефектом – отсутствием педагогического дара» [594, с. 16]. По мнению первого биографа Шостаковича И. Мартынова, Шостакович никогда не считал преподавательскую работу своим призванием, но всегда относился к ней с исключительной добросовестностью и ответственностью, посвящая много времени воспитанию студентов [568, с. 217]. «У меня о педагогической работе самые лучшие воспоминания: у меня были замечательные ученики» [518, с. 311] – так охарактеризовал свою педагогическую деятельность Шостакович в одном из интервью.

О том, что у Шостаковича, по крайней мере, в первые годы педагогической деятельности, не было «строго придуманной рациональной системы» пишет О. Евлахов, впоследствии ставший деканом композиторского факультета Ленинградской консерватории, занимавшийся методологией преподавания композиции и анализировавший педагогическую работу Шостаковича. По его мнению, скорее всего, «такая систематичность вообще была бы не в духе его глубоко артистической и нервной натуры» [524, с. 173]. Аналогичное мнение сложилось и у Свиридова. В письме к Г. Белову от 15 февраля 1983 г., рассуждая о педагогике, он писал: «Шостакович, по существу, не был педагогом. Он – излучал огромную энергию, она втягивала в свое поле – но и только» [503, с. 222]. В этом же письме он определил основные качества, по его мнению, отличающие настоящего педагога: «культура (которая прежде всего обязательна), систематизм, ум и тепло, заинтересованность в педагогическом результате» [503, с. 222]. При этом важность систематизма он подчеркнул не раз: «педагог должен быть со склонностью к систематике (Корсаков!)» [503, с. 222].

Сам Шостакович, вспоминая занятия со студентами, настойчиво подчеркивал отсутствие в них «школьного» характера: «Были беседы об эстетике, о значении музыки в жизни нашего общества, о содержании музыкальных произведений, о форме, о великих традициях классиков, о подлинной современности» [641, с. 470]. И, тем не менее, по справедливому мнению Хентовой определенная система все-таки присутствовала: «Несмотря на кажущееся отсутствие направленности, преподавание Шостаковича с его начальных педагогических шагов имело систему, но не ремесленную, а систему-кодекс отношения к жизни, к искусству, миссии композитора, личностного поведения, профессиональной ответственности. Уроки поднимали самосознание, духовный уровень учеников, понимание, по словам Шостаковича, "великого этического значения музыкального искусства"» [641, с. 471].

И самое главное, что ученики были свидетелями его постоянного напряженного труда. Не случайно, характеризуя обстановку в классе Шостаковича, О. Евлахов приво- дил слова С. Танеева из письма П. Чайковскому: «Вы не можете представить, как сильно действует на ученика присутствие в консерватории композитора, который у него на виду пишет сочинения, исполняемые в концерте» [524, с. 174]. Шостакович учил, прежде всего, присутствием своей Личности. И в этом смысле его влияние на учеников было безгранич- ным. «Влияние его на нас было очень велико» [431, с. 7] – подвел итог сам Свиридов.

Свиридов познакомился с Шостаковичем, когда тот вступил в пору свой зрелости и расцвета: «Мне довелось познакомиться с Дмитрием Дмитриевичем и стать одним из его учеников в тот период, когда талант его обрел полную зрелость и так ярко выразился в замечательной Пятой симфонии» [431, с. 7]. Но под обаяние его таланта Свиридов попал еще учась в техникуме, и на протяжении тридцатых годов Шостакович оставался полно- правным «властителем его дум». В письмах и на страницах записей композитор неодно- кратно об этом свидетельствовал: «Я приехал в Ленинград юношей и страстно увлекся его музыкой» [615, с. 14]; «Событием в моей жизни оказалось знакомство с музыкой Шоста- ковича. Начиная с Первой симфонии, я следил буквально за каждой нотой, которая выхо- дила из-под его пера» [488, с. 156]; «Раннее увлечение музыкой Шостаковича: опера, ф-п концерт, прелюдии для ф-п (поворот к "классическому")» [617, с. 210]³⁷⁸

Круг творческих свершений Шостаковича в 1930-е годы широк – симфоническая, камерно-инструментальная музыка, инструментальный концерт, оперы, балеты, киному- зыка, музыка к драматическим спектаклям. Незадолго до приезда Свиридова в Ленинград состоялись премьеры оперы «Нос», балетов «Золотой век» и «Болт»³⁷⁹, на концертной эс- траде уже звучали три первые симфонии, Первая соната для фортепиано, Афоризмы, фан- тастические танцы. На глазах у Свиридова прошли премьеры балета «Светлый ручей» и оперы «Леди Макбет»³⁸⁰, Первого фортепианного концерта и Сонаты для виолончели и фортепиано³⁸¹, в концертный репертуар начали входить двадцать четыре прелюдии для

³⁷⁸ Свиридов вспоминал, что среди его сверстников особенно ценилась Первая симфония Шостако- вича: «Среди "молодых" более всего ценилась интонационная и гармоническая "свежесть". Работа шла в поисках этого "свежего" звучания. Из Шостаковича ценилась, главным образом, 1-я симфония, особенно ее 1-я часть, опять-таки очень свежая по интонационному строю и по форме» [617, с. 423–433].

³⁷⁹ Опера «Нос» – премьера 18 января 1930 г. в Малом оперном в Ленинграде; балет «Золотой век» – премьера 26 октября 1930 г. в Кировском театре; балет «Болт» – премьера 8 апреля 1931 г. в Кировском театре.

³⁸⁰ Балет «Светлый ручей» – премьера 4 июня 1935 г. в Малом оперном театре; опера «Леди Мак- бет» – премьера 22 января 1934 г. в Малом оперном театре и 24 января 1934 г. в Москве, в театре им. Ста- ниславского и Немировича-Данченко.

³⁸¹ Премьера фортепианного концерта состоялась 15 октября 1933 г., виолончельной сонаты – 25 де- кабря 1934 г. в Ленинградской филармонии.

фортепиано³⁸². Свиридов оказался свидетелем создания вершин творчества композитора второй половины тридцатых годов – Первого струнного квартета, Фортепианного квинтета³⁸³, Пятой и Шестой симфоний³⁸⁴. На протяжении тридцатых годов один за другим на экраны выходят фильмы с музыкой Шостаковича – «Златые горы» (1931), «Встречный» (1932), «Юность Максима» (1934), «Подруги» (1936), «Волочаевские дни» (1937), «Возвращение Максима» (1937)³⁸⁵.

Таким образом, период обучения Свиридова в классе Шостаковича, связан с последовательным утверждением его славы и упрочиванием известности³⁸⁶. «С утверждением Пятой симфонии, Квартета, Квинтета, утверждением в репертуаре Шестой симфонии к Шостаковичу пришла прочная мировая известность, – пишет об этом периоде творчества композитора С. Хентова. – Его произведения за рубежом – уже не единичные новинки, а неперенная часть концертной жизни. Он признан одним из лидеров современной музыки, олицетворяющим направленность и искания советского музыкального творчества» [641, с. 508].

В письмах и записях Свиридова можно встретить немало воспоминаний о том времени: «В эти годы изумительно активно работал Шостакович: 5-ая и 6-ая симфонии, квартет, квинтет, имевший невероятный резонанс, уж не говорю о 5-ой симфонии!» [263, л. 2]; «Симфонии Шостаковича» – 5-я, 6-я – имели громадный резонанс, хотя многие кривили рот: и старые и молодые. <...> 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 все равно не возникло. В том роде музыки, какой тогда царил, думаю, и невозможно было с ним соревноваться. Новые же идеи еще не созрели, не обозначились» [617, с. 424]³⁸⁷.

³⁸² Цикл Д. Шостаковича 24 прелюдии для фортепиано стал входить в концертный репертуар в 1932–1933 гг.

³⁸³ Премьера квартета состоялась 10 октября 1938 г. в исполнении Квартета им. Глазунова; премьера квинтета – 23 ноября 1940 г. в исполнении Квартет им. Бетховена и автора.

³⁸⁴ Симфония № 5 – 21 ноября 1937; Симфония № 6 – 21 ноября 1939 г.

³⁸⁵ Начиная с 1927 г. музыка Шостаковича уже звучала за рубежом (в исполнении Б. Вальтера, О. Клемперера, Л. Стоковского, А. Тосканини). Шостакович неоднократно осуществлял зарубежные гастроли: в Польшу, Германию, Турцию, а также по странам Советского Союза.

³⁸⁶ Несмотря на печальные события 1936 г. связанные с кампанией против формализма, а также отсутствие единодушных характеристик творчества Шостаковича.

³⁸⁷ Композитор Д. Толстой вспоминал, что «тогда основными носителями нового в композиции были Прокофьев и Шостакович. Стравинский был вне пределов досягаемости. Были, правда, и свои авангардисты (Мосолов, Шебалин, ученики щербачевской школы), но здесь можно было говорить только о поисках и отдельных частных находках» [636, с. 102].

Своими творческими планами Шостакович постоянно делился с учениками: «Закончив очередное сочинение, он тотчас же приносил его в класс или приглашал учеников к себе домой, чтобы поиграть, посоветоваться» [641, с. 473]. Он учил, прежде всего, личным примером, давая возможность погрузиться в свою творческую лабораторию³⁸⁸: «Он охотно играл в классе <...> свои только что созданные сочинения, никогда, впрочем, не выставляя их в качестве примеров для подражания. Наряду с огромной общей культурой и поистине энциклопедическими знаниями в области музыкальной литературы наш профессор приносил в класс и ценнейший опыт композитора-практика» [431, с. 8].

Также обязательным моментом обучения в классе Шостаковича было присутствие студентов на многочисленных репетициях его сочинений: «Репетируя в филармонии как пианист – соло или ансамбли – он тоже усаживал в зале учеников для проверки и корректировки звучности. На репетициях симфонических премьер ученики располагались рядом с учителем, чтобы не только слушать, но и сверять услышанное с партитурой» [641, с. 476]. Вникая в «лабораторный процесс» сочинения и исполнения, молодые композиторы не только проникались интонационным строем шостаковичской музыки, но и усваивали шостаковичские приемы оркестровки. «Все премьеры крупных сочинений Шостаковича являлись для нас, его учеников, серьезной профессиональной школой, – вспоминал О. Евлахов. – Вспоминается, например, большое количество репетиций перед исполнением Шестой симфонии, когда сидя в зале Филармонии, мы с величайшим вниманием следили по авторской партитуре за дирижером и оркестром. Иногда Д. Д. просил послушать на репетиции из зала, как звучит то или иное место в его камерном сочинении, в исполнении которого он принимал непосредственное участие» [524, с. 174]. Таким образом, ученики были свидетелями постоянного напряженного труда Шостаковича. Пребывание в его классе формировало в них ответственность, способность быть его со-трудниками, умение объективно оценивать сочинения.

Говоря об обучении Свиридова в классе Шостаковича, важно отметить, что в его классе Свиридов попадает в совершенно иную творческую атмосферу, чем та, которая была у его прежних учителей. Он начинает активно и осознанно изучать, прежде всего, музыку современную: «В классе Шостаковича <...> только теперь впервые, по-существу, приобщился к музыке 20 века, начав знакомиться с творчеством Малера и Дебюсси, Прокофьева и Шостаковича, Стравинского и Хиндемита. Быстрому овладению новой литера-

³⁸⁸ Непосредственно в период учебы Свиридова в консерватории Шостакович работал над созданием Пятой и Шестой симфонии, Первого струнного квартета, Фортепианного квинтета.

турой способствовали его блестящая музыкальная память и умение играть "с листа" партитуры любой сложности» [4, с. 13].

Именно в классе Шостаковича у Свиридова происходило знакомство со всеми музыкальными новинками: «Невозможно перечислить то гигантское количество произведений, которое было сыграно во время этих занятий, начиная с музыки старых мастеров и кончая самоновейшими произведениями, из которых, помню, сильное впечатление на меня произвела "Симфония псалмов" Стравинского, переложенная Дмитрием Дмитриевичем для четырехручного исполнения» [4, с. 13], – вспоминал позже Георгий Васильевич о занятиях в классе Шостаковича. Знакомство со всеми новинками было еще интереснее тем, что сам Дмитрий Дмитриевич был знаком с А. Бергом, Д. Мийо, не говоря уже о Прокофьеве и Стравинском, бывал на концертах Б. Бартока.

Музыкальные предпочтения Шостаковича сказывались в его педагогике. По его собственному признанию, он был увлечен такими композиторами, как Стравинский и Прокофьев, а из западных – Кшенеком и Хиндемитом, открывающем, по мнению Шостаковича, новые пути в современной музыке [641, с. 475]. Также Дмитрий Дмитриевич горячо любил Малера и всегда подчеркивал свою особенную приверженность к Мусоргскому [636, с. 145].

Анализируя какое-нибудь произведение, Шостакович всегда стремился научить учеников проникать в «творческую лабораторию» автора, постигать его творческий метод, учил пользоваться его композиционными средствами и приемами. Неслучайно занятия в классе являлись для Свиридова стимулом, направляющим к дальнейшему самостоятельному глубокому изучению партитур, активному посещению концертов Филармонии. Следующая цитата из письма показывает насколько серьезно подходил Свиридов к учебе: «Особенно много изучал музыку, на концерты в филармонию у меня был постоянный пропуск. В библиотеках Союза композиторов и консерватории у меня был очень активный абонемент. То, что не мог слушать, старался изучать сам по клавиру или по партитурам... Особенно штудировал я оперы Берга³⁸⁹, но так и не смог отгадать шифр, по которому они были написаны, и мне нравились более мелодичные, красивые куски или яркая определённая изумительных танцев: Марш, Полька (Шванке!). Играл также оперы Кшенека (это уже – много хуже), К.Вейля (так себе), пьесы Казеллы, музыку В.Риети

³⁸⁹ Имеется в виду опера А. Берга «Воцек». А. С. Белоненко пишет: «В личной библиотеке Г. В. Свиридова сохранился клавиру оперы А. Берга «Воцек». Это литографированное издание 1920-х гг. вышло в свет в Ленинграде в тот период, когда опера готовилась к постановке на сцене Мариинского театра. Приехавший в Ленинград в 1932 г. Свиридов не слышал оперу на сцене, но знал ее хорошо. В 1980-е гг. он вспоминал и наигрывал из нее отрывки наизусть». [617, с. 635-636].

(примитивиста), оказавшего на меня влияние и, конечно же, Стравинского и Хиндемита, их музыку я любил» [263, л. 7].

В результате, в тридцатые годы Свиридов стал одним из самых радикальных приверженцев «новой музыки», прежде всего, творчества композиторов неоклассического направления – Стравинского, Хиндемита, Риети³⁹⁰, а также творчества А. Берга. Об этом свидетельствуют несколько дневниковых записей композитора разных лет: «В конце тридцатых годов (примерно в 1938-40 гг.) я очень много играл музыки современных европейских композиторов Стравинского, Берга, Кшенека, Пуленка, Хиндемита (знал – много), В. Риети (который мне очень нравился своим примитивизмом)» [617, с. 320]; «Увлечение современной музыкой: Стравинский, Хиндемит, Берг (по клавиру "Воцек" и "Лулу", нравилось первое), Кшенек, так себе, Риети, нравилось»³⁹¹ [617, с. 422].

И еще одна запись о том времени, подчеркивающая увлечение юного Свиридова неоклассицизмом: «уход в сферу инструментализма (камерного), к неоклассическому стилю, изучение Стравинского, Риети, Берга, влияние Шостаковича» [617, с. 226]. Надо сказать, что пристальное внимание Свиридова к творчеству композиторов неоклассического направления, отвечавшее его внутренним интересам, было обусловлено не только влиянием Шостаковича, но и шло в русле общей тенденции увлечения неоклассицизмом многих молодых советских композиторов.

Однако палитра изучаемой в классе Шостаковича музыкальной литературы была очень широкой. Шостакович огромное внимание уделял изучению музыкальной литературы различных стилей и эпох. «Чем вы больше будете знать и изучать различной музыки, тем более оригинальным будет ваш музыкальный язык» [524, с. 174] – был его девиз. При отборе сочинений для урока для него было важно качество произведения, акцент ставился, прежде всего, на этическом значении сочинений: «...ему больше нравятся те сочинения, и классические и современные, где музыка несла в себе эмоциональный заряд, – вспоминал М. Вайнберг, – где музыка направляла к мыслям о высоко этическом, где она затрагивала суть бытия человека. Умозрительное его не привлекало» [639, с. 187].

³⁹⁰ В домашней библиотеке Свиридова сохранились ноты В. Риети тех лет – сюиты из балета «Барабау» и концерта для фортепиано с оркестром, что подтверждает внимательное изучение сочинений В. Риети Свиридовым.

³⁹¹ Что касается влияния Р. Штрауса, то Свиридов пишет, что Рихард Штраус тогда казался ему «очень устаревшим своей экзальтацией и пошловатостью интонаций» [617, с. 320], а влияние Г. Малера скажется позже, в послевоенный период: «Малера я узнал и хорошо изучил его симфонии и песни во время войны в Новосибирске, где была Ленинградская филармония, библиотекой которой я пользовался» [617, с. 320], хотя впечатления от исполнения в Филармонии в тридцатые годы монументальных симфоний Малера стали одним из сильнейших художественных впечатлений Свиридова тех лет.

«Литература изучалась самая различная, – вспоминал О. Евлахов, – здесь были симфонии Моцарта, Шумана, Чайковского, Брамса, Бетховена, Бородина, Малера, Танеева, симфонические поэмы Р. Штрауса (особенно запомнилось исполнение в четыре руки "Дон Жуана"), фортепианные произведения и концерты Прокофьева, симфонические произведения Глинки, "Отелло" Верди и многое другое» [524, с. 173]. Проходили на уроках и легкие жанры, обсуждались вопросы популярной, танцевальной музыки, массовых песен, Шостакович знакомил учеников с творчеством Штрауса, Оффенбаха, Легара, постоянно подчеркивая, что «плохих» жанров не существует³⁹².

На уроках постоянно изучались и сочинения коллег-композиторов. Пианист Р. Д. Поджаров вспоминал, что огромное число их сочинений Шостакович сам играл наизусть: «Это были вещи С. Прокофьева, В. Шебалина, М. Штейнберга; особенно нас порадовало исполнение наизусть почти всей Ижорской симфонии В. Щербачева» [641, с. 481]. Свиридов и сам следил за творчеством советских композиторов, постоянно слушал их сочинения в Союзе композиторов и филармонии, однако имел здесь свои пристрастия. Выделяя для себя музыку Щербачева и его учеников, он не воспринимал творчество композиторов кафедры Штейнберга: «Преподавателей – Штейнберга, Гнесина и др. я совершенно презирал, находя их музыку, которую я знал, ибо был крайне любознателен, устарелой по стилю и к тому же бездарной» [263, л. 6]. Что же касается Прокофьева, то Свиридов ценил его как музыканта, однако в восприятии Свиридова он продолжал оставаться композитором дореволюционным, представителем русского модерна, в котором он не ощущал пульса современной жизни: «Прокофьева никогда особенно не любил, а тогда [в 1930-е годы] в особенности – он казался мне изжитым, устарелым» [617, с. 211]³⁹³.

На уроках Шостаковича сочинения учеников его класса подвергались коллективному обсуждению, и Шостакович, направляя ход высказываний студентов, прежде всего, стремился развивать самостоятельность их оценок и вкуса. Также классным показом сочинений всех студентов всегда завершался каждый учебный год.

Несмотря на то, что профессиональный уровень студентов был различный³⁹⁴, в классе всегда шла напряженная творческая работа. К тому же Шостакович давал полную

³⁹² Сам Шостакович принимал в эти годы участие в джазовой комиссии (в 1934 и 1938 г. им были созданы две сюиты для эстрадного оркестра), писал музыку к кинофильмам, и в целом считал прикладную работу композитора важной и относился к ней ответственно. Свиридов вспоминал: «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)» [263, л. 3].

³⁹³ Также об отношении Свиридова к Прокофьеву см.: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников [503, с. 223, 578, 647–648].

³⁹⁴ Из класса Шостаковича предварительную композиторскую подготовку в техникуме прошли только Г. Свиридов и О. Евлахов. Ю. Левитин и Б. Толмачев до этого окончили фортепианный факультет

свободу в выборе жанра и не ограничивал темы композиторских работ. Как свидетельствуют ученики, Шостаковича «не волновало отсутствие последовательности в овладении разными жанрами или «замахи» студентов на то, к чему они еще не были подготовлены» [641, с. 472]. В силу этого в его классе студенты параллельно работали над циклом романсов, симфонией, оперой, фортепианным концертом, кантатой и многими другими жанрами. Приведем, для примера, перечень творческих заявок студентов класса Шостаковича, утвержденный кафедрой на 1940 г.: «И. Добрый – Сюита для струнного квартета, Г. Свиридов – окончание Симфонии и Фортепианный концерт, Г. Уствольская – Композиционные упражнения, Ю. Левитин – Фортепианный квинтет, В. Флейшман – завершение оперы «Скрипка Ротшильда» и симфоническое произведение, А. Лобковский – Прелюдии для фортепиано и инструментальная пьеса, М. Кацнельсон – цикл романсов на стихи В. Маяковского, Б. Толмачев – Поэма для оркестра, И. Болдырев – вокальный цикл для голоса, хора и оркестра» [641, с. 473].

А вот что вспоминал о творческих успехах учеников Шостаковича О. Евлахов: «Г. Свиридов сочинял цикл романсов на стихи М. Лермонтова и струнную симфонию, Ю. Левитин – оперу "Монна Марианна" (по мотивам сказок "Итальянских сказок" М. Горького), И. Болдырев – кантату "Песнь о Гайавате", В. Флейшман – одноактную оперу "Скрипка Ротшильда" (по рассказу А. Чехова), я – фортепианный концерт» [524, с. 472].

Для Свиридова творчество своих сокурсников-композиторов также являлось существенным источником впечатлений. По его собственному признанию в эти годы он посещал все выступления молодых композиторов [503, с. 578]. В условиях поиска собственного творческого пути, это давало повод для размышлений, предостерегало от творческих ошибок. К тому же возможность видеть параллельную работу ровесника-композитора, его достижения и ошибки создавала здоровую конкуренцию, помогало косвенно осваивать множество жанров.

Таким образом, как любой начинающий художник, Свиридов в период учебы в классе Шостаковича, испытывал все вышеперечисленные разнообразие влияния, учился «на образцах», принимая или отрицая их слагаемые, и в этом напряженно формировал свой стиль. В монографии о композиторе А. Сохор так пишет о консерваторском периоде его творчества: «Пробуя свои силы в различных жанрах, он осваивает разные стили, учит-

Ленинградской консерватории, при этом Ю. Левитин активно концертировал, М. Кацнельсон окончил оркестровый факультет консерватории, И. Болдырев – музыкальное училище, В. Флейшман и А. Лобковский – один курс музыкального техникума, И. Добрый был без специального образования. См. об этом: Личные учебные карточки студентов отчисленных и окончивших историко-теоретический и композиторский факультеты. 1940–1945. [197].

ся на понравившихся ему произведениях так, как учатся начинающие живописцы, копируя картины признанных мастеров» [629, с. 13].

3.2. Инструментальное творчество Г. Свиридова в классе Д. Шостаковича.

Симфония для струнного оркестра

С момента обучения в классе Шостаковича для Свиридова начался совершенно новый этап творчества. Судя по результатам, обучение в классе Дмитрия Дмитриевича шло интенсивно и плодотворно. «Если к окончанию первого семестра первого курса Свиридов положил на стол экзаменационной комиссии скромные Шесть пьес для фортепиано, то уже к началу второго курса у него были две партитуры: незавершенной Симфонии и фортепианного концерта», [617, с. 25–26] – пишет А. С. Белоненко. Среди инструментальных сочинений, написанных в классе Шостаковича. Первая симфония (1937) [507, с. 16]³⁹⁵, Симфония для струнного оркестра (1940) [507, с. 96], Первая соната для фортепиано (1940) [507, с. 103]³⁹⁶, сюита для фортепиано (1940)³⁹⁷, Соната для скрипки и фортепиано (1941) [507, с. 100]³⁹⁸, Второй фортепианный концерт (1942) [507, с. 99]³⁹⁹. Прак-

³⁹⁵ Премьера Первой симфонии состоялась в Иркутске 23 сентября 2016 г. в исполнении Губернаторского симфонического оркестра Иркутской областной филармонии под руководством Илмара Лапиньша. 2 декабря 2016 г. в рамках Пятого Санкт-Петербургского международного культурного форума в зале Санкт-Петербургской Капеллы симфония впервые прозвучала в городе на Неве. В декабре 2016 г. был опубликован очередной, XXIIIА том Полного собрания сочинений Свиридова, в который вошла впервые издающаяся партитура Первой симфонии.

³⁹⁶ Рукопись сонаты хранится в семейном архиве Свиридовых. Первое исполнение состоялось 3 декабря 2000 г. в Малом зале Петербургской филармонии. Сохранилась небольшая сводка о фортепианной сонате в заметке Ю. Вайнкопа «Ленинградские композиторы за работой», опубликованной в журнале Советская музыка за 1940 г.: «Сонаты для фортепиано пишут В. Фризе и Ю. Свиридов» [342].

³⁹⁷ Фортепианная сюита (или отдельные фортепианные пьесы) не числится ни в одном из нотографических справочников. Единственное упоминание о ней мы находим в консерваторской газете «Музыкальные кадры» от 20 мая 1940 г. в статьях М. Рейтых «Творческие достижения» и И. Финкельштейна «Концерт композиторов». Обе они посвящены концерту композиторского факультета, состоявшемуся в стенах консерватории. Исходя из статей понятно, что в концерте был исполнен «ряд пьес из фортепиано сюиты» [452]. В статье М. Рейтых указывается, что «...пьесы для фортепиано Свиридова как бы продолжают линию его романсов на слова Лермонтова и Блока. В них чувствуется сосредоточенная глубокая мысль» [425]. И. Финкельштейн пишет о том, что «очень хорошее впечатление оставили <...> ряд пьес из сюиты для фортепиано Свиридова (кл. проф. Шостаковича). Особо стоит отметить гавот из этой сюиты, весьма своеобразный по ритму и гармонии» [452]. Также в журнале «Советская музыка» за 1939 г., в статье Н. Шерстобитовой, подводящей творческие итоги советских композиторов за 1938 г., сказано: «ленинградский союз прослушал около 200 произведений <...> в том числе <...> фортепианные произведения (пьесы и прелюдии) – Гана, Гольца, Глуха, Свиридова» [465, с. 113]. К сожалению, дальнейшая судьба этого сочинения неизвестна, вполне вероятно, что ноты были утрачены во время блокады.

³⁹⁸ В настоящий момент сохранились только черновые наброски тематического материала. А. Белоненко указывает, что сведения о дате создания сонаты взяты из книги А. Н. Сохора [629, с. 305]. Упоминает сонату для скрипки и фортепиано в числе сочинений, написанных под влиянием Шостаковича в довоенный период, и Л. Раабен [600, с. 102]. Учитывая, что в конце 1940 г. Свиридов уже ушел из класса Шостаковича, соната могла быть написана и самостоятельно, в русле инструментальных сочинений, создаваемых под влиянием стиля Шостаковича.

тически все они были написаны под непосредственным влиянием на Свиридова западного неоклассицизма и примитивизма, в сфере обаяния личности Шостаковича, и, главное, как плод мучительного поиска своего слова в музыкальном искусстве.

Как уже говорилось выше, у большинства современников Свиридова, слышавших с успехом звучавшие на протяжении тридцатых годов Пушкинские романсы, Казачьи песни и Фортепианный концерт, складывалось впечатление, что композитор уже нашел свой путь. Однако сам он утверждал, что в период учебы в консерватории стиль его письма еще не установился: «Само собой, разумеется, что стиль мой, конечно, был неустойчив, – писал композитор. – Я колебался между Шостаковичем, который тогда стал писать проще, классичней⁴⁰⁰ (в связи с общей тенденцией возврата к классицизму) и более певучей, лиричной манерой письма» [263, л. 3]⁴⁰¹. И уж тем более неожиданной в свете творческих успехов Свиридова тех лет кажется его дневниковая запись следующего содержания: «К тому времени – 1940 год – я совсем растерялся, не знал, что делать, что писать (и долго не мог прийти в себя) [617, с. 422]. В той же записи, повествующей о растерянности композитора, он объясняет причины этого состояния: «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» [617, с. 422]. «Всё это очень впечатляло, – писал Свиридов о том многообразии музыки, которую ему пришлось изучить в классе Шостаковича, – но мне хотелось совершенно другого, а чего я и сам не знал. Это другое надо было искать. <...> Так я и очутился между чуждым мне по духу симфонизмом (в общем-то "немецкого" типа – "Малер") и стилем песенной оперы, который меня коробил

³⁹⁹ В нотографическом справочнике год создания концерта указан как 1942. Однако есть два документа, свидетельствующих о том, что концерт был создан ранее, по крайней мере, замысел и начало работы пришлось еще на период обучения Свиридова в классе Шостаковича. С. Хентова в монографии о Шостаковиче приводит документ заседания кафедры композиторского факультета за 1940 г., в котором указан Фортепианный концерт Свиридова: «к 1940 году кафедра утвердила такой внушительный перечень: «<...> Г. Свиридов – окончание Симфонии и Фортепианный концерт» [641, с. 473]; в журнале «Советская музыка» за сентябрь-октябрь 1939 г. а разделе «Над чем работают советские композиторы» сказано: «Ю. Свиридов написал 2-й концерт для фортепиано и работает над опереттой «Настоящий жених» [399, с. 136]. Концерт не был завершен либо партитура сохранилась не полностью. На сегодняшний день сохранились лишь первая и вторая (не полностью) части концерта. Одновременно, Л. Раабен в своем очерке «Инструментальное творчество Свиридова 30-40-х годов» пишет о Втором концерте, как завершенном произведении, причисляя его к числу «шостаковических» сочинений [600, с. 102].

⁴⁰⁰ Что касается стиля, то во второй половине 1930-х годов путь поисков, экспериментов, освоения многочисленных образцов западноевропейского искусства для Шостаковича отходит на второй план. В связи с общей тенденцией советского искусства его сочинения теперь характеризуются большей классичностью, выверенностью и стройностью.

⁴⁰¹ Не стоит забывать, что в эти же годы Свиридов активно общается с Держинским и другими молодыми композиторами, и также ищет себя в рамках песенного направления советской музыки.

своим дурновкусием. Всё же я шёл более в русле Шостаковича и дал тогда симфонию для струнного оркестра (1940 год)» [263, л. 7–8].

Все эти слова свидетельствуют, о том, что в те годы, несмотря на несомненный успех и признание, у Свиридова продолжал идти активный и трудный поиск своего творческого пути: он искал, прежде всего, правду о себе – искал себя. Без этого он не мог состояться ни как композитор, ни как личность. Наступал период своеобразного кризиса – как поворотного пункта в поиске творческих решений⁴⁰². Следует подчеркнуть, что это был первый творческий кризис в жизни композитора⁴⁰³. И что примечательно, проявился он, прежде всего, в инструментальных жанрах, в которых еще в техникуме сказывалось влияние «новой музыки»⁴⁰⁴. В то время как близкая Свиридову область вокальной музыки, была затронута новыми веяниями в гораздо меньшей степени.

Самым показательным сочинением данного этапа стала Симфония для струнного оркестра. Ее появление в 1940 году сразу же вызвало немало серьезных споров среди представителей музыкальной общественности, однако уже через несколько лет после премьеры она оказалась вне поля зрения исполнителей и музыковедов, а партитура ее со временем стала считаться утерянной. Для Свиридова же симфония на всю жизнь осталась любимым инструментальным сочинением композиторской молодости. Для того, чтобы понять причины сложной судьбы этого сочинения необходимо обратиться к истории ее создания, особенностям ее оценки современниками, тем более, что до сих пор о ее значении в творческой биографии Свиридова нигде не говорилось⁴⁰⁵.

Вторая половина 1930-х–1940-е годы – период расцвета и наивысших достижений советского симфонизма, кульминацией которого станут седьмая и восьмая симфонии Д. Шостаковича, шестая симфония С. Прокофьева, поздние симфонии Н. Мясковского,

⁴⁰² В этот период будут и такие несомненные удачи, как Трио и Квintет, но выход из «кризиса» ознаменует поэма «Страна отцов», написанная в 1950 году.

⁴⁰³ Второй, т. н. «кризис» композитор переживает в конце 1950-х гг. И для выхода из него, символично, вновь вернется для создания новых редакций своих ранних сочинений ленинградских лет: вокальному циклу на сл. Лермонтова, где продолжит поиск в 12-тоновой системе, и к циклу песен на сл. Прокофьева [617, с. 31–32].

⁴⁰⁴ Первым сочинением, отразившим опыт активного освоения новой музыки и ставшим результатом общения с композиторами-современниками стали Семь пьес для фортепиано, написанные еще во время учебы в музыкальном техникуме в 1934 году, и самим композитором обозначенные, как «результат моего знакомства с сочинениями Щербачева, Попова, Юдина, Рязанова и, особенно, Шостаковича ("Леди Макбет" и др.)» [617, с. 432]. Именно от этих пьес потянется нить к двум произведениям 1940 года – Сонате для фортепиано и Симфонии для струнного оркестра.

⁴⁰⁵ В 2012 г. была опубликована статья автора диссертации, в которой подробно говорится об истории создания и судьбе Симфонии для струнных, впервые в научный обиход вводится дискуссия, развернувшаяся вокруг Симфонии в 1941 г. на Пленуме оргкомитета Союза советских композиторов, посвященном проблемам советского симфонизма. См.: Емельянова М. «На путях творчества...» (Симфония для струнного оркестра Г. В. Свиридова) [527].

вторая симфония А. Хачатуряна. Область симфонической музыки, наряду с оперой, стала в те годы⁴⁰⁶ приоритетным «государственным» жанром, долженствующим выразить эпоху в музыке⁴⁰⁷. Также напомним, что начиная с пятой симфонии Шостаковича⁴⁰⁸ в советской музыке возникает направление, обозначенное понятием новый советский классицизм, основной направленностью которого было стремление к классической стройности формы и ясному языку изложения. В творчестве композиторов было выражено стремление идти своим путем, не просто воспринимая зарубежные веяния, но переосмысливая их с учетом особых задач, стоявших перед советской музыкой.

Процесс развития и становления симфонического жанра в тридцатые годы шел очень активно. В частности, свидетельство тому две дискуссии, посвященные советскому симфонизму⁴⁰⁹. Еще в начале февраля 1935 года, на первой дискуссии, посвященной проблемам советского симфонизма, Д. Шостакович, говоря о проблемах становления симфонического жанра смело утверждал, что «...советского симфонизма не существует. <...> Мы не имеем еще музыкальных произведений, в развернутой форме отражающих стилевые, идейно-эмоциональные разрезы нашей жизни, причем отражающих в прекрасной форме. <...> Надо признать, что в нашей симфонической музыке мы имеем лишь некоторые тенденции к образованию нового музыкального мышления, робкие наброски будущего стиля» [590, с. 193]. Но к началу 1941 года произведения, ставшие «лицом» советского симфонизма, уже появились – ими стали последние сочинения трех крупнейших симфонистов – Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. И на второй дискуссии, проходившей в мае 1941 г. вопрос о существовании советского симфонизма уже не подлежал сомнению.

Свиридов впервые обратился к жанру симфонии летом 1937 года, только окончив первый курс консерватории. А. Белоненко пишет, что «есть все основания с уверенностью утверждать, что симфонию, которую Свиридов замыслил еще до перехода в класс Шостаковича, он прописал целиком в партитуре набело летом 1937 года, самостоятельно, без

⁴⁰⁶ Вот что вспоминал об этом времени Свиридов: «Движение Советского симфонизма, новый академизм, торжество "формы"» [617, с. 422]; «Государственным искусством стали "симфонизм" и официальная песня (времена Дунаевского)» [617, с. 424].

⁴⁰⁷ С целью активизировать деятельность композиторов по созданию произведений в этих жанрах, в тридцатые годы организуются конкурсы на создание советской оперы и советской симфонии.

⁴⁰⁸ Премьера симфонии состоялась в ноябре 1937 г.

⁴⁰⁹ Пути развития советской симфонии обсуждались в ходе двух дискуссий: в 1935 г. на Первой дискуссии, посвященной проблемам советского симфонизма и в 1941 г. на Пленуме оргкомитета Союза советских композиторов.

помощи нового учителя»⁴¹⁰. К сожалению, ни о замысле симфонии, ни о ее судьбе Свиридов не оставил никаких свидетельств – ни письменных, ни устных. Единственный источник, в котором можно обнаружить косвенные сведения о симфонии – это записи М. Ф. Гнесина, хранящиеся в личном фонде композитора в РГАЛИ [15]. Из записей Гнесина можно понять, что Первая симфония была представлена на суд общественности и, скорее всего, исполнена во второй половине сентября – начале октября 1937 г. на прослушивании сочинений, отбирившихся на Первую декаду советской музыки, а также обсуждалась на дискуссии о советском симфонизме, которая проходила с 20 по 29 декабря 1937 г. в Ленинграде. По всей видимости симфония не прошла отбор, была раскритикована и вместо нее в программу Первой декады был включен Фортепианный концерт Свиридова. «По всей видимости, – как считает А. Белоненко, – Свиридов был буквально обескуражен критикой его симфонии и очень расстроен отказом исполнить ее. После отказа он не стал ничего в ней исправлять, а забросил, увлекшись новыми творческими замыслами» [485, с. XV]. С тех пор симфония нигде не исполнялась, а партитура, скорее всего, со слов самого Свиридова, стала считаться утерянной⁴¹¹. Симфония представляла собой классический четырехчастный цикл, в котором Свиридов поставил перед собой задачу органично соединить современную песенную интонацию с новыми формами симфонического развития материала. «Первая симфония Свиридова, – пишет А. Белоненко, – отличалась от песенных симфоний прежде всего тем, что она замышлялась как симфония лирико-драматического плана, в ней заложена скрытая конфликтность между песенным началом и противостоящими ему гротесковой сферой и музыкой механического движения» [485, с. XXIV].

Вторым симфоническим опытом композитора стала Симфония для струнного оркестра. В ней Свиридов обратился к жанру непрограммной, философско-психологического содержания симфонии, к которой к тому времени относились – четвертая, пятая и шестая симфонии Шостаковича, одиннадцатая и тринадцатая симфонии Мясковского, первая симфония Попова. По мнению исследователей, именно в этом направлении, особую роль играла экспериментальная направленность, отразившая новейшие тенденции современного европейского инструментализма⁴¹².

⁴¹⁰ Подробнее о Первой симфонии Свиридова, в том числе ее структурно-стилистический анализ см.: Белоненко А. «Не пишет симфоний такой прирожденный симфонист, как Юрий Свиридов...» [485].

⁴¹¹ Партитура была обнаружена А. Белоненко уже после смерти композитора, в 1999 г., в семейной архиве.

⁴¹² Авторы учебника «История современной отечественной музыки» [539] условно выделяют три направления, по которым развивалась симфоническая музыка в 1930-е годы: симфонии эпической и лирико-драматической направленности с темой раздумий над Родиной, времени и себе. Авторы таких симфоний

В связи с этим обращает на себя внимание выбор необычного, нетипичного для симфонических опытов современников Свиридова⁴¹³, инструментального состава – струнный оркестр. Истоки обращения к струнному оркестру можно усмотреть во влиянии неоклассицистов, в творчестве которых нередко встречается тяготение к такому составу в концертах, симфониях и развернутых формах⁴¹⁴. Что касается советских авторов, то до создания симфонии для струнного оркестра Свиридова можно указать лишь на симфониетту Н. Мясковского, написанную в 1929 году. Таким образом, сам того не подозревая, Свиридов фактически положил начало целому ряду крупных симфонических сочинений для струнного оркестра⁴¹⁵, появившихся позже: В. Шебалина, М. Вайнберга, К. Хачатуряна, Б. Чайковского, Э. Мирзояна, А. Пирумова, Ю. Буцко и др.

Предварительно симфония была показана автором в Союзе композиторов на заседании симфонической группы. Об этом факте свидетельствует заметка в разделе «Хроника» журнала «Советская музыка». Известно, что среди участников обсуждения симфонии были Д. Шостакович, М. Чулаки, Ю. Вайнкоп, И. Финкельштейн. Несмотря на то, что на обсуждении было обращено внимание на «наличие непреодоленных соблазнов формального новаторства, некоторую абстрактность музыки медленной части симфонии, недостаточную песенность», в целом все присутствующие пришли к выводу, что «симфония отмечена высоким профессиональным уровнем композиторской техники, свидетельствует о значительном росте культуры композитора, изобилует интересными творческими находками». Отмечались также «новизна и самобытность, – не без влияния Стравинского, хорошая полифоническая техника, яркая эмоциональность музыки, отличное знание выразительных средств струнного оркестра» [457, с. 105].

исходят из традиционных структурных и языковых средств, пытаются адаптировать новый интонационный строй или сформировать его в своих недрах. Таковы 14,15,17,19 симфонии Н. Мясковского, Симфония Ю. Шапорина, Первая симфония А. Хачатуряна, Вторая симфония Д. Кабалевского; симфонии факта, хроники, отражающие явления современности, нередко декларативно программные и активно привлекающие песенное начало. К этому направлению относятся 3,4 симфонии Л. Книппера, 12,16 симфонии Н. Мясковского, Четвертая симфония В. Шебалина, Третья симфония В. Щербачева; непрограммные симфонии, философско-психологического содержания, развивающиеся как своеобразное продвижение предыдущей линии – это 4–6 симфонии Д. Шостаковича, 11, 13 симфонии Н. Мясковского. Известную роль в развитии симфонической музыки играла и экспериментальная направленность, отразившая новейшие тенденции современного европейского инструментализма. Например, Первая симфония Г. Попова [539, с. 180].

⁴¹³ По сути, симфония Свиридова по составу является камерной симфонией. Истоки можно усмотреть в созданной в 1920-х годах Камерной симфонии Г. Попова (в первой редакции Септет, во второй (1971) автор подчеркнул ее симфоническое начало, изменив название – Камерная симфония), отразившей поиски новых инструментальных составов близких камерным жанрам, а также, как считают исследователи, в дальнейшем положившей начало лирико-психологическому направлению камерных симфоний.

⁴¹⁴ Например, в сочинениях П. Хиндемита, Ф. Пуленка, Э. Кшенека, Б. Бриттена, Р. Воан-Уильямса и др.

⁴¹⁵ Это было отмечено еще 1941 г. в статье Ю. Вайнкопа «Две симфонии» [338].

О показе симфонии в Союзе композиторов свидетельствует и запись композитора конца семидесятых годов, в которой он подчеркивает слова Д. Шостаковича, сказанные тогда в его поддержку и которые, безусловно, были очень важны для Свиридова: «Когда я играл в Союзе Лен <инградских> комп<озиторов> свою Стру<нную> симфонию, он выступил на обсуждении и говорил: "Свиридов – это наша надежда" и еще несколько раз так говорил» [617, с. 88]. А также воспоминания композитора в письме к А. С. Белоненко: «Всё же я шёл более в русле Шостаковича и дал тогда симфонию для струнного оркестра (1940 год). Она была назначена к исполнению на симфоническом пленуме, а перед пленумом я её играл на просмотре Лен. Союза, где серьёзные музыканты – Щербачёв и, конечно же, мой педагог Дм. Дм. меня хвалили, а Чулаки, помню, сказал что "все идут от сложного к более простому, а Свиридов наоборот идёт к более сложному" и т. д» [263, л. 8]. К сожалению, в фонде Ленинградского союза композиторов, который находится в ЦГАЛИ СПб не сохранилось никакой информации о данном заседании.

В архиве Санкт-Петербургской филармонии хранятся программки концертов IV декады советской музыки, в рамках которой состоялась премьера симфонии [240]. Декада оказалась более насыщенной по сравнению с предыдущими – только в ее симфонических концертах слушателей ожидало 13 премьер⁴¹⁶. Симфония для струнного оркестра Ю. Свиридова прозвучала 29 декабря 1940 г. в Большом зале Ленинградской филармонии в четвертом симфоническом концерте декады, открыв первое отделение концерта⁴¹⁷.

Декада широко анонсировалась в ленинградской прессе. О предстоящем исполнении симфонии Свиридова можно было узнать из заметки И. Дунаевского в газете «Ленинградская правда» [362, с. 4], а также из статьи Ю. Вайнкопа в газете «Смена», в которой он сообщал, что на одном из концертов декады «мы услышим смелую и своеобразную симфонию Ю. В. Свиридова, написанную для редко используемого в самостоятельном звучании струнного оркестра» [339, с. 3].

Предварительно приветствовал последнее произведение своего ученика и Дмитрий Дмитриевич в уже упоминавшейся заметке о Свиридове: «Совсем недавно он закончил

⁴¹⁶ На открытии, 20 декабря, впервые прозвучали кантата «Александр Невский» и «Здравица» А. Прокофьева, 24 декабря – 21-я симфония Н. Мяскового, поэма-каприччио «В Армении» М. Штейнберга, концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна; 27 декабря – симфония Н. Богословского, концерт для ф-п с оркестром Б. Асафьева, вокально-симфонический цикл Б. Арапова на тексты А. С. Пушкина. Заключительный концерт 2 января 1941 г., был полностью посвящен творчеству Д. Шостаковича – под управлением Е. Мравинского был исполнен его концерт для фортепиано с оркестром, первая и пятая симфонии.

В камерных концертах декады событием стало первое в Ленинграде исполнение Фортепианного квинтета Шостаковича при участии автора; в одном из камерных вечеров прозвучали и романсы Свиридова на слова М. Ю. Лермонтова.

⁴¹⁷ Далее, в этом же концерте, состоялась премьера скрипичного концерта В. Шебакина. Во втором отделении прозвучали сюита «Молдавские песни» Ю. Вейсберг и первая симфония Т. Хренникова.

Симфонию для струнного оркестра. Симфония будет исполнена в декаде советской музыки. Это очень интересное и значительное произведение» [470, с. 2].

В декабре 1940 г. вышел очередной номер однодневной газеты ленинградской филармонии и ленинградского союза советских композиторов, посвященный IV декаде советской музыки. На четвертой странице в заметке «Симфонические концерты» помещалось объявление: «2 декабря⁴¹⁸ состоится четвертый концерт декады под управлением Э. П. Грикурова. В этом концерте будет исполнена интересная и оригинальная симфония для струнного оркестра Ю. В. Свиридова» [433, с. 4].

На третьей странице была размещена статья самого Свиридова, приветствующая IV декаду и подчеркивающая ее значение для молодых композиторов: «Мне кажется, что значение декады советской музыки, помимо того, что она является большим музыкальным праздником и проводником новых произведений в широкие круги слушателей, заключается еще в том, что она стимулирует творчество молодых композиторов, вызывает желание услышать в концертах очередной декады свое новое произведение, услышать голос критики, которая, к сожалению, вне декады редко балует композиторов своим вниманием» [432, с. 3].

Афиша четвертого концерта декады в фонде Ленгосфилармонии в ЦГАЛИ СПб, к сожалению, отсутствует [45]. Однако, согласно тексту «Дневника концертов на 1940–1941 гг.» [46, л. 42] концерт 29 декабря собрал 550 слушателей⁴¹⁹, помимо статей и объявлений в газетах, в период с 26 по 29 декабря анонс этого концерта звучал по радио, к концерту было выпущено 500 экземпляров афиш и 1000 экземпляров «летучек»⁴²⁰.

Краткая аннотация в программке концерта сообщала, что «Свиридов Ю. В. – представитель младшего поколения советских композиторов, студент последнего курса ленинградской консерватории (класс проф. Д. Д. Шостаковича), <... >. Симфония для струнного оркестра – оригинальное по исполнительскому составу, яркое и смелое произведение, свидетельствующее о крупном даровании композитора» [240, л. 221, 227]. Приложение к программке содержало развернутый, структурный разбор представленных в концерте произведений. В частности, о Симфонии для струнных было написано, что «Симфония для струнного оркестра – одно из последних произведений композитора. Оригинальная по замыслу (для струнного оркестра симфоний в советской музыкальной литературе не име-

⁴¹⁸ Скорее всего, в тексте заметки была сделана опечатка - четвертый концерт декады проходил 29 декабря 1940 г.

⁴¹⁹ Для сравнения – открытие декады собрал 929 человек.

⁴²⁰ На тот момент стандартное количество экземпляров для рекламы концертов Большого зала Филармонии.

ется) и своеобразная по языку симфония Свиридова состоит из четырех небольших частей» [240, л. 161].

Такое предварительное приветствие симфонии в печати⁴²¹ проходило не без участия Д. Шостаковича, который помог включить ее в программу декады. И этот факт еще раз свидетельствует о глубокой вере Дмитрия Дмитриевича в подлинный талант и творческие силы Свиридова, в чем, как показало время, он не ошибся.

О первом исполнении Симфонии сохранилось воспоминание в письме Свиридова: «Симфонию играл оркестр филармонии п/у Грикурова. Успех был не очень большой, но музыканты меня хвалили, так как видели, очевидно, моё движение к "серьёзному симфонизму". Соллертинский, помню, написал в газете ("Лен[инградская] Пр[авда]") о "симфонии ярко одаренного Ю.Свиридова". По тем временам это была большая похвала для меня. На обсуждении же он сказал, что "это в сущности лишь визитная карточка очень талантливому человеку" (слова его, кажется, – точные!). Но, в общем, это было неплохо, так как образцы были высокие, особенно, конечно, 6-ая симфония Шостаковича и другие его вещи, делавшие, что называется, эпоху» [263, л. 8].

Второй раз симфония для струнного оркестра прозвучала 11 мая 1941 года под управлением Э. Грикурова в рамках Пленума оргкомитета Союза советских композиторов, посвященного проблемам советского симфонизма⁴²². Ориентируясь на данные ЦГА-ЛИ СПб, концерт 11 мая собрал гораздо больше слушателей – 1303 человека [46, л. 112]. Симфония открыла первое отделение концерта, затем была исполнена «Крымская сюита» В. Томилина, во втором отделении прозвучала сюита из музыки к кинофильму «Гроза» В. Щербачева⁴²³ [240, л. 142].

Вскоре после второго исполнения Симфонии на страницах майского выпуска журнала «Советская музыка» Ю. Вайнкоп отметил, что «достоинства и недостатки этого произведения стали предметом живейшего обсуждения и вызвали немало ожесточенных спо-

⁴²¹ К сожалению, на сам концерт, проходивший 29 декабря, ленинградская пресса не откликнулась – ни одной заметки или рецензии на него не удалось обнаружить.

⁴²² Пленум проходил с 11 по 18 мая. Он стал значимым событием культурной жизни страны (участие в Пленуме принимали крупнейшие музыканты) и кульминацией концертного сезона Ленинграда (на протяжении 13 дней в городе непрерывно звучала музыка советских композиторов). В рамках Пленума в Большом зале консерватории состоялся цикл из семи симфонических концертов, посвященных советской музыке. В них впервые прозвучали концерт для фортепиано с оркестром соученика Свиридова по консерватории О. Евлахова; симфонии композиторов-ленинградцев Б. Майзеля и Н. Тимофеева, сюита из балета «Тиль Уленшпигель» М. Штейнберга.

⁴²³ В третий раз Симфония была исполнена в Новосибирске в 1943 году. Сведения об этом исполнении содержатся в программке симфонического концерта от 6 февраля 1943 года. Симфония была исполнена в начале первого отделения концерта под управлением Курта Зандерлинга, вступительное слово к концерту произносил И. Соллертинский [241, л. 68].

ров – не только в среде профессиональных музыкантов, но и в более широких кругах любителей музыкального искусства» [338, с. 19].

Музыкальный язык симфонии для большинства композиторского окружения Свиридова был неожиданным. Надо понимать, что «ожесточенные споры» вокруг симфонии вызвал именно внезапный, как многим казалось, отход Свиридова от уже привычной ему сферы образов и стилистики музыкального языка. Стенограмма Пленума, хранящаяся в фонде Союза композиторов в РГАЛИ – единственный на сегодняшний день документ, свидетельствующий о полемике, развернувшейся в 1941 г. вокруг симфонии Свиридова. К сожалению, до сих пор результаты этого пленума не введены в научный оборот⁴²⁴.

Теоретическая часть пленума состояла из двух докладов – В. Богданова-Березовского «О проблемах советского симфонизма» и И. Соллертинского «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм»⁴²⁵. В связи с тем, что в 1941 году уже не подлежал сомнению вопрос о существовании советского симфонизма, обозначился и определенный круг проблем в связи с дальнейшими путями его развития.

Самая острая полемика развернулась вокруг проблем новаторства и утверждения индивидуального стиля художника⁴²⁶, а в связи с ними и вокруг Шостаковича, как «владельца дум» молодежи, как композитора, чья Пятая симфония, по мнению одного из выступавших, явилась «эпиграфом советского творчества» и «этапом в развитии не только советского симфонизма, но и советской музыкальной культуры вообще» [7, л. 28]. Показательно, что включенной в круг этих проблем оказалась и симфония Свиридова.

Тон и направление дискуссии задал И. И. Соллертинский, назвав Свиридова, Клюзнера и Евлахова эпигонами Шостаковича. В прениях практически все выступавшие, по образному выражению Ю. Вайнкопа, «бродили в этих трех соснах», нередко объединяя их одним понятием «молодые ленинградские композиторы».

А. Шавердян, согласившись с мнением И. Соллертинского, высказал свои опасения по поводу течения, которое он назвал неуклюжим термином «шостаковничество». Он считал, что «вместо того, чтобы творчески подходить к новым творческим лозунгам и

⁴²⁴ Частичные сведения о содержании Пленума можно найти в, вышедшей в 2010 г., книге Е. Власовой «1948 г. в советской музыке» [499, с. 189–192].

⁴²⁵ В стенограмме пленума доклад И. И. Соллертинского отсутствует. Представить, какие вопросы выносились Соллертинским на обсуждение можно по тезисам, опубликованным в «Справочнике делегата» [569], изданном Ленинградским союзом композиторов к этому пленуму и статье «Исторические типы симфонической драматургии», написанной на основе первого раздела доклада; а также по многочисленным высказываниям Соллертинского, процитированных в речах других выступающих (см. выступления Н. Шастиной [7, л. 206], Пинчук-Фомина [8, л. 24], Б. Клюзнера [8, л. 48], Ю. Вайнкопа [8, л. 65–66]).

⁴²⁶ В своем докладе В. Богданов-Березовский говорил о трех основных проблемах советского симфонизма: проблемах новаторства, народности и утверждения индивидуального стиля художника [7, л. 87–108].

идеям, которые подчас определённо, подчас менее чётко сформулированы в творчестве Шостаковича – молодые композиторы механически подражают стилю Шостаковича. <...> подражая Шостаковичу, обращаются к тому, от чего Шостакович уходит, от чего Шостакович должен отходить» [7, л. 191].

Утверждая, что сейчас «все полнее и глубже Шостакович раскрывает связь своего творчества с русским национальным искусством» [7, л. 193] и наоборот, отмечая в подражателях Шостаковича «какую-то космополитичность и национальную безликость», Шавердян противопоставляет Шостаковичу сегодняшнее творчество Свиридова, приводя в пример вторую часть Симфонии для струнных: «Характерно у Свиридова, в песнях и романсах которого мы видим очень много элементов и национального, и чрезвычайно напевного выразительного стиля, – характерно у него в его симфонии обращение гротескное к жанрам бытовой песни. Во второй – быстрой части, тематизм этой части является цитированием распространённых некогда песен "Алёша, ша!" и "Мой костёр в тумане светит"» [7, л. 193].

Далее он несправедливо, на наш взгляд, обвинил Свиридова в творческой безликости, отсутствии стремления формирования собственных творческих идеалов: «Я думаю, что особо следовало бы остановиться на том зигзагообразном пути, который проделывает Свиридов, на зигзаге чрезвычайно большом, но для меня лично мало симпатичном. Для молодости характерны искания, быть может, иногда творческие метания от крайности к крайности, но никогда для молодого талантливого художника не может являться характерной творческая безликость или внутреннее равнодушие в выборе того или иного творческого направления.

Мне кажется, что этот талантливый композитор мало озабочен формированием собственных идеалов, собственных творческих задач, задач становления собственной творческой индивидуальности.

Он отказывается от самого ценного, что имеется у художника – от свободы творчества, от поисков своего слова, своего мироощущения, и это заменяется не только у Свиридова, но целого ряда очень крупных композиторов, очень одарённых, рабским следованием рецепту». [7, л. 193–194]

Такое «подражательство», по мнению Шавердяна, может привести к тому, что «возникнет тяжелый груз, который будет мешать процессу кристаллизации, который мы сейчас наблюдаем в творчестве Шостаковича <...>, будет мешать творческому взлету Шостаковича» [7, л. 195]. В заключении своего выступления он призывает молодых ком-

позиторов «не мешать Шостаковичу в его содержательном значительном развитии», призывая их к «к борьбе за свои творческие убеждения». [7, л. 195].

О так называемой «творческой обезличке» группы молодых ленинградских композиторов говорил в своем докладе и В. Богданов-Березовский. Он считал, что они «не утруждают себя выработкой собственного композиторского стиля, хотя бы производного от яркого индивидуального стиля их учителя, а довольствуются подражанием внешним, и не всегда лучшим, приёмам стиля Шостаковича.

Недавно прослушанный нами фортепианный концерт Евлахова, многое в симфонии для струнного оркестра Свиридова, не исполненная ещё симфония Финкельштейна, многое в инструментальной музыке Левитина, позволяет говорить о недостаточном осознании этими молодыми и талантливыми композиторами значения борьбы за выработку своего индивидуального стиля». [7, л. 100]

Более глубокий взгляд на проблему показал Д. Житомирский. Он не упоминал в своем выступлении Свиридова, однако, заострил внимание на ряде принципиальных моментов, важных для верной оценки творчества молодых композиторов.

Во-первых, по мнению Д. Житомирского, «поверхностно было бы думать, что это мода, что это поветрие, "класс Шостаковича"». Житомирский указывал, что во влиянии Шостаковича на молодежь есть глубокие причины, поскольку его творчество «является актуальной лабораторией музыкального стиля, музыкального эксперимента. <...> Стиль Шостаковича в высшей степени актуальное явление, которое вправе приковать особый интерес – это грандиозные живые мысли, такой непосредственный источник формирования своего стиля. <...> Молодежь удовлетворяет, что у Шостаковича есть трудности искания» [7, л. 172].

Во-вторых, в целом соглашаясь с Соллертинским относительно молодых ленинградских композиторов Житомирский, тем не менее, указывал на отсутствие у многих критиков желания глубоко разобраться в их произведениях, особенно, если прослушанное произведение не укладывалось в уже созданную у слушающего «рубрику». Он говорил также о том, что в музыке молодых авторов «есть живые мысли, живой темперамент, много такого, что может дать интересные плоды, противоречиво, но очень важно, что это живое творчество». <...> есть произведения в которых есть пульс живых исканий, то, что является продвижением искусства вперед, причем эти произведения могут быть не зрелыми, не совершенными». [7, л. 172–173]

Вступил в полемику с Соллертинским музыковед Н. Шагин. Не согласившись с его «огульной» оценкой трех ленинградских композиторов и выделив при этом творчест-

во Свиридова, он указал, что «Свиридова нельзя попросту зачислить в эпигоны Шостаковича. <...> Свиридов начал развиваться в русле направления, обозначенного именем Дзержинского. Когда он осознал, что аморфная (sic !) интонационность типа Дзержинского не может удовлетворить композитора, он стремится к новому [в музыке], и не только к опыту Шостаковича. Это движение надо оценить как положительный факт, хотя, конечно, вначале оно подчас сопровождается чертами сухой предвзятости, как осваиваема[я] область композиторского мастерства» [7, л. 206–207].

Пинчук-Фомин в своем выступлении в целом согласился с мнением Соллертинского, но посчитал, что неверно всем трем «подражателям» Шостаковича давать одну и ту же оценку, и предложил своеобразную классификацию молодых композиторов. Объединив Клюзнера, Майзеля и Энке, он образно сформулировал их творческий процесс следующим образом: «все трое писали под вечер свои произведения, им светила электрическая лампочка; вдруг лампочка погасла и они очутились в темноте, а вдохновения не остановить, – и вот появляются четверти, половинки, целые, которые, сами понимаете, как будут расположены! (смех)» [8, л. 24]. А вот Евлахов и Свиридов, по его мнению, «писали днём, но писали они свои произведения, очевидно, в пасмурную погоду!»⁴²⁷ [8, л. 24].

Самым эмоциональным было выступление Б. Клюзнера. В отношении Свиридова, он, видимо, один из первых (судя по хронологии имеющихся в стенограмме выступлений) указал на то, что, во-первых, «достаточно прослушать, как следует, симфонию Свиридова, проглядеть его небольшой творческий путь, чтобы понять, что его симфония <...> не является его основным творческим кредо и не следует из неё выводить общую тенденцию», а во-вторых, что «в симфонии Свиридова есть элементы собственного музыкального языка, опять-таки доступные для понимания при настоящем, добросовестном рассмотрении, <...> там есть вещи, которые идут совершенно не от Шостаковича, а побочным путём. Они идут от Стравинского также, как от Стравинского идут к Шостаковичу; они идут от Малера – также, как от Малера идут к Шостаковичу. И почему всё это должно проходить через призму Шостаковича – непонятно. Неужели трудно допустить, что молодёжь сама знакома с оригиналами этих влияний? Молодёжь могла в равной степени плениться этими образцовыми произведениями и сильными художниками на тех же основаниях, как это делал Шостакович» [8, л. 58]. Удивление вызвал у Клюзнера тот факт, что «люди с про-

⁴²⁷ Ассоциации с пасмурной погодой, вероятно, вызвала жесткость музыкального языка и некоторая мрачность образов симфонии.

фессиональным музыкальным образованием не услышали в произведении ничего, кроме подражательных эпигонских тенденций в отношении Шостаковича» [8, л. 57].

В отличие от Житомирского, Клюзнер по-своему ответил на вопрос, почему именно Шостакович стал властителем дум молодежи. Он высказал мнение, что характерным моментом грядущего симфонизма XX века является возвращение к классицизму в лучшем смысле слова. И именно в творчестве Шостаковича эта тенденция к воскрешению классических форм и языка проявляется «не механически, не в стилизованных формах». «Вот почему, - считает Клюзнер, - так созвучны, несмотря на недостатки и промахи, произведения Шостаковича. Это – органическое явление. И в том-то и трудности для критиков, чтобы усмотреть коренное различие внутри композиторов, которые идут по пути за Шостаковичем, а не привешивать им необдуманно ярлычки, не давать неподходящую в данной обстановке категорию эпигонов» [8, л. 55].

Справедливо сказал Клюзнер о том, какой должна быть роль опытных профессионалов-музыкантов, музыковедов и критиков в отношении молодых композиторов: «роль их не в том, чтобы прослушав произведения, отыскать в них какие-то влияния. Роль в том, чтобы в клубке влияний отыскать зерно, которое будет характерно для последующего роста этих композиторов. Не в том, чтобы приклеивать ярлычки и говорить, что все это ничего не значит, а в том, чтобы помочь разобраться, указать ему на те характерные черты, на которых впоследствии может вырасти его творчество» [8, л. 56–57].

Одним из таких вдумчивых критиков по отношению к Симфонии Свиридова оказался Ю. Вайнкоп, также выступавший на Пленуме. По его мнению «у Свиридова совсем не так много от Шостаковича, как это кажется на первый взгляд⁴²⁸. Некоторые элементы напоминают материал 5-й симфонии Шостаковича, приёмы (музыкального) оркестрового звучания говорят о нём. В какой-то мере обаяние и огромной силы индивидуальность учителя Свиридова – Шостаковича сказались» [8, л. 69].

⁴²⁸ В марте 1940 года Л. Полюта в статье, посвященной ученикам Шостаковича, также отметит многосоставность музыкального языка композитора, подчеркнув его личное отношение ко всем влияниям: «Свиридова нельзя считать абсолютным учеником Шостаковича, хотя и он не избежал влияния этого первоклассного мастера. Однако хорошую первоначальную школу Свиридов прошел у Рязанова, кроме того, долгое время молодой композитор находился под сильным влиянием творчества Дзержинского. Эти влияния наложили своеобразный отпечаток на его дальнейший путь. В результате получился интересный сплав противоречивых творческих принципов, которые, однако, в творчестве Свиридова настолько срослись с друг другом, а также с индивидуальными чертами самого композитора, настолько "пережиты" и прочувствованы им, что сейчас совершенно неотделимы один от другого» [415, с.29].

Соглашаясь с Ключнером, он подтвердил, что «в симфонии Свиридова, прежде всего, заметно влияние Малера и Стравинского (особенно в начале симфонии)». Однако метод такого подхода к сочинению он считает неправильным: «Теперь принято говорить о ряде вступительных или первых частей симфоний, написанных в медленных темпах, и по мелодическому рисунку (мелодически) украшенных большим количеством вспомогательных нот, что это влияние Шостаковича, в частности – начала 5-й симфонии. Но, товарищи, начало 5-й симфонии Шостаковича непосредственно вытекает из начала 7-й симфонии Малера. Отсюда вытекает начало симфонии для струнных инструментов Свиридова. <...> Но ведь это же совершенно неверный метод! Идя таким путём, я мог бы сказать, что (в финале) в Adagio симфонии Свиридова мы имеем совершенно явное влияние "Аполлона Мусагета", а в финале ещё более явное – "Царя Эдипа" Стравинского, но, повторяю, это – не метод» [8, л. 69–70].

Совершенно верно Вайнкоп считал, что, прежде всего «симфония ценна, как очень интересный и своеобразный этап творческого пути, всей линии развития композитора Свиридова» [8, л. 71].

Отмечая, как и предыдущие выступавшие, что «Свиридов начинал свой творческий путь, вращаясь в орбите тех влияний, которые были характерны для творчества Дзержинского», что «в настоящее время он отходит от этого стиля», тем не менее, Вайнкоп убежден, что «Свиридов, как очень талантливый композитор, вернётся к большим эмоциональным пластам своей музыки, но вернётся на новой основе, интеллектуально обогащённый, откажется от каких-то других, не свойственных его дарованию, его индивидуальности мелочей» [8, л. 71–72]. Подытоживая свое выступление, он пришел к выводу, что для Свиридова «симфония в высшей степени ценный и с моей точки зрения, глубоко положительный этап. В этом смысле симфония Свиридова привлекает, обращает на себя внимание и является очень интересным приёмом становления советской симфонической мысли» [8, л. 72].

Выступление Вайнкопа на пленуме во многом перекликается с его статьей «Две симфонии»⁴²⁹, вышедшей в мае 1941 года в журнале «Советская музыка» и являющейся первой и, до сих пор, единственной публикацией, специально посвященной Симфонии Свиридова.

⁴²⁹ Статья посвящена симфонии Н. Богословского и симфонии для струнного оркестра Г. Свиридова (анализ симфонии Свиридова представлен во второй части статьи).

В статье Вайнкоп ответил на вопрос, чем была вызвана оживленная дискуссия вокруг симфонии, указав, что, прежде всего она «поразила <...> своим резким отличием от всех предшествовавших произведений Свиридова», тем, что в ней «совершенно изменился музыкальный язык композитора, в частности, исчезла характерная для его ранних пьес интонационная близость к русской крестьянской песне» [338, с . 21]. Эти изменения привели к тому, что произведение потребовало «затраты интеллектуальной энергии для своего восприятия: в нем Свиридов отказался от примитивной "доходчивости" своих юношеских творческих опытов. Возможно, что это и огорчило кое-кого из критиков, склонных усмотреть в симфонии молодого композитора "формалистическое грехопадение"» [338, с. 25].

Но при этом, отмечает Вайнкоп, значительно вырос профессиональный уровень композитора: «фактура симфонии изобилует интересными ритмическими и полифоническими деталями. Чрезвычайно усложнились и обогатились ладовая структура и гармонический язык. Музыка стала как-то подобраннее, жестче и рациональнее» [338, с. 21].

Автор статьи обратил внимание и на то, что симфония на тот момент стала фактически первым крупным советским сочинением для струнного оркестра: «Нельзя не отметить и самый факт создания крупного произведения для струнного оркестра: это едва ли не единственный пример в творческой практике советских композиторов после симфонии Мясковского. Создание такого произведения представляет огромные трудности. Молодой композитор разрешил эту задачу успешно, хотя и не безукоризненно» [338, с. 21].

Совершенно справедливо он считал, что это «сочинение хорошего вкуса и, так сказать, "высокого сорта". Общее впечатление талантливости в соединении с профессиональной культурностью и острым интеллектом, производимое симфонией, заставляет прощать автору некоторые технические погрешности – стилистическую пестроту и ощутимую в отдельных местах абстрактность музыки» [338, с. 24].

Пророческими оказались слова Вайнкопа о том, что «в творчестве Свиридова симфония для струнного оркестра сыграет, по-видимому, крупную роль. Нам кажется, что композитор еще должен будет вернуться к широким мелодическим линиям, повышенной эмоциональной "температуре", свойственной его индивидуальности, к народности своего музыкального языка, к столь близкой ему сфере лирики. Но вернуться, основательно обогатив арсенал выразительных средств, расширив свой музыкально-культурный кругозор, овладев высокой композиционной техникой, укрепив формальную основу и обогатив язык своих сочинений» [338, с. 24].

Именно так позже считал исследователь инструментального творчества Свиридова Л. Раабен, совершенно точно подметивший не только, что «Симфония продемонстрировала крутой отход Свиридова от прежней песенно-народной манеры», но и самое главное, что «опыт симфонии не пройдет даром. Свиридов сохранит в своем стиле и те средства, которые были в ней завоеваны. <...> сама русская песенность придет уже в новом качестве, отнюдь не в той непритязательной жанровой фольклорности, в которой она была представлена в Первом фортепианном концерте» [600, с. 109]. И еще одно важное качество отметил Раабен: «Симфония в этом смысле показательна, в ней композитор впервые овладевает типическими для Шостаковича тех лет приемами. <...> Что мог дать Свиридову этот генделевско-баховский стиль? <...> Он вызывал внимание к мотиву – отдельному интонационному обороту, как форме концентрации душевного состояния. <...> Великое умение зрелого Свиридова подметить интонационной деталью тончайшее душевное движение, психологическую или характеристическую деталь в образе <...> во многом вскормлены пройденной им школой у мастеров позднего барокко, а вкупе с ними и у Шостаковича, Хиндемита» [600, с. 106].

Таким образом, оценки симфонии тогда оказались далеко неоднозначными. Не все, к сожалению, смогли увидеть за резкой сменой стиля серьезный напряженный поиск своего языка, и не у всех симфония вызвала «доверие к большим творческим возможностям» композитора. А между тем, Свиридов, анализируя по ходу жизни свой творческий путь, неоднократно подчеркивал, что это был, прежде всего, естественный для любого художника период учебы, освоения новых стилевых приемов, новых жанров, обогащения арсенала музыкальных средств. Вот как прокомментировал Свиридов уже упомянутые выше слова М. Чулаки «все идет от сложного к более простому, а Свиридов наоборот идет к более сложному»: «А я просто – учился. Новая музыка требовала переваривания, освоения, было ясно что нельзя обойтись без "культуры" одною "почвой". Таких слов я не знал, но смысл моей работы был таков» [263, л. 8].

В интервью газете «Труд» есть еще одно примечательное замечание композитора относительно своего периода учебы в классе Шостаковича: «В его [Шостаковича] музыке много немецкого. Точнее, немецко-русского – от Шумана к Рубинштейну, Чайковскому, Глазунову... Эта линия, как равная, существует наряду с коренной национальной линией Мусоргского, вообще Могучей кучки... Я тоже, когда стал заниматься у Шостаковича, начал как бы в немецкую сторону уходить – симфонию стал писать... Но это в плане учебы, потом я от этого отошел, стал искать свои темы, становиться более русским, что ли...» [615, с. 14].

Общаясь с исследователями, занимавшимися изучением его творчества, Свиридов также обращал их внимание на «учебное» значение этого периода творчества. В письме к А. С. Белоненко в 1983 г. он писал: «Крайне важно показать, как формировалось моё музыкальное поколение, учась, а потом, отталкиваясь (как – я!) от старшего (симфонического), а позже, отбиваясь от атак эпигонов шёнбергианства...» [263, л. 1]. Сохранились показательные самонаблюдения Свиридова над своим творческим процессом, предназначенные для музыковеда Т. Ю. Масловской, которой он предлагал переработать две главы ее диссертации для статей: «Должен быть освещен зигзагообразный путь: Начало (нащупывание пути). Обучения (влияния) (Обретение своего пути). Пушкинские романсы + Пастернак, одновременно с этим инструментальные произведения, фортепианные вещи, соната и др. Далее уход в сферу инструментализма (камерного), к неоклассическому стилю, изучение Стравинского, Рихтера, Берга, влияние Шостаковича, попытки в области симфонизма (неудачные). Начало 50-х годов, возвращение к вокальной музыке, к эпическому! ("Страна отцов")» [617, с. 226].

Нужно сказать, что уже в те годы понимал это и Шостакович. Неслучайно анонсируя Симфонию в газете, он подчеркнул именно тщательную учебу своего ученика, высказав при этом уверенность в его профессиональных качествах: «Свиридов много и тщательно изучает музыкальную литературу и это очень помогает ему в его развитии. Было бы несколько преждевременно заявлять, что Свиридов нашел свой музыкальный язык. Однако оригинальность и свежесть его мелодий, его гармоний и полифонической культуры вне сомнения» [470, с. 2]. Более того, судя по некоторым воспоминаниям Свиридова, можно предположить, что Шостакович все-таки сомневался в будущем своего ученика, как композитора-симфониста. «У Свиридова симфония не получается, поэтому занимается вокалом» [503, с. 230], – вспоминал Свиридов слова Шостаковича в беседе с композитором И. Слепневым. И еще одно воспоминание из той же беседы: «О молодости: Шостакович говорил, что "Свиридов не может написать симфонию". "У меня тяготение к вокальной мелодии, и я не могу соединить ее с симфонической формой"» [503, с. 233]⁴³⁰.

После отмены Постановления 1948 г. упоминания о симфонии в печати единичны. В 1959 году вышло в свет учебное пособие «История русской советской музыки» в четы-

⁴³⁰ Однако не стоит забывать и другие слова Шостаковича, сказанные им в 1965 году: «Мне жаль также, что Георгий Васильевич последнее время проявляет себя в симфонической сфере меньше, чем мог бы. У него есть все задатки композитора-симфониста, и мне, со своей стороны, жаль, что он их не развивает. А в сочинениях, которые я уже называл, - трио, квартете, квинтете – много подлинно симфонической музыки...» [466, с. 21]. А также его статью «Создание симфонии требует напряжения всех творческих сил», в которой Шостакович, в частности, считает, что «не пишет симфоний такой природный симфонист как Ю. Свиридов» (статья опубликована в газете «Советская культура» от 18 марта 1955 г.)

рех томах. Во втором томе, посвященном обзору музыкального искусства 1935–1941 гг., в разделе «Симфоническая музыка», написанном Н. Туманиной, небольшой абзац посвящен симфонии для струнного оркестра. Несмотря на отмеченные влияние неоклассицизма, черты рационализма и отсутствие характерных для Свиридова широкой мелодии и непосредственной эмоциональности, утверждается, что симфония «обнаруживает профессиональную зрелость и безусловную одаренность автора» [537, с. 487]. На страницах вышедшего в 1961 году сборника статей «Музыкальная жизнь Ленинграда», в его обзорных разделах, посвященных концертам филармонии и симфоническому творчеству советских композиторов, есть краткие сведения об исполнении симфонии в концертном сезоне Ленфилармонии 1940–1941 гг. [575, с. 31, 46, 226].

Надо сказать, что во всех, приведенных выше, суждениях современники оценивали симфонию, прежде всего, с точки зрения предшествующего ей раннего творческого опыта Свиридова. Лишь немногие смогли заглянуть в будущее... В этом плане представляет интерес первая оценка симфонии, которая была осуществлена, исходя из уже сложившегося свиридовского стиля. Ее дал в 1972 году в своей монографии первый биограф Свиридова А. Сохор. Он выявил в ней влияние неоклассицизма Стравинского, образов музыки Малера и Шостаковича и отметил, что именно с этим влиянием связано ее «мрачное самоуглубление», «нервная возбужденность», «рассудочность и изощренность». Пример повлиявших на Свиридова авторов, утверждает ученый, «пробудил в нем стремление к драматической конфликтности и острому психологизму. Но ни собственного отношения к сложным жизненным проблемам, ни достаточного музыкального опыта у молодого композитора еще не было и это обрекло его на несамостоятельность или отвлеченность образов и преувеличенное внимание к формальным задачам, при утере ценных качеств, присущих его музыке раньше» [629, с. 34]. Сохор, тем не менее, приходит к выводу, что «симфония показала значительный рост профессионального мастерства Свиридова, достигнутый в классе Шостаковича», что хоть и не везде, но «пробиваются настоящая глубина чувства и драматическая сила», что «местами виден прежний, хотя и возмужавший Свиридов с его искренней эмоциональностью и самобытностью» [629, с.34].

К сожалению, вплоть до сегодняшнего дня, больше никаких упоминаний в печати, тем более серьезных исследований о свиридовской Симфонии для струнного оркестра нет. Одной из причин того, что она выпала из поля зрения исследователей, стало то, что после

1943 года симфония покинула концертный репертуар⁴³¹. А с 1950-х годов «на передовой» творчества Свиридова оказываются совершенно другие сочинения. Поэма «Страна отцов» для тенора и баса в сопровождении фортепиано на слова А. Исаакяна ознаменовала начало нового этапа в творчестве композитора, связанного уже с другими жанрами.

Тем не менее, симфония не была забыта автором. Рукопись ее была найдена в личном архиве композитора и, как оказалось, в 1980-х годах Свиридов создавал ее новую редакцию для струнных и ударных. В партитуре он успел записать только третью, медленную часть симфонии. Остальные части, как указывает в предисловии к полному списку произведений А. С. Белоненко, «...остались в виде дирекциона или в форме вставок в чистовую партитуру первоначальной редакции 1940-го года» [507, с. 16]. Вполне очевидно, что композитор хотел дать своему незаслуженно забытому сочинению новую жизнь.

Это произошло в 2000 году, уже после кончины композитора. 28 июня 2000 г. в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии с успехом прошла повторная премьера Симфонии в исполнении камерного ансамбля «Солисты Москвы» под управлением Юрия Башмета [31]. Осенью этого же года, в рамках Всероссийского музыкального фестиваля «Петербургский венок Свиридову», проводимого в связи с 85-летием со дня рождения композитора, Симфония, под управлением Владислава Чернушенко, вновь прозвучала в Большом зале Филармонии. Недавно она вошла и в репертуар Русского камерного оркестра под управлением Сергея Проскурина.

Сейчас, когда окончен жизненный и творческий путь композитора, когда перед нами открылось все необозримое его наследие, Симфония для струнного оркестра, наконец-то может занять в нем свое достойное место, определить которое предстоит честным и глубоким исследователям. Она стала одним из тех сочинений 1940-х годов, которые помогают нам понять процесс творческого становления: из чего и как складывался прочный фундамент свиридовского стиля и что преодолел композитор на пути к его обретению. Симфония дает возможность творчеству Свиридова полнее «заиграть» всеми гранями. Но самое главное, что ее яркая, искренняя, живая музыка увлекает и заставляет себя слушать, верить в правду породивших ее мыслей и чувств. В ней есть «эманация духа» [503] – самый верный признак настоящего искусства, о котором говорил Георгий Васильевич и который дает ей право на жизнь.

⁴³¹ До сих пор в некоторых учебниках по истории музыки, в разделах, посвященных творчеству Г. Свиридова, Симфония для струнного оркестра не упоминается [585, с. 151–208].

3.3. Вокальное творчество Г. В. Свиридова в классе Д. Д. Шостаковича

В классе Шостаковича Свиридовым были написаны два вокальных цикла – в 1937–1938 годах на слова М. Лермонтова и в 1939 году на слова А. Блока⁴³². Имея разную художественную ценность, оба цикла сыграли определенную роль на пути обретения композитором своего стиля. Влияние Шостаковича и активное освоение «новой музыки» в период обучения в его классе ярко проявилось, прежде всего, в области инструментальных жанров. Однако, влияние новых знаний сказалось и на наиболее самобытной сфере творчества Свиридова – вокальной музыке. В обоих циклах молодой композитор впервые применил к своим вокальным сочинениям полученные технические навыки, стал осознанно работать над мелодией, фактурой и другими компонентами музыкального языка.

Шостакович, не ограничивавший жанровые предпочтения учеников, по свидетельству С. Хентовой «с осторожностью относился к вокальным работам, считая их всегда трудными» [641, с. 473]. Являясь по складу дарования прирожденным симфонистом, в области вокальной музыки Шостакович к тридцатым годам имел небольшое наследие – всего несколько малозначимых опусов⁴³³. Не случайно, поэтому, на уроках он не опирался на свой опыт: «...ссылался чаще всего на музыку Верди, чтобы показать выразительные возможности пения; ученики так и не узнали шостаковичских пушкинских романсов. Молчал о «Леди Макбет». Только опера «Нос» иногда звучала, когда рассматривались задачи сатирической оперы» [641, с. 473]. Поэтому говорить о влиянии Шостаковича на стиль вокальных сочинений Свиридова можно лишь в плане возросшей профессиональной оснащенности и осознанного применения новых стилевых приемов.

Романсы на слова М. Ю. Лермонтова стали вторым вокальным циклом Свиридова [507, с. 59]. Причиной обращения к поэзии Лермонтова, скорее всего, послужили юбилейные даты – столетие со дня рождения в 1937 г. и столетие со дня смерти поэта в 1941. Лермонтов не вошел в число поэтов, близких Свиридову, и в последующие

⁴³² Также, в 1939 г. была написана песня на сл. П. Беранже «Как яблочко румян...» [507, с. 60].

⁴³³ Природа таланта Шостаковича была, прежде всего, инструментальна. Хоровая и вокальная музыка никогда не являлись для Шостаковича приоритетными. К 1930-м годам из вокальных сочинений им были написаны Две басни Крылова (1922), Шесть романсов на стихи японских поэтов (1928–1932), Четыре романса на стихи Пушкина (1936–1937), Семь обработок финских народных песен (сюита на финские темы) для солистов (сопрано и тенора) и камерного ансамбля (1939). Из хоровых сочинений, если не считать хоровые сцены в операх, симфоническая поэма на слова Асеева «От Карла Маркса до наших дней» (1932). Поэма не окончена и утрачена. Все эти сочинения не представляют особого интереса в наследии композитора. И в дальнейшем, практически все вокально-хоровые сочинения Шостаковича, будут связаны с конъюнктурной линией его творчества: Клятва Наркомму на сл. Саянова (1941), две обработки русских народных песен для хора без сопровождения (1957), Поэма о Родине (1947), Песнь о лесах (1949), Десять поэм на слова революционных поэтов для хора без сопровождения (1951).

годы композитор больше не обращался к его поэзии (если не считать два романса, созданных в 1957 г. для второй редакции этого цикла)⁴³⁴.

Музыкальная лермонтиада тридцатых годов оказалась гораздо менее обширна в сравнении с вокальными сочинениями, созданными к юбилею Пушкина. Более того, на страницах прессы неоднократно поднимался вопрос об одностороннем отборе композиторами лермонтовских текстов. Говорилось о необходимости расширения круга образов, сюжетов и жанров в воплощении лермонтовской поэзии в музыке; композиторов упрекали в незаслуженном игнорировании «гражданских» стихотворений поэта, стихов в жанре поэтического размышления, думы, ораторского монолога [336, с. 90; 352; 359, с. 84]. Свиридов, как и многие из его коллег, отобрал для цикла традиционные стихи, большинство из которых прежде уже неоднократно были положены на музыку и, как, например, романсы «Парус», «Выхожу один я на дорогу», «Горные вершины», «Они любили друг друга» стали классическими образцами музыкального воплощения данных стихотворений.

Отделенные от пушкинского цикла только тремя годами, романсы на слова Лермонтова очень сильно отличаются от них, прежде всего, уровнем технической сложности и совершенно иным музыкальным складом. К тому же Свиридов, в отличие от пушкинских романсов, пронизанных песенностью, обращается здесь к романсу в его классическом виде.

Надо сказать, что несмотря на отдельные яркие сочинения, в целом жанр классического романса развивался в тридцатые годы довольно слабо [360, с. 86–87]⁴³⁵. В прессе неоднократно поднимался вопрос о том, что советские композиторы недооценивают жанр романса, все чаще стремятся подменить его эстрадной или массово-куплетной песней [332; 342, с. 36]. Одну из причин такой ситуации критики видели в том, что композиторы, особенно обращаясь к современным поэтическим образам, продолжали использовать старые романсные формы, воспроизводили музыкальный романсовый язык второй половины XIX – начала XX века, что неизбежно вело к разрыву содержания и формы. Композиторов призывали смелее прибегать к взаимопроникновению между романсом и смежными

⁴³⁴ Очень дорога Свиридову была Элегия «Выхожу один я на дорогу». Исключив ее из цикла в 1958 году, композитор продолжал работу над сочинением до последних дней жизни. По свидетельству А. С. Белоненко, «на пюпитре рояля в 90-е гг. постоянно находились рукописи с бесчисленными вариантами оркестрового решения лермонтовской элегии» [487, с. XIV]. В архиве композитора хранится большое число рукописей и звукозаписей с вариантами музыкального текста элегии [507, с. 96; 617, с. 645, 706].

⁴³⁵ Согласно обзору советской романсовой литературы, изданной в 1940 г. в этом жанре работали, прежде всего, композиторы старшего поколения: С. Прокофьев, М. Гнесин, А. Гольденвейзер, Б. Асафьев, Ю. Бирюков, И. Адмони, среди молодых – Б. Гольц, Ю. Свиридов.

жанрами – народнопесенным, театральным, массовым, но при этом избегая упрощенности формы и фактуры [332].

С этой точки зрения, романсы Свиридова сразу были положительно отмечены музыкальной критикой: «За это время Свиридов <...> лучше узнал музыкальную литературу, стал гораздо опытнее, приобрел большую композиторскую технику. Все это сказалось в лермонтовском цикле: по "сделанности" и "умелости", по разнообразию приемов, по сложности композиции, гармонии, фактуры он несомненно выше пушкинского» [629, с. 22]. Именно возросший технический уровень романсов благотворно повлиял на оценку этих романсов в профессиональных кругах: «Если пушкинские романсы, быстро завоевав аудиторию, тем не менее остались почти незамеченными критикой, то лермонтовские были поддержаны ею» [629, с. 22]. В 1938 году романсы Свиридова оценил Н. Я. Мясковский, выступив в их защиту в издательстве⁴³⁶: «Мною, после прослушивания в консультационной комиссии были просмотрены 7 романсов Ю. Свиридова... Исполнение автором было несовершенно (исключая ф-п партию), что создало искаженную картину. Между тем, кроме отмеченных Комиссией двух романсов ("Парус" и "Соседка"), в цикле этом имеются и другие, в смысле выразительности и композиционной законченности мало в чем уступающие избранным Комиссией. Мне кажется, что было бы несправедливо отказывать в рекомендации и таким пьесам, как "Они любили друг друга" (хотя самый конец мне кажется несколько натянутым), "Выхожу один я на дорогу" и даже "Горные вершины", произведшие в исполнении автора необыкновенно мрачное впечатление, что не вполне отвечает действительности. Вполне отрицательно принужден отнестись только к двум: "Как небеса твой взор" и "Она поет", в которых чувствуется какая-то нечеткость, а может быть, ошибочность трактовки» [580]⁴³⁷.

В 1940 году Ю. Вайнкоп отнес романсы на сл. Лермонтова к числу наиболее удачных вокальных сочинений ленинградских композиторов созданных за последнее время [342]. Уже в послевоенное время, в 1945 году, Васина-Гроссман также выделила лермонтовский цикл Свиридова: «Среди лермонтовских романсов композиторов молодого поколения следует отметить цикл Юрия Свиридова и, особенно романсы "Они любили друг друга", "Соседка", "Горные вершины". Наиболее оригинален романс "Они любили друг друга"» [496, с. 228].

⁴³⁶ В конце 1930-х годов Н. Мясковский также создал цикл на стихи М. Лермонтова. См.: В союзе советских композиторов. Романсы советских композиторов на стихи Лермонтова [336], В. Гроссман Три цикла романсов на стихи Лермонтова [352].

⁴³⁷ Мясковский предлагал администрации издательства пересмотреть вопрос с публикацией романсов Свиридова в более благоприятную для автора сторону.

Тем не менее, исследователи, отмечая профессионализм романсов, сходились во мнении, что в них композитор утратил непосредственность и свой неповторимый стиль, так ярко проявившийся в пушкинских романсах. «Непосредственности в новом цикле значительно меньше, – отмечал Сохор. – Поэтому меньше в нем и своеобразия. И, несмотря, на техническую слаженность, он скорее, чем пушкинский, может быть назван ученической работой» [629, с. 22]. Аналогично считала и Васина-Гроссман: «В нем чувствуется более смелый, уверенный композиторский почерк, разнообразнее стала гармония, интереснее – фактура. Но зато пленительная непосредственность пушкинских романсов оказалась в какой-то мере утраченной» [495, с. 258].

Резкую смену языка критики объясняли неустойчивостью стиля композитора: «Обращение к выразительности песенной интонации в тот период еще не было осознанно композитором как основная линия его вокальной музыки. Иначе нельзя объяснить то, что в следующем своем лермонтовском цикле Свиридов не только не развивает этот принцип, но даже отходит от него, за исключением одного романса» [495, с. 255]. Однако, в отличие от инструментальных сочинений этой поры, именно в вокальной музыке, Свиридов не смог полностью отойти от присущей ему песенности. Вне класса Шостаковича, параллельно с циклами романсов на стихи Лермонтова и Блока, он самостоятельно пишет совершенно противоположные по стилю вокальные сочинения – песни на сл. Беранже, на сл. А. Прокофьева, прикладную музыку для Краснознаменного ансамбля. Непосредственность свиридовских мелодий ощущается в них также как в пушкинских, всем им присуща и песенность, и опора на бытовой музыкальный слой, и острая портретная характеристичность.

В отличие от пушкинского цикла, романсы Свиридова на стихи Лермонтова не обрели популярность и до сих пор не вошли в широкий концертный репертуар. Одной из причин стали военные годы, на которые пришлось начало концертной жизни цикла. Есть сведения, что в 1938 году романсы были прослушаны в Союзе композиторов⁴³⁸, исполнялись в консерваторских концертах. Повлияло и то, что при жизни композитора цикл полностью так ни разу не был издан⁴³⁹. Однако главной причиной, несмотря на заметно вы-

⁴³⁸ Об этом сообщает Н. Шерстобитова в своей заметке, подводящей итоги деятельности Ленинградского Союза композиторов за 1938 г. [465, с. 113].

⁴³⁹ В 1938 году было сделано стеклографирование рукописи. В 1939 г. романс «Соседка» опубликовал журнал «Советская музыка» (№ 9–10, с. 95–99). В 1941 г., в годовщину столетия со дня смерти поэта, этот же романс был издан Музгизом в сборнике «Романсы и песни советских композиторов на тексты Лермонтова». В 1941 г. Всесоюзный комитет искусств выпустил стеклографированное издание романса «Как небеса, твой взор блистает...». Полностью цикл впервые был опубликован уже во второй редакции, в 2003 году [487].

росшее мастерство, стало несовершенство романсов: «Сам композитор понимал, что романсы далеки от совершенства. И вот в 1956 г., когда у Свиридова впервые возникает мысль издать сборник своих романсов и песен, он возвращается к циклу и переписывает его заново» [487, с. XIX].

Такая судьба второго цикла Свиридова очень примечательна. По мнению Сохора, «написанный на более высоком техническом уровне, чем первый, он тем не менее потребовал переработки, тогда как наивные, казалось бы, пушкинские романсы не вызвали такой необходимости! Видимо, в них Свиридов был больше самим собою, чем в позднейших лермонтовских» [629, с. 24].

Однако, именно этот цикл в 1958 году стал знаменательным для Свиридова. Именно в нем ознаменовался окончательный сознательный выбор композитором своего пути⁴⁴⁰. Середина пятидесятых годов – очередной период бурных дискуссий о путях развития советской музыки. Вновь композиторы напряженно искали свой путь и определялись в своем отношении к современным музыкальным направлениям. В эти годы Свиридов внимательно изучает новую послевоенную музыку, музыкальное искусство западного авангарда. «Но все это его не удовлетворяет, – пишет А. С. Белоненко. – Композитор осознает, что оказался в кризисной ситуации, он понимает, что необходимо искать новое слово, но ему не по пути с молодыми. <...> чистый инструментализм не давал возможности Свиридову выразить свое сокровенное, осуществить столь важный для него синтез Слова и Музыки» [617, с. 31].

В эти годы он обращается к своим старым работам и создает более совершенные их редакции, предполагая издать сборник своих ранних вокальных сочинений. Тогда, в рамках подготовки сборника, появилась окончательная редакция песен на сл. Прокофьева («Слободская лирика»), написанного во время войны цикла «Из Шекспира», незначительной редакции подвергся даже пушкинский цикл. Тогда же Свиридов возвратился и к романсам на слова Лермонтова⁴⁴¹. В цикле появились два новых произведения – «Силуэт» и «Портрет NN» (Подражание Даргомыжскому)⁴⁴². В романсе «Силуэт», видно, что Свиридов в эти годы пробовал освоить технику двенадцатитоновой композиции, эксперименти-

⁴⁴⁰ Подробнее о второй редакции цикла романсов на стихи М. Лермонтова см.: Белоненко А. «Моя форма – песня...». О камерно-вокальном творчестве Георгия Свиридова [487], Белоненко А. Из чего рождается гармония [617, с. 30–31], Георгий Свиридова. Полный список произведений (Фотографический справочник) [507, с. 70–71].

⁴⁴¹ Изменения коснулись всех компонентов музыкального языка, изменился порядок чередования романсов. Цикл стал называться «Восемь романсов на слова М. Ю. Лермонтова».

⁴⁴² Вместо романса «Она поет – и звуки тают...» и элегии «Выхожу один я на дорогу».

ровал с тональностью, пытаясь использовать ее более свободно, однако эти поиски его не удовлетворили.

О выборе Свиридовым своего пути свидетельствует второй романс – «Портрет NN» (Подражание Даргомыжскому). «В то время, когда в прессе обсуждались вопросы новаторства, обновления музыкального языка, когда увлекались додекафонией, алеаторикой, слушали "Молоток без мастера" Булеза и "Хиросиму" Пендерещкого, – пишет А. С. Белоненко, – Свиридов сделал свой сознательный выбор и на своей хоругви написал имя великого русского композитора-реалиста, искавшего правдивую музыкальную речь, точную, идущую от речевой, музыкальную интонацию» [487, с. XIX]. Параллельно, именно в эти годы, Свиридов окончательно и осознанно приходит к выводу, что песня – это его жанр. В 1963 году он впервые сформулирует свой выбор на бумаге: «Настало время искусства духовного, символичного, статичного и простого. Песня – вот основа нового, качественно нового в искусстве. Песня и обедня» [617, с. 32]. Позднее он еще раз повторит эту мысль: «Моя форма – песня. Отдельная, заключенная в себе идея» [617, с. 203].

Таким образом, лермонтовский цикл, не имея особой художественной значимости, тем не менее, стал для Свиридова, единственным вокальным сочинением, в котором он, целенаправленно, как в тридцатые, так и в пятидесятые годы, активно искал новые средства вокальной выразительности. И в нем же Свиридов дал ответ на все эти поиски, определив своим жанром песню и правдивую музыкальную речь. Оставшись в рамках традиции, он направил свои поиски не вширь, а вглубь.

В 1938 г. Свиридов пишет еще один вокальный цикл – на стихи А. Блока⁴⁴³. В музыковедческой литературе началом «линии Блока» в музыке Свиридова принято считать вокальный цикл «Петербургские песни» и песню для баса «Голос из хора», созданные в 1961–1963 гг.⁴⁴⁴ Однако, начало музыкальному воплощению поэзии Блока, положил, именно, ранний цикл 1938 года, написанный в классе Шостаковича. С этого момента и на

⁴⁴³ Исходя из композиционного плана, сохранившегося в личном архиве Свиридова, в цикле предполагалось десять романсов: «Жизнь медленная шла...»; «Душа, когда устанешь верить...»; «Бывают тихие минуты...»; «Повеселясь на буйном пире...»; «Прощаюсь я...»; «Медленной чредой...»; Незнакомка; «На улице дождик...»; «Дым от костра»; «Снова иду я...». Однако до нас дошли ноты только пяти из них – №№ 1–4, 8 [507, с. 60]. Вполне возможно, что произведение так и осталось незавершенным. При жизни композитора романсы не были опубликованы и не были исполнены. Концертное исполнение первых четырех номеров состоялось 2 декабря 2000 г. в Малом зале им. Глинки Санкт-Петербургской академической филармонии. Подробнее о блоковских романсах 1938 г. см.: Белоненко А. «Моя форма – песня...». О камерно-вокальном творчестве Георгий Свиридова [487, с. XXIX].

⁴⁴⁴ Созданные в 1938 г. блоковские романсы и в 1962 году кантата «Грустные песни» оставались до недавнего времени неизвестны исследователям (первое исполнение «Грустных песен» состоялось в 1999 г. в Москве). Также, как не было известно, что первоначально, в 1962 г. «Голос из хора» мыслился композитором как кантата (сочинение так и осталось в рукописи, хранящейся в личном архиве композитора).

протяжении всей жизни Блок как поэт и как личность будет находиться в центре внимания Свиридова.

О том, что поэтическое наследие Александра Блока занимает центральное место не только в творчестве, но и в жизни, в становлении мировоззрения Свиридова на сегодняшний день можно говорить с уверенностью⁴⁴⁵. Одним из формальных аргументов в защиту этого тезиса является наибольшее количество сочинений, написанных на слова поэта – восемьдесят шесть поэтических текстов Блока использовал Свиридов в своем творчестве⁴⁴⁶. Разумеется, количественный критерий не является определяющим. Самыми лучшими «свидетелями» здесь являются записные тетради Свиридова, его нотные рукописи, которые буквально пронизывают мысли о поэзии, жизни и творчестве Александра Блока.

Постижение жизни и творчества Блока шло у Свиридова всю жизнь, это был непрерывный творческий процесс, требовавший от Свиридова максимального напряжения и обнажения душевных сил и мыслей. На протяжении жизни менялось его отношение к Блоку, возрастало понимание его личности и жизненного пути, а в связи с этим эволюционировали взгляды самого композитора. В исследовании Блока, и в его толковании рос сам Свиридов, формировалось его мировоззрение. Блоковская поэзия становилась для него концентрированным опытом жизни, духовным, историческим опытом, и в итоге она становилась частью жизненного опыта самого композитора.

В противовес распространенному мнению о его любви к Есенину, композитор сам утверждал, что наиболее близким ему поэтом является Александр Блок: «Я поэзию Есенина не так уж люблю. Я знал его, но как-то не слышал, может быть, это даже и хорошо. Отдельные стихотворения только. <...> Вообще Есенин не занимал в моей жизни такого уж большого места. Я знал его стихи, познакомившись с ними ещё в школе, но он не был моим любимым поэтом, а более всего любимым, любимейшим моим поэтом был и останется им навсегда Блок. Блока я люблю, но это вообще не для публики. Он даже мне бли-

⁴⁴⁵ До недавнего времени в музыковедческой литературе центральной фигурой в плеяде поэтов – «свиридовских избранников» – считался С. Есенин, а его поэзия – наиболее близкой духовным и художественным устремлениям композитора. Можно даже говорить о сложившемся своеобразном «есениноцентризме» Свиридова, как аксиоме свиридоведения. В большинстве работ между поэтом и композитором проводилась прямая параллель, их творческое «содружество» воспринималось как первостепенное и само собой разумеющееся. Одна из причин, почему не видели общего между Свиридовым и Блоком в том, что, при поверхностном знакомстве, слишком разными представлялись личности поэта и музыканта, их судьбы и жизненные пути, их творческие цели и идеалы.

⁴⁴⁶ Для сравнения: на втором месте, после А. Блока, по количеству использования в творчестве, занимают тексты из православного обихода – 67, затем С. Есенин – 60, А. Пушкин – 38, народные слова – 34, А. Прокофьев – 29, А. Исаакян – 19, количество стихов других поэтов колеблется от 1 до 10. См.: Георгий Свиридов. Полный список произведений (Нотографический справочник) [507].

же Пушкина, хотя Пушкин – это грандиозно, а для русского человека – это основа основ. Огромен, но более всего люблю Блока» [503, с. 236].

Основную роль в возникновении интереса Свиридова к жизни и творчеству Блока сыграли традиции петербургско-ленинградской культуры. Семнадцатилетний Свиридов приехал в Петербург всего лишь через двенадцать лет после смерти в этом городе Александра Блока. Композитор еще застал картины сохранившегося старого уклада жизни, которые в своё время мог наблюдать поэт, ходил по тем же улицам, дышал теми же хмурыми сумерками и белыми ночами, выпитывал ту же «петербургскую» атмосферу, которая разлита во многих строках Блока. В беседах с композитором А. Висковым Свиридов не раз вспоминал о том времени: «Я еще знал отголоски старой блоковской культуры, атмосферы того времени. Любил гулять по блоковским местам: Льгово, Озерки. Еще сохранились рестораны, где он бывал, искал свою Прекрасную Даму. А к музыке Блока пристрастил Андрей Белый» [503, с. 576].

Немаловажную роль в приобщении юного композитора к творчеству Блока сыграло общение с людьми, близко знавшими Блока при жизни. В тридцатые годы юный Свиридов общался с Н. Крандиевской, К. Кузьминым-Караваевым, Н. Тихоновым и его супругой, Ю. Шапориным. В беседах с А. С. Белоненко Свиридов с восторгом вспоминал, как будучи в гостях у Н. С. Тихонова сидел на том же диване, на котором в свое время сидел А. Блок.

Несомненно, повлияло на Свиридова и композиторское окружение. На первоначальном этапе вхождения поэзии Блока в музыкальную жизнь её культивировали в своём творчестве, прежде всего, композиторы-петербуржцы – В.Щербачев⁴⁴⁷, Ю. Шапорин⁴⁴⁸, М. Юдин⁴⁴⁹, П. Рязанов⁴⁵⁰. В 1920–1930 е гг. к Блоку обращались и другие, также, прежде всего, ленинградские композиторы: Л. Штрейхер, Ю. Вейсберг, Л. Вишкарёв, В. Богданов-Березовский, Н. Чемберджи, Н. Корчмарев, С. Фейнберг, А. Пащенко, Д. Покрасс, А. Половинкин, М. Старокадомский, А. Александров, Д. Кабалевский. Музыку этих композиторов Свиридов хорошо знал и явно не без влияния опыта своих предшественников он пишет в 1938 году свой первый цикл романсов на слова А. Блока. К тому же в классе

⁴⁴⁷ Сюита для фортепиано «Нечаянная радость» (1912–1913); Романсы на сл. А.Блока. Соч. 11 (1915–1922); Четыре стихотворения А. Блока. Соч. 11 (1921–1924); Симфония № 2 для солистов, хора и оркестра в пяти частях. Слова А. Блока (1923–1924).

⁴⁴⁸ «Далёкая юность»: Песни для голоса с фортепиано. Слова А. Блока. Ор. 12. (1935–1940); На поле Куликовом. Симфония-кантата для солистов хора и оркестра. Соч. 14. Стихи А. Блока с изм. и дополн. М. А. Лозинского. (1939).

⁴⁴⁹ «Скифы» для хора без сопровождения.(1929).

⁴⁵⁰ Четыре стихотворения А. Блока. Соч. 3. (1927).

Шостаковича в 1938–1939 годах романсы на сл. Блока, помимо Свиридова писали и другие студенты: И. Добрый, В.Салманов, И. Адмони, Б. Гольц, а также ассистент Шостаковича И. Финкельштейн.

Хотя надо отметить, что в предреволюционный период в области музыкальной блокианы все-таки было создано очень мало значительных сочинений. Об этом пишет в дневниковых записях и сам Свиридов: «Нельзя сказать, что на Блока не писали, многие стихи положены на музыку, но как-то в этом не было ничего значительного. <...> А. Блок не пользовался никаким почти вниманием серьёзных, крупных музыкальных талантов, своих современников. Ни один значительный композитор предреволюционных лет не обратил внимания на его творчество (ни Скрябин, вообще чуждый пению, ни Танеев, ни Рахманинов – за исключением одного романса на слова Ав<етика> Исаакяна в переводе Блока, ни Прокофьев, ни Стравинский)⁴⁵¹. Может быть, Мясковский, позднее Щербачёв – автор превосходных романсов и Шапорин. Наиболее яркие композиторы русского modern`а Стравинский и Прокофьев охотнее обращались, скажем, к Сергею Городецкому – декоративная русская экзотичность, которой вполне соответствовала их художественная платформа, создание красивого, пышного, нарядного искусства, лишённого неприятных "социальных" черт» [617, с. 140]⁴⁵².

Нельзя не согласиться с музыковедом Т. Хопровой, считающей, что А. Блок – поэт сложный для музыкального воплощения, что в поэтических образах Блока существует скрытый, не всегда уловимый смысл, сложен и подтекст, где обычно раскрывается идея стихотворения [293, с. 31]. «Стихи – это мировоззрение» [цит. по: 293, с. 31], – писал Блок. Следовательно, перед композиторами стояла задача постигнуть идейную сущность его сочинений, быть близким к философскому миру поэта.

Как правило, все композиторы, обращавшиеся к творчеству Блока до Свиридова, видели в нем, прежде всего автора «Стихов о Прекрасной Даме» и «Незнакомки», утончённого символиста, тяготели к индивидуальному, субъективному в трактовке блоковской поэзии. Как образно писал Брюсов, «за сложным сочетанием символов не видели поэта дня, а не ночи, поэта красок, а не оттенков, поэта полных звуков, а не полутонов» [цит. по: 293, с. 33]. Сам Блок глубоко переживал односторонний подход к его поэзии, неумение за туманной символикой видеть глубину содержания. В письме к грузинскому литератору А. И. Арсенишвили от 8 марта 1912 года поэт писал: «... если в моих стихах для Вас есть

⁴⁵¹ До революции из старшего поколения композиторов к А. Блоку обращались Р. Глиэр (в 1914 г.), Ц. Кюи (в 1915 г.), М. Кузьмин (в 1908 г.), А. Гречанинов (в 1910–1913 гг.), С. Василенко (в 1906–1909, 1914, 1921–1926 гг.), Н. Рославец (в 1913 г.), М. Гнесин (в 1906, 1915 гг.) [293].

⁴⁵² Здесь имеются ввиду Шесть стихотворений А. Блока Н. Я. Мясковского. Соч. 20.

утешение от тоски – тоскою ещё более глубокой <...> то лучше не питайтесь ими. <...> Если Вы любите мои стихи, преодолите их яд, прочтите в них о будущем» [цит. по: 293, с. 33].

В 1938 году Свиридов остался в рамках традиционного подхода к Блоку только как к лирическому художнику (хотя и трагического наклонения). А. Сохор в монографии пишет о том, что блоковский цикл Свиридова «продолжает, главным образом традиционную линию лирико-психологического романса, представленную до этого в лермонтовском цикле» [629, с. 25]⁴⁵³. Однако такое толкование Блока не было близко Свиридову. Видно неслучайно поэтому, к стихам, отобранным для этого цикла, композитор в последующие годы больше не обращался. Романсы остались существовать только в первоначальной редакции 1938 года. Не вошел ни один из них и в главный «сверхцикл» Свиридова под «рабочим» названием «Большой Блок»⁴⁵⁴. Цикл остался практически неизвестным в широких кругах, так как при жизни композитора, скорее всего никогда не исполнялся и не публиковался⁴⁵⁵.

Исходя из хронологии творчества, складывается впечатление, что до начала шестидесятых годов Свиридов к Блоку не обращался. Однако, напротив, в период с 1938 по 1960 год Свиридов активно читал его поэзию, изучал дневники, письма, статьи. А. Л. Свиридова, вторая супруга композитора, свидетельствовала, что в период их совместной семейной жизни с 1946 по 1952 год, Свиридов был абсолютно поглощен изучением Блока. К этому же времени относятся поиски Свиридовым места захоронения поэта на Смоленском кладбище⁴⁵⁶ до перенесения его праха на Литераторские мостки в 1944 г.

Также в семейной библиотеке сохранилась книга сочинений А. Блока, испещренная записями на полях рукой Свиридова. Эту книгу он не забрал с собой в Москву при переезде в 1954 году. Пометки и записи, отмеченные стихотворения также дают основание говорить, что работа над Блоком велась у композитора с конца тридцатых годов все время. Уже в этом сборнике, например, обведено композитором стихотворение «Перстень-

⁴⁵³ Это единственное упоминание о раннем блоковском цикле композитора в печати.

⁴⁵⁴ Подробнее о сверхцикле «Большой Блок» см.: Георгий Свиридов. Полный список произведений (Нотографический справочник) [507, с. 14–15; с. 94–96].

⁴⁵⁵ Единственное упоминание об исполнении романсов при жизни композитора мы находим в журнале «Советская музыка», в разделе Хроника. Там указано, что в 1938 году, наряду с циклом на слова Лермонтова и песнями на сл. Прокофьева, в Ленинградском Союзе композиторов были прослушаны романсы на слова А. Блока. [465, с. 113] Первое концертное исполнение четырех номеров цикла состоялось только в 2000 г.

⁴⁵⁶ На тот момент поиски композитора не увенчались успехом.

страдание», которое только в 1963 году вошло в цикл «Петербургские песни»⁴⁵⁷. В этой же книге помещена поэма «Двенадцать», также испещренная записями на полях. На странице 338 этой книги сохранился сюжетно-композиционный план оратории, над которой композитор работал в конце сороковых – начале пятидесятих годов. Исходя из плана, она мыслилась как оратория для контральто, героического тенора, баса, смешанного хора и симфонического оркестра в двух частях. К сожалению, от оратории практически не осталось ни одной нотной строчки, хотя фрагменты из нее в разное время слышали друзья и близкие композитора.

Но центральной фигурой творчества Свиридова Блок становится, начиная с 1959 года. К этому времени стало понятно, что закончился краткий период надежд на возрождение жизни, возникший после смерти Сталина. С этого момента Свиридов уже смотрел на будущее трезво, предчувствуя все грядущие катастрофы, включая перестройку. С этого времени все его творческие замыслы, чем дальше, тем больше стали пропитываться христианским мирозерцанием. Отсюда начинается его сознательный поворот в сторону национального и религиозного. На второй план уходят крупномасштабные ораториальные полотна. Начиная с песни «Голос из хора» и кантаты «Грустные песни» в творчестве Свиридова возникает серия т. н. «маленьких кантат». В этот же момент через Блока узловым темой творчества композитора и основой его историософии становится Петербург⁴⁵⁸. С этого же времени цитаты из записных книжек и статей Блока, которые Свиридов называет «глубокими и прозорливыми», приводятся композитором для подтверждения тех или иных мыслей по поводу животрепещущих проблем современной культуры, поразительно совпадают в оценках глубокого духовного кризиса современного общества, его нравственного состояния. Мысли Свиридова всё время корреспондируют с аналогичными мыслями Блока в вопросах судьбы России и её народа, в вопросах искусства, культуры, жизни человека. «Поэзия Блока совершенно не исчерпана временем, она звучит в наши дни с потрясающей силой и вся устремлена в грядущее. Его прозрения поразительны!» [543, с. 256] – именно так считал композитор.

Именно в эти годы Свиридов, опираясь на всестороннее знание жизни и творчества поэта, постигнув нравственный стержень его вдохновения, приходит к Блоку, как худож-

⁴⁵⁷ Александр Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр / Ред. Вл. Орлова. Л.: Гос. изд-во «Художественная литература». 1936.

⁴⁵⁸ В раннем творчестве Свиридова Петербург возникал эпизодически, и не как тема, а, в большей степени, как фон жизни (например, в кинофильмах «Римский-Корсаков», «Пржевальский»), либо как ощущение, как аура, атмосфера в которой создавались его камерно-инструментальные сочинения сороковых годов.

нику «мужественно глядящему в лицо миру», к художнику у которого объективное, эпическое начало преобладает над индивидуально лирическим, демократическое, здоровое и сильное – над изысканным и утонченным. Он приходит к Блоку у которого «путеводительным ритмом жизни» было глубокое чувство Родины, Блок Свиридова предстает национальным эпическим поэтом, для которого тема Родины, России была центральной, самой важной и заветной.

Таким образом, оба студенческих вокальных цикла Свиридова не являясь особо ценными в художественном отношении, тем не менее, стали точкой отсчета узловых моментов творчества композитора.

3.4. Роль Д. Шостаковича в профессиональной судьбе Г. В. Свиридова

Учебный процесс в классе Шостаковича не ограничивался получением специальных знаний. Общение с ним становилось для большинства его учеников не только профессиональной школой, но формировало их отношение к профессиональной деятельности, к искусству, к жизни в целом. Очень точно подметила С. Хентова, что «отдаваясь власти шостаковической личности, друзья становились как бы ее зеркалом, отражавшим ее психологию, взгляды, вкусы, понимание мира и людей» [639, с. 45].

Сказанное вполне можно отнести и к его ученикам. Не случайно многие подмечали, что помимо закономерного на определенном этапе творческого подражания, ученики старались подражать учителю во всем, вплоть до мельчайших внешних деталей. «Обаяние творчества Шостаковича было настолько велико, – вспоминал М. Меерович, – что все его ученики ему подражали. Даже внешне. Ученика Шостаковича можно было в консерватории узнать за три версты. Все носили очки – кому надо и кому не надо, у них были нервные движения, нервная манера разговора – все были одинаковые» [639, с. 225]. «Больше всего подражают Шостаковичу. <...> – говорил на заседании Союза композиторов М. Чулаки. – При этом подражают не только музыке Шостаковича, не только заимствуют у него интонации и обороты, но стараются подражать его манере говорить, его почерку и т. д.» [20, л. 106]. Не был исключением и Свиридов. Например, А. Белоненко свидетельствует о необыкновенном сходстве в графике нотного письма юного Свиридова и Шостаковича: «Я был поражен сходством в графике нотного письма композиторов. Молодой Свиридов подражал учителю даже в написании нот!» [617, с. 26].

Но, прежде всего, ученики Шостаковича буквально «пропитывались» основополагающими чертами его личности. Так, одним из главных отличительных признаков шко-

лы Шостаковича было его отношение к профессии. Все ученики в один голос подчеркивали, что главным в педагогике Шостаковича был профессионализм. «Мы научились у Шостаковича мере измерения своего долга» [639, с. 181], – считал А. Леман. На общем фоне в этой области Шостакович выглядел, «как Гулливер среди лилипутов» [639, с. 170]. Дело в том, что в тридцатые годы среди композиторов нередко встречалось дилетантское отношение к профессии⁴⁵⁹. Пренебрежение к высокому качеству произведения проявлялось на всех уровнях – от неумения владеть оркестровкой и крупной формой до небрежного оформления партитуры и нотного текста.

Во второй половине тридцатых годов это вопрос уже начал серьезно беспокоить Союз композиторов и обсуждаться на страницах печати. Так, делая отчет о работе ЛОССК за 1938 г. Дунаевский сокрушался: «Многие молодые композиторы еще недостаточно работают над собой. Оркестровое письмо, как правило, находится у них на низком уровне. <...> еще не изжиты вредные традиции дилетантизма. Нам нужны не дилетанты, а мастера. Развитие советской музыки требует от композиторов совершенного овладения техникой. Борьба за высокое мастерство, борьба с дилетантизмом только начинается» [364].

Показательна и редакционная статья журнала Советская музыка за 1941 год, в которой пишется: «Должна быть высокая культура профессионального мастерства. <...> задача непрерывного профессионального и общекультурного совершенствования не достаточно осознана всеми советскими композиторами <...> часто композиторы довольствуются первыми творческими успехами и теряют перспективу дальнейшего роста, <...> отсутствие мастерства или неравномерное развитие отдельных его сторон препятствует полноценному выражению их творческих замыслов <...> некоторые авторы слишком мирятся с недостатками своей техники и вместо упорной и настойчивой работы над собой вступают на легкий и опасный путь своеобразного "иждивенчества", прибегая к чужим услугам для оркестровки своих произведений» [405, с. 8].

В противовес этому распространенному явлению Шостакович ценил в искусстве такое знание, которое приобретало форму умения. «Технологическая дисциплина выражала его понимание эстетического. Он доводил ремесло до эстетической высоты» [639, с.179], – вспоминал А. Леман. По словам С. Хентовой, «не скудость таланта доставляла ему боль, а небрежность, дилетантизм, лень – здесь он бывал строг, и ученики безошибочно чувствовали это по темневшим за стеклами очков глазам, сжатым губам» [641,

⁴⁵⁹ С одной стороны, имело место наследие рапмовского пренебрежения профессионализмом, с другой стороны – закономерное продолжение пренебрежения студентами профессионального образования.

с. 471]. Шостакович с самого начала требовал от учеников железной дисциплины, требовал работать над сочинением музыки систематически и регулярно. А. Лобковский, конкурник Свиридова по классу Шостаковича, вспоминал: «Уроки были два раза в неделю. И дважды нужно было что-то показать. Это дисциплинировало. Вырабатывалась привычка писать каждый день, независимо от настроения, обстоятельств» [639, с. 170]. Шостакович считал, что овладение профессиональной стороной искусства требует от студентов, особенно на начальном этапе, чрезвычайно много сочинять, чтобы попробовать себя в разных жанрах музыки. При этом на урок, по воспоминаниям Р. Бунина «совершенно невозможно было принести что-нибудь сделанное наспех, плохо обдуманное» [335, с. 16]. Параллельно Шостакович требовал от учеников широкого и основательного знания музыкальной литературы: «надо студентам композиторам уделять максимальное внимание самостоятельному изучению богатейшего музыкального наследия. Чем лучше молодой композитор усвоит замечательные образцы музыкального искусства, тем лучше он будет сам сочинять» [467]. Таким образом, в его классе сразу формировались композиторы-профессионалы, сочинявшие много и активно, и уверенно владевшие навыками любой композиторской работы.

На уроках Шостакович действовал в основном «педагогикой примера». Однако он не диктовал жанры, и его поправки в сочинениях студентов были минимальны. По воспоминаниям Ю. Левитина он «никогда не изменял то, что мы писали, но умел кратко и точно и тактично указать главные недостатки, мгновенно улавливал и отмечал самую суть музыки» [639, с. 166]. Ученикам, прежде всего, передавалась его личная продуктивность и аккуратность в работе. Причем нередко даже учебные задания Шостакович выполнял наравне со студентами. «В классе оркестровки давал задание и садился сам за работу, выполняя тоже задание, что и студенты. <...> Все работы, в том числе и его собственная сравнивались» [641, с. 472], – вспоминал А. Лобковский.

Немаловажным воспитывающим и дисциплинирующим фактором была манера общения Шостаковича со студентами, его подчеркнутая обязательность. И. Гликман вспоминал, что «Шостакович, вопреки консерваторскому обычаю, называл всех без исключения студентов на "вы" и по имени отчеству, считал их своими коллегами, был с ними на равных, без тени своего превосходства» [594, с. 17]. Также, все студенты подчеркивали его чрезвычайную педантичность. «На занятия он приходил с точностью до минуты и всегда ждал студентов. <...> ко всем относился с одинаковой любезностью, хотя и соблюдал определенную дистанцию. <...> Уроки шли с устоявшейся аккуратностью. Пере-

носы занятий не признавались»⁴⁶⁰ [568, с. 218] – пишет в своей книге о композиторе К. Мейер.

Как уже говорилось выше, обучение Свиридова в классе Шостаковича шло очень успешно. Об этом свидетельствует не только внушительный перечень сочинений, созданных в эти годы⁴⁶¹, но и воспоминания Шостаковича об обучении Свиридова в его классе.

В них Шостакович всегда подчеркивал личную самокритичность своего ученика⁴⁶². В частности, он неоднократно вспоминал эпизод с Фортепианным концертом: «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 переоркестровал сочинение» [466, с. 20]. Отмечал Дмитрий Дмитриевич и удивительную работоспособность своего ученика. «Я желаю ему вспомнить, как быстро при всей самокритичности он работал в студенческие годы, и я желаю ему сейчас побольше писать...» [466, с. 21], – писал он к юбилею композитора.

В будущем, исключительный профессионализм и добросовестность отмечали на протяжении жизни все, кому довелось общаться, и тем более работать со Свиридовым. Вот несколько таких ярких свидетельств:

Певец А. Д. Масленников, неоднократный исполнитель вокальных сочинений Свиридова: «Композитор подолгу вынашивает каждый замысел, точно выверяет каждую деталь, каждый штрих» [345, с. 32–33]. Подобную характеристику работы Свиридова над своими сочинениями давал композитор В. Веселов. Он писал, что Свиридов всегда «добивался максимальной точности и емкости каждой ноты» [372, с. 26]. Выдающийся советский альтист и дирижер Р. Баршай: «Хочется вспомнить о той необыкновенной требовательности и придирчивости, с какими Георгий Васильевич расстается с произведениями. Он работает тщательно и упорно, находя наиболее совершенное выражение своих мыслей» [372, с. 28]. Во второй половине сороковых годов, когда Свиридов писал очень много театральной и киномузыки, режиссер А. Белинский отмечал, что композитор, в отличие от

⁴⁶⁰ С. Хентова пишет, что «если Шостаковичу доводилось уезжать, он обязательно возмещал пропущенные дни: обычно телеграммами извещал студентов о дне и часе предстоящего занятия в консерватории, не допуская, чтобы они приходили напрасно или тратили время на ожидание» [641, с. 476].

⁴⁶¹ В период учебы Свиридова в классе Шостаковича (1937–1940) им были созданы Первая симфония, Симфония для струнного оркестра, Первая соната для фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано, Второй фортепианный концерт (незавершен), вокальные циклы на стихи М. Лермонтова, А. Блока, П. Беранже, А. Прокофьева.

⁴⁶² К сожалению, воспоминаний Шостаковича о годах учебы Свиридова в его классе сохранилось немного. Прежде всего, это публикация к юбилею Свиридова в журнале «Советская музыка» [466] и заметка «Талантливый композитор» в газете «Музыкальные кадры» [470].

большинства своих коллег, всегда самостоятельно и при этом блестяще оркестровал свои сочинения, никогда не прибегая к чужим услугам [482, с. 47]⁴⁶³.

Аналогичные качества композитора проявлялись и в работе с исполнителями. Все они, как правило, признавали, что работать со Свиридовым очень трудно [345, с. 34–35]. Показательно, в этом плане воспоминания пианиста Р. Керера: «Самое главное, что мне бросилось в глаза, поразило с первой нашей встречи – это отношение Георгия Васильевича к работе и творческому процессу. <...> Такой скрупулезной работы я не проделывал ни с одним автором. У меня было ощущение, что мы вместе создавали сочинение, от самых первых его звуков и до полного завершения. Доведение до совершенства – главная черта в его работе. В творческом процессе он не щадит ни себя, ни других, целиком живет в искусстве, отдает всего себя без остатка. Это поразительно!» [345, с. 33]. Трудолюбием, добросовестностью, стремлением к высокому качеству работы Свиридов был наделен от природы. Самостоятельное критическое отношение к своему творчеству он проявлял уже в техникуме⁴⁶⁴. В классе же Шостаковича, в обстановке дисциплины и крайней требовательности эти природные данные отшлифовались, обрели поддержку и полноценное развитие.

Отводя важное место профессионализму, Шостакович понимал, что он не всегда является гарантом успешного творческого пути композитора. Тем более, ясно осознавал он хрупкость подлинного таланта, зависимость его развития от многих внешних обстоятельств, начиная от бытовых условий, и заканчивая вовремя сказанной характеристикой, необходимой протекцией, поддержкой определенных творческих кругов, что особенно было актуально в сложные для искусства тридцатые-сороковые годы [568, с. 220]. Шостакович не только очень доброжелательно относился к студентам, но всегда готов был оказать им необходимую помощь [431, с. 8]. В архиве СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова сохранилось множество прошений и ходатайств Шостаковича в разные инстанции с просьбой о помощи своим ученикам. Причем Шостакович заботился о своих воспитанниках не только в музыкальном отношении – он помогал им в материальных, жилищных вопросах, всегда живо интересовался их бытовыми проблемами⁴⁶⁵. В его от-

⁴⁶³ В те годы, особенно в области прикладной музыки, композиторы очень часто прибегали к чужим услугам по оркестровке своей музыки, что вызывало справедливые замечания в Союзе композиторов: «...среди композиторов, прибегающих к услугам "соавторов", мы иногда встречаем и весьма именитых, маститых товарищей. Подобные "содружества", различного типа "соавторства" в последнее время стали учащаться, превратившись, например, в области кино-музыки почти в обычное явление» [405, с. 9].

⁴⁶⁴ Достаточно вспомнить уже упоминаемый эпизод, когда Свиридов забрал из издательства ноты своих сочинений, т. к. не был удовлетворен их качеством.

⁴⁶⁵ Об этом с благодарностью вспоминают практически все ученики Шостаковича разных лет.

ношении к студентам проявлялась одна из благородных черт русской интеллигенции, готовой всячески помочь жаждущему знаний молодому поколению. «Он очень поддерживал молодое поколение. Многим композиторам открывал дорогу» [615, с. 14] – вспоминал Свиридов. О том, что Шостакович «очень помогал Свиридову», пишет на страницах своих воспоминаний И. Пустыльник [639, с. 154]. А. Б. Вульфوف свидетельствует, что «сам Г. В. Свиридов много раз рассказывал о том, что не смог бы состояться как композитор без помощи и поддержки Д. Д. Шостаковича» [503, с. 482].

Очень показательным в этом плане признанием Свиридова в беседе со Станиславом Золотцевым: «"В дни моего дебюта, и когда я уже всерьез работал – таких Свиридовых, ну, десятка полтора было в музыке!" И, отвечая на мой недоуменный взгляд, сказал: "То же сгинули! Причем это вовсе не значит, что их расстреливали или сажали, хотя и без этого не обходилось... А чаще всего у нас на Руси бывает иначе: свои травят своих, верней – давят тех, кого считают хотя бы не совсем "своими", либо – соперниками. Способов здесь – масса, Бахус – не последний из них. Вам фамилии нужны? Они Вам ровным счетом ничего не скажут..." (хотя кое-какие имена хозяин назвал и о кое-каких судьбах поведал...)» [503, с. 351]. Неслучайно поэтому творческий путь Свиридова вплоть до середины пятидесятых годов был постоянно в поле зрения и активной поддержки Шостаковича. «Казалось бы, совершенно другого естества, другого мира и взгляда художник – пишет А. Б. Вульфов, – однако Шостакович разглядел, воспринял, постиг и в значительной степени просто спас от посягательств огромное самобытное дарование Г. В. Свиридова. Роль Д. Д. Шостаковича в его судьбе нельзя переоценить» [503, с. 482]⁴⁶⁶.

Помогая ученикам, Шостакович, прежде всего, сразу стремился вводить студентов в круг серьезной профессиональной деятельности: Дмитрий Дмитриевич пропагандировал их сочинения, способствовал исполнению их произведений в оркестре. И юный Свиридов был здесь в числе первых. В тридцатые годы существенным показателем успешности творчества советского композитора было исполнение его сочинений в концертах декады советской музыки. Декады представляли собой грандиозный Всесоюзный музыкальный фестиваль, ставший к 1941 г. прочной традицией музыкальной жизни и имевший большое художественно-политическое значение. Декада представляла собой смотр лучших произведений советской музыки, преимущественно новых. В концертах декады были сосредоточены лучшие исполнительские силы – коллективы, дирижеры, солисты. Помимо Москвы и Ленинграда декады советской музыки проводились в столицах всех

⁴⁶⁶ Особенно поддержка Шостаковича сказалась в трудный период постановления 1948 года, в период полемики по поводу сочинений Свиридова «Страна Отцов» и «Поэма памяти Есенина».

союзных республик, и в общей сложности к 1940 году охватывали более ста городов Советского Союза. В архиве ЦГАЛИ СПб сохранился подробный отчет о третьей декаде советской музыки, проходившей в Ленинграде в 1939 году с 18 ноября по 9 декабря [44, л. 144–153]. Материалы отчета дают наглядное представление об общественном размахе декад⁴⁶⁷.

В период учебы Свиридова в консерватории, с 1937 по 1941 г., состоялось четыре декады советского искусства. Для молодого Свиридова они были не только возможностью знакомства со всеми новинками советской музыки, но, главное, стали для него площадкой выхода в свет, возможностью заявить о себе в среде серьезной профессиональной публики, сразу меняя его общественный статус. И, безусловно, основную роль здесь играла протекция Шостаковича.

Первая декада советской музыки состоялась осенью 1937 г. Ее центральным событием стала премьера Пятой симфонии Шостаковича, имевшая колоссальный успех. Также в концертах первой декады состоялись концерты из лучших произведений советских композиторов, созданных за двадцать лет: восемнадцатая симфония Н. Мясковского, сюита «Гроза» В. Щербачева, героическая оратория «Ленин-Сталин» М. Юдина, фортепианный концерт Шостаковича, фрагменты из опер «Декабристы» Ю. Шапорина, «Мать» В. Желобинского, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова; из оперетты «Золотая долина» И. Дунаевского;

⁴⁶⁷ Так, в Большом зале филармонии за этот период состоялось пять симфонических концертов оркестра филармонии под управлением А. Гаука, Э. Грикурова, Л. Гинзбурга, Е. Мравинского, А. Стасевича; концерт оркестра русских народных инструментов им. В. В. Андреева, концерты хора Капеллы, квартета им. А. Глазунова, ансамбля песни и пляски РСФСР; прошел концерт, посвященный советскому балету и концерт Ирмы Яунзем. В концертах, помимо филармонических артистов, выступали артисты Ленинградских академических театров, хор Ленинградского радиокомитета, хор Малого оперного театра. Большинство концертов сопровождалось подробными вступительными словами лекторов-музыковедов Ю. Вайнкопа и Л. Энтелиса. В общей сложности концерты в Большом зале филармонии посетили 13 518 человек. Выступление дирекции филармонии перед открытием декады транслировалось по всем радиостанциям. В Малом зале им. Глазунова состоялось пять концертов, в которых было представлено камерное и органное творчество советских композиторов. В концертах приняли участие квартеты им. Глазунова, им. Комитаса, И. Браудо, около тридцати солистов и артистов академических театров и филармоний. Также концерты декады проходили в Домах культуры, вузах клубов, военных частях, радио и фабрично-заводских площадках. Всего там состоялось сорок восемь концертов: концерты-монографии, связанные с творческими встречами композиторов со слушателями; творческие вечера отдельных исполнителей; вечер исполнительской молодежи; вечера советских песенных произведений, вечера советской камерной музыки; вечер советской органной музыки; цикл вечеров, посвященных ряду вопросов советской музыкальной культуры. В районных домах культуры Ленинградская филармония организовала 65 концертов. Также в филармонии и Малом зале им. Глазунова и клубных площадках были организованы выставки, посвященные советской музыке. В Большом зале филармонии прошли пять выставок – нот, журналов, книг, портретов, рукописей аннотаций, соответствующим симфоническим концертам декады. Проводились музыкальные консультации и семинарские занятия. Концерты декады освещались в ленинградской и центральной прессе. Во время декады по радио систематически передавались специальные радио-корреспонденции и хроникальные сообщения о концертах декады и массовых мероприятиях. Перед закрытием декады в ленинградском союзе композиторов состоялась творческая встреча композиторов с артистами симфонического оркестра и дирекцией филармонии, посвященная обсуждению итогов декады. Творческая дискуссия по итогам декады была организована и в консерватории совместно с филармонией.

заключительный хор из «Симфонического монумента» М. Гнесина, фортепианный концерт А. Хачатуряна⁴⁶⁸. Сочинения Свиридова, тогда еще студента второго курса консерватории, также были включены в концерты декады⁴⁶⁹. В письме Свиридова к А. С. Белоненко сохранились его воспоминания об этом событии: «В 1937 году – осенью, состоялась первая «декада Советской музыки» (прообраз нынешних фестивалей). В эту декаду был включён мой ф[ортепиан]ный 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). <...> Конечно, мой учитель новый, Дм[итрий] Дм[итриевич], очень и очень хорошо ко мне относился. Он познакомил меня с Соллертинским, это было примерно в марте 1937 года. Соллертинский (тогда худрук филармонии) и поставил концерт в программу декады Советской музыки. Ведь была масса недовольных членов Союза, чья музыка не попала в программы... Они, конечно, меня не особо-то любили, не говоря уже о студентах консерватории, которые попросту меня ненавидели. Но я как-то ничего этого не замечал» [263, л. 5].

Обратившись к программкам декад, хранящимся в архиве Санкт-Петербургской филармонии можно восстановить хронологию исполнения сочинений Свиридова и в первой, и в последующих декадах [239]. В рамках первой декады Фортепианный концерт Свиридова был исполнен трижды. Премьера состоялась во втором концерте декады 17 ноября 1937 г. в Большом зале Филармонии. В первом отделении этого концерта прозвучали фрагмент Героической оратории М. Юдина и Молдавские песни Ю. Вейсберг. Фортепианный концерт открыл второе отделение, после чего звучала сюита В. Томилина из к/ф «Федька». Двадцать третьего и двадцать четвертого ноября состоялись концерты, где Фортепианный концерт⁴⁷⁰ был исполнен наряду с сочинениями М. Гнесина, М. Юдина, В. Желобинского, Н. Гана, Л. Ходжа-Эйнатова, Д. Прицкера, В. Соловьева-Седого и И. Дунаевского⁴⁷¹. В очередной раз концерт прозвучал сразу после окончания декады, 12 декабря 1937 г. в концерте симфонического оркестра филармонии. Помимо фортепианно-

⁴⁶⁸ В течении декады состоялось десять концертов.

⁴⁶⁹ Свиридов – на тот момент единственный из учеников Шостаковича, кому он помог с участием в декаде.

⁴⁷⁰ Солист – П. Серебряков, дирижер - Н. Рабинович.

⁴⁷¹ Оба концерта прошли с одинаковой программой.

го концерта в первой декаде прозвучали три романса Свиридова на слова Пушкина – «Роняет лес багряный свой убор», «Няне» и «Подъезжая под Ижоры»⁴⁷².

В прессе, освещающей предстоящую первую декаду, имя Свиридова еще не упоминалось, поскольку еще не представляло особый интерес для критиков⁴⁷³. Нет отзывов о фортепианном концерте и в хроникальных статьях, вышедших в течение декады⁴⁷⁴. Однако в одной из первых статей по окончании декады Свиридов уже упоминается в одном ряду с Шостаковичем: «На концертах декады исполнялось много новых сочинений произведений ленинградских композиторов. Среди них: 5-я симфония Шостаковича, концерт для фортепиано с оркестром Ю. Свиридова, "Праздничная увертюра" Г. Носова, "Симфонietta" Иванишина, "Айно" (симфоническая поэма на тему "Калевалы") Р. Пергамента и др.» [456, с. 126].

После первой декады фортепианный концерт вошел в репертуар Ленинградской филармонии и неоднократно исполнялся в ее концертах, запись концерта звучала по радио. Так, в 1938 году фортепианный концерт Свиридова⁴⁷⁵ был включен в закрытый концерт для членов ВЛКСМ Куйбышевского Горкома ВЛКСМ, посвященный XX ВЛКСМ, состоявшийся 29 октября. Помимо концерта Свиридова, открывающего второе отделение, там прозвучали сочинения Дзержинского, Феркельмана, Сорокина, Дунаевского и Соловьева-Седого [239]. Двадцать первого февраля 1939 г. фортепианный концерт был исполнен в абонементном концерте симфонического оркестра филармонии⁴⁷⁶.

Но самое главное, что участие Свиридова в первой декаде советской музыки сразу привлекло к нему внимание Комитета по делам искусств, под эгидой которого проводилась декада. В архиве Комитета хранится отчет о первой декаде советской музыки, написанный П. Керженцевым на имя В. Молотова, в котором впервые на уровне руководящих лиц государства упоминается Свиридов, как молодой, подающий надежды советский композитор⁴⁷⁷.

⁴⁷² Романсы прозвучали в третьем концерте декады 18 ноября 1937 г. (исп. С. И. Мигай, партия ф-п В. П. Ульрих). В этом же концерте звучали камерно-вокальные и камерно-инструментальные сочинения Шостаковича, Власова, Шапорина, Хренникова, Чишко, Левиной, Хачатуряна, Тиграняна.

⁴⁷³ Хотя Богданов-Березовский в рецензии на премьеру концерта (см. вторую главу данной работы) пишет о предварительных похвальных оценках концерта. Скорее всего, он имеет в виду общие разговоры в музыкальной среде.

⁴⁷⁴ См.: Декада советской музыки [354, с. 156–157], Декада советской музыки в Ленинграде [354, с. 159].

⁴⁷⁵ Солист – Н. Перельман, дирижер – И. Альтерман.

⁴⁷⁶ В этом же концерте в первом отделении состоялась премьера Сюиты на карельские темы Л. Теплицкого, во втором отделении были исполнены «Поэма экстаза» Н. Скрябина, «Баба-Яга» и «Волшебное озеро» А. Лядова.

⁴⁷⁷ О существовании данного документа автору диссертации рассказал А. С. Белоненко.

Вторая декада советской музыки состоялась в 1938 г. Она была менее насыщена новинками, интерес вызвали премьеры Семнадцатой симфонии Н. Мясковского, скрипичного концерта С. Прокофьева и концерта для фортепиано В. Богданова-Березовского. Известно, что сочинения Свиридова были представлены лишь пьесами для рояля. Более подробной информацией об исполнении сочинений Свиридова в концертах второй декады мы не располагаем.

Третья декада проходила в 1939 году с 18 ноября по 9 декабря. Большинство произведений исполнялось на ней впервые: «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, Шестая симфония Шостаковича, сюита «Петр Первый» Щербачева, Шестнадцатая симфония Н. Мясковского, Первый концерт С. Прокофьева, Романтическая поэма для скрипки с оркестром В. Желобинского, симфония «Памяти Кирова» В. Мурадели; также фрагменты новых опер: «Волочаевские дни» И. Держинского, «Монна Марианна» Ю. Левитина, «Любовь Яровая» В. Энке, «Слава» В. Волошинова, «Семья» Л. Ходжа-Эйнатова, отрывки балета М. Штейнберга «Тиль Уленшпигель», вокально-симфонические сочинения Н. Леви и О. Чишко.

В этой декаде также исполнялись только камерные сочинения Свиридова. В Малом зале им. Глазунова 27 ноября 1939 года были исполнены песня «Ой, снова я сердцем широким бедую» на сл. А. Прокофьева, «Роняет лес багряный свой убор» из пушкинского цикла и фортепианная прелюдия [44, л. 155–156, л. 161–162, л. 169]. В Большом зале филармонии 19 ноября, наряду с Фантастическими танцами Шостаковича, отрывками из опер «Тихий Дон» Держинского и «Мать» Желобинского, камерно-инструментальными сочинениями Оганесяна и Корчмарева, романсами Шапорина и песнями Соловьева-Седого и Дунаевского прозвучали «Песня девушки» и «Роняет лес багряный свой убор» [44, л. 135, л. 155–156, 169].

Однако в 1939 году произошло другое, значимое для Свиридова-композитора событие – его сочинения впервые были включены в московскую декаду советской музыки, проходившую там с 18 ноября по 5 декабря [3, л. 19]. Исходя из отчетных документов Комитета по делам искусств об итогах проведения третьей московской декады видно, что Свиридов оказался единственным из молодого поколения не только ленинградских, но и московских композиторов-ровесников, чьи сочинения были включены в программы этой декады [3]. В ее рамках состоялось более ста концертов советской музыки, сочинения Свиридова прозвучали в четырех больших концертах.

Третьего декабря в Большом зале московской консерватории, в исполнении государственного симфонического оркестра СССР состоялись московские премьеры Шестой

симфонии Шостаковича, сюиты «Петр первый» Щербачева и Концерта для фортепиано с оркестром Свиридова [3, л. 7]⁴⁷⁸. Вокальные сочинения Свиридова прозвучали первого и пятого декабря⁴⁷⁹ в Колонном зале Дома Союзов и двадцать второго ноября в клубе МГУ⁴⁸⁰.

Накануне открытия московской декады газета «Правда» писала: «Все поколение советских композиторов – от зрелых мастеров до композиторской молодежи, все жанры и формы советской музыки будут представлены в этих программах <...> В центре внимания будут также симфонические произведения, уже заслуженно и прочно вошедшие в концертный репертуар: симфонии и скрипичный концерт Н. Мясковского, первая и пятая симфонии Шостаковича, произведения С. Прокофьева, М. Штейнберга, А. Хачатуряна, В. Мурадели, Л. Книппера, Д. Кабалевского, Г. Свиридова и других» [444]. Как мы видим, юный Свиридов не просто оказался в списке упоминаемых в статье композиторов, но оказался в одном ряду с крупнейшими мастерами советской музыки.

В очередной раз сочинения Свиридова прозвучали в Москве в мае 1940 г. во время проведения первой декады ленинградского искусства в Москве [43]. Данная декада представляла собой своеобразные отчетные концерты, результат работы ленинградских композиторов и исполнителей за тридцатые годы. С огромным успехом проходили концерты симфонического оркестра филармонии под управлением Мравинского, Рабиновича, Элиасберга, хора Капеллы, оркестра им. Андреева, квартета им. Глазунова. В качестве солистов выступали П. Серебряков, В. Софроницкий, Д. Шафран. Вступительные слова к концертам произносил Ю. Вайнкоп.

В конце 1940 г. в Ленинграде состоялась четвертая декада – самая насыщенная из всех. В концертах декады были исполнены сочинения, ставшие потом золотым фондом советских произведений: кантата «Александр Невский» и «Здравица» Прокофьева, двадцать первая симфония Мясковского, концерт для скрипки с оркестром Хачатуряна, фортепианный квинтет Шостаковича, поэма-каприччио «В Армении» Штейнберга и многие

⁴⁷⁸ Дирижер - Е. Мравинский, солист – П. Серебряков.

⁴⁷⁹ Были исполнены романсы «Подъезжая под Ижоры», «Роняет лес багряный свой убор» [3, л. 31]. Первого декабря сочинения Свиридова прозвучали наряду с произведениями Александрова, Мясковского, Шапорина, Половинкина Василенко, Дзержинского, Майзеля, Коваля, Гольца и Стрельникова. В концерте участвовали народный артист РСФСР С. И. Мигай и засл. деятель искусств К. Н. Игумнов [3, л. 8 об.]. Пятого декабря в концерте также прозвучали сочинения Мосолова, Гамбурга, Гедике, Василенко, Фейнберга, Мясковского, Коваля, Белого, Васильева-Буглая и Брумберга. Сочинения звучали в исполнении артистов Московской государственной филармонии Александра Окаимова, партия фортепиано – Лидия Фукс [3, л. 9 об.].

⁴⁸⁰ Концерт состоял из произведений Бирюкова, Мясковского, Александрова, Коваля, Белого, Кочурова, Лобачева, Мильмана, Прокофьева, Хренникова. Исполнители – Анатолий Доливо, артисты Московской Государственной филармонии А. Стогородский, Н. Суховицина [3, л. 11].

другие сочинения. Из произведений Свиридова прозвучала Симфония для струнного оркестра. Также, в газете «IV декада советской музыки»⁴⁸¹ в заметке-анонсе «Камерные вечера» можно прочитать об исполнении в концертах декады лермонтовских романсов Свиридова: «В нынешней декаде наша аудитория впервые познакомится с рядом циклов советских композиторов. <...> таковы циклы романсов на лермонтовские темы Ю. Вейсберг, В. Волошинова, В. Богданова-Березовского, В. Желобинского, Ю. Свиридова, В. Томилина» [433]⁴⁸². В 1941 г. по сути дополнительным фестивалем советской музыки стал цикл из семи концертов в рамках Пленума Оргкомитета СК СССР на котором вновь прозвучала Струнная симфония Свиридова. Таким образом, к 1941 году Свиридов достойно зарекомендовал себя не только в Ленинграде, но и в Москве, его имя уже прочно вошло в ряд лучших советских композиторов.

В 1939 году Свиридова в качестве композитора приглашают на киностудию «Мосфильм»⁴⁸³. На этот факт стоит обратить внимание, поскольку в те годы искусство кино было мощным средством идеологической пропаганды, а значит, находилось под усиленным контролем со стороны определенных структур власти. Общедоступность и демократичность киноискусства открывали перед композиторами путь к многомиллионной аудитории кинозрителей, давая возможность влиять на их чувства и образ мысли. К тому же музыка в кинематографе оказалась в привилегированном положении в сравнении с более традиционными сферами композиторской деятельности и привлекала к себе особое внимание критиков. Поэтому в кино привлекались наиболее профессиональные, уже зарекомендовавшие себя композиторы – Д. Шостакович, В. Щербачев, С. Прокофьев, И. Дунаевский, В. Шебалин, Ю. Шапорин, А. Хачатурян, Г. Попов, Б. Арапов, В. Пушков, С. Василенко, А. Пащенко, А. Крейн, А. Животов, А. Александров, Н. Богословский. Согласно перечню советских композиторов, работавших в кино в период с 1928 по 1938 год, самыми молодыми были И. Держинский, В. Томилин, В. Желобинский, Ю. Кочуров [534, с. 163–166]. Композиторов-ровесников Свиридова среди кинокомпозиторов в тридцатые годы еще нет. В связи с этим, тот факт, что еще совсем юному Свиридову доверили писать музыку к фильму по первой части романа М. Шолохова «Поднятая целина»⁴⁸⁴, вызывает удивление. Вполне может быть, что на тот момент он стал одним из самых молодых со-

⁴⁸¹ Однодневная газета, специально изданная в декабре 1940 г. совместно Ленинградской филармонией и Ленинградским союзом композиторов к четвертой декаде советской музыки.

⁴⁸² О том, что на вечере камерных произведений ленинградских композиторов звучали романсы Ю. Свиридова (без уточнения, какие именно) указано и в заметке Ю. Вайнкопа «В Ленинграде» [337, с. 88].

⁴⁸³ Также в 1939–1941 гг. Свиридов, как композитор, сотрудничал с Ташкентской киностудией.

⁴⁸⁴ «Поднятая целина» — роман М. А. Шолохова. Первый том опубликован в 1932 году, второй — в 1959 г.

ветских композиторов, приглашенных в кино. Кто именно способствовал тому, чтобы Свиридов оказался приглашенным на «Мосфильм», к сожалению не известно. Однако, можно предположить, что здесь также проявил свое участие Д. Шостакович, в то время очень активно работающий в кино.

Надо сказать, что Шостакович, предвидя будущий тернистый путь своих студентов, всячески помогал им завязывать знакомства с композиторами, исполнителями, критиками, писателями, режиссерами, уже со студенческой скамьи создавая им будущий профессиональный круг общения. Во многом именно благодаря Шостаковичу Свиридов с юных лет оказался знаком со всей композиторской и музыкальной элитой города – Е. Мравинским, И. Соллертинским, А. Гауком, С. Самосудом, Л. Обориным, Г. Поповым, в Москве познакомился с В. Я. Шебалиным, Ю. А. Шапориным, Н. Я. Мясковским. К концу тридцатых годов, опять же благодаря Шостаковичу, Свиридов вошел в круг художественной интеллигенции Ленинграда: он познакомился с М. Зошенко, А. Прокофьевым, Н. Тихоновым, Н. Крандиевской, Н. Брауном, Б. Корниловым, режиссерами Н. Акимовым, Л. Траубергом, Г. Козинцевым, уже в сороковых годах познакомился с В. Мейерхольдом⁴⁸⁵. С юных лет он всегда был в курсе всех событий в среде литераторов, на протяжении тридцатых годов посещал все открытые собрания и лекции, проходившие в Доме писателей.

В конце тридцатых годов Шостакович рекомендовал Свиридова В. И. Немировичу-Данченко. А. С. Белоненко указывает, что Д. Шостакович должен был писать оперу по драме А. Н. Островского «Гроза», однако «...то ли ему было некогда, то ли его не заинтересовал в то время замысел, но он рекомендовал вместо себя своего подающего надежды ученика. Свиридов ездил в Москву, вел переговоры с Немировичем-Данченко, но из этого так ничего и не получилось. Либретто оперы писал М. А. Булгаков» [617, с. 14].

Помимо практической цели, встречи с музыкантами и деятелям искусства такого уровня давали юному Свиридову уникальную возможность формировать и шлифовать себя в кругу лучших представителей искусства, формироваться в орбите их мыслей, что способствовало внутреннему росту и активному самостоятельному расширению кругозора. Например, С. Хентова пишет, что после знакомства с Соллертинским студентам «чтобы не ударить лицом в грязь перед таким эрудитом приходилось побольше читать, следить за художественной жизнью» [641, с. 477].

⁴⁸⁵ Отчасти в круг литераторов и поэтов Свиридова ввел И. Держинский, через своего брата Леонида, который был связан с литературными кругами Ленинграда.

Когда предоставлялась возможность, Дмитрий Дмитриевич посылал своих учеников в Москву к Б. Л. Яворскому⁴⁸⁶. Сохранилось письмо Шостаковича к Яворскому, с просьбой прослушать сочинения двух его учеников – Свиридова и Евлахова: «Два моих ученика, Евлахов и Свиридов, едут на каникулы в Москву. И они, и я очень хотим, чтобы Вы прослушали их сочинения. Если для Вас это не будет затруднительно, то примите их у себя 30-го января в 8 ч. вечера» [цит. по: 518, с. 126]⁴⁸⁷. Если встреча с Яворским состоялась, то личность такого масштаба как Болеслав Леопольдович не могла не внести свою лепту в огромный поток обстоятельств формирующих творческую личность Свиридова⁴⁸⁸.

С. Хентова в монографии о Шостаковиче свидетельствует, что, будучи в классной работе снисходительным и терпеливым в оценках, на публичных обсуждениях «он становился строгим <...>, не допуская для своих студентов никаких натяжек и послаблений: его выводы бывали обычно самыми беспощадными» [641, с. 478]. В свете этого замечания показательно, как Шостакович публично отзывался о творчестве Свиридова в период его ученичества в своем классе. Надо сказать, что Свиридов стал единственным учеником Шостаковича, удостоившимся его отзыва в печати. В ноябре 1940 г. Дмитрий Дмитриевич написал о Свиридове заметку под названием «Талантливый композитор». Эта заметка–

⁴⁸⁶ Шостакович познакомился с Яворским в Москве в 1925 году. Период 1925–1927 гг. – время тесного общения с Яворским, который являлся в эти годы «духовным наставником» Шостаковича, хотя общение с ним и ограничивалось «редкими встречами и подробными доверительными письмами». В 1938 г., после перерыва в общении, Шостакович обращается к Яворскому с необычной просьбой взять его в ученики. К этому же периоду относится и отправление своих учеников к нему в Москву [518, с. 9–15].

⁴⁸⁷ Письмо Д. Шостаковича Б. Яворскому от 23 января 1939 г. из Ленинграда.

⁴⁸⁸ Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) был опытным педагогом и видным ученым-теоретиком, занимавшим высокое общественное положение (уже к 1899 г. сложилась оригинальная музыкально-теоретическая концепция Яворского, которую он разрабатывал в течение всей жизни – теория ладового ритма, позднее названная теорией «музыкального мышления»). В 1908 г. было опубликовано его исследование «Строение музыкальной речи»). Яворский активно занимался проблемами реформы профессионального музыкального образования, участвовал в реорганизации учебных заведений и пересмотра устаревших программ, им были предложены три образовательные ступени, существующие и поныне. Подробнее об ученом см.: Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка [658]. Его имя было известно и за рубежом. В 1926 г. Л. Сабанеев в вышедшей в Нью-Йорке книге «Современные русские композиторы» писал: «Яворский представляет собой наиболее любопытную и интересную фигуру не только как композитор, но и по своему огромному влиянию на музыкальный мир в качестве чрезвычайно оригинального, причудливого мыслителя, гения, блестящего чрезвычайной ценностью теории» [518, с. 10]. Высказывания Яворского (общение с ним давало широкий взгляд ни искусство в целом) побуждали учеников думать и размышлять не только о чисто музыкальных проблемах, но и осмысливать историю развития различных видов искусств в их единстве, тесной взаимосвязи с жизнью и бытом человека. Его оригинальные идеи давали исторический взгляд на процесс развития искусства в целом и в перспективе, вскрывали глубинные слои этого процесса. Вот, к примеру, суждение Яворского о мелодии, которая позже станет творческим кредо Свиридова: «Мелодия выражает личность человека в данный момент его психического состояния (мелодия в ее полном понятии, как изложение мелодического процесса, а не как верхний один голос процесса). Поэтому мелодия аналогична портрету, в живописи (скульптуре). Не есть ли одnogолосная мелодия портрет лица, а многоголосное изложение мелодии – портрет во весь рост. <...>. Проходящие, вспомогательные и задержание – принцип света вокруг предмета, а не самый предмет (светотень). <...> В эпохи, когда над лицом человека был парик, большая шляпа, шлем, не могла мелодия помещаться в верхнем голосе, крайнем горизонте» [518, с. 11].

напутствие, полное пророческой уверенности в большом будущем своего ученика; заметка, подчеркивающая качества Свиридова, которые в перспективе обязательно должны принести успех: «С Юрием Свиридовым я познакомился года четыре тому назад. Те сочинения, которые он уже тогда показал, обнаружили яркое дарование. В дальнейшем наше знакомство укрепилось: Свиридов стал заниматься в моем классе. Совсем недавно он закончил Симфонию для струнного оркестра. Симфония будет исполнена в декаде советской музыки. Это очень интересное и значительное произведение. Свиридов много и тщательно изучает музыкальную литературу, и это очень помогает ему в его развитии. Было бы несколько преждевременно заявлять, что Свиридов нашел свой музыкальный язык. Однако, оригинальность и свежесть его мелодий, его гармонической и полифонической культуры вне сомнений.

В текущем 1940/41 учебном году Свиридов заканчивает свое музыкальное образование и выйдет на широкую дорогу композитора-профессионала.

Его большой талант, молодость, жажда знаний, серьезное и критическое отношение к своему творчеству, разностороннее развитие вселяют в меня уверенность, что он займет почетное место в ряду советских композиторов»⁴⁸⁹[470, с. 2].

А вот еще одна публичная характеристика: «Не могу не сказать несколько слов о своих учениках в композиторском классе, который я веду в ленинградской консерватории, – писал Шостакович в интервью газете «Вечерняя Москва» от 11 декабря 1940 г. – В этом году консерваторию кончает мой ученик – композитор большого и интересного дарования Ю. Свиридов» [468]. Также стоит вновь привести слова Шостаковича, сказанные им в Союзе композиторов на показе Струнной симфонии Свиридова: «Когда я играл в Союзе Лен <инградских> комп<озиторов> свою Стру<нную> симфонию, он выступил на обсуждении и говорил: "Свиридов – это наша надежда" и еще несколько раз так говорил» [5, с. 88]. Все эти отзывы, конечно же, играли важную роль поддержки и защиты Свиридова в период его профессионального становления.

А вот еще одно воспоминание, И. Гликмана: «Дмитрия Дмитриевича захватывали, горячо увлекали, иногда приводили прямо-таки в восторг удачные сочинения студентов. Однажды, придя из консерватории, он пожелал непременно познакомить меня с романсами Юрия Свиридова. Преисполненный радости, он сел за рояль и, не имея нот, по памяти сыграл их несколько раз, уверяя, что они не только прекрасны и талантливы, но чуть ли не гениальны. Именно этот эпитет был им произнесен» [594, с. 17].

⁴⁸⁹ Свиридов - единственный ученик Шостаковича, удостоившийся такой статьи.

Многие бывшие сокурсники Свиридова неоднократно свидетельствовали, что он был в числе самых талантливых и любимых учеников Шостаковича. В письме к родным В. Флейшман писал: «Мне хочется рассказать Вам о классе Д. Шостаковича в целом. На первое место стоит поставить Свиридова, который за лето написал симфонию. За ним по масштабам – Левитин, <...>. Затем – Евлахов...» [559, с. 300]. В. Соловьев-Седой, близко общавшийся со Свиридовым в период его учебы в консерватории, писал: «У Шостаковича было много учеников, но Свиридов оказался первым и лучшим» [627, с. 152]. Д. Толстой, поступивший в класс Шостаковича незадолго перед войной, вспоминал: «Он [Свиридов] считался самым талантливым студентом в классе Шостаковича, но консерваторские уроки посещал редко» [636, с. 156]. Г. Ержемский, в эти же годы учившийся в консерватории: «Г. В. так и остался для великого педагога любимым учеником» [503, с. 27].

Безусловно, чувствовал особое расположение Шостаковича к себе и сам композитор. Вспоминая о годах учения в его классе, Свиридов всегда подчеркивал благожелательное отношение учителя. Приведем несколько выдержек из записей композитора: «Конечно, мой учитель новый, Дм. Дм., очень и очень хорошо ко мне относился» [263, л. 6]; «Он хорошо ко мне относился...» [615, с. 14]; «Знакомство с Шостаковичем, к которому я относился с огромным пиететом и гордился его доброжелательным (так, по крайней мере, мне казалось) ко мне отношением» [617, с. 423].

Очень быстро общение между учителем и учеником стало близким и уже не ограничивалось классными занятиями, посещениями репетиций и вечеров в доме Шостаковича. «Когда я стал его учеником, он начал меня всюду с собой водить... <...>, – вспоминал в конце жизни Свиридов. – Он приходил, допустим, на митинг интеллигенции и брал с собой не друзей-ровесников, а мальчишку Свиридова. Я был страшно горд ...» [615, с. 14]. Вспоминал он, и как ему часто приходилось провожать учителя домой после занятий: «Я, по типу занятий у Рязанова, был по расписанию последним из студентов, и после уроков шёл провожать учителя, обычно до Марсова поля, где он садился в трамвай, а иногда шли по Троицкому мосту и я садился обратно на трамвай, ехал либо в Тярлево, либо заезжал ночевать в общежитие композиторов техникума на ул. Чайковского» [263, л. 6].

Во время таких прогулок между ними велись доверительные беседы. «Благодаря ему я узнал очень много интересного. Он был в курсе музыкальной, художественной жизни России» [615, с. 14], – писал Свиридов. Нередко велись и совсем откровенные разговоры, о которых также впоследствии вспоминал композитор: «Шостакович – дитя бурного революционного времени, кровавого зинovieвского Петрограда. Я не могу вам передать всего, что он мне рассказывал, как он бегал мальчиком утром читать списки расстрелян-

ных, повешенных на телеграфных столбах, видел людей, падавших в обморок, потому что там были фамилии их родственников. У него революция отложилась не только победоносной своей силой и, так сказать, озарением, которое в ней несомненно, тоже было, но и страшной стороной...» [615, с. 14].

Надо принять во внимание, что в условиях сложного сталинского времени, такая откровенность со своим студентом свидетельствует о высшей степени доверия. Тем более что в разговорах с учениками Шостакович всегда был осторожен. По словам Д. Толстого у Дмитрия Дмитриевича «... всегда оставался страх перед стукачем, который мог встретиться где угодно, в том числе и в его классе» [636, с. 148]. У Шостаковича была выработана определенная манера общения со студентами: «Ничего не надо договаривать до конца, ни в коем случае не доходить до первопричин. Если ученик умный – сам поймет, так сказать, прочтет между строк. Если же глуп, значит не надо ему ничего понимать» [636, с. 148].

Отзывы Свиридова о занятиях в классе Шостаковича немногочисленны, но характерны. Они выражают главное – безграничное уважение к своему учителю: «Шостакович создал великие произведения...» [503, с. 228]; «Ярчайший человек. Подобного, боюсь, уже не встречу» [615, с. 16]; «Я не критик его, он для меня учитель» [615, с. 15]; «Занятия в классе у Дм. Дм. были увлекательными, да и встречи с ним незабываемы!» [263, л. 6]; «Занятия в классе Шостаковича, у которого я учился в Ленинградской консерватории с 1937 по 1941 год, были очень интересными и никогда не изглажаются из моей памяти» [431, с. 7], – писал Свиридов к шестидесятилетнему юбилею учителя.

Приведем также отрывок из интервью газете «Труд», в котором Свиридов согласился поделиться своими воспоминаниями об учителе: «Дмитрий Дмитриевич – великий композитор. Вот это прежде всего. Человек, создавший громадные художественные ценности, которые не только не теряют своего значения, живя во времени, но, наоборот, растут. Талант Шостаковича был исключительный. Музыка для него была податлива, как глина в руках ваятеля. Он мог из звуков слепить любую форму, или эту форму разрушить и тут же вместо нее слепить новую. Шостакович принадлежит к числу тех гениальных людей, в творчестве которых поразительно вот это стремительное развитие. <...> Влияние и слава его были огромны...» [615, с. 13].

Свиридов совершенно верно считал, что Шостакович «создал свой стиль в искусстве, это очень редко кому удается сделать. Музыка его вызвала к жизни целую творческую школу, породила множество убежденных последователей» [431, с. 8]. Но при этом, являясь одним из лучших его учеников, Свиридов не встал в ряд «убежденных последователей» своего учителя. Он усвоил от Шостаковича, не стиливые, а прежде всего, принципи-

альные, стратегические моменты. Такие, как отношение к творчеству, техническое мастерство, гражданственность. Обучение в его классе стало для Свиридова, прежде всего, школой профессионализма. На вопрос, какие музыкантские заветы он воспринял в первую очередь, композитор честно ответил: «Сложно сказать. <...> Художник переживает разнообразное влияние, преодолевает их... Шостакович научил меня самому отношению к музыке. Страстной вере в ее колоссальную силу! Никто более страстно, чем он не относился к музыке» [615, с. 14].

Подытоживая, подчеркнем, что роль Шостаковича в судьбе Свиридова нельзя переоценить. Свиридов, особенно в послевоенные годы, обрел в его лице влиятельного покровителя, друга, единомышленника, без поддержки которого многое в судьбе Свиридова сложилось бы совершенно по-другому. В последующем их взаимоотношения складывались по-разному⁴⁹⁰. А. Белоненко свидетельствует, что «были у них и разрывы, но было и очень трепетное отношение Георгия Васильевича к нему, как к учителю. Дм. Дм. из двоих был более опытным, более деликатным, Свиридов – более ершистым. Но разные характеры вовсе не мешали Шостаковичу сыграть огромную роль в творческом становлении Свиридова»⁴⁹¹.

Самыми верными, определяющими истинное отношение Свиридова к Шостаковичу являются слова, сказанные им незадолго до смерти: «Из всей музыки XX века я по-настоящему любил только музыку Шостаковича» [617, с. 37], а также речь произнесенная на гражданской панихиде по Шостаковичу, которую Р. Леденев назвал «монументом Шостаковичу и его музыке» [503, с. 648]: «Если Советская музыка усилиями своих выдающихся творцов стала значительной частью современной музыкальной культуры; если она обладает своим характером, своим самобытным содержанием, которое она черпает в жизни нашего Советского народа; если она имеет, наконец, свой стиль, свои формы и свой, присущий ей богатый интонационный язык, то заслугу Шостаковича во всем этом невозможно переоценить, так как она велика. Шостакович не пошел дальше по тенденции разрушения основ музыкального языка, мелодики, гармонии и формы. Он не только не пошел дальше... Он занялся созиданием, а не разрушением. Он воскресил большие формы классического музыкального искусства, вдохнул в них новое содержание, новую жизнь. Создал новые, присущие только ему формы, внося тем самым вклад исторического значе-

⁴⁹⁰ Подробно о взаимоотношениях Свиридова и Шостаковича на протяжении жизни см.: Белоненко А. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. С.238-267; Белоненко А. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 5 С. 234 - 276; Белоненко А. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. № 6. С. 208-226.

⁴⁹¹ Главное в Свиридове // Советская Россия. 2003. № 66. С. 3

ния в мировой музыкальный процесс. <...> Шостакович-композитор будет всегда жить. Его музыка звучит повсюду, можно сказать, что воздух над землей постоянно заполнен звуками его музыки» [617, с. 89–90]⁴⁹².

⁴⁹² Текст выступления Свиридова на гражданской панихиде можно прочитать в сборнике «Д. Шостакович Статьи и материалы» [656, с. 13–15].

ГЛАВА 4. ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА. ГОДЫ ЭВАКУАЦИИ (1941–1944)

4.1. Обучение в Ленинградском военном училище Воздушного наблюдения, оповещения и связи. Эвакуация в г. Бирск

Военный период жизни Свиридова был связан с двумя городами – Бирском, где он провел около пяти месяцев, и Новосибирском, где композитор вынужден был прожить два года, с 1942 по 1944⁴⁹³. До недавнего времени сведений о жизни и творчестве композитора в годы Великой отечественной войны практически не было. Как правило, вся информация об этом периоде исчерпывалась кочевавшим из издания в издание следующим абзацем: «В первые дни войны Свиридов был зачислен курсантом военного училища, но в конце 1941 года его демобилизовали по состоянию здоровья. Г. В. Свиридов уехал в Новосибирск, где и пробыл до конца 1944 года, а потом вернулся в Ленинград» [667]. Наиболее последовательной и полной являлась лишь вторая глава монографии А. Н. Сохора, охватывающая большой разнородный период с середины 1941 по 1951–1952 годы [629, с. 36–58]. Однако даже в этой главе собственно военным годам был посвящен один абзац: «В июне 1941 года Свиридов закончил учение в консерватории. В первые же дни Великой Отечественной войны он был зачислен курсантом военного училища, где пробыл до конца 1941 года, когда его демобилизовали по состоянию здоровья (с детства он страдал сильной близорукостью). Из Уфы, где находилось тогда училище, Свиридов уехал в Новосибирск. Здесь во время войны действовали в эвакуации крупнейшие ленинградские учреждения искусств: Филармония, Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. В Новосибирске Свиридов жил и работал до 1944 года. Война еще не закончилась, когда он вернулся в Ленинград» [629, с. 36]. В этой же главе А. Сохор, в целом довольно обстоятельно, характеризует творчество Свиридова тех лет. Но, объединяя сочинения военных лет с камерно-инструментальным и театральным творчеством 1944–1947 гг., биограф размывает границу двух совершенно разных творческих периодов композитора.

В редких случаях сведения о сочинениях Свиридова военной поры можно найти на страницах сборников статей и в периодической печати⁴⁹⁴. Но за исключением одной-двух работ, это статьи общего, обзорного характера, не претендующие на серьезные исследова-

⁴⁹³ Единичные сведения о пребывании Свиридова в Новосибирске можно найти на страницах работ, посвященных Д. Шостаковичу – Хентова С. Шостакович и Сибирь [640, с. 115–123], И. Соллертинскому – Михеева Л. И. И. Соллертинский (из переписки военных лет) [570, с. 80–99], а также в их эпистолярном наследии военных лет [570; 655].

⁴⁹⁴ Как правило, в них упоминалась оперетта «Раскинулось море широко», Соната для фортепиано, вокальный цикл «Из Шекспира».

ния. Сам же композитор не оставил никаких письменных, либо устных воспоминаний; не любил он поднимать тему войны и в личных беседах. Исключение составляет лишь довольно обширная заметка под названием «Новосибирск», датированная 23 июня 1978 года, к завершению которой композитор хотел вернуться, однако, видимо, это так и не произошло [503, с. 131–135].

В данной главе предпринимается попытка, по возможности, полно и последовательно представить жизнь и творчество Г. В. Свиридова в годы Великой Отечественной войны, сопоставляя разрозненные сведения, разбросанные в литературе о композиторе, в воспоминаниях и письмах современников композитора, немногочисленных архивных источниках.

Первые месяцы войны Свиридов находился в Ленинграде⁴⁹⁵. После призыва в ряды военнослужащих⁴⁹⁶, который, вероятно, состоялся в начале июля 1941 года⁴⁹⁷, он, наряду с композиторами В. Салмановым и Г. Красновым⁴⁹⁸, был определен в Ленинградское военное училище Воздушного наблюдения, оповещения и связи, сокращенно ВНОС [503, с. 28].

В течение всего периода существования училище было засекреченным, так же как и архивы, в которых хранилась информация о его создании и деятельности⁴⁹⁹. Может быть, поэтому в биографии композитора нет ни слова о службе в училище, нет воспоми-

⁴⁹⁵ В фонде Союза композиторов за 1941–1942 гг. сохранились документы, свидетельствующие о помощи семьям композиторов, призванных в ряды военнослужащих (документы о выдаче денежных пособий и продуктовых пайков). Согласно протоколам, с момента призыва до эвакуации в Бирск, Свиридов четыре раза получал денежные пособия: 14, 19 июля по 500 рублей, 28 июля – 300 рублей, 12 августа – 400 рублей [67]. Очередные пособия были выданы его матери (по ее заявлению), которая вместе с родной сестрой композитора, в первую блокадную зиму оставалась в осажденном городе – по 250 рублей за октябрь и ноябрь 1941 г. соответственно [68; 69]. За 1942 год аналогичных документов в фонде Союза обнаружено не было, возможно они не сохранились.

⁴⁹⁶ По существующим медицинским нормативам Свиридов не мог быть призван в ряды военнослужащих. Он страдал плоскостопием, к тому же у композитора было очень плохое зрение, которое стало катастрофически ухудшаться во время пребывания в Бирске.

⁴⁹⁷ А. А. Крюков, скорее всего, ошибочно датирует события, когда пишет: «Дипломы выпускников консерватории были подписаны Д. Д. Шостаковичем 1 августа. А уже на следующий день они получили повестки из военкомата и были направлены в упомянутый ВНОС. Третьего августа личный состав принял военную присягу» [546, с. 267]. К сожалению, автор не указывает источник столь точно обозначенных дат (вероятно Крюков опирается на слова Г. Ержемского [503, с. 27–28]). Однако Свиридов не окончил консерваторию и диплома не получал. Официальный протокол о выдаче пособий композиторам, призванным в ряды военнослужащих, свидетельствует, что Свиридов получил свое первое денежное пособие 14 июля 1941 г., что подтверждает предположение о его призыве еще в первых числах июля. К тому же слишком малый срок – всего 10 дней – от призыва до эвакуации училища, не соответствует насыщенности событий, о которой пишет Г. Л. Ержемский. Тем более, что по его словам только от времени призыва и учебы в Казармах бывшего Семеновского полка до переезда училища в помещение Военной академии связи на Суворовском проспекте проходит две недели.

⁴⁹⁸ Среди консерваторцев определенных во ВНОС были также скрипач Тикачинский и Г. Л. Ержемский.

⁴⁹⁹ Уже в наши дни на базе ВНОСа, вернувшегося после снятия блокады в Ленинград, была создана Военная академия связи в Царском селе под Санкт-Петербургом.

наний о пребывании в училище и у его сокурсников-консерваторцев, например, у В. Салманова. И до сих пор найти какую-либо информацию об училище практически невозможно, даже в современных справочных изданиях. Единственное, что мы сумели найти – это информацию о войсках ВНОС: краткую историю их создания в ходе первой мировой войны в 1914–1918 годы и организацию на базе ВНОС Радиотехнических войск Военно-воздушных сил России в конце 1951 года [295; 296].

К счастью, в настоящее время из печати стали выходить мемуары людей, которые также, как и Свиридов, служили и учились там во время войны⁵⁰⁰. Уникальным и практически основным источником информации об этом периоде стали воспоминания Г. Л. Ержемского⁵⁰¹, в которых он обстоятельно, не избегая многочисленных ярких деталей, описал первые месяцы военной службы Свиридова в Ленинграде, а также его пребывание в Бирске [503, с. 26–44].

Вот что пишет Г. Л. Ержемский о создании училища⁵⁰²: «...в казармах бывшего Семеновского полка происходило формирование нового сверхсекретного Военного училища "ВНОС", которое должно было готовить командиров по специальности "воздушного наблюдения, оповещения и связи". Учебное заведение создавалось по прямому указанию Сталина»⁵⁰³ [503, с. 28]. Причиной организации училища стала предоставленная СССР англичанами новейшая радиолокационная техника, способная на большом расстоянии обнаруживать летящие самолеты. «Ввиду острой необходимости в кадрах, способных управлять этой сложной техникой, – продолжает Г. Л. Ержемский, – все без исключения курсанты ВНОСа были с высшим образованием, а некоторые даже кандидатами технических наук. По составу это было, вероятно, наиболее высококвалифицированное, интеллигентное училище страны» [503, с. 28].

Всего, в общей сложности, в училище было принято около тысячи курсантов [665]. Основанием же столь неожиданного распределения музыкантов в училище, требующее специальной математической подготовки, были повышенные требования, предъявляемые

⁵⁰⁰ См., например: Кисунько Г. В. Секретная зона: Исповедь генерального конструктора [542], Лихтерман М. Ц. «Я вспоминаю» [665].

⁵⁰¹ Ержемский, Георгий Львович (1918–2012) – дирижер, заслуженный деятель искусств, доктор психологических наук, профессор, действительный член Нью-Йоркской академии наук. В 1941–1942 гг., как и Свиридов, курсант ВНОСа.

⁵⁰² Казармы располагались на Рузовской улице. Через две недели училище переехало в помещение Военной академии связи на Суворовском проспекте.

⁵⁰³ А. А. Крюков считает, что училище для подготовки командного и технического состава частей воздушного наблюдения было сформировано еще в июне 1941 г. в Пушкино, а с началом войны его перевели в Ленинград [546, с. 267] Сведений, подтверждающих этот факт, обнаружено не было, автор же публикации не подтверждает высказанное предположение ссылкой на источник информации.

к музыкальному слуху курсантов – для работы с радиолокаторами и прослушиванием шумов самолетов в воздухе.

В училище существовал обычный однообразный курсантский режим, предполагавший, прежде всего, посещение лекций. К сожалению, уже первые дни занятий показали безуспешность овладения студентами консерватории данной военной специализацией. Как пишет Ержемский, для освоения сложнейшей военной профессии и работы на необычной технической аппаратуре требовались не только слух, но серьезная математическая подготовка и знание физики, в чем у консерваторцев ощущались явные пробелы.

Для дальнейшей судьбы Свиридова существенным было то, что вероятность попасть из этого училища на фронт была очень мала. Ухудшение военной обстановки, угроза возникновения вокруг Ленинграда блокадного кольца, в итоге привели к решению срочно эвакуировать важный военный объект, которым являлся ВНОС, в Башкирию⁵⁰⁴. Ержемский пишет, что эшелон с личным составом училища покинул Ленинград за два дня до полной блокады города⁵⁰⁵. Таким образом, распределение во ВНОС уберегло Свиридова и от ужасов блокады и от отправления на передовую.

В письме к А. С. Белоненко сохранилось краткое воспоминание Свиридова о своей отъезде в Бирск. Дело в том, что неожиданная передислокация училища помешала Свиридову присутствовать на премьере спектакля «На бойком месте», к которому он написал музыку: «На премьер, однако, мне присутствовать не пришлось. Меня взяли в армию, в училище ВНОС, и я в строю курсантов промаршировал по улицам, на которых висели афиши спектакля, на Балтийский вокзал со своей частью. А по тротуару за нашим строем бежали моя мать и сестра, вместе с другими сестрами и матерями, провожая нас и махая руками» [263, л. 9].

Один из создателей советской системы противоракетной обороны, а в то время также курсант ВНОСа, Г. В. Кисунько, на страницах своих воспоминаний подробно описал переезд и первый день курсантов в Бирске: «Весь следующий день курсанты грузили в вагоны имущество училища, ранее вывезенное в ящиках на Варшавский вокзал. А вечером эшелон отправился на Восток через станцию Мга. К этой станции уже рвались немецкие войска, и эшелону дважды объявлялась воздушная тревога. Поезд останавливался по тревоге, курсанты выскакивали из теплушек и рассредоточивались в кустарниках, но оба

⁵⁰⁴ Первоначально местом передислокации училища, был назначен г. Белебей, однако за несколько дней до эвакуации он был изменен на г. Бирск [546, с. 268].

⁵⁰⁵ А. А. Крюков указывает (без ссылки на источник), что личный состав училища отбывал двумя эшелонами, соответственно – 14 и 15 августа [546, с. 268]. Однако эта информация расходится с материалами воспоминаний Г. В. Кисунько и Г. Л. Ержемского, а также с датой полной блокады Ленинграда – 8 сентября 1941 года.

раза обошлось без бомбежек: видимо, немцы бомбили боевые порядки войск, оборонявших подступы к станции и железной дороге. <...> курсантам, не положено было знать, куда идет наш эшелон. Москву обошли по окружной железной дороге. Прошли Рязань, Куйбышев, выгрузились в Уфе. Теперь оставалось переправиться в Бирск на барже по реке Белой» [542, с. 139–140].

Бирск в биографии Свиридова стал упоминаться недавно. Как уже говорилось, при жизни композитора можно было найти информацию лишь о некоем военном училище, находящемся в Уфе, куда Свиридов был зачислен курсантом⁵⁰⁶. Помимо уже упоминавшихся воспоминаний Г. Л. Ержемского⁵⁰⁷, немало сведений из жизни Свиридова на башкирской земле стали известны благодаря уфимским и бирским краеведам⁵⁰⁸.

Во время войны Башкирия стала своеобразным военным образовательным центром – туда были переведены многие военные училища, академии, воинские части. Только в расположенной в 100 километрах от Бирска Уфе дислоцировались Академия Генерального штаба, Севастопольское зенитно-артиллерийское училище, военно-музыкальная школа, штабы нескольких дивизий. Сам Бирск, небольшой, расположенный в удивительно живописном месте, городок, прошел путь от города-крепости, построенного по приказу царя Алексея Михайловича в 1663 году до небольшого уездного городка в конце XVIII века и торгового центра к концу XIX столетия. Ко времени Великой Отечественной войны он превратился хоть и в провинциальный, но довольно крупный районный центр, имевший немало общеобразовательных учреждений: женскую гимназию, педагогическое, медицинское и фармацевтическое училище, торговую школу, учительский институт, публичную библиотеку. А вот каким увидел Бирск Г. Л. Ержемский: «Это был заштатный, провинци-

⁵⁰⁶Вероятно, Уфа, упоминавшаяся в монографии А. Сохора, и не имеющая прямого отношения к биографии Свиридова, указана либо ошибочно, либо с целью «запутать следы», так как во время выхода в свет монографии, информация об училище все еще находилась под грифом «секретно».

⁵⁰⁷ В Бирске о пребывании композитора знают и помнят. Сравнительно недолгая жизнь Свиридова в этом городе была увековечена на мемориальной доске, установленной 16 декабря 2005 г. в честь 90-летия композитора в доме на ул. Ленина, 35, где сейчас находится один из корпусов Бирской государственной социально-педагогической академии, а в военные годы располагалось Ленинградское военное училище воздушного наблюдения. С этого же года в Бирске и Уфе стали ежегодно проходить Свиридовские вечера, а с 2006 года в Бирской социально-педагогической академии была установлена Свиридовская стипендия для лучшего студента музыкального факультета. В национальном музее Башкирии и Бирском краеведческом музее имеются экспозиции, посвященные бирскому периоду жизни Свиридова. Подробнее о мероприятиях, связанных с Г. Свиридовым и проводимых в г. Бирске см.: Крюков А. «Г. В. Свиридов и Башкортостан (Г. В. Свиридов в музыкальной культуре Башкортостана)» [547].

⁵⁰⁸ См. статьи: Узиков Ю. Композитор Свиридов играл на барабанах в Бирске [668]; Крюков А. Пять месяцев из жизни Георгия Свиридова [663]; Крюков А. Бирские хроники Георгия Свиридова [546]; Крюков А. Г. В. Свиридов и Башкортостан [547]. В историческом музее г. Бирска есть буклет, посвященный бирскому периоду жизни Георгия Свиридова, в котором имеются воспоминания курсанта училища В. И. Лукьянцева и местной жительницы Е. А. Калабуковой. К сожалению, буклет, находящийся в далекой бирской земле, не был использован при написании данной работы.

альный городок на берегу реки Белой. Среди одноэтажных деревянных домов выделялись каменные постройки: клуб и кинотеатр» [503, с. 30–31].

Большинство курсантов так же, как и большинство эвакуированных в Бирск мирных жителей, были ленинградцами, и, как свидетельствует Г. Кисунько, «все переписывались с оставшимися дома родственниками. Но письма оттуда приходили все реже, а затем и вовсе перестали приходить» [542, с. 140]. Скорее всего, письма родным писал и Свиридов, однако, его военная переписка не сохранилась. Несмотря на удаленность от военных действий, жизнь в Бирске была сложной, и Свиридов вполне испытал на себе все бытовые трудности военного времени [503, с. 30–35; 546, с. 268–269].

Судьбоносным для Свиридова стало участие в репетициях духового оркестра училища, впоследствии перекавалифицированного в эстрадный коллектив. Духовой оркестр и хор постоянно выступали с концертами в Бирске и Уфе, что, естественно, требовало аранжировок песен военных лет, а также других популярных песен и пьес. И Свиридов смог проявить себя как талантливый композитор и аранжировщик, что сыграло немаловажную роль в его последующей эвакуации. К тому же результатом успешных выступлений стал перевод Свиридова и других консерваторцев, за исключением успешно учившихся (к которым Свиридов не относился) в подсобный батальон. Соответственно уменьшилась его курсантская нагрузка, теперь в основном заключающаяся в подготовке и проведении различных культурных и концертных мероприятий.

Г. Ержемский вспоминал, как уже для первого концерта Свиридов и Салманов сделали «блистательные аранжировки популярных песен "Вечер на рейде", "Темная ночь" и других вокальных и оркестровых произведений» [503, с. 31]. Несмотря на суровый и жесткий режим службы в училище и совершенно не творческие бытовые условия, работать необходимо было очень быстро, более того, необходимо было мастерски делать оркестровки для совсем не типичных инструментальных и вокальных ансамблей, заставляя их хорошо звучать. Такая работа помогла Свиридову приобрести опыт работы в легких жанрах. Как и последующая работа в театре и кино, она способствовала формированию образности, лаконичности и доходчивости музыкального языка. Тренировала она и личностные качества – терпение, выносливость, умение оперативно и при этом профессионально работать, выживая в тяжелых условиях. Все это очень помогло Свиридову в дальнейшем, особенно в драматический период его жизни конца 1940-х годов.

Слуховой опыт общения с военной средой, работа с военным репертуаром помогли Свиридову и при работе в Новосибирске, особенно при написании музыкальной комедии

«Раскинулось море широко», а также при создании музыки к спектаклям, в которых воплощалась тема Великой Отечественной войны.

По свидетельству Г. Ержемского, концерты духового оркестра и хора «имели огромный успех у провинциальной публики и военных» [503, с. 31]. В своих материалах бирский краевед Анатолий Крюков, на основе воспоминаний жителей Бирска, пишет: «Один из концертов музыкантов училища в теплые дни "бабьего лета" на открытии сезона, оставил у жителей Бирска военной поры самые яркие и памятные впечатления. Зал клуба был полон и не мог вместить всех желающих, люди стояли, слушая концерт, у открытых окон клуба. Когда духовой оркестр и хор грянули "Вставай, страна огромная!", все поднялись и, не скрывая слез, пели вместе с хором» [669]. Согласно материалам А. Крюкова, «духовой оркестр и хор училища устраивал концерты для жителей Бирска и эвакуированных в здании клуба училища (бывшего Чирковского торгового дома на пересечении Октябрьской площади и улицы Ленина)» [663].

Важно, что участие в таких концертах дало возможность Свиридову прочувствовать совершенно другой срез слушательского восприятия, помогло заострить свое внимание на том, что являлось близким для простых людей и что трогало их сердца а, соответственно, задуматься, какой музыки ждут их души. Можно не сомневаться – это был повод для серьезных размышлений. Не случайно не изглаживался из памяти композитора эпизод начала войны: «Я помню начало войны, немцы приближались к Ленинграду. И в ресторане "Восточный" я однажды в эту пору был и слышал, как оркестр заиграл «Прощай, любимый город». И люди плакали» [503, с. 165]. Может быть, здесь впервые он глубоко задумался о значении песни для души народа.

Тем более, что так называемые «малые формы» искусства с первых дней войны приобрели особое место: «Песню ждали, как самый важный, оперативно необходимый жанр. <...> Отовсюду требовали песни. За первые полгода войны, летом и ранней осенью 1941 г., ленинградскими композиторами было написано около четырехсот песен. <...> Создавались армейские ансамбли, они просили легкие переложения для разных инструментальных составов – такие заказы раздавались композиторам со сроком исполнения в один-два дня» [640, с. 155].

И, несмотря на невероятно сжатые сроки, отпущенные для сочинения, на «заказной» характер произведений, на бытовой жанр, многие из них заслуженно вошли в сокровищницу отечественной музыкальной культуры. Причину такого феномена отмечал и Свиридов: «Это все искренне написано. Во время войны Соловьев-Седой писал страшно искренне, поэтому его песни, как и Блантера, живут и сейчас» [503, с. 170]. Наверное,

именно эти качества – искренность и глубина переживаний – и отличают музыку военного периода.

Песенные заказы не обошли стороной и Свиридова. Еще в Ленинграде, до отъезда в Бирск, им была написана «Песня о Буденном». Песня не значится ни в одном списке сочинений композитора, и сведения о ней есть лишь в фонде Союза композиторов за 1941 г., где хранится протокол заседания, посвященного просмотру массовых песен ленинградских композиторов об Отечественной войне [66]. «Песня о Буденном» прозвучала на просмотре 30 июля 1941 г. в исполнении Ансамбля Красноармейской песни и пляски ЛВО под руководством А. И. Анисимова. Дальнейшая ее судьба неизвестна. Позже, в Новосибирске, Свиридов написал «Песню 5-й сибирской гвардейской дивизии» для хора без сопровождения [507, с. 34]. По мнению А. Сохора, это была лучшая из военных песен композитора. К сожалению, ее рукопись утрачена.

Надо также отметить, что в период непродолжительной военной службы в Бирске, Свиридов, несомненно, слышал башкирскую народную музыку и ощутил особенности национального колорита башкирской культуры. Как и все, что попадало в орбиту внимания композитора, имеющего врожденную любознательность и пытливый ум, эти впечатления не прошли даром. Если обратиться к его последующему наследию, то в нем нетрудно найти сочинения, несущие на себе уральский след. Наиболее ярко это слышно в музыке к кинофильмам «Пржевальский» и «Великий воин Албании Скандербег»; «Уральский напев» есть также в музыке к кинофильму «Время, вперед». Во всех этих сочинениях не только ощущается неповторимый дальневосточный колорит, но, как считает А. С. Белоненко, даже на уровне стиля «слышны мотивы восточного монодического (одноголосого) звучания пентатонической музыкальной системы» [663].

В конце декабря 1941 года на базе духового оркестра, настолько, насколько позволило наличие соответствующих музыкантов, был сформирован симфонический оркестр. Свиридову была уготована роль исполнителя на ударных инструментах. Именно в этот период сделана, уже ставшая «легендарной», фотография Свиридова с барабаном, в окружении В. Салманова и Ленца⁵⁰⁹. Собственно в оркестре Свиридов играл около месяца – уже в начале 1942 г. он эвакуируется в Новосибирск. Однако именно созданием оркестра и острой необходимостью партитур была обусловлена поездка Г. Ержемского в Москву,

⁵⁰⁹ Впервые фото было опубликовано в журнале «Огонек» тридцатилетней давности (точный номер журнала установить пока не удалось), следующая его публикация была в сборнике, посвященном жизни и творчеству В. Салманова, вышедшем в 1982 году (в сборнике ошибочно указано, что фото публикуется впервые) [614]. Дальнейшие публикации были в книгах «Музыка как судьба» в 2002 г. [617] и «Георгий Свиридов в воспоминаниях современников» в 2006 г. [503].

сыгравшая определяющую роль для последующей эвакуации Свиридова. Из Москвы Ержемский привез случайно обнаруженный в нотном магазине сборник вокальных сочинений Свиридова, который показал замполиту. «Это произвело впечатление! – вспоминает Ержемский. – Георгия Васильевича вызвал к себе начальник училища и тепло побеседовал с ним. В результате, как рассказывал сам Юра, "он получил некоторые послабления по службе"» [503, с. 34].

Во многом благодаря Г. Л. Ержемскому, Свиридов был демобилизован и отправлен в Новосибирск.⁵¹⁰ Как пишет А. Б. Вульф, «Он [Г. Л. Ержемский] уже в то время смог высоко оценить масштаб дарования Свиридова, осознать огромное значение его имени для русской музыки, хотя талант Свиридова в ту пору <...> далеко еще не раскрылся в полной мере» [503, с. 731]. Сам Георгий Львович вспоминает, что его «все время преследовало предчувствие, что если произойдет какое-либо чрезвычайное обстоятельство, то мы потеряем выдающегося композитора» [503, с. 36–37]. Считая, что уже зима 1942 г., станет плачевной для здоровья и жизни композитора, он принимает деятельное участие в эвакуации Свиридова в Новосибирск: «В результате моих и Салманова активных дипломатических переговоров и благожелательной поддержки главврача, Свиридова демобилизовали, и он уехал в Новосибирск» [503, с. 36].

Краевед Анатолий Крюков уверен, что немаловажную роль в эвакуации композитора сыграло ходатайство И. Соллертинского и Д. Шостаковича. Так ли это, неизвестно, по крайней мере, документальное подтверждение данной информации обнаружено не было. А вот письмо Соллертинского к Шебалину от 4 января 1942 г. может говорить об обратном – о том, что Соллертинский ничего не знал о судьбе Свиридова: «Приехал в Новосибирск и обосновался здесь считавшийся погибшим Ю. В. Свиридов» [570, с. 85]. Дата письма – 4 января – помогает точнее установить время приезда Свиридова в Новосибирск. Вероятно, это произошло в самых первых числах января 1942 г.⁵¹¹

На этом закончился короткий, около пяти месяцев, период жизни и творчества Свиридова в г. Бирске. Пребывание в Бирске помогло Свиридову ощутить мощное дыхание российской глубинки, напрямую столкнуться с ее жизнью, прочувствовать общую бе-

⁵¹⁰ При этом нужно отметить, что сам Свиридов держался достойно: «Свиридов никогда не поднимал вопроса о демобилизации, хотя его физическое здоровье отнюдь не соответствовало требованиям, предъявляемым, армейскими уставами и положениями» [503, с. 36–37]. По словам Ержемского, Свиридов к тому времени уже «выглядел довольно неважно, но держался мужественно и никогда не жаловался на плохое питание» [503, с. 35].

⁵¹¹ В некоторых источниках можно встретить информацию, что Свиридов приехал в Новосибирск в феврале 1942 г. Однако это не согласуется ни с приведенным письмом И. Соллертинского, ни с датами писем Д. Шостаковича, которые будут приведены далее.

ду, ощущая мужество, внутреннюю силу, сплоченность и веру народа в победу. Неслучайно потом он напишет, что «во время войны и в предвоенную эпоху скорее было желание слиться в "народ", в единое целое. Это желание на свой лад, на свой манер проводило и государство, да и сам народ, в общем-то, соединился, почуяв опасность открытого чужеземного порабощения» [617, с. 135].

Несомненно, что у Свиридова появилась реальная почва для совершенно новых острых и глубоких размышлений. Много передумал и перечувствовал он вдали от родных, пребывая в полной неизвестности об их судьбе. Думается, что в поиске себя и осознании искреннего слова, идущего от сердца, в обретении своего языка и основной темы творчества, немаловажную роль сыграли впечатления, полученные композитором в Бирске.

Весь период с начала войны до эвакуации в Новосибирск представляется, на первый взгляд, чудесной чередой случайностей, благодаря которым была промыслительно сохранена жизнь композитора для дальнейших великих свершений.

4.2. Эвакуация в г. Новосибирск – «филиал Ленинграда»

В отличие от Бирска, ставшего тыловым военно-образовательным центром, Новосибирск во время войны сделался крупнейшим центром культуры. В годы войны здесь работали эвакуированные Ленинградский государственный театр драмы имени А. С. Пушкина, Ленинградский ТЮЗ, Ленинградская филармония и Театр кукол, творческие коллективы Еврейского театра Белоруссии, Белорусского драматического театра имени А. В.Луначарского, Украинского театра оперы и балета имени Т. Г.Шевченко.

Уже в первую военную осень в недостроенном здании театра оперы и балета разместились фонды Третьяковской галереи и Музея изящных искусств имени Пушкина, Московского музея восточных культур, музея усадьбы «Архангельское», экспонаты музеев Павловска, Пушкина и Петродворца, государственных музеев Смоленска, Новгорода, Севастополя и других городов. Здесь же хранились инструменты Страдивари, Гварнери, Амати из коллекции музыкальных инструментов Московской консерватории, архивы рукописей Пушкина, Тургенева, личные вещи Толстого. В течение трех лет в Новосибирске неустанно трудились сотрудники Третьяковской галереи и других музеев, обеспечивая соответствующее хранение фондов [666].

На время войны в Новосибирске обрели второй дом многие из лучших представителей художественной интеллигенции Ленинграда и других городов. Композиторы В. Щербачев, М. Блантер, Г. Брук, О. Фельцман, К. Молчанов, А. Локшин, дирижеры Е.

Мравинский и К. Зандерлинг, музыковеды И. Соллертинский, М. Друскин, Е. Орлов, К. Розеншильд, А. Рабинович, Ю. Вайнкоп, артисты Н. Черкасов, Н. Симонов, Е. Корчагина-Александровская. Ю. Юрьев, К. Скоробогатов, режиссеры Л. Вивьен и Г. Козинцев, десятки искусствоведов, реставраторов, скульпторов и живописцев [666] .

Несомненно, это способствовало небывалому развитию, а в некоторых областях и становлению культуры Новосибирска. Однако первоначально положение эвакуированных культурных учреждений и их представителей было непростым, во многом в силу слабых культурных традиций в городе. Особенно это ощутила Ленинградская филармония. Как пишет о И. Соллертинском Л. Михеева, «он попал в город, где ранее не было ни симфонического оркестра, ни оперного театра, не существовало никаких традиций слушания серьезной музыки. Поэтому существовало мнение, что нужно "законсервировать" оркестр или, по крайней мере, давать облегченные программы из оперных попури, вальсов Штрауса и т. д. Художественное руководство филармонии категорически выступило против такой точки зрения. Сезон мыслился им без скидок, полностью в традициях ленинградской концертной жизни» [570, с. 81].

Во многом благодаря активной деятельности, неутомимой энергии и неординарным организаторским способностям И. И. Соллертинского, художественного руководителя Ленинградской филармонии в те годы, Новосибирск сразу превратился «в своеобразный филиал Ленинграда»: звучала симфоническая музыка, проводились лекции и концерты. Стараниями Соллертинского 7 декабря 1941 года открылся воскресный лекторий по вопросам музыки, театра, литературы и живописи. В лектории принимали участие артисты Ленинградской филармонии и академического театра им. А.С. Пушкина, блестяще читал лекции и сам Иван Иванович.

В итоге, за три года, проведенные в Новосибирске, филармония дала 5220 концертов (из них 538 – симфонический оркестр и около 500 – квартет им. А. Глазунова). Сотрудники Третьяковской галереи прочитали около 1500 лекций о русском искусстве, на которых присутствовало свыше 80 тысяч слушателей, организовали 20 выставок, которые посетило более 500 тысяч человек. Впервые в Сибири были показаны картины великих мастеров русской живописи. Театр имени А. С.Пушкина провел около 2000 спектаклей, концертов и встреч со зрителями [666]. В январе 1942 года эвакуированные композиторы вместе с сибирскими коллегами создали Сибирский Союз композиторов, первым председателем которого стал М. И. Невитов.

Помимо насыщенной культурной жизни, Новосибирск стал одним из самых крупных центров, куда стекались эвакуированные мирные жители. География была внуши-

тельной – блокадный Ленинград (в основном), Москва, Украина, Северный Кавказ, Смоленская, Воронежская и Сталинградская области. Поэтому естественно, что главной стала проблема жилья, под которое приспособлялись даже различные подсобные помещения, в том числе чердаки и подвалы, а также некоторые культурно-бытовые здания⁵¹². «С комнатами и пропиской здесь трудно, – писал Соллертинский Шебалину, – но все же не невозможно; если ты сначала приедешь один, можешь остановиться у меня (я живу в "Доме актера" в отдельной квартире из двух комнат на 5-м этаже, вода действует только ночью, и то не всегда)» [570, с. 85].

В фондах театра им. А. С. Пушкина за 1944 год был обнаружен адрес проживания Свиридова в Новосибирске: ул. Граничная, д. 97, кв. 1 [180, л. 2]. Видимо, именно там он проживал с родной сестрой и матерью, которые выехали к нему в Новосибирск в 1942 г.⁵¹³. Стоит назвать еще один адрес, где постоянно проводил свободное время и сам Свиридов, и многие из эвакуированной ленинградской интеллигенции. Это дом, где жил со своей семьей И. И. Соллертинский – ул. Романова, д. 35 [640, с. 120], на котором в 2002 г. была установлена памятная доска.

Свиридов приехал в Новосибирск, когда в нем уже полным ходом шла творческая жизнь: «Сезон у нас разворачивается удачно: играем много Моцарта (юбилейный цикл), Брамса (I, III, IV симфонии), Малера (V, VII), Шостаковича (I, VI, V), Стравинского ("Петрушка", Маленькая сюита, "Пульчинелла"), Дебюсси. Собираемся поставить даже "Матиса-живописца" Хиндемита. Публика ходит охотно и решительно на все. Дирижеры – Мравинский и Курт Зандерлинг (наши постоянные) и кроме того, местные на облегченные программы <...> С успехом прошли гастроли филармонии в Томске» [570, с. 85], – писал четвертого января 1942 г. Соллертинский Шебалину. В сентябре уже открыл свой 109 сезон театр драмы им. А. С. Пушкина; успели выступить с гастролями многие творческие коллективы. В декабре стараниями И. Соллертинского открылся лекторий.

Приехав в Новосибирск, Свиридов вполне мог бы повторить слова Шостаковича: «далеко, в центре Сибири, я вдруг ощутил многое ленинградское, от чего тогда отвык и к чему меня так бесконечно тянет. В период репетиционной работы и во время концертов я вновь почувствовал ту необходимую в творческом процессе заинтересованность, ту высо-

⁵¹² Трудно было не только с жильем, но и с продовольствием. В Новосибирске, как и в других городах страны, действовала карточная система. Нормы снабжения постоянно менялись, и чаще всего в сторону уменьшения. Вот, к примеру, сколько полагалось на месяц в Новосибирске на одного человека из категории служащих к 1 января 1943 года: на день: хлеб – 400 гр., на месяц: мясо и рыба – 1200 гр., крупы и макароны – 800 гр., сахар и кондитерские изделия – 300 гр., жиры – 300 гр. По лимитным купонам распределялись и все промышленные товары [666].

⁵¹³ Точных сведений, когда это произошло, нет.

кую музыкальную культуру, которые так характерны для искусства города Ленинграда» [640, с. 119–120].

Новосибирск был для Свиридова частью Ленинграда и его музыкальной культуры. Более того, он оказался в каком-то совершенно невероятном, искусственно созданном войной, центре лучших представителей старой ленинградской (и не только) интеллигенции, среди лучших мыслящих людей того времени. И вновь, как в юности, он начинает жадно впитывать, познавать и открывать новое, пользуясь такой уникальной возможностью. Способствовало этому и особое внутреннее душевное напряжение, особая обостренность чувств, в условиях которой западает и остается в сердце все самое главное и значительное. Таким образом, в Новосибирске, уже на новом уровне познания и осмысления, Свиридов прошел еще одни «университеты».

Сложился там и определенный дружеский круг, в который, на правах младшего, вошел и Свиридов. Среди единомышленников были И. Соллертинский, Е. Мравинский, Ю. Вайнкоп, Д. Шостакович, И. Гликман, Л. Атовмьян, после войны к ним добавился музыковед А. Гозенпуд. Этот, достаточно узкий, круг людей станет для Свиридова очень близким после войны, особенно в тяжелые годы партийных постановлений второй половины сороковых годов. Проверенные военным временем отношения в те жесткие годы жизни «под прицелом» ценились особенно. К сожалению, как некое творческое сообщество, этот круг нигде не описан. Его внутреннюю жизнь частично можно представить лишь из биографии и писем Д. Шостаковича, из переписки И. Соллертинского, И. Гликмана, Е. Мравинского⁵¹⁴.

Интересен в этом смысле знаменитый цикл Д. Шостаковича «Из английской поэзии», написанный в 1942 году. Помимо своего художественного значения, о котором речь пойдет ниже, в посвящениях к каждому номеру цикла обозначается особый близкий Шостаковичу круг людей. То, что посвящения эти не носили формальный характер, видно из писем Д. Шостаковича к И. Соллертинскому, И. Гликману и Л. Атовмьяну⁵¹⁵. Почти в одно и то же время он пишет им письма, где с радостью сообщает о создании шести романсов, которые он посвящает друзьям.

⁵¹⁴ В своих дневниках Е. А. Мравинский описал удивительно символический сон, безусловно свидетельствующий об его искренних и теплых отношениях с Шостаковичем и Свиридовым: «13 января. Хороший сон до 10 часов (сон: Шостакович, Свиридов, церковь, розовая колокольня)» [572, с. 94].

⁵¹⁵ Аналогичных писем к Г. Свиридову не сохранилось.

В письме от 22. 11. 1942 г. И. Соллертинскому: «Написал 6 романсов. Из них пять посвящаю тебе, Свиридову⁵¹⁶, Гликману, Атовмьяну и Шебалину. 6-й я не знаю, кому посвятить» [518, с. 243]. В другом письме от 6. 12. 1942: «Скоро я вышлю тебе и Свиридову по экземпляру моих новых романсов, из коих один посвящен тебе, другой Свиридову. Другие также посвящены моим друзьям, а именно Л. Т. Атовмьяну, Н. В. Шостакович (жене-другу), И. Д. Гликману и И. В. Шебалину. Итого шесть» [518, с. 245]. Из письма к Л. Атовмьяну от 18 ноября 1942 г., которому он посылает романсы для подготовки их к изданию Музфондом⁵¹⁷: «Все романсы я хотел бы посвятить своим друзьям: тебе, Шебалину, Свиридову, Гликману, Соллертинскому, но не знаю, кому какой посвятить» [518, с. 258].

Также среди людей, в военные годы оказавших на Свиридова особое влияние, сам композитор выделяет Владимира Евгеньевича Неклюдова, с которым он познакомился в Новосибирске. Свиридов пишет, что эта встреча имела для него большое значение. Дворянин по происхождению, инженер по образованию Неклюдов, был прекрасно образованным человеком, страстным меломаном. Свиридов пишет, что он «сочинял, не имея специального композиторского образования (оно, может быть, и лучше!). Помню его песни, это было нечто в духе Малеровских песен "Чудесный рог мальчика" или медленных частей из его симфоний». «Неклюдов, – продолжает композитор, – познакомил меня с живописью П. Брейгеля (разумеется, в книжном издании), которая меня потрясла» [617, с. 131–132]. Эта дружба стала ярким примером величайшей степени доверия, сложившегося в Новосибирске с близкими Свиридову людьми. Будучи дворянином, под страхом смерти, Неклюдов был завербован «органами» и «приставлен» к композитору Свиридову. Однако, проникшись его судьбой, и, будучи человеком чести, он, рискуя жизнью, признался ему в этом⁵¹⁸. Неслучайно на страницах дневника Свиридов будет характеризовать его, как «высокомыслящего и глубоко нравственного человека» [617, с. 131–132].

⁵¹⁶ Первоначально Свиридову был посвящен № 5 «Сонет 66» на сл. Шекспира. Позже посвящения романсов № 4 и № 5 были изменены: № 4 «Джени» Шостакович посвятил Свиридову, а № 5 «Сонет 66» – Соллертинскому. В какой-то степени посвящение оказалось символичным, т. к. именно Шостакович во многом окажет влияние на Свиридова в его увлечении поэзией Р. Бернса в переводах С. Маршака. После войны Шостакович будет неоднократно советовать Свиридову писать музыку на стихи Бернса, даже предлагая конкретные варианты.

⁵¹⁷ В 1943 году цикл «Из английской поэзии» под редакцией Л. Т. Атовмьяна был опубликован Музфондом.

⁵¹⁸ Информация из беседы автора диссертации с А. С. Белоненко, узнавшем об этом жизненном эпизоде от самого Г. В. Свиридова.

Отмечает Свиридов и влияние художника А. И. Константиновского⁵¹⁹: «Он научил меня любить и ценить живопись, особенно классику Возрождения и Новую Французскую школу. <...> А. И. Константиновский познакомил меня с Домье, заново пробудил интерес к Франции, Импрессионистам, которых я любил с первого знакомства» [617, с. 132–133].

Нужно отметить, что в творческой среде Новосибирска, в обстановке, в целом далекой от государственного навязывания вкусов, складывались особые художественные предпочтения, внутренне созвучные времени. «Тогда мы были очень увлечены Шекспиром, Данте, Рембрандтом, Джотто, художниками дорафаэлевского времени, – будет вспоминать Свиридов, – увлечение творчеством Великих художников отвечало духу времени, Великого и Грозного. Из музыки читались: "Страсти" Баха, Бетховен, Шуберт, вокальный Брамс, а также его симфонии (которые играли в 4-е руки), Брукнер и особенно Малер. Из Русских авторов читался, разумеется, Мусоргский, из современных композиторов – Шостакович, хотя и Стравинский ценился, особенно за "Петрушку". Музыка Прокофьева не производила тогда никакого впечатления» [617, с. 132].

Безусловным центром притяжения в Новосибирске для всех был И. И. Соллертинский – «музыковед, театровед, литературовед, историк, вдохновенный собеседник, владевший двумя десятками языков, великолепный лектор, оратор и публицист, и непревзойденный организатор. О его энциклопедической образованности, поистине гениальной эрудиции, общей высочайшей культуре до сих пор ходят легенды и предания в музыкальных и околomuзыкальных кругах» [570, с. 80].

Свиридов не только попал в сферу обаяния личности Соллертинского, но, как он сам пишет, сдружился с ним, «несмотря на некоторую разницу лет и положения» [617, с. 132–133], а их каждодневные беседы впитывал со свойственной ему любознательностью. «Я навсегда сохраню благодарную память о таких людях, как И. И. Соллертинский, общение с которым в Новосибирске в годы войны имело для меня большое значение» [617, с. 376], – напишет Свиридов уже в начале 1980-х.

Характеризуя Соллертинского, Свиридов, прежде всего, отмечал качества, присущие ему как представителю старой петербургской интеллигенции, которой оставалось все меньше, и тем ценнее оказывался каждый день общения с таким человеком: «Вопрос положения <...> не играл для него никакой роли. В этом смысле он был человек без предрассудков и ценил общение с людьми – самими по себе, вне зависимости от их официального ранга. <...> Свойственное ему всегда, не то что высокомерие, но некоторая внутрен-

⁵¹⁹ Константиновский Александр Иосифович (1906–1958) – художник театра, график. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957). Подробнее о нем см.: Левитин Г. М. А. И. Константиновский [550].

няя приподнятость, патетика души, напоенной, можно сказать, благородной европейской романтикой, иной раз отталкивало от него людей. Да и он сам, общаясь с кем угодно, всегда про себя держал дистанцию, а иной раз и показывал это людям сознательно. <...> Не всех это устраивало. <...> С молодых лет находясь в культурной, образованной среде, он, по правде сказать, смотрел несколько свысока на обычный, обывательский мир, тем более в Послереволюционную эпоху» [617, с. 134].

В те годы Соллертинский оказал на Свиридова огромное творческое влияние. Пронесший через всю жизнь любовь к Густаву Малеру, неустанно его пропагандировавший, фактически создавший в Ленинграде малеровский культ, он, несомненно, заразил этим почитанием Свиридова. Неслучайно именно в Новосибирске Свиридов начнет серьезно изучать творения Малера: «Малера я узнал и хорошо изучил его симфонии и песни во время войны в Новосибирске, где была Ленинградская Филармония, библиотекой которой я пользовался» [617, с. 320]. «О Густаве Малере Свиридов говорит, как об одном из сильнейших художественных впечатлений своей композиторской юности» [597, с. 43], – позже напишет в своей статье Л. Полякова. Не без влияния Соллертинского, Свиридов увлекся малеровской «Песней о земле», создав под ее влиянием свои «Песни странника». К сожалению, в Новосибирске Свиридову придется пережить безвременную кончину своего старшего друга, произошедшую 11 февраля 1944 года.

В Новосибирске происходит сближение Свиридова с Д. Д. Шостаковичем, который приехал туда в конце июня 1942 года в связи с исполнением Седьмой симфонии. Прошедший год, трагические военные события помогли им многое переоценить, на многое посмотреть другими глазами. Именно с военных лет начинается новый этап их отношений, отмеченный глубокой дружбой и деятельным участием Шостаковича в судьбе Свиридова. Можно даже сказать, что учитель и ученик вновь открыли для себя друг друга.

В письме к В. Шебалину Шостакович делился своими впечатлениями от встречи со Свиридовым в Новосибирске: «Я ужасно был рад встрече с друзьями в Новосибирске. Особенно меня порадовал Г. Свиридов, который при ближайшем знакомстве оказался человеком исключительного ума, тончайшей культуры и необычайного благородства» [640, с. 120]. Вот еще впечатление от встречи, из письма Д. Шостаковича к И. Гликману: «В Новосибирске я уже 3 дня. Несказанно был рад видеть Ивана Ивановича и Ю. В. Свиридова. Свиридов произвел на меня впечатление человека чрезвычайно выросшего и поумневшего. Впрочем, об его умственных способностях я был всегда очень высокого мнения» [594, с. 44].

По мнению А. С. Белоненко, немалую роль в этом сближении сыграл И. И. Соллертинский, сумевший свести их в Новосибирске. Хотя, еще до приезда Шостаковича в Новосибирск он пишет Соллертинскому из Куйбышева: «Кланяйся также и Свиридову. Сообщи ему мой адрес и попроси его мне написать» [518, с. 226]. Письмо датировано 4 января 1942 года, что свидетельствует о том, что к тому времени Свиридов уже находился в Новосибирске.

К сожалению, военной переписки Свиридова с Шостаковичем не сохранилось, по крайней мере, она до сих пор не была обнаружена ни в архиве Свиридовых, ни в архиве Шостаковичей. А то, что она существовала, свидетельствует хотя бы следующий отрывок из письма Шостаковича к Соллертинскому от 17. 10. 1942 г.: «Давно не имею от тебя известий и очень без тебя скучаю. От Свиридова также ничего не имею. Впрочем, очевидно, и у него, и у тебя, а также и у меня нет особенного пристрастия к эпистолярной литературе» [518, с. 239].

Шостакович пробыл в Новосибирске недолго, около месяца. Его встретили очень тепло. «3 июля⁵²⁰ местные музыканты с цветами собрались на вокзале задолго до прихода поезда. Бежали к вагону нетерпеливый Соллертинский, за ним Георгий Свиридов» [640, с. 118], – пишет С. Хентова. Скорее всего, это близкое к действительности художественное изложение событий, верное в главном – в радости долгожданной встречи. Как свидетельствует Хентова, «июль оказался в Новосибирске "месяцем Шостаковича"» [640, с. 119]. Событием стала премьера Седьмой симфонии, исполнявшаяся три дня подряд – 7, 8 и 11 ноября под управлением Е. Мравинского со вступительным словом И. Соллертинского. В другие дни были исполнены Квintет и четыре романса на стихи Пушкина [241].

Почти весь месяц Шостакович находился в тесном общении, прежде всего, с Соллертинским и Свиридовым. После отъезда все его письма к Соллертинскому свидетельствуют, что эти встречи оставили самые теплые, искренние и глубокие переживания. Вот, самые характерные отрывки из этих писем: «Хочется слушать музыку и встречаться с тобой и Свиридовым. Как Свиридов? Приехал ли он домой или же находится еще в деревне? Если приехал, то передай ему большой привет» [655, с. 237]⁵²¹; «Буду думать о переезде в Новосибирск, т. к. мне без тебя и без музыки, а также без Свиридова ужасно скучно... Поцелуй Ольгу Пантелеймоновну⁵²², детей и Свиридова» [655, с. 238]⁵²³. Аналогичны письма

⁵²⁰ Дата указана ошибочно. Об этом свидетельствует вышеупомянутое письмо Шостаковича к Гликману от 29 июня, в котором первый пишет, что в Новосибирске уже три дня.

⁵²¹ Письмо от 11 августа 1942 г. из Серноводска, курорта в Куйбышевской области.

⁵²² Соллертинская О. П. – супруга И. И. Соллертинского.

⁵²³ Письмо от 24 сентября 1942 г. из Москвы, куда Шостакович приехал на несколько недель.

от 17. 10. 1942 [655, с. 239], от 27. 10. 1942 г. [655, с. 240], от 21.11. 1942 г. [655, с. 241]. Практически ни одно письмо не обходится без упоминания Свиридова и просьбы ему кланяться⁵²⁴. После войны почти ежедневное общение Свиридова с Шостаковичем стало еще и плодотворным временем своеобразного дополнительного обучения композитора в классе Шостаковича.

Найти применение композиторским силам в Новосибирске было нелегко. Вот что пишет И. Соллертинский В. Шебалину в письме от 16 ноября 1941 г., в ответ на его беспокойство о наличии работы, в случае приезда в Новосибирск: «В Новосибирске возможны следующие (не слишком, впрочем, авантажные) виды работы: 1) сочинение музыки для Пушкинского (б. Александринского) театра драмы – он вместе с нами приехал из Ленинграда, 2) то же для кинофабрики «Союзтехфильм» (а может, даже заведывание там музчастью, поскольку нынешним недовольны). Музучебных заведений тут нет, кроме маленькой школы, где ведет работу известный тебе М. И. Невитов. Кроме всего прочего, открывается Союз композиторов (из композиторов здесь находятся В. В. Щербачев, М. Блантер, белорусский композитор Полонский).

На радио работа почти свернута. Может быть, что-нибудь удастся скомбинировать и с нашей филармонией: концерты проходят с большим успехом у публики, но финансовая база наша весьма непрочна. Собираются открыть театр малых форм – может быть, и там можно будет тебе подработать.<...> Город не музыкальный, на симфонические концерты публика ходит по преимуществу приезжая» [570, с. 83–84].

Скорее всего, ситуация мало изменилась и ко времени приезда Свиридова. В Новосибирске он начал сотрудничать с Ленинградским драматическим театром им. А. С. Пушкина. «Дальнейшая моя карьера театрального оформителя происходила в Новосибирске, куда я попал после демобилизации и где писал музыку для Александринки» [263, л. 9], – вспоминал Свиридов. Это плодотворное сотрудничество продолжалось вплоть до отъезда композитора в Москву в начале 1950-х гг. За это время он напишет музыку к восьми спектаклям театра [507, с. 115–118]. Безусловно, из всех театров, в которых довелось работать Свиридову, именно Пушкинский, имевший в своем составе блестящую плеяду актеров и режиссеров, впитавших и бережно хранивших традиции великого русского театра, оказал на Свиридова всестороннее влияние [617, с. 92–93].

Считается, что во время войны, в Новосибирске, Свиридов числился в театре музыкальным руководителем [617, с. 27]. Документов, подтверждающих именно так сфор-

⁵²⁴ Большинство писем Соллертинского к родным и друзьям пропало, и мы располагаем лишь немногими из них.

мулированную должность, в архиве театра обнаружено не было, сохранились лишь некоторые договора на написание Свиридовым музыки к спектаклям театра. Кстати, исходя из договоров видно, что не только Свиридов привлекался театром к написанию музыки, например, неоднократно приглашался В. Щербачев, также проживавший в эти годы в Новосибирске [180]. Выполнял ли Свиридов, помимо написания музыки к спектаклям театра, еще какие-то функции, как музыкальный руководитель, можно лишь предполагать.

В Новосибирске Свиридов написал музыку к трем спектаклям театра. Согласно данным, представленным в Полном списке сочинений композитора⁵²⁵, ими стали два спектакля в постановке Л. Вивьена: в 1942 году «Русские люди» по пьесе К. Симонова и в 1943 году «Кремлевские куранты» по пьесе Н. Погодина [507, с. 115–116]. В 1944 году Свиридов написал музыку к трагедии В. Шекспира «Отелло» в постановке Г. Козинцева [507, с. 116]⁵²⁶. Никакими сведениями о спектаклях «Русские люди» и «Кремлевские куранты» мы не располагаем. Лишь А. Сохор указывает, что песни к спектаклю «Русские люди», посвященному событиям Великой Отечественной войны, стали популярными и обрели самостоятельную жизнь [629, с. 36].

Особое значение для творчества Свиридова имела постановка «Отелло». Архив театра им. А. С. Пушкина за военный период, к сожалению, сохранился не полностью. Среди большинства документов, изученных за период 1941–1944 гг., Свиридов упоминается лишь в договоре от 25 января 1944 г. согласно которому «композитор Свиридов, Г. В. принимает на себя написание музыки к спектаклю «ОТЕЛЛО» Шекспира в постановке Козинцева, Г. М. Срок предоставления музыки 31-го марта 1944 года» [180, л. 2]. Также, согласно договору, Свиридов «обязуется провести корректировку музыки при возобновлении спектакля на Ленинградской сцене» [180, л. 2].

Однако в документах, крайние даты которых – 31.01. 1944 – 12.05. 1945 гг. был обнаружен еще один любопытный документ – лист распределения ролей спектакля У. Шекспира «Отелло». Лист, к сожалению, не датирован, и судя по многочисленным исправлениям, представляет собой черновой вариант. Однако машинописным текстом, без всяких исправлений, там значится композитор Д. Д. Шостакович. Этот факт согласует с высказанным в книге «От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Ко-

⁵²⁵ Премьера спектакля «Русские люди» состоялась в 1942 г., спектакля «Кремлевские куранты» – 6 ноября 1943 г. в Новосибирске. Местонахождение нотной рукописи к спектаклю «Русские люди» до сих пор неизвестно. Более счастливая судьба оказалась у нотных рукописей к спектаклю «Кремлевские куранты» – партитура и клавиш хранятся в оркестровой библиотеке театра.

⁵²⁶ Спектакль шел в переводе П. Вейнберга, песни же, к которым писал музыку Свиридов - в переводе Б. Пастернака. Премьера состоялась в Новосибирске 30 апреля 1944 года. Рукопись сохранилась – партитура и клавиш.

зинцева» предположением, что Свиридова Козинцеву рекомендовал Д. Д. Шостакович [584, с. 346].

Видимо, это был один из тех случаев, когда Дмитрий Дмитриевич, в силу невозможности или нежелания писать музыку, или же в качестве помощи своему ученику, рекомендовал как альтернативу другую достойную кандидатуру – Г. В. Свиридова⁵²⁷. Об аналогичных эпизодах вспоминал в конце жизни сам Георгий Васильевич: «Бывали времена, я бедствовал страшно – а он делился со мной заказами, которые ему поступали на прикладную музыку» [615, с. 16]. Можно не сомневаться, что при этом он прекрасно характеризовал личностные и профессиональные качества своего ученика, тем самым прокладывая ему дорогу. В данном случае для Свиридова это была несомненная удача. Не только потому, что во многом благодаря этому спектаклю мы имеем замечательный цикл «Из Шекспира», но еще и потому, что само общение с Г. М. Козинцевым не могло пройти бесследно для творческой, пылливой и глубокой натуры композитора.

О премьере и судьбе этого спектакля нам мало что известно. Сохранилась газетная рецензия на новосибирский спектакль, в которой автор рецензии, к сожалению, не смог оценить музыку Свиридова, дав ей характеристику «бесцветная».

К спектаклю «Отелло» Свиридов написал три песни: Солдатский тост (1-я песенка Яго), Песенку о короле Стефане (2-я песенка Яго) и Песню Дездемоны⁵²⁸. Основное значение этой театральной работы Свиридова в том, что на основе этой музыки рождается вокальный цикл «Из Шекспира». Цикл, прекрасный сам по себе, но, главное, сыгравший немалую роль на пути композитора к обретению зрелого стиля. В 1944 году к уже имеющимся пяти вокальным номерам из музыки к спектаклям⁵²⁹ Свиридов добавляет песню «Зима», объединяя все сочинения в вокальный цикл под названием «Из Шекспира» [507, с. 61, 76].

Цикл создавался в русле увлечения англоязычной поэзией многими композиторами ленинградской школы. Немало поспособствовал этому написанный годом раньше цикл Д. Шостаковича «Из английской поэзии» – одна из вершин русской вокальной лирики XX

⁵²⁷ Еще до войны Шостакович рекомендовал Свиридова Немировичу-Данченко [617, с. 14], после войны аналогично Свиридов станет автором оперетты «Огоньки».

⁵²⁸ Есть предположения, что Свиридов в это время писал музыку и к другим шекспировским постановкам театра, а именно, комедии «Двенадцатая ночь» и трагедии «Гамлет». В составе вокального цикла, датированного 1944 годом, помимо песен из спектакля «Отелло», есть еще две: песня Шута из комедии «Двенадцатая ночь» и песня Могильщика из трагедии «Гамлет». Вероятно, первоначально они были написаны для исполнения в соответствующих постановках театра. Однако точно сказать, были ли эти спектакли поставлены тогда театром, и использовалась ли в них музыка Свиридова, или же написание этих песен не связано с театральными постановками, на данный момент невозможно.

⁵²⁹ Имеются ввиду, вышеупомянутые три песни из спектакля «Отелло», песня Шута из «Двенадцатой ночи» и Песня Могильщика из «Гамлета».

века. Как считает А. С. Белоненко, «вероятно, этот цикл и послужил образцом для многих молодых композиторов Ленинграда – Б. Клюзнера, В. Салманова, Г. Свиридова, позднее для Л. Пригожина. Сказалось и обаяние превосходных переводов С. Маршака, Б. Пастернака, М. Лозинского и других замечательных поэтов» [487, с. VII–VIII]. В случае со Свиридовым бросается в глаза еще одна параллель: так же, как и у Шостаковича, цикл содержит шесть песен, каждая из которых посвящена кому-то из друзей. Вряд ли это совпадение, тем более что больше такой практики посвящения каждого в отдельности романса цикла в творчестве Свиридова мы не встретим. К тому же во второй его редакции, в 1960 году, Свиридов меняет количество песен и снимает посвящения, что говорит о том, что в 1944 году шекспировский цикл Свиридова создавался под непосредственным впечатлением от цикла Шостаковича. Однако в стилевом отношении это было совершенно самостоятельное произведение, свободное от влияния учителя.

Вместе с песнями цикла в художественный мир композитора вновь входит «общечеловеческое» содержание (измена, влюбленность, коварство, беспечность и т.д.)» [487, с. VIII]. Как пишет А. Сохор, «Свиридов изображает простых "маленьких" людей в конкретной жизненной обстановке» [629, с. 51]. Исследователь совершенно верно подмечает, что композитор «находит лаконичные и выпуклые интонационные характеристики своих героев, с увлечением воспроизводит в музыке каждую реальную деталь жизненного фона: крик сыча и уханье филина в "Зиме", сигнал трубы в "Застольной Яго", шум ветра и дождя в "Песне шута". За всей этой образной конкретностью скрывается серьезное философское содержание: мысли о человеке и природе, жизни и смерти» [629, с. 51].

Спустя много лет, во время поездки с А. Ф. Ведерниковым к С. Я. Маршаку, Свиридов предложил исполнить шекспировский цикл. Поэт сразу оценил мастерство композитора. «Маршак восторгался: – вспоминал позже эту знаменательную встречу Ведерников, – "Как музыка точно подходит к словам! Я даже не знал, что можно на эти слова такую музыку проникновенную написать, и простую в то же время"» [503, с. 118].

Песни действительно просты по строению, языку и фактуре, каждая из них представляет какой-то один из бытовых песенных жанров – романс, марш, народную балладу, лирическую песню. Образы и стилевые приемы этого цикла, без сомнения, предвосхитили появление цикла на стихи Бернса. Неслучайно А. Сохор увидел в цикле продолжение линии прокофьевских песен – той линии, которая в итоге нашла свое завершение в «Песнях на слова Роберта Бернса». И в этом огромное значение цикла: еще на один шаг Свиридов стал ближе к раскрытию и осуществлению своего композиторского дара.

Он любил этот цикл, и поэтому в 1960 г. вновь вернулся к шекспировским романсам, доработал их, написав еще одну песню – «Людская неблагодарность», в переводе Л. Мартынова, таким образом, создав вторую редакцию цикла из семи песен для голоса и фортепиано. К большому сожалению, несмотря на свое невероятное художественное обаяние, шекспировский цикл до сих пор не нашел широко признания исполнителей⁵³⁰. Музыкаведческая литература также хранит молчание – первым и едва ли не единственным музыковедом, обратившимся к нему, до сих пор остается А. Н. Сохор.

В 1943 году Свиридов также сотрудничал с Московским Камерным театром под руководством А. Таирова, считавшимся в те годы одним из наиболее ищущих и «беспокойных» творческих коллективов⁵³¹. Во время войны театр находился в эвакуации в Барнауле. Позднее, вспоминая свою работу в театре, Свиридов писал: «Работал я и для Московского Камерного театра, который во время войны находился в Барнауле. Написал два спектакля, один из которых имел огромный успех. Это была полу-оперетта "Раскинулось море широко". Она шла долго» [263, л. 9]. Оперетта «Раскинулось море широко» стала вторым обращением Свиридова к этому жанру и самой крупной театральной работой композитора, осуществленной в военное время.

Пьеса ленинградских драматургов В. Азарова, В. Вишневского и А. Крона была написана в блокадном Ленинграде в 1942 г. и посвящена жизни и борьбе балтийских моряков в годы войны⁵³². Подобное либретто оказалось для оперетты весьма необычным. Как пишет в своем исследовании, посвященном советскому театру оперетты В. Янковский, война потребовала от жанра музыкальной комедии «обращения к самым актуальным темам дня, диктовала необходимость найти возможность средствами такого жанра, как оперетта, сказать о войне и обороне, о неисчерпаемой духовной мощи нашего народа. Некоторые произведения предвоенных лет свидетельствовали, что жанр оперетты может воплотить тему патриотизма» [659, с. 287]. Однако, в отличие от жанров драматического театра, для оперетты военная тематика была новой. Более того, новое содержание повлекло за собой расширение рамок жанра, и даже некий отход от традиционного жанра оперетты, внося в ее арсенал задачи, ранее ей не свойственные. И первой советской опереттой, пол-

⁵³⁰ Точную дату премьеры цикла установить не удалось. Известно лишь, что в 1945 г. в Союзе композиторов состоялось прослушивание сочинения. Никаких сведений в фонде Союза композиторов об этом прослушивании найдено не было. При жизни композитора цикл входил в репертуар замечательного баса А. Ф. Ведерникова. Первое концертное исполнение музыки к трагедии Шекспира «Отелло» состоялось 9 декабря 2000 г. в Санкт-Петербурге в Большом зале консерватории [507, с. 11].

⁵³¹ Калитин Н. В поисках злободневности // Комсомольская правда. 1944. 3 марта. С.4.

⁵³² Основная сюжетная нить пьесы – разоблачение фашистских резидентов, засевших в городе и держащих связь с разведывательным центром гитлеровцев, расположенном неподалеку, на берегу Финского залива.

ноценно воплотившей тему Великой Отечественной войны (не считая оперетты-однодневки «Лесная быль»), стала музыкальная комедия «Раскинулось море широко».

В то же время было бы неверным однозначно считать эту музыкальную пьесу опереттой. Янковский предполагал, что ее жанр может быть определен, как «романтико-приключенческая пьеса на музыке, в которой героика и комедийное начало не только соседствуют, но и находятся в тесном переплетении» [659, с. 300]. Сохор считал, что по своим стиливым признакам это произведение ближе к водевилю, а вот в Московском Камерном театре, где состоялась постановка пьесы с музыкой Свиридова, ее жанр был обозначен, как спектакль-обозрение с приемами оперетты. Сами же авторы пьесы определили ее жанр как героическую музыкальную комедию.

Первая постановка пьесы (без участия Свиридова) состоялась в Ленинграде в ноябре 1942 года в Театре музыкальной комедии. В процессе работы над спектаклем авторы столкнулись с неожиданной проблемой – написать для него достойную музыку в осажденном Ленинграде представляло большую трудность: основные композиторские силы находились в эвакуации. К тому же либретто отводило музыке скромную роль сопровождения или иллюстрации. В результате в Ленинграде комедия шла с музыкой, написанной группой композиторов, работавших на Балтфлоте – Н. Минхом, В. Витлиным, Л. Крунцем. Партитура была сочинена за две недели, и, по мнению, В. Янковского, «не могла удовлетворить даже самым скромным требованиям» [659, с. 303]. Когда же пьесу было решено вынести за пределы Ленинграда, для написания музыки к комедии неоднократно привлекались различные композиторы. В результате на разных театральных подмостках героическая музыкальная комедия «Раскинулось море широко» шла с музыкой разных авторов. Для постановки в Московском Камерном театре был привлечен Георгий Свиридов.

Исследователи признают, что музыка Свиридова оказалась наиболее удачной. По крайней мере, именно ее, после успешной премьеры Камерного театра, избирали для своих постановок другие театральные коллективы страны, а в 1960 г. она была использована в известном телеспектакле. А. Н. Сохор пишет, что основная трудность композитора при работе над опереттой «Раскинулось море широко» состояла в том, чтобы «не утяжелить спектакля и в то же время передать пафос пьесы, не опошляя ни малейшим образом ее героев, столь необычных для оперетты» [629, с. 37].

Авторы пьесы, служившие во время войны на Балтийском флоте, очень хорошо знали материал, ставший канвой для их произведения. Как указывает В. Янковский, они «сумели создать пьесу, в которой подкупали многие эпизоды, вполне достоверные благодаря знанию военной обстановки и верной передаче своеобразного, неповторимого коло-

рита жизни осажденного города» [659, с. 300–301]. Именно это подчеркнул в своем отзыве присутствовавший на премьере в Ленинграде писатель Н. Тихонов: «Зрители видят на сцене знакомые лица, типические бытовые черты ленинградской жизни, артисты же в зале сейчас видят тех, кого играют, и если бы они сошли со сцены и сели между зрителями, то вы не отличили бы их в зрительной массе. От этой близости на спектакле лежит особая печать правдивой простоты... » [659, с. 301].

Безусловно, работая над музыкой к спектаклю, Свиридов погрузился в атмосферу родного города – он знал и чувствовал этот быт, людей, многое было близко и знакомо. Несомненно, помогал и военный опыт, полученный в Бирске. Может быть, в этом одна из причин успеха его музыки. Видимо, он сумел схватить и передать в музыке присущую пьесе атмосферу правды жизни. Но, соответственно характеру либретто, музыка Свиридова не заняла в нем равноправного места. Композитором было написано всего 15 музыкальных номеров⁵³³. Судя по описанию А. Сохора, все номера были, в целом, выдержаны в традициях жанра, хотя «по стилевым и жанровым признакам они довольно разнообразны» [629, с. 37]

Премьера оперетты с музыкой Свиридова состоялась в Барнауле 23 февраля 1943 г. [507, с. 114] Пресса широко откликнулась на премьерные показы спектакля, однако в большинстве публикаций практически не было ни слова о музыке. И это говорило не столько о второстепенной ее роли, сколько об одностороннем восприятии жанровой природы спектакля, который принадлежал, как считалось тогда, к драматическому жанру героической комедии. Лишь в одной из рецензий автор подчеркнул роль музыки к спектаклю. Связывая постановку комедии с традициями, идущими от ранних трамбовских спектаклей, с их «нотой непосредственной, живой "комсомольской оперетты"», автор рецензии пишет, что «постановщик спектакля – режиссер А. Богатырев, художественный руководитель постановки А. Таиров, <...> и, пожалуй, в первую очередь, композитор Юрий Свиридов, написавший эмоциональную, изобретательно инструментованную музыку к спектаклю, немало помогли актерам в работе над текстом, иной раз слишком уж прямолинейно выражающим намерения авторов» [358] .

В рецензии на Московскую премьеру 1944 года, другой автор справедливо сетовал, что «в этой музыкальной комедии слишком мало музыки, мало песен», что «так скудно

⁵³³ В Полном списке произведений композитора речь идет о десяти музыкальных номерах. Либо, первоначально их все-таки, было пятнадцать, а до нас дошли лишь десять, либо А. Сохор указывает цифру «15» ошибочно.

использован песенный флотский фольклор, из которого зритель слышит только "Раскинулось море широко"» [322].

Оперетта шла довольно долго – даже в 1967 году в прессе можно найти рецензии на ее постановки в разных уголках страны [449]. В 1954 г. И. Дзержинский назовет музыку Свиридова к пьесе «Раскинулось море широко» «превосходной» [356]. В 1960 г. популярность заставила возобновить оперетту как телеспектакль. Но, несмотря на все успешные постановки, оперетта вскоре сошла с театральных подмостков. Сыграв необходимую ей роль, она уступила место новому советскому репертуару. К счастью, сохранились ее ноты – рукопись хранится в Нотном отделе библиотеке ТРК «Петербург», отдельные номера были изданы в виде клавира в 1945 г., а особо любившийся романс Елены переиздан в 1985 г. [507, с. 114–115].

К числу работ Свиридова в Московском Камерном театре относится также музыка к пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце» в постановке А. Таирова, премьера которой состоялась 4 апреля 1943 года в Барнауле [507, с. 116] и 25 декабря 1943 г. в Москве. К сожалению, рукопись утеряна, и мы даже не знаем, какие музыкальные номера были написаны Свиридовым к этому спектаклю, а немногочисленные рецензии оставляют вне поля зрения его музыкальную часть. Сам же спектакль, представляющий собой трагедию, действие которой происходит в оккупированном немцами советском городе, вызывал тогда неоднозначные отклики. Критики, отмечая «размах режиссерского искусства», подчеркивая «смелый опыт новой трагедии», большую артистическую удачу исполнительницы главной роли Алисы Коонен, тем не менее, упрекали К. Паустовского в «сугубой "театральности" пьесы, нацеленной <...> именно на Камерный театр, а роль написана <...> для Коонен непосредственно впрямую» [358]

Впоследствии Свиридов всегда с благодарностью вспоминал краткий период общения с А. Я. Таировым: «А. Я. Таиров был настоящим талантливым режиссёром, прекрасно чувствовал сцену, музыку, движение и т. д. Человек был яркий, но для меня тогда он был, как и Мейерхольд – человек прошлого» [263, л. 9].

Война нашла отражение и в камерно-инструментальном творчестве Свиридова. В 1944 году им была написана Фортепианная соната, ставшая, по мнению Л. Раабена, «самым монументальным из фортепианных сочинений Свиридова» [600, с. 115]. Как и созданное одновременно «Трио» Шостаковича, она посвящена памяти И. И. Соллертинского, безвременно ушедшего в 1944 году в Новосибирске.

Соната впервые была исполнена автором в Ленинграде, в 1944 году, в концертном зале Общества камерной музыки⁵³⁴. В целом судьба была к ней благосклонна: начиная с 1947 года и на протяжении всей жизни композитора, она неоднократно переиздавалась⁵³⁵, вошла в концертный репертуар. Создалось даже впечатление об ее изученности⁵³⁶, хотя вероятнее всего это следует поставить под сомнение. Свиридов ценил Сонату, в дневниках за 1975 год есть запись, свидетельствующая о его желании записать сочинение на пластинку [617, с. 78].

Среди разных линий отражения трагических событий военной поры в произведениях советской инструментальной музыки, Свиридову оказалась близка линия наиболее субъективная, лирико-психологическая, выражающая события сквозь призму личных душевных переживаний, – линия, наиболее характерная для камерного жанра. Как пишет В. Цендровский, «его больше привлекало не показ трагических событий и мировых катаклизмов, а скорее, выражение своего к ним отношения. <... > Общепризнанное представало в его произведениях как бы пропущенным через призму личного» [648, с. 111–112]. После фортепианной сонаты эта линия продолжится в инструментальных сочинениях второй половины 1940-х годов: Квintете, Квартете, отчасти, в Трио и в фортепианных партитах.

Основное значение Сонаты для творчества Свиридова нам подсказывает характеристика, данная ей Шостаковичем. Об этом эпизоде вспоминает в дневнике сам композитор: «Хорошо помню, как играл ему свои вещи. Сонату для фортепиано играл осенью 1944-го года в его квартире на Пушкинской. Прослушав, он сказал: "Юрий Васильевич, Вы достигли мастерства. Теперь все зависит от Вас! "» [617, с. 87]. По мнению Д. Шостаковича соната стала ярким доказательством достигнутого Свиридовым технического мастерства. Не случайно А. Сохор посчитал ее близкой, фактически продолжающей образы, а главное, воспринявшей язык Струнной симфонии. В сонате отразилось как раз то, о чем писал Ю. Вайнкоп, считавший, что «упорная борьба за овладение высокой профессиональной культурой и мастерством, напряженные поиски самостоятельного музыкального языка» способствовали тому, что «музыка новых его сочинений становится жестче, рациональнее, значительно сложнее, хотя и богаче по языку» [341].

⁵³⁴ До сих пор не ясно, где именно возник замысел фортепианной сонаты – еще в Новосибирске, или же осенью 1944 г., после возвращения в Ленинград. На страницах своей книги Д. А. Толстой пишет, что осенью 1944 г. Свиридов играл ему «начатую фортепианную сонату» [636, с. 242]. Вполне может быть, что соната стала первым сочинением композитора, созданным после возвращения в Ленинград.

⁵³⁵ Соната переиздавалась в 1962, 1970 и 1977, 1984 годах [507, с. 103].

⁵³⁶ Различные аспекты исследования фортепианной сонаты см. в следующих работах: Вайнкоп Ю. Камерная музыка Свиридова [340], Раабен Л. Инструментальное творчество Свиридова 30-40-х годов [600], Цендровский В. Сонатная форма в инструментальных произведениях Свиридова [648], Благый Д. Фортепианное творчество Свиридова [490].

Именно это соединение совершенствования мастерства, выразившееся в усложнении технической стороны произведения, и при этом обогащение содержания переживаниями трагических событий войны, и привело в итоге к тому, что исследователи в один голос стали называть «экспрессионистским характером драматизма, жесткостью, суровостью интонаций», «нервной экзальтацией, эмоциональной встревоженностью» [600, с. 112], указывая, что «соната написана во внешне суховатой графической манере, но при этом полна драматизма, временами чрезвычайно напряженного, заостренного» [629, с. 38]

К сожалению, большинство исследователей постоянно акцентировали ее сходство с появившейся в те же годы Второй фортепианной сонатой Д. Шостаковича [629, с. 49; 648, с. 110, 114], считая, что в сонате «личность Свиридова, его индивидуальность проступает еще относительно слабо, скрытая за обобщенностью образов» [600, с. 112]. Однако, несмотря на все недостатки, прав Ю. Вайнкоп, отметивший, как основное ее качество, «не покидающее при слушании этой сонаты <...> и с трудом поддающееся словесному определению какое-то особенное ощущение "высокосортности" этой музыки» [340, с. 23].

И мало кто, наподобие А. Сохора, смог услышать и сказать главное: «близость к почерку Шостаковича <...> не заслоняет явственно вырисовывающуюся фигуру самого композитора. Драматически заостренный, временами до крайности напряженный характер музыки соединяется с мужественной собранностью, внутренней устойчивостью чувства, направляемого сильной и властной волей, с той "дисциплиной" эмоционального выражения, которая так показательна для сочинений Свиридова» [629, с. 107].

Именно в Новосибирске Свиридов впервые обращается к иноязычной поэзии⁵³⁷. Первым крупным сочинением такого рода стал шестичастный вокальный цикл «Песни странника»⁵³⁸ на слова древнекитайских поэтов, скорее всего, начатый еще в Бирске⁵³⁹. Одну из причин столь частого в те годы обращения композиторов к иноязычной поэзии сам Свиридов видел в том, что «писать на стихи русских поэтов, особенно трагического

⁵³⁷ Появляются в это время и две иноязычные песни: «Матросская песня» (Морской прибой) для голоса в сопровождении фортепиано на слова А. Кеннигхэма в переводе с английского В. Левика (Она была опубликована в 1960 г. в составе сборника Свиридов Г. Романсы и песни, тетрадь 2) [507, с. 61] и песня «В полях под снегом и дождем...», знаменательная тем, что именно с ней в творчество Свиридова входит поэзия Роберта Бернса в переводе С. Маршака [507, с. 61]. С 1960 г. песня была неоднократно опубликована в разных сборниках. Среди сочинений Свиридова военной поры есть и еще одно вокальное произведение. В 1943 году им был написан романс «Извозчик» на народные слова [507, с. 61]. В 1958 г. композитор возвратился к нему, для создания новой редакции, в которой дал ему название «Слеза». Именно во второй редакции романс вошел в концертную жизнь и был неоднократно опубликован в различных сборниках [507, с. 74].

⁵³⁸ Песни странника для баритона и фортепиано на слова древнекитайских поэтов – Ван Вей, Бо Цзюй-И, Хэ Чжи-чжана. Перевод с китайского Ю. Шуцкога [507, с. 61].

⁵³⁹ Судя по датам, выставленным самим композитором на титульном листе (в обоих авторских рукописях-автографах) – 1941–1942 г., цикл был начат еще в Бирске и окончательно завершен в Новосибирске [507, с. 9].

содержания, было трудно, практически невозможно, в условиях цензуры военного времени. К зарубежной поэзии прибегали, как к своего рода иносказанию, поэтической аллюзии» [487, с. VII].

Особый, ни на что прежде не похожий, колорит этого сочинения Свиридов объяснял своими впечатлениями от окружающих мест: «Во время войны, когда я поехал в Новосибирск, странное проснулось чувство – более близкое чувство Востока и вместе с тем затерянности, как бы захолустной жизни (после Ленинграда). Отсюда настроения "Песен странника" (с одной стороны – Восток, с другой – захолустье)» [617, с. 121]

Несмотря на то, что при жизни композитора цикл не был опубликован и исполнен, он все время находился в поле его зрения. Об этом свидетельствует не только постоянное, на протяжении жизни, желание Свиридова вернуться к циклу, но и неоднократно меняющееся авторское представление о своем произведении. На страницах различных работ, которые были написаны в непосредственном общении их авторов со Свиридовым, мы все время встречаем различные определения жанра. А. С. Белоненко указывает, что «в двух сохранившихся в рукописях автографах "Песен странника" нет определения жанровой природы сочинения, указан только состав исполнителей: "для баритона в сопровождении фортепиано"» [507, с. 8–9], в справочнике за 1950 год «Ленинградские композиторы: Краткие биографии» указано «для баса с оркестром» [556, с. 91]. В 1954 г. в книге «Советские композиторы – лауреаты Сталинской премии» можно найти совершенно неожиданное определение – «4-х частная симфония для двух солистов и симфонического оркестра», что представляется искажением авторского замысла [621, с. 323]. В 1972 г. А. Н. Сохор назвал цикл «шестичастным циклом для баса и симфонического оркестра» [629, с. 49], а в 1986 г. в нотографическом справочнике Н. Сладковой жанр определен как поэма [306, с. 2].

Исходя из вышеназванных определений, можно сделать вывод, что у Свиридова вызревал оркестровый замысел. Вероятно, он мыслил цикл как эпическую вокально-симфоническую поэму, однако не успел осуществить этот замысел⁵⁴⁰. Сохранился лишь набросок дирекциона первой части, относящийся к началу 1980-х гг., хотя даже сама фактура сопровождения, состоящая из трех строчек, уже напоминает дирекцион [507, с. 9].

В цикле напрямую сказалось увлечение Малером, особенно его вокально-симфонической поэмой «Песнь о земле». Л. Полякова, ссылаясь на слова Свиридова, пи-

⁵⁴⁰ 14 октября 2015 г., в рамках фестиваля «Покровская осень», в год столетия со дня рождения композитора, в Новосибирске состоялась премьера вокального цикла «Песни странника» в оркестровке Г. Г. Белова.

шет, что «именно Третья, Восьмая симфонии и «Песня о земле» Малера помогли ему осознать грандиозные возможности вокально-симфонического жанра для воплощения целого мира, целой философии мироздания и сложного комплекса этических проблем человеческой жизни» [597, с. 43]. Видимо, не случайно Свиридов хотел доработать это сочинение. Он ощущал, что, несмотря на все недостатки⁵⁴¹, в нем заложено что-то главное, способное вырасти до эпического монументального полотна.

Как и в случае с циклом «Из Шекспира», А. Сохор явился единственным исследователем, обратившимся к «Песням странника». Несмотря на краткость анализа, практически все важные моменты цикла были охвачены исследователем. И вновь Сохор видит перекличку этого сочинения военной поры с довоенным творчеством: «тема (судьба ссыльного поэта) заставляет вспомнить пушкинские романсы. В то же время обозначение "песни" вызывает аналогии с прокофьевским циклом» [629, с. 50]. Однако, в данном случае, это скорее внешние переклички.

Хотя в цикле и нет определенного сюжета, А. Сохор, считает, что «шесть песен в совокупности раскрывают одну большую тему – судьбу поэта, преследуемого "сильными мира сего" за его убеждения» [629, с. 49]. И самое главное, что песня в данном случае перестает быть бытовым жанром, приобретая «смысл, какой имела в древнем эпосе: поэма о значительных событиях в жизни народа или одного героя. Здесь повествуется о <...> самых существенных, переломных моментах его судьбы» [629, с. 50].

Главное открытие «Песен странника» состоит в том, что здесь Свиридов впервые (!) приходит к песне в совершенно новом ее понимании, поднимая этот жанр до философского обобщения. Именно такая песня будет пронизывать все его дальнейшее творчество: и в традиционном вокальном цикле, и в хоровой кантате, и в вокально-симфонической поэме, и даже в симфонической музыке. Гораздо позже он оформит в словах то, что, может быть, еще до конца не осознавая, почувствовал здесь, в далекой Сибири, когда сердцем ощутил нескончаемое горе, обрушившееся на русский народ: «Настало время искусства духовного, символичного, статичного и простого. Песня – вот основа нового, качественно нового в искусстве. Песня и обедня» [617, с. 32]; «Моя форма – песня. Отдельная, заключенная в себе идея» [617, с. 32].

И как следствие, цикл приобрел эпический размах. «В цикле совсем нет романсов – интимно-лирических излияний, хотя с большой силой переданы возвышенные думы и пе-

⁵⁴¹ А. Сохор считал, что «Песни странника» по своему стилю еще не зрелы, в них сильны черты импровизационности, мелодическая линия не всегда естественна и цельна. <...> Но при всем том, в цикле много прекрасной, глубоко волнующей музыки» [629, с. 51].

реживания поэта. <...> Каждая песня – это рассказ, либо сцена, либо картина». Благодаря музыке, «рядом с величавым образом поэта-мыслителя встает образ его земли – и содержание поэмы расширяется». "Поэт и Родина" – вот ее подлинная тема» [629, с. 50]⁵⁴² – заключает А. Н. Сохор. До войны эта тема ни разу не фигурировала в творчестве композитора. Но впоследствии именно она станет темой всего его творчества, его основным лейтмотивом, который, чем дальше, тем будет звучать ярче и сильнее. Отсюда прямой путь к сочинению поэмы «Страна отцов», ознаменовавшей рождение зрелого Свиридова.

Может быть, именно в создании «Песен странника», в которых Свиридов впервые обрел главную тему и основной жанр своего творчества, и состоит значение военного периода жизни Г. Свиридова. Война «заставила отбросить все наносное, несущественное, неискреннее и сконцентрироваться на жизненно важных, вечных, глубоких мыслях, образах, истинах» [506, с. XI]. Свиридов возвращается в Ленинград стоящим на пороге своей творческой зрелости, близким к осознанию и обретению своего стиля.

⁵⁴² Именно эта тема кардинально отличает цикл Свиридова от малеровской «Песне о земле». Об этом верно пишет А. Сохор: «Свиридовский цикл говорит <...> не о прощании "человека вообще" с жизнью, с "землей вообще", а об изгнании поэта, оторванного от своей отчизны. Поэтому другим оказывается и итог. Не "уход в последний путь", а рассказ о возвращении поэта на родину. <...> Путь странника продолжается, а с ним - и жизнь» [629, с. 50].

ГЛАВА 5. ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Г. В. СВИРИДОВА (1944–1953)

5.1. Камерно-инструментальные сочинения Свиридова 1944–1947 гг. в контексте деятельности Ленинградского союза композиторов

Свиридов возвратился в Ленинград осенью 1944 года. Более точная дата возвращения композитора неизвестна. А. Сохор в монографии указывает лишь, что «война еще не закончилась, когда он возвратился в Ленинград» [629, с. 36]. В документах о реэвакуации советских композиторов и их семей за 1945 г. Свиридов и его родные не значатся [72]. Аналогичный документ за 1944 г. в фонде Союза композиторов отсутствует. Предположительно, в августе 1944 года в Ленинград вернулся Пушкинский театр и, согласно официальным документам, уже третьего сентября открыл свой новый сезон [540, с. 596]. Седьмого сентября возвратилась Ленинградская филармония [540, с. 598]. Вероятно, с одним из этих творческих коллективов приехал и Свиридов. По крайней мере, уже тридцатого сентября в газете «Известия» сообщается об участии Свиридова в творческих «понедельниках» союза композиторов [333].

Свиридов отсутствовал в Ленинграде ровно три года. Он покидал его городом величественной красоты и поэзии. Теперь же заново, с болью, узнавал он знакомые черты города, искалеченные войной. Несмотря на то, что уже полгода как было прорвано блокадное кольцо, страшные приметы блокады стирались не сразу. «Ленинград в 1945 году был похож на израненного человека, только что доставленного в госпиталь, – вспоминал вернувшийся из эвакуации композитор Д. Толстой. – На месте разрушенных бомбами и снарядами зданий зияли пустыри с грудями кирпичей и мусора. В ровных рядах домов они были как вырванные зубы. Строительство велось медленно. Ленинграду давали понять, что он всего лишь областной центр. На некоторых пустырях устраивались скверики или детские площадки, обступившие их глухие капитальные стены драпировали плющом. Над Ленинградом все время витала, говоря словами Д. С. Мережковского, "мерзость запустения"» [636, с. 258–259].

Город, с наступлением вечера, все еще продолжал погружаться во мрак. Военное правило светомаскировки, согласно которой, на улицах не горело ни одного огня, а все жители обязаны были опускать на окнах темные шторы, отменял только 29 апреля 1945 года. Только к 1 мая 1945 года город вновь обрел свои вечные символы – засияли Адмиралтейская игла, шпиль и купол Петропавловского собора, из «укрытия» был освобожден

Медный всадник, возвратились на Аничков мост знаменитые кони Клодта, к 15 мая сняли укрытия со сфинксов на Университетской набережной [664].

Жизнь начинала постепенно налаживаться. Ежедневные номера ленинградских газет заряжали читающих деятельным энтузиазмом, со свойственным советскому времени пафосом, рассказывая о каждом новом, пусть совсем небольшом, но таком важном событии-достижении в возрождении всех сторон жизни города. Принимали участие в этом и композиторы. Д. Толстой писал, что «одна за другой появлялись песни Соловьева-Седого, они возвращали людей к радостям и рассказывали о том, что "над Россией небо синее"» [636, с. 258].

С первых осенних месяцев ленинградская пресса ежедневно сообщала о новых событиях культурной жизни города. Исходя из газетных рубрик «Репертуар театров и кино» видно, что уже к весне 1945 года активно работали Мариинский и Пушкинский театры, Большой драматический театр, ТЮЗ, театр музыкальной комедии, театр кукол, Выборгский Дом культуры, около шести кинотеатров. В апреле начались восстановительные работы в залах Эрмитажа и Русского музея, публиковались новые научные и художественные издания, студия «Ленфильм» готовила к выходу на экраны новые киноленты [664].

Сразу началась активная концертная жизнь и в Ленинградской филармонии. В первой половине октября в Ленинград вернулся Д. Шостакович. Событиями становятся премьеры его сочинений военных лет: в ноябре вновь была исполнена Седьмая симфония, готовилась к ленинградской премьере Восьмая, прошли премьеры Трио и Квартета, прозвучали Квинтет и вокальный цикл «Из английской поэзии».

Правление Ленинградского Союза композиторов, как и прежде, размещалось на ул. Зодчего Росси, д. 4. Помимо неизбежных вопросов послеблокадного устройства композиторов, постепенно налаживалась творческая жизнь союза. Среди материалов периодических изданий есть заметка В. Богданова-Березовского, опубликованная в газете «Известия» 30 сентября 1944 года: «На творческих "понедельниках" Ленинградского Союза советских композиторов ленинградцы демонстрируют свои музыкальные произведения, написанные во время войны. На эти творческие вечера собираются исполнители и музыковеды. Здесь читаются доклады о классиках советской и зарубежной музыкальной культуры» [333]. На одном из таких «понедельников» исполнялся и Цикл романсов Свиридова

на тексты Шекспира, написанный в Новосибирске; осенью 1944 года в зале Общества Камерной музыки композитор исполнил свою Фортепианную сонату⁵⁴³.

В официальных отчетах Комитета по делам искусств, в частности, в документе «Музыкальные произведения, созданные за время войны композиторами РСФСР», творческое наследие Свиридова военных лет оценивалось двумя сочинениями: в разделе II. «Оперетты и музыкальные комедии» под номером 7 значится «Свиридов «Раскинулось море широко»; в разделе VII. «Камерные инструментальные произведения» под номером 10 – «Свиридов Соната» [1, л. 29, 31]. Созданные в Новосибирске вокальные циклы «Из Шекспира» и «Песни странника» по неизвестным нам причинам в официальных отчетах не фигурировали⁵⁴⁴.

Надо отметить, что годы войны и первые послевоенные годы были достаточно благоприятным временем для творчества композиторов, работавших в академических жанрах. Совершенно верно дает оценку атмосферы, сложившейся в композиторской среде этого времени, музыковед Е. Власова в своей книге «1948-й год в советской музыке»: «В Москву возвращаются музыканты; как несомненные достижения оцениваются творческие итоги, с которыми приходят к концу военного периода композиторы. Сочинения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Глиэра, исполняемые за рубежом, имели на современников поразительное и – что особенно важно – пропагандистское воздействие. Институты власти не могли с данным обстоятельством не считаться. Официальное положение крупнейших отечественных композиторов в данное время было как никогда прочным» [499, с. 188].

Председателем Оргкомитета Союза композиторов на тот момент был Р. М. Глиэр, который, однако, как указывает Е. Власова «в силу преклонного возраста фактически возложивший повседневную работу на своего заместителя А. И. Хачатуряна» [499, с. 188]. Президиум музыкальной секции ВОКС Комитета по делам искусств возглавлял Н. Я. Мясковский, его заместителями были С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян. Пост директора Московской консерватории с осени 1942 г. занимал В. Я. Шебалин. Е. Власова также называет и конкретных представителей государственной власти, которые оказывали реальную помощь композиторам в это время: «Как видим, крупнейшие и авторитетнейшие композиторы руководили музыкальным процессом – си-

⁵⁴³ К сожалению, об этих премьерах существуют только косвенные данные, более конкретной информацией мы не располагаем.

⁵⁴⁴ После окончания войны Свиридов был награжден медалью «За доблестный труд во время Великой Отечественной Войны» [82].

туация уникальная для советской музыкальной культуры. И здесь было бы неправильным не воздать должное председателю ВКДИ СНК СССР Михаилу Борисовичу Храпченко. Блестящий расцвет советской музыкальной культуры в 1940-е годы, убеждена, связан с периодом его руководства искусством» [499, с. 189].

Показательным был проходивший весной 1944 года (с 27 марта по 7 апреля) в Москве Пленум Оргкомитета Союза советских композиторов. На обсуждение был вынесен вопрос о профессиональном мастерстве советских композиторов. Справедливо пишет Е.Власова, что «уже сама постановка темы свидетельствовала о том, что в длительной, начавшейся еще в конце 1920-х годов полемике с "композиторами демократического направления" пленум должен был, казалось, поставить точку, тем самым закрыв тему» [499, с. 189].

На Пленуме с основным докладом «Творческие итоги 1943 года» выступил Д. Д. Шостакович. Совершенно верно подмечено в книге «1948 год в советской музыке», что «это было важное, о многом говорящее событие. Прежде всего потому, что в сталинский и постсталинский периоды общественная творческая жизнь жестко регламентировалась. И если кандидатура Шостаковича, выступающего на пленуме с основным докладом, была одобрена Агитпропом ЦК ВКП(б), то для присутствующих данное обстоятельство свидетельствовало о полной поддержке автора всемирно известной Ленинградской симфонии на самом верху. <...> Острокритическое выступление Шостаковича надолго осталось в памяти у присутствующих, <...> – продолжает писать Е. Власова, – если Шостакович прилюдно обвинял в дилетантизме Шапорина и Попова за медлительность творческого процесса, то что говорить о других, менее именитых композиторах, весь "творческий багаж" которых исчерпывался несколькими песнями!» [499, с. 192–194].

В качестве основного был и доклад В. Я. Шебалина «О композиторском мастерстве»⁵⁴⁵. Он также показывал магистральную линию отношения руководящих композиторских сил к проблемам профессионального мастерства и к т. н. композиторам «демократического» направления. «Значительной является опасность того дилетантизма, который часто можно наблюдать в нашей творческой практике и который принимает иногда даже воинствующую, так сказать, "принципиально" обоснованную форму, – утверждал Шебалин. – Иногда в композиторской среде приходится слышать о ненужности профессионального образования для композитора. Тема эта не нова и возникала не один раз. В наше

⁵⁴⁵ Помимо докладов Д. Шостаковича и В. Шебалина, в качестве основного был заявлен и доклад Б. Асафьева «Советская музыка и музыкальная культура – опыт выведения основных принципов». Доклад был зачитан Г.Бернандтом.

время чаще всего этой теорией пытаются обосновать наличие собственных недостаточных познаний и навыков в области композиторской практики» [9, л. 39–65].

«Присутствующим на пленуме было ясно, что речь шла о М. Ковале, исключенном из Московской консерватории, о И. Дзержинском, тщетно пытавшемся в нее поступить и не завершившем курс обучения в Ленинградской консерватории. Именно Дзержинскому, а также в большей степени Хренникову особо досталось от Шебалина на пленуме. Не случайно в прениях В. Белый заметил, что авторы опер "Тихий Дон" и "В бурю" стали композиторами, "в отношении которых на этом пленуме раздавались если не совсем "последние" слова, то во всяком случае "предпоследние"» [499, с. 197–198] - заключает Е. Власова.

Аналогичная благоприятная обстановка, располагавшая композиторов к творчеству, складывалась и в Ленинградской композиторской организации. Во главе Ленинградского союза с 1944 по 1946 год стоял В. Щербачев, в 1947 г. его сменил Д. Шостакович⁵⁴⁶. Неслучайно поэтому, что и для Свиридова период с момента возвращения в освобожденный Ленинград и до Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» 10 февраля 1948 г. стал счастливым в творческом отношении. В эти годы он становится композитором, живущим и работающим за счет сочинения музыки. Исходя из положения, которое сложилось в то время по отношению композиторов и исполнителей, этого было достаточно: «Это время с полным основанием можно назвать периодом расцвета советской композиторской и исполнительской школы. Личность композитора, исполнителя, артиста в зрелом сталинском обществе являлась общественно значимой. Они находились на самом верху общественной иерархической лестницы. Их труд хорошо оплачивался. Ведущие композиторы и музыканты занимали и ведущие позиции в социально-музыкальных институтах: ССК, Комитете по Сталинским премиям, ВОКСе, учебно-образовательных заведениях. Их выдвигали на депутатские должности, давали премии, ордена и почетные звания. Степень плодотворного влияния больших музыкантов на общественное сознание в то время трудно переоценить» [499, с. 411–412].

На сегодняшний день практически единственным документальным свидетельством участия Свиридова в творческой жизни Ленинградского Союза композиторов и музыкально-общественной жизни города являются протоколы заседаний Правления ЛССК и

⁵⁴⁶ В работе Е. Власовой указано, что В. В. Щербачев руководил Ленинградским союзом с 1944 по 1948 год [499, с. 189]. Однако, уже в феврале 1947 года главой ЛССК становится Д. Д. Шостакович. См.: Протокол № 1 заседания Правления ЛССК от 6 февр. 1947 г. [85, л. 4].

другие документы Ленинградского Союза композиторов за 1944–1947 гг., хранящиеся в ЦГАЛИ СПб⁵⁴⁷.

1944–1947 годы стали временем особого внимания Свиридова к камерно-инструментальному жанру – практически все известные камерно-инструментальные сочинения композитора были написаны именно в эти годы. Как указывает А. С. Белоненко во вступительной статье к тому XXVI А Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова, «судя по сохранившимся нотным рукописям того времени, выявленным к 2008 г., в эти три с небольшим года у композитора возникли замыслы создания следующих произведений: сонаты для виолончели и фортепиано, струнного и фортепианного трио, фортепианного квинтета, и, по крайней мере, двух струнных квартетов. Некоторые из них были в той или иной степени реализованы. Были завершены две редакции одного из струнных квартетов, начальные редакции фортепианного трио и фортепианного квинтета» [483, с. IX].

Обращается Свиридов и к жанрам фортепианной музыки. Помимо фортепианной сонаты, начатой еще в Новосибирске, им был написан цикл из двенадцати фортепианных пьес, более известный под названием Партиты для фортепиано. Возникали и крупные оркестровые замыслы – Фантазия для двух фортепиано с оркестром, симфония, так и оставшиеся незавершенными.

Можно утверждать, что этот период творчества является самостоятельным и представляет собой особую ценность в изучении свиридовского наследия. Именно здесь, в инструментальной творческой лаборатории, продолжал оттачиваться четкий, лаконичный, «наглядный» стиль оркестрового письма композитора, который будет потом отличать его зрелые вокально-симфонические произведения.

Этот период был отмечен и особым влиянием Шостаковича. А. С. Белоненко пишет, что «свиридовские инструментальные сочинения середины сороковых годов создавались под сильным обаянием стиля Шостаковича, даже в большей степени, нежели когда Свиридов был его учеником. <...> Каждое новое сочинение Свиридов показывал Дмит-

⁵⁴⁷ Фонд Ленинградского союза композиторов первых послеблокадных лет сохранился не полностью. Фонд 1944 года содержит только пять дел, в которых нет данных о Свиридове. Имя композитора начинает довольно часто встречаться на страницах документов Союза с 1945 г. Меньше всего информации содержит фонд 1945 года – всего четыре дела. Но и в сохранившихся Протоколах заседаний правления ЛССК и материалам к ним за период с 7 июня по 22 декабря 1945 г. содержатся сведения, красноречиво свидетельствующие, что Свиридов и его творчество уже начинает принимать активное участие в музыкальной жизни Ленинграда. Еще больше ценной информации содержится в Протоколах заседаний Правления ЛССК и в Протоколах творческих просмотров произведений композиторов за 1946 и 1947 годы. В данной работе большинство этих документов приводится впервые.

рию Дмитриевичу⁵⁴⁸. Шостакович продолжал следить внимательно за развитием своего ученика. В сущности, 40-е годы получились как бы годами дополнительного, послевузовского обучения Свиридова в классе Шостаковича» [617, с. 27–28]. Воздействие Шостаковича сказалось на разных уровнях: в музыкальных образах, в стилистике языка, даже в жанровых предпочтениях. «Так, в военные годы вслед за Фортепианным трио Шостаковича Свиридов пишет Фортепианное трио, после Второй фортепианной сонаты Шостаковича – Фортепианную сонату; усиленно осваивает квартетный жанр, – пишет исследователь инструментального творчества Свиридова Л. Раабен. – Под знаком влияния Шостаковича проходит весь второй период творческого развития Свиридова, и не случайно и то, что в эти годы им было создано наибольшее количество инструментальных сочинений» [600, с. 106–107].

Свиридов осознавал степень влияния учителя, однако это его не смущало, о чем свидетельствует его диалог с Шостаковичем по поводу Трио: «Шостакович спросил "А Вас не смущает, что место перед концом (хорал) похоже на мое Трио? ". Я сказал: "Я знаю, но мне это приятно! ". Тогда он сказал: "Пусть будет так! "» [617, с. 87].

Интересны в этом плане до сих пор неопубликованные дневниковые записи соученика Свиридова по консерватории О. А. Евлахова. Там есть строки посвященные оценке творчества Свиридова первой половины 1940-х гг. и его места в музыкальной культуре. Вот что записал Евлахов в дневнике четвертого ноября 1944 г.: «Свиридов считает себя, видимо гением, но, увы, при всем его огромном таланте, он – эпигон. Гении и крупнейшие таланты приносили свое, неповторимое – таков Мусоргский, Чайковский, Брамс, Шуман, Шопен, <...>. Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Свой язык!

Поэтому то, чтобы оправдать слабость Свиридов и проповедует, что темы де не важны, их можно даже заимствовать (что он и делает у Шостаковича), что дело не в своеобразии, а в философии. Пока что он весь в плену и могучего таланта Шостаковича. Что будет дальше – посмотрим» [181, л. 7 об.]. Можно быть уверенными в искренности этих слов, возникших как плод раздумий над беседой со Свиридовым. Интересно, что Евлахов делает свой вывод еще до создания основных камерно-инструментальных сочинений Свиридова сороковых годов, которые в большей степени могли бы спровоцировать характеристику эпигона Шостаковича. В этой характеристике ощущается не только «эхо» довоенного восприятия Свиридова – студента, ученика Шостаковича, но и реакция на проповедуемые тогда Свиридовым эстетические установки на творчество, предопределяющие

⁵⁴⁸ Об этом подробно пишет сам композитор в записи за 1975 г., посвященной Шостаковичу [617, с. 87–88].

его уход в камерно-инструментальную сферу. Вопрос философии музыки, темы-мелодии будет постоянно занимать композитора на протяжении жизни, о чем свидетельствуют его многочисленные записи. Осталось неизвестным, изменилось ли свое мнение Евлахов в последующие годы. Главное, что это высказывание еще раз подтверждает, что Свиридов, повернувшийся к инструментальному жанру, далеко не всеми воспринимался, как говоривший свое творческое слово.

Но были и другие мнения. Вот что вспоминает о своей встрече со Свиридовым в это же время, осенью 1944 г. Д. А. Толстой: «Он показал мне песни-романсы на слова Шекспира, театральную музыку, часть струнной симфонии, начатую фортепианную сонату. То, что он показал, было ослепительно ярко, такого в современной музыки я еще не слышал. Вообще говоря, ученик Шостаковича сказывался по первым тактам, более того, вся музыка (кроме вокальной) была сколком с музыки Шостаковича. Но – странное дело – при всем том музыка Свиридова была проникнута необъяснимым мелодическим обаянием. Такого или подобного я не находил в музыке его гениального учителя. <...> Прежде всего, вызывал восхищение его громадный талант. Он мог щедро, по-моцартовски, одаривать мелодиями. Его музыка, как я ее воспринимал в то военное время, была всегда ясна, даже когда была насыщена острыми и пряными гармониями, ибо была всегда осмыслена образом» [636, с. 242].

К сожалению, практически все исследователи, постоянно акцентируют «подражательный» характер камерно-инструментальных сочинений Свиридова. Хотя, по прошествии времени, и открывшейся, после кончины композитора, панораме творческого и эпистолярного наследия композитора, это, скорее внешнее, а потому так заметное сходство, должно отходить на второй план, открывая перед исследователями яркие самобытные черты сочинений этих лет. Ведь даже в те годы, наиболее чуткие и глубокие критики, как Ю. Вайнкоп и А. Сохор понимали это: «Свежий взгляд обнаружил в свиридовском инструментальном творчестве сороковых годов не только общее для всей музыки той поры, но и то, в чем уже тогда проявилась индивидуальность автора: прямотушный лиризм, песенный склад мелодического мышления. Стали виднее черты своеобразия Свиридова по сравнению с Шостаковичем тех же лет: более непосредственная связь с русской народной песней, большее значение эпического начала» [629, с. 50].

В сороковые годы творчество композиторов проходило в атмосфере военных и послевоенных лет, невольно предопределив тематику произведений и их настроение. В каком направлении в те годы видел свое творчество Свиридов видно из приведенного Д. Толстым диалога с композитором: «"Какую же музыку надо писать? " "Сейчас не время

пасторалей, – ответил Свиридов. – Надо писать трагическую музыку". <...> В этих словах было его видение мира, в то время близкое Шостаковичу. И в этом, безусловно, была правда эпохи» [636, с. 247]. Действительно, как отметил Л. Раабен, «в инструментальных сочинениях [Свиридов] воспользовался очень многим из системы трагедийного симфонизма, разработанной Шостаковичем, но переосмысливая ее принципы в плане собственной индивидуальности <...> его больше привлекал не показ трагических событий и мировых катаклизмов, а скорее выражение своего к ним отношения» [600, с. 111].

К сожалению, этот важный период, до сих пор остается самым неисследованным в творчестве композитора. Причиной этому стали, прежде всего, печальные события 1948 года. На страницах вступительной статьи к тому XXVI А. А. С. Белоненко неоднократно свидетельствует: «Произведения композитора в этом жанре были преданы умолчанию, да и сам автор не любил вспоминать о них» [483, с. XVI]; «впоследствии композитор ни с кем не делился воспоминаниями о квартетах и, судя по всему, не любил говорить на эту тему» [483, с. XXII].

Однако в те годы, вплоть до 1948 года каждое новое сочинение Свиридова широко приветствовалось, с успехом исполнялось, активно обсуждалось на творческих собраниях. В 1946 году камерно-инструментальное творчество композитора было высоко оценено на страницах газеты «Вечерний Ленинград»: «Произведения эти принадлежат к лучшему из того, что было создано за последние годы советскими композиторами в жанре камерно-инструментальной музыки» [341]. Эти слова подтверждались тем, что все три камерно-инструментальных ансамбля Свиридова последовательно выдвигались на Сталинскую премию.

По мнению М. И. Чулаки, во второй половине сороковых годов область камерной музыки была достойно представлена практически лишь сочинениями Свиридова. 15 июня 1946 года в своем сообщении о предстоящем творческом пленуме Оргкомитета ССК (2–8 октября) Чулаки, отмечая явный перевес в сторону песни и «отставание» по некоторым направлениям, в том числе в области камерной музыки, говорил: «Камерная музыка – если не указывать на Свиридова, то этот жанр совершенно проглатывается песенными произведениями. Ибо это является, безусловно, отражением музыкальной жизни Ленинграда и отсутствия настоящей пропаганды камерной и симфонической музыки» [73, л. 47].

В обязательном плане Союза композиторов было издание и изучение камерного творчества композитора. Согласно Протоколу № 8 заседания правления ЛОССК от 4 апреля 1946 г., посвященному работе секции критики при ЛОССК, в 1946 г. должна была выйти монографическая брошюра о Свиридове. В пункте «2» данного протокола читаем: «Вне-

сти частичные коррективы в ранее утвержденный издательский план группы критики, окончательно утвердив его в следующем виде: <... > Серия монографических брошюр по 0,5 – 1 печ. листа о Дзержинском, Желобинском, Животове, Кочурове, Пашенко, Свиридове, Соловьеве-Седом, Ходжа-Эйнатове, Чулаки, Шостаковиче, Штейнберге, Щербачеве» [75].

22 февраля 1947 года на собрании Правления обсуждался очередной номер журнала «Советская музыка», который планировалось выпустить к тридцатилетию советской власти и «специально посвятить ленинградской музыкальной жизни» [87]. В предварительном обсуждении и подготовке сборника участвовали Глух, Энтелис, Чулаки, Рыжкин, Круц. Предполагалось, что в номере найдут отражение следующие вопросы: «1. Характеристика творческой жизни Ленинграда, и основные творческие задачи, стоящие перед организацией. / 2. Очерки-портреты отдельных композиторов, предполагалось, что композиторы поделятся своими творческими планами» [87]. Обеспокоенные, возможностью качественно в срок подготовить сборник, М. Глух и М. Чулаки подчеркивают важность освещения в журнале камерного творчества Свиридова:

М. Глух: «Идея отдельного номера сама по себе очень заманчива, тем не менее, мы должны учесть можем ли мы в предложенный срок взять на себя взятые обязательства. Обзорный материал можно дать быстро, но в таком номере должен быть ряд серьезных статей, как напр[имер] о камерных произведениях Свиридова, о творчестве Ходжа-Эйнатова, о "Мнимом женихе" Чулаки, работах Пашенко, Клюзнера, Лобковского и других» [87, л. 10].

М. Чулаки: «Такие статьи, как камерное творчество Свиридова – это серьезнейшие музыкальные вопросы, которые являются поводом для дальнейшей связи ленинградцев с журналом «Советская музыка» [87, л. 11].

Для того, чтобы полнее ощутить атмосферу, складывавшуюся вокруг творчества Свиридова в сороковые годы, необходимо более детальное рассмотрение судьбы каждого из завершенных камерно-инструментальных сочинений композитора этих лет.

Самая счастливая судьба сложилась у Фортепианного Трио. Произведение было написано в 1945 году за двенадцать дней [629, с. 39] и посвящено его первым исполнителям – И. О. Лукашевскому (скрипка) и Д. Я. Могилевскому (виолончель) [507, с. 101]. Премьера состоялась в 1945 г. в Малом зале им. А. К. Глазунова Ленинградской консерватории, партию фортепиано исполнял автор. Точная дата премьеры до сих пор не установлена. Однако, благодаря заметке в «Ленинградской правде» от 23 мая 1945 г., можно

предположить, что это произошло в мае [403]. В 1946 г. Трио было исполнено в Москве в Малом зале консерватории⁵⁴⁹.

Пресса очень широко отозвалась на это сочинение. Первой стала заметка «Новое произведение композитора Свиридова» из рубрики «Дневник искусств» газеты «Ленинградская правда» от 23 мая 1945 года [403]. В ней сообщалось: «На очередном творческом просмотре Ленинградского отделения союза композиторов исполнялось новое трио для рояля, скрипки и виолончели. Свиридов – автор симфонии, концерта для фортепиано с оркестром, оперетты, получивший известность романсами на стихи Пушкина и другими произведениями – обратился к жанру камерно-инструментального ансамбля и сумел здесь многого достичь. Только что закончено Свиридовым трио состоящее из четырех частей. Оно не имеет определенного сюжета, но его насыщает глубоко волнующее содержание, отражающее чувства и переживания советского художника в дни Великой отечественной войны.

Трио Свиридова в исполнении заслуженных артистов республики И. Лукашевского и Д. Могилевского и автора оставило яркое впечатление. Новое произведение имеет все данные войти в концертный репертуар» [403].

В 1964 году на страницах газеты «Вечерняя Москва» об этом просмотре будет вспоминать музыковед Г. Поляновский: «Мне живо вспоминается 1945 год, когда еще не залеченные раны Ленинграда, как будто зывали "Помните! ", когда на Невском у Дворцовой площади еще сохранялась надпись на стене: "Эта сторона подвергается оружейному обстрелу, здесь опасно!". В небольшом помещении Союза композиторов собрались тогда несколько человек – мы слушали только что написанное Свиридовым фортепианное трио. Впечатление от этой ярко талантливой, глубоко драматичной музыки было незабываемым. Трио как бы вылилось из самого сердца молодого художника, словно было продиктовано живым ощущением всего пережитого в это грозное время» [420].

Сохранилась небольшая рецензия и на исполнение Трио Свиридова в камерном концерте, состоявшемся в декабре 1945 г. в Малом зале им. И. Глазунова⁵⁵⁰: «Трио Ю. Свиридова для фортепиано, скрипки и виолончели было исполнено автором, И. Лукашевским и Д. Могилевским. Части произведения имеют определенные названия: Элегия, Скерцо, Похоронный марш, Идиллия. Богатство творческого воображения композитора

⁵⁴⁹ В Москве Трио было исполнено в другом составе: Цыганов (скрипка), С. Ширинский (виолончель), фортепиано – автор. Точная дата исполнения также не известна.

⁵⁵⁰ В концерте также были исполнены сюита для струнного оркестра В. Щербачева, романсы на сл. Пушкина и Лермонтова Ю. Кочурова, вокальный цикл «Залетная птица» И. Дзержинского [370].

дает ему возможность самого смелого выполнения своих замыслов. Его волевая устремленность держит слушателя все время в напряжении, властно ведет за собой. Произведение привлекает, как широтой своих мыслей, так и законченностью оформления. Одно из последних созданий Ю. Свиридова, трио, безусловно является ценным вкладом в наше советское творчество» [370].

О московской премьере Трио 15 февраля 1946 года сообщила газета «Советское искусство». Там была опубликована заметка Д. Житомирского «Новинки камерной музыки»: «Исполнение нового четырехчастного трио молодого талантливого ленинградца Ю. Свиридова ("Элегия", "Скерцо", "Похоронный марш", "Идиллия") вызвало самый горячий отклик аудитории, – писал критик. – Композитора можно было бы упрекнуть в том, что он слишком часто соблазняется "готовыми" музыкально-образными комплексами и приемами изложения, которые не только у классиков, но и в современной музыке "неоклассического" толка стали привычным общим местом (имеем ввиду, например, традиционную форму изложения в "Похоронном марше" или подражания пасторальным темам Скарлатти в "Идиллии").

Однако, несомненно, художественная победа молодого композитора заключается в том, что его новое произведение с самого начала и до конца слушается с громадным увлечением и что его творческий темперамент заставляет с новой свежестью почувствовать даже то, что уже внешне хорошо знакомо слуху.

Прекрасное мелодическое дарование Ю. Свиридова проявляется в трио еще ярче, чем в его прежних сочинениях. Хочется отметить и его музыкально-драматическую чуткость – умение придать "ходу действия" своей музыки неослабевающую интенсивность и увлекательность, все время освежая ее яркими контрастами и интригующими поворотами мысли. Отлично в этом смысле сделаны скерцо и финал трио» [366].

Приветствовал Трио на страницах печати и Д. Шостакович⁵⁵¹: «Из новых произведений, которые мне пришлось слышать, исключительное впечатление произвело трио Свиридова. Это свежее по форме и глубокое по содержанию произведение, стоящее на высоком техническом уровне. Свиридов обещает вырасти в первоклассного мастера, и в его лице мы имеем одареннейшего композитора» [469]. Не оставил без внимания новое сочинение Свиридова и другой старейший мастер советской музыки – Н. Я. Мясковский, сумевший разглядеть самобытность языка композитора, сквозь все творческие параллели: «Фортепианное трио Ю. Свиридова, несмотря на очень ощутительное влияние техниче-

⁵⁵¹ И. Гликман пишет, что Д. Шостакович много сделал для продвижения Трио на Сталинскую премию [594, с. 72]

ских, формальных, а порой даже интонационных приемов Д. Шостаковича, все же производит очень положительное и даже самостоятельное впечатление. Оно написано с подлинным темпераментом, отлично сделано с технической стороны, интересно инструментовано (хотя и не без вычурностей), а главное свежо по замыслу и очень образно. Последнее особенно ценно, ибо при отличной и по качеству музыке, придает сочинению большую жизненность и потому, мне думается, обеспечит ему прочную судьбу в исполнительской практике.

Произведений этого жанра в русской музыке вообще немного, и потому появление ценного по качеству нового трио Ю. Свиридова необходимо должным образом оценить» [581].

Как всегда, с искренней поддержкой каждого нового сочинения композитора, в печати выступил Ю. Вайнкоп: «Фортепианное трио Свиридова – сочинение большой эмоциональной насыщенности. Оно с очевидностью отражает чувства и мысли, рожденные впечатлениями и переживаниями дней Великой отечественной войны. Многие страницы этой благородной, серьезной музыки овеяны скорбными размышлениями, но в ней есть и драматически-взволнованные эпизоды и просветленная музыка, насыщенная оптимизмом, и исполненные ласки и света страницы идиллии.

Существенные особенности трио – пронизывающие его песенность и стройная, пластичная форма. Трио пленяет зрелостью творческой мысли. Написано это произведение в весьма сжатые сроки (в течение двенадцати дней), представляя собой пример выдающейся творческой энергии и высокого профессионального мастерства» [341].

В 1946 г. Свиридов получил за Трио Сталинскую премию первой степени. Это стало событием в его жизни. Выдвижение на соискание Сталинской премии состоялось 17 марта 1946 г. на заседании правления ЛОССК⁵⁵². Правление постановило: «Выдвинуть на соискание Сталинской премии за 1945 г. следующие выдающиеся произведения симфонического и камерного жанров, завоевавшие место в репертуаре исполнительских коллективов и отдельных исполнителей: Шостакович Д. Д. Симфония № 9. Дзержинский И. И. Концерт для ф-но с орк. Свиридов Ю. В. Трио. Свиридов Ю. В. Фортепианный квинтет» [74].

В личном архиве А. Л. Свиридовой хранится диплом Сталинского лауреата, за подписью Сталина, которым был награжден Свиридов:

⁵⁵² На заседании Правления присутствовали В. Щербачев, Ю. Животов, М. Матвеев, Ю. Кочуров, М. Глух, А. Ашкенази, Т. Свирина.

«Постановлением Совета Министров Союза ССР, от 26 июня 1946 года, присуждена Сталинская премия первой степени Свиридову Георгию Васильевичу – за трио.

Председатель Совета министров Союза ССР

И. Сталин.

Управляющий делами Совета Министров СССР

Я. Чадаев»⁵⁵³.

Уже после присуждения Свиридову Сталинской премии, в прессе появилась довольно обширная статья М. И. Чулаки. Это было не только его частное мнение, но, прежде всего, выражение официального, общественного мнения по отношению к Свиридову. Приведем текст данной статьи целиком, так как оценка эта будет показательна в дальнейшем, в связи с изменением ситуации вокруг творчества Свиридова после череды Партийных Постановлений 1946–1948 гг.

«Ленинградские композиторы с большой радостью встретили весть о присуждении Сталинской премии первой степени их сотоварищу Свиридову.

Г. В. Свиридов – одареннейший композитор молодого поколения. Десять лет назад, еще студент консерватории он впервые выступил на композиторском поприще и сразу же обнаружил яркий, многообещающий талант. Его романсы на тексты Пушкина быстро получили широкое распространение. Неоднократно исполнялись и его фортепианные сочинения – сонатина, прелюдии и другие. Крупнейшими работами Свиридова до войны явились концерт для фортепиано с оркестром и симфония для струнного оркестра. Основные качества стиля Свиридова – широкая песенность, простота и ясность фактуры, близость к народно-песенным интонациям – отчетливо проявились уже в первых его произведениях.

У молодого композитора сказались прекрасные профессиональные данные – работоспособность, природная техника, великолепный слух и память. Поражала и его жадность к восприятию всего значительного как в области новой музыки, так и в области необъятного классического наследия. Очень быстро Свиридов стал одним из самых музыкально начитанных композиторов нашего города, обладающим в тоже время яркой индивидуальностью, широким музыкальным горизонтом и богатой творческой фантазией.

В годы Великой отечественной войны Свиридову пришлось в тяжелых условиях напряженно работать в области самых различных жанров. Он писал песни и хоры, программы для красноармейских ансамблей, музыку к пьесам и т. д. Но все больше тяготел к созданию монументальных камерно-инструментальных форм, где мечтал запечатлеть внутренний мир советских людей, борющихся за свободу и счастье всего прогрессивного человечества.

⁵⁵³ Г. В. Свиридов. Диплом Сталинского Лауреата // Личный архив А. Л. Свиридовой.

И вот за последние два года им сочинены два квартета, фортепианный квинтет и фортепианное трио.

Отличительной чертой этих произведений (как вообще стиля Свиридова за последнее время) является мужественный, волевой напор, стройность архитектоники. Темы Свиридова чеканны, лаконичны, сложная многоголосная фактура легка и естественна.

Сильное впечатление производят лирические эпизоды и части его произведений – всегда глубокие, свободные от внешней красоты.

Удостоенное Сталинской премии трио состоит из четырех частей – элегии, скерцо, похоронного марша, идиллии и является лирико-драматическим произведением, воплощающим в себе лучшие стороны камерного творчества Свиридова.

Г. В. Свиридов – композитор, все время ищущий новых форм и средств выражения. Особенно настойчиво он стремится решить для себя проблему музыкального языка, способного с наибольшей полнотой выразить основные идеи нашего времени. Тем с большим интересом мы ждем от него новые работы – начатой им симфонии лирико-романтического характера. Думается, что заслуженная награда явится важным стимулом в дальнейшем движении вперед этого интересного и талантливого композитора» [462].

Трио практически сразу завоевало зрительскую любовь и прочно вошло в концертный репертуар. В связи с этим появилась необходимость в его публикации. 31 мая 1946 г. на заседании Правления обсуждался издательский план Музгиза на 1946/1947 гг. Выступая по этому поводу Ф. Рубцов заметил, что «желательно как можно полнее учесть камерно-инструментальную литературу», в связи с чем в издательский план 1946–1947 гг. рекомендовали Трио Свиридова [78].

В музыкальных кругах трио придавали немалое общественное значение. 24 мая 1946 г. состоялось очередное заседание Правления, посвященное организации творческого пленума ЛССК, который должен был идти в течение четырех дней с 10 по 15 июня. По словам М. А. Чулаки пленум должен был «представлять собой общее собрание композиторов, на творческой почве с тем, чтобы ленинградские организации мало знающие творчество лен[инградских] композиторов, столкнулись с новыми произведениями, которые должны быть показаны на Пленуме. На это собрание необходимо пригласить представителей Горкома ВКП (б), Управления по делам искусств и исполнительских организаций» [77]. На пленуме, наряду с произведениями Дзержинского, Животова, Пащенко, Ходжа-Эйнатова, Волошинова, Щербачева, Чулаки, Маклакова, Кочурова, Лобковского, должно было быть представлено Трио Свиридова (планировалось в третий день Пленума).

Также в фондах Союза композиторов есть любопытный документ, свидетельствующий о неприятном инциденте, произошедшем в ноябре 1946 года связи с исполнением Фортепианного трио композитора [79]. Никаких серьезных последствий он не имел, однако является показательным, подчеркивая важную роль, которую стало играть сочинение для музыкально-общественной жизни Ленинграда.

Третьего ноября 1946 г. в Доме искусств имени Станиславского проходила встреча с чешскими музыкантами. На этой встрече квинтетом имени А. Глазунова должно было исполняться Трио Свиридова. Причем, насколько видно из стенограммы, показ трио иностранным гостям являлся основной целью встречи. Однако выступление было сорвано. В связи с этим, для выяснения случившихся обстоятельств, на заседание Правления под председательством В. Щербачева были собраны представители квинтета им. Глазунова и О. Саркисов, как представитель филармонии. Свиридов на этом заседании не присутствовал.

В. Щербачев произнес следующие слова: «Произошел странный и досадный инцидент, который как будто идет совершенно в разрез с установившимися у нас взаимоотношениями с квинтетом им. Глазунова, по вине которого не было исполнено трио Свиридова на встрече с чешскими музыкантами, тогда как это было основной целью организованной встречи. Этот вопрос не только принципиальный, но и политический, поскольку тут затронуты вопросы пропаганды советской музыкальной культуры за границей» [79, л. 78] .

По словам О. С. Саркисова срыв произошел в связи с внезапной болезнью солиста Лукашевского, который приехав в Дом искусств не смог выступить: «Никакой злой воли в этом не было, а было фактическое чрезвычайно неудачное стечение обстоятельств и болезнь т. Лукашевского» [79, л. 78]. Отрицал какую-либо преднамеренность в сложившейся ситуации и сам Лукашевский: «Вряд ли Союз композиторов может предположить, что мы могли бы позволить себе отказаться от заранее намеченного выступления, тем более в такой обстановке. Это просто был несчастный случай и все разговоры, возникающие вокруг этого инцидента, в столь неприятной для нас редакции не имеют никаких оснований. Нам также крайне неприятно, что мы по независящим от нас обстоятельствам, подвели Ю. В. Свиридова, композитора которого мы любим и ценим, но с ним мы уже беседовали, и мы надеемся, что он нас правильно понял» [79, л. 78 об.].

Объяснения, данные квинтетом им. Глазунова были приняты и В. Щербачев заключил: «Я чрезвычайно рад, что виной всему указанное т.т. стечение обстоятельств, тем не менее, для объяснения возникающих вокруг этого инцидента неприятных разговоров, оправданием может служить то обстоятельство, что мы не очень избалованы отношением

к нам такой мощной организации, какой является Филармония, и поэтому если случается какая-нибудь неприятность, она естественно может быть истолкована как традиция существующей в Филармонии небрежности в отношении исполнения советских произведений» [79, л. 78 об.].

Совершенно очевидно, что в музыкальных кругах Трио было воспринято как яркое достижение советской музыки. Все исследователи в один голос отмечали его главную особенность – неповторимый свиридовский мелодизм, особую широкую песенность, верно почувствовав перекличку с ранним периодом творчества композитора. Как писал Ю. Вайнкоп «в трио это "первородное" свойство его дарования полностью восторжествовало» [340, с. 24].

К счастью, оценка этого произведения практически не изменится на протяжении жизни композитора. Уже в конце шестидесятых годов Л. Раабен напишет: «Сквозь шостаковические образы проглядывает лицо мастера со своими собственными, индивидуальными чертами, сложным, удивительно богатым и неповторимо-индивидуальным духовным миром. <...> ко времени его написания Свиридов как человек, как личность уже вступил в пору зрелости. Та могучая человеческая индивидуальность, которую мы так ценим в этом большом художнике, уже властно заявляла о себе» [600, с. 120].

Трио создавалось параллельно с другим камерно-инструментальным сочинением – Фортепианным Квинтетом. В 2008 году Центром по изучению творческого наследия Г. В. Свиридова был подготовлен и выпущен в печать том XXVI А Полного собрания сочинений Георгия Свиридова, в который вошли два камерно-инструментальных сочинения 1940-х годов: Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (1945) и Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1946 год). Вступительная статья Е. Мамаевой и А. Белоненко, предваряющая том, является на сегодняшний день единственным подробным исследованием этих двух сочинений. В статье представлена история обращения Свиридова к камерно-инструментальному жанру, дан подробный сравнительный анализ вариантов нотного текста (рукописей), введено в оборот немало архивных данных [483].

Отметим, что в целом работа над всеми инструментальными произведениями протекала у Свиридова нелегко, многое композитора не удовлетворяло. Об этом свидетельствуют многочисленные варианты произведений, попытки уничтожить партитуры, незаконченные произведения, наброски, замыслы. Однозначно одно – Свиридов вырабатывал свой стиль и оттачивал мастерство. Выявленные варианты нотного текста дают возможность окунуться в мастерскую композитора. Как показывает сравнение вариантов нотного текста Квартета и Квинтета, которое детально приводит А. С. Белоненко во вступительной

статье, большинство многочисленных исправлений свидетельствует о главном: «Свиридов несмотря на созданные к тому времени две фортепианные и одну скрипичную сонаты и фортепианный концерт, две симфонии, продолжал совершенствовать опыт написания сонатно-симфонического цикла. Опыт работы с камерным ансамблем композитор лишь приобретал» [483, с. XIII]. Замысел воплощался с трудом, и возможно, требовал очень большого мастерства, отчего композитор и не был удовлетворен сочинением.

Когда именно был написан Квintет точно неизвестно. Однако, в заметке «Снова в Ленинграде» Д. Шостакович пишет, что «Очень талантливый молодой композитор Юрий Свиридов <...> порадовал меня своими новыми произведениями – фортепианной сонатой и эскизами фортепианного квинтета, над которыми, оказывается, работал даже на фронте» [469]. Слова Шостаковича явно свидетельствуют, что замысел Квintета и начало работы над ним вполне могут относиться к периоду жизни в Новосибирске⁵⁵⁴.

В официальных источниках квинтет впервые упоминается в протоколах заседания Правления Союза композиторов (ЛОССК) за 1945 г. В протоколе от 24 ноября 1945 г. есть список произведений, рекомендованных для передачи в ВОКС. Среди сочинений разных композиторов значатся соната для фортепиано и фортепианный квинтет Ю. Свиридова (Квintет вписан рукой под номером 11) [71, л. 72].

Первой и единственной публикацией в периодической печати, посвященной квинтету, до сих пор является заметка «Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова» [453]. Заметка написана, как отзыв на премьерный показ квинтета в ЛОССК 27 марта 1946 г. Приведем текст этого небольшого первого публичного отзыва о квинтете полностью: «Многочисленная аудитория собралась вчера в Ленинградском союзе советских композиторов, чтобы прослушать новое произведение Ю. В. Свиридова – фортепианный квинтет в исполнении заслуженного коллектива республики квартета имени Глазунова и автора. Выступивший после исполнения квинтета председатель Ленинградского союза советских композиторов профессор В. В. Щербачев сказал:

- Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова – произведение очень крупного значения. Это – большое событие в музыкальной жизни.

Собравшиеся поздравили автора с большой творческой удачей. Композитор Ю. В. Кочуров сказал нашему корреспонденту:

⁵⁵⁴ По словам А. С. Белоненко, история текста квинтета свидетельствует о том, что у Свиридова было несколько его вариантов и, по крайней мере, две основные редакции. Вторая редакция, возникшая в 1955 г., была в 1964 г. переработана в «Музыку для камерного оркестра». [483, с. XII].

- Квинтет Ю. В. Свиридова – произведение большого размаха: от трагического пафоса до возвышенной лирики. Свободно владея современной музыкальной техникой, автор создал произведение, которое яркостью и захватывающей стремительностью сюжета держит слушателя в глубоком напряжении от его первой до последней ноты» [453]. К сожалению, в фонде Союза композиторов в ЦГАЛИ СПб попытка обнаружить протокол этого заседания не увенчалась успехом.

Квинтет стал событием музыкальной жизни. Как свидетельствует А. С. Белоненко, он «исполнялся несколько раз в 1946 г. в Ленинграде и Москве, был записан на радио» [483, с. X]⁵⁵⁵. Но самое главное, что Квинтет был выдвинут на Сталинскую премию вместе с фортепианным трио. Это произошло на заседании правления ЛОССК 17 марта 1945 г., о котором уже говорилось выше.

Содержательная характеристика Квинтета и Трио дана в письме, которое было послано в Комитет по Сталинским премиям по искусству⁵⁵⁶: «Правление Ленинградского Союза Советских композиторов на своем заседании от 16 марта 1946 г. подвело итог творческой деятельности ленинградских композиторов за 1945 год. Выдающимися произведениями симфонического и камерного жанров признаны были следующие произведения, завоевавшие место в репертуаре исполнительских организаций и коллективов:

Г. В. Свиридов – Трио и Фортепианный Квинтет.

Г. В. Свиридов – выдающийся композитор Ленинграда, с особой творческой энергией работает последние годы в области камерной музыки. Его ТРИО и КВИНТЕТ благодаря монументальности и глубине замыслов, эмоциональной насыщенности, техническому мастерству в сочетании с яркой творческой индивидуальностью и культурой, ставят эти сочинения в первые ряды советских композиторов.

Председатель Правления В. Щербачев» [483, с. XI].

В 1946 году, наряду с Трио, планировалась публикация серьезной статьи о Квинтете. Согласно Протоколу № 8 заседания правления ЛОССК от 4 апреля 1946 г., посвященному работе секции критики при союзе сказано: «В первый сборник "Творчество Ленинградских композиторов" включить материалы на 1945 г., в соответствии с чем утвердить следующую тематику статей: <...> Свиридов Квинтет, Свиридов Трио. <... >» [75].

Знаменательно, что выдвижение Фортепианного квинтета на Сталинскую премию, рекомендация в ВОКС происходили до его публичного исполнения. Это, несомненно,

⁵⁵⁵ Аудиозапись была сделана в 1946 г. и сейчас хранится в Гостелерадиофонде РФ.

⁵⁵⁶ Текст письма впервые приводит А. С. Белоненко на страницах вступительной статьи к тому XXVI А ПСС [483, с. X–XI].

свидетельствует о высокой оценке данного сочинения, как и Трио, ставшего событием в музыкальной жизни Ленинграда.

Параллельно с Квнтетом и Трио Свиридов впервые обращается к жанру струнного квартета. А. С. Белоненко называет историю обращения композитора к квартетному жанру «одной из совсем не изученных страниц его творчества» [483, с. XV]. В выявленных архивных источниках упоминаются три квартета Свиридова⁵⁵⁷. «Трудно сказать, точна ли эта цифра, идет ли речь и о завершенных произведениях или некоторые из них не были закончены» [483, с. XVI] – считает А. С. Белоненко. Исходя из нотных рукописей, однозначно можно лишь сказать, что «у Свиридова в эти годы было несколько квартетных замыслов. И один из них он совершенно точно осуществил до конца, и квартет этот сохранился в рукописях» [483, с. XVI]. Собственно, об этом одном квартете и будет идти речь.

В научной литературе квартеты Свиридова практически не обсуждались⁵⁵⁸, в нотографических списках по Свиридову сведения о них противоречивые, в статье Л. Раабена «Инструментальное творчество Свиридова 30-х – 40-х годов» указывается, что оба квартета утеряны, в монографии А. Сохора утерянной значится только рукопись второго квартета.

Первое упоминание квартета мы находим среди протоколов Ленинградского Союза композиторов за 1945 г. Сохранилось заявление Свиридова от 22 октября 1945 г. с просьбой о замене творческого обязательства: «В связи с изменением моих творческих планов, прошу заменить мое творческое обязательство (фп. концерт) на обязательство сочинения струнного квартета в пяти частях и ходатайствовать об этом перед ЛО Музфонда. Г. Свиридов. 22 окт. 1945 г.» [70]. А уже через месяц, согласно протоколу от 24 ноября 1945 г., этот квартет был прослушан в присутствии комиссии, в лице В. Щербачева, А. Ашкенази, А. Животова, М. Матвеева, А. Митюшина, И. Держинского, Т. Свириной. В заключении комиссия постановила «работу принять» [71]. «Следовательно, – как указывает А. Белоненко, – либо квартет был сочинен за месяц в период с 22 октября по 24 ноября, либо работа над ним началась раньше» [483, с. XVI].

Исходя из писем Шостаковича Гликману понятно, что в начале января Свиридов, находясь в Москве, показывал свой квартет (первую или вторую редакцию) Д. Шостаковичу, который одобрил сочинение. В письме от 12 января 1946 г. Шостакович пишет:

⁵⁵⁷ Подробно об истории обращения Свиридова к квартетному жанру см.: Белоненко А., Мамаева Е. Камерно-инструментальные ансамбли Г. В. Свиридова 1940-х гг. [483, с. XV–XVI].

⁵⁵⁸ За исключением краткого описания квартета в монографии А. Сохора [629], сообщения о премьере квартета в Малом зале им. Глазунова Ленинградской консерватории статье В. Музалевского [395] и краткой сравнительной характеристики в статье Ю. Вайнкопа [340] никаких других сведений в печати об этом сочинении не обнаружено.

«Раза два встречался с прибывшим в Москву Ю. В. Свиридовым. Он сам, а также его новый Квартет мне очень нравятся» [594, с. 72]⁵⁵⁹.

Уже 4 апреля 1946 г. на заседании Правления ЛОССК, посвященном работе секции критики, говорится о планировании написания статьи о Квартете для первого сборника «Творчество Ленинградских композиторов»: «Решить вопрос о включении статей о квартетах Свиридова, <...> новых песнях Сорокина и Прицкера после демонстрации этих произведений на творческих просмотрах» [75].

После протокола № 17 от 16 июня 1946 г. следует «Программа симфонических и камерных концертов из произведений Ленинградских композиторов в Москве» [73, л. 58], состоящая из двух камерных и двух симфонических концертов. Из нее следует, что во втором камерном концерте, под номером пять, в исполнении квартета им. Глазунова прозвучал Квартет Свиридова. В связи с чем и где проходили эти концерты, на данный момент установить не удалось. Однако этот документ говорит о том, что к тому времени сочинение уже вошло в репертуар квартета им. Глазунова и, вполне возможно, первое его публичное исполнение состоялось не в Ленинграде, а в Москве.

В середине 1947 г. в издательском плане Музгиза на 1947 г. значились издания Квинтета и Квартета Свиридова [88]. К сожалению, в свете Постановления 1948 года этим планам не суждено было сбыться⁵⁶⁰.

К сожалению, на данный момент нет документальных свидетельств об оценке, которую давали коллеги Квартету Свиридова в период с ноября 1945 до ноября 1946 г., когда прошло его первое публичное исполнение в Ленинграде, и состоялся показ на творческом просмотре в Союзе композиторов. Но, несмотря на это, вышеперечисленных фактов вполне достаточно, чтобы убедиться в благожелательном отношении к Свиридову со стороны членов Правления Союза и особой степени доверия профессиональному мастерству композитора, и в том, что у Квартета также предполагалось большое будущее.

Самым загадочным в судьбе Квартета стало его выдвижение на Сталинскую премию, обсуждавшееся 16 июля 1946 г. на заседании Правления ЛОССК⁵⁶¹: «Для выдвиже-

⁵⁵⁹ В комментариях к этому письму И. Гликман пишет: «В разговорах со мной Дмитрий Дмитриевич с большой похвалой отзывался не только о Первом квартете Г. В. Свиридова, но и о Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Шостакович много сделал для того, чтобы последнему произведению была в 1946 году присуждена Сталинская премия» [594, с. 72].

⁵⁶⁰ Впервые квартет и квинтет был опубликованы в 2008 г. в томе XXVI А Полного собрания сочинений композитора. Концертная жизнь сочинения была возобновлена 4 декабря 2000 г. Произведения были исполнены в рамках фестиваля «Петербургский венок Свиридову» в Малом зале им. Глинки Санкт-Петербургской филармонии.

ния дополнительных кандидатов на соискание Сталинских премий послушать в публичном исполнении не исполнявшиеся в этом году произведения». Под номером 9 значится: «Свиридов Ю. В. Два квартета» [73, л. 55].

13 октября 1946 г. на очередном заседании вновь обсуждался вопрос кандидатов. На этот раз кандидатов стало меньше, но квартет Свиридова остался, только теперь значился один квартет⁵⁶²: «Подтвердить решение Правления от 16-го июня о выдвижении на соискание Сталинской премии: "Для выдвижение на соискание Сталинской премии, считаю необходимым ознакомиться в подлинном звучании со следующими произведениями: Соловьев-Седой Песни / Животов Героическая поэма для симфонического оркестра <...> Свиридов Квартет <...>"» [73, л. 62 об. – 63].

Самое интересное, что, как указывает А. С. Белоненко, в Протоколах, содержащих данные о заседании, на котором окончательно утверждался список кандидатов на 1947 год, квартета Свиридова нет. И, тем не менее, о нем вновь идет речь на заседании секции музыки Комитета по Сталинским премиям в Москве, где в начале февраля 1948 г. обсуждали выдвинутые на премию 1947 г. произведения. Однако в атмосфере Постановления 1948 г. Квартет не прошел. Буквально в это же время он был резко раскритикован А. Б. Гольденвейзером на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) [291, с. 57]. Поэтому неудивительно, что на пленарном заседании Комитета по Сталинским премиям 5 апреля 1948 г. в докладе от секции музыки Р. М. Глиэр сообщил: «По 2-му разделу не прошли следующие кандидатуры: Свиридов Ю. В. Квартет» [цит. по: 483, с. XXI].

Двойственное отношение к Квартету стало ощущаться уже к концу 1946 года. В рецензии В. Музалевского на публичное исполнение квартета в Малом зале Ленинградской консерватории 27 декабря 1946 года мы читаем: «Исполнявшийся в этом концерте новый квартет Ю. Свиридова написан в 1946 г. Он наполнен чувством, навеянным живым ощущением нашей действительности. Лаконичная форма всех частей, смелое изобретательное использование звучности струнных инструментов, наконец, песенный характер отдельных тем (соло альты в 1-й части), все это – безусловные качества квартета. Однако, музыкальный язык Свиридова не всегда ровен. Иногда он изобилует резкими оборотами,

⁵⁶¹ Основными кандидатами были: балет М. Чулаки «Мнимый жених» и опера Л. Ходжа-Эйнатова «Намус». Впервые данный документ был приведен во вступительной статье к тому XXVI А Полного собрания сочинений Г. Свиридова [483, с. XX].

⁵⁶² До сих пор осталось неизвестным, о каких двух квартетах шла речь в первом документе, была ли это ошибка. Можно сказать, что на тот момент у Свиридова существовали две редакции, так называемого Первого квартета, которые некоторые исследователи, в том числе А. Н. Сохор принимали за два разных сочинения. В то время, как замысел собственно Второго квартета, посвященного В. Щербачеву, судя по рукописям, возникнет лишь в 1947 г. Подробнее см.: Белоненко А., Мамаева Е. Камерно-инструментальные ансамбли Г. В. Свиридова 1940-х гг.: Квинтет. Квартет [483].

порой надуманными, случайными. Борьба за ровность и чистоту музыкального языка должна стать первоочередной задачей композитора» [394].

Положительно в прессе отозвался лишь Ю. Вайнкоп. В сравнительной характеристике Фортепианного трио и струнного квартета, отмечая недостатки первого, Вайнкоп пишет о квартете: «Но уже в следующем соевем сочинении, чье творческое развитие продолжается с прежней интенсивностью, - успешно преодолевает и эти недостатки (в частности "раскрепощая" музыкальную ткань от обилия оstinатных фигур), заставляя с большим интересом ожидать появления своих новых сочинений» [340, с. 28].

В связи с Квартетом уместно упомянуть еще одно сочинение той поры – Партиты для фортепиано, написанные в 1946 году [507, с. 103]. Партиты относятся к так называемым «неоклассическим» опусам композитора. В музыке первой партиты исследователи видели продолжение образной сферы фортепианной сонаты, связанной с событиями войны, в то время, как вторая партита представлялась им более камерной и лиричной⁵⁶³. Партиты были изданы в 1947 году под названием «Двенадцать пьес для фортепиано (Партита)» – как две тетради одной партиты. В конце 1950-х годов Свиридов вновь вернулся ко второй партите, создав ее вторую редакцию, в результате чего, как пишет Л. Полякова, возникнет новое сочинение «к которому прежняя Партита Г. Свиридова относится, как эскиз к законченной картине» [596, с. 228]⁵⁶⁴.

Внимание исследователей и исполнителей партита приобретет гораздо позже, когда последствия постановления 1948 года постепенно ослабеют. А до этого Партиты успели несколько раз прозвучать на эстраде, выйти совсем незначительным тиражом на правах рукописи и получить одну неоднозначную оценку в печати. Пресса отозвалась заметкой Л. Баренбойма на концерт, прошедший 31 января 1947 г. в Малом зале Ленинградской консерватории, и состоящий из новых камерных произведений ленинградских композиторов, где Свиридовым была исполнена Вторая партита (№№ 7–12): «Мне пришлось в последнее время слышать ряд новых фортепианных сочинений Свиридова (первая партита, соната). Из них показанная на отчетном концерте вторая партита представляется мне наиболее удачным фортепианным произведением даровитого композитора. Но и эта композиция – яркая, темпераментная и полная напора – оставляет впечатление эскизности. От-

⁵⁶³ В научной литературе партиты освещены в целом неплохо: в статье Д. Благого «Фортепианное творчество Свиридова» [490, с. 237–250] приведен подробный анализ музыки, идет речь о партитах в монографии А. Сохора [629, с. 46–47], достаточно бегло о партитах говорится в статьях Л. Раабена [600] и Л. Поляковой [596]. Но несмотря на недостаточность анализа в этих публикациях схвачено все основное, есть ценные мысли и наблюдения.

⁵⁶⁴ Цикл, первоначально, получил название «Семь пьес для фортепиано», но затем за ним закрепилось название «Партита фа минор».

дельные пьесы воспринимаешь как мастерски выполненные полифонические композиционные упражнения. В поисках новых тембровых красок автор перегружает порой фортепианную фактуру своих пьес, и она становится вязкой и грузной. Наиболее удачными и впечатляющими частями второй партиты представляется "Ариетта", "Интримеццо", "Романс" и "Фуга" – остроумная и цельная по форме» [327].

Самым ярким документом, отражающим отношение коллег-композиторов и к партитам и к Квартету стало их обсуждение на творческом просмотре 12 ноября 1946 года [83]. Так сложилось, что эти два сочинения, в большей степени подвергнутые негативным оценкам в свете Постановления 1948 года, и сейчас прослушивались и обсуждались одновременно.

Частично этот документ уже был опубликован во вступительной статье к XXVI А тому полного собрания сочинений Свиридова. Впервые приводим текст обсуждения без купюр, что даст нам возможность представить атмосферу, в которой проходило обсуждение⁵⁶⁵:

Ю. Кочуров: «Квартет произвел большое впечатление, особенно скерцо. Квинтет, который я ценю выше трио, конечно, значительно глубже квартета, но и прослушанный сегодня квартет говорит об определенном ярко выраженном письме композитора. В этом произведении отражены и лирика и суровые грозы, которыми отмечены наши дни. Фортепианные партиты стоят особняком в творчестве Свиридова: в них нет той ясно выраженной идеи, мысли, которыми полны ансамбли композитора. Отдельные части хороши, как например, канон, речитатив из первой партиты. Фуга второй партиты носит несколько конструктивный характер. Высказывая пожелания хочется <...> чтоб этот интереснейший композитор в своем творчестве продолжал линию своего квинтета».

М. Глух: «Квартет, произведение, согретое большим чувством. Правда своеобразный почерк Свиридова трудно понимаем широкой публикой и это выражается главным образом в мелодике. Конечно, иное качество мелодического настроения ни в какой степени не является отсутствием мелодического развития. Не согласен с т. Кочуровым, ставящим квинтет выше трио. Именно трио является наиболее ярким произведением. В партитах не ощущается эмоциональная насыщенность, преобладает конструктивный принцип, особенно в первой партите».

⁵⁶⁵ На творческом просмотре Струнный квартет прозвучал в исполнении Квартета им. Глазунова, две партиты исполнил автор.

Д. Толстой: «О мастерстве говорить не приходится, так как это совершенно очевидно, но важно отметить то обстоятельство, что техника и мастерство является средством для выражения непосредственного чувства композитора. В партитах наибольшее впечатление произвели: ариэтта, интермеццо второй партиты. Первая партита наиболее цельная и органичная. Речитатив открывает какие-то новые пути. Нельзя упрекать Свиридова в отсутствии мелодического дарования: вторая тема квартета чрезвычайно напевна и мелодична».

В. Волошинов: «Произведения, прослушанные сегодня, безусловно, талантливы и выразительны, но возникают два принципиальных соображения. О музыкальном языке и о содержании. Музыкальный язык всякого композитора должен опираться на какой-либо национальный музыкальный язык. Дело не в цитировании народных интонаций, а в том едва уловимом духе музыки, который указывает на принадлежность композитора к тому или иному народу. С точки зрения содержания также возникает какое-то чувство неудовлетворения, пожалуй, все прослушанные произведения слишком экспрессионистичны. В партитах преобладает конструктивное начало».

И. Пустыльник: «Хочется поговорить не о частностях, не о том, какая часть понравилась больше, а о принципиальных соображениях. О творческой установке композитора. Надо прямо сказать, что даже здесь присутствующим специалистам не все ясно в музыкальном языке Свиридова. Совершенно очевидно, что техника Свиридова очень высокая, и доходит до уровня мастерства. Музыкальный материал композитора разнообразен: есть очень яркий, волевой и выразительный, но есть банальный, как например, вторая тема марша из первой партиты. Есть материал и этюдного, промежуточного характера. Тема фуги второй партиты уродлива, натуралистична. Композитору, который стоит на таком высоком уровне профессионального мастерства, надо подумать о том, что писать, а не о том, как писать».

Б. Клюзнер, возвращаясь к вопросу о национальности в музыке: «Очень трудно установить народные корни современной музыки. Прослушанные сегодня <...> очень интересны, хотя и менее значительны, чем трио. Это <...> не значит, что композитор находится на каком-то этапе упадка, творческий путь любого композитора всегда неровен. Здесь говорили о непонятности музыкального языка Свиридова – но это ведь качество любого прогрессивного музыканта. В партитах есть некоторая сухость, кажется, что мастерство и конструктивные соображения, продиктовали композитору самую музыку».

Коган: «Доказательством большого впечатления, произведенного сегодняшней музыкой является целый ряд принципиальных вопросов возникших в прениях. Националь-

ный элемент в музыке действительно очень усложнился, исказился в современном музыкальном языке. Русская музыка, давшая яркие образцы народного творчества в 19 веке, теперь в советский период также глубоко национальна, хотя и не так непосредственно, как ранее. Произведения Свиридова, безусловно, ясны, в смысле того, что хотел выразить композитор. Но как все камерные произведения, произведения Свиридова не обращены к широкому кругу слушателей. Это и является недостатками; каждый композитор должен мечтать обратиться к народу. Высоко ценя талант Свиридова я уверен, что глубокое дарование композитора приведет его к широкой аудитории. Квартет Свиридова, прежде всего, необычайно квартетен, очень хорош, как ансамбль. Но самое интересное в нем это его эмоциональное биение жизни. Партиты тоже не обладают сухостью, как здесь говорилось. Первая партита – этот своеобразный реквием, необычайно стройный по замыслу, т. к. одно построение выдержано до конца без желания дать в конце обычное примирение. Вторая партита более конструктивна, особенно fuga. Марши Свиридова не понятны, – гротеск ли это, положительные ли образы – не ясно».

Б. Арапов: «Возникшие сегодня вопросы о проблеме национальности, современности в музыкальном языке настолько существенны, что надо было бы заранее заняться этими проблемами. Свиридов – талантливый, яркий композитор, с большим эмоциональным содержанием, который, безусловно, идет сложным путем. В квартете Свиридова совершенно очевидны черты самостоятельной мысли, отхода от влияния Шостаковича. Но какое-то умышленное снятие выразительных средств, нарочитая сухость – опасная тенденция. Композитору необходимо сейчас обратиться к широкой реалистической теме, чтобы не впасть в односторонний абстрактно камерный стиль. Квартет совершенен по форме, но слишком лаконичен; из двух партит наиболее цельна первая по содержанию. Вторая партита суховата, конструктивна. Свиридов – яркий самобытный принципиальный композитор, должен сейчас стать на путь широкой темы» [83].

Итог обсуждению подвел М. И. Чулаки: «Затронутый в прениях вопрос о национальном в музыке совершенно своевременный. Безусловно, традиции, русских композиторов, стоявших на позициях народной музыки, еще недостаточно развиты и продолжены нашей практикой. Квартет, прослушанный сегодня, конечно, стоит несколько ниже, чем квинтет и трио. Наша критика вообще и критика сегодняшняя показала, что мы много говорим об интонациях, языке, но почти совсем не говорим об идейном содержании музыкальных произведений. Происходит это потому, что мы все недостаточно разбираемся в этом и мало уделяем внимания и интереса теме. Путь Свиридова очень сложен. Композитор крупных мыслей, широких замыслов, почти законченной техники, Свиридов, однако в

музыкальном языке еще не оформился, еще ищет. Свиридов – интересное творческое направление советской музыки, неотъемлемая часть нашей советской культуры. Но необходимо сказать ему о некоторой субъективности, абстрактности его языка, которые могут сделаться опасными для творческого пути» [83, л. 12].

Безусловно, в целом обстановка была благожелательная, произведения были одобрены, отмечался несомненный профессионализм композитора. Но все-таки, «сочинения насторожили коллег Свиридова по Союзу некоторой "абстрактностью" звучания, конструктивизмом, камерностью и сложностью музыкального языка» [483, с. XVIII]. Нельзя не заметить и еще один момент – акценты в сторону национального языка, и, особенно, идейного содержания, уже предвосхищали сложившиеся в 1948 году штампы, которыми станут клеймить композиторов-формалистов.

В завершении обсуждения Свиридов ответил достойно, дипломатично и кратко: «Некоторые жанры находятся в менее выгодном положении по доходчивости до аудитории, напр[имер] симфония Чайковского значительно популярнее, чем его квартеты. Фортепианная литература популярна тоже в своей интимности, а не в широком масштабе. Поэтому и произведения представленные сегодня, уже по своему жанру не могут найти такого широкого резонанса, как произведения других жанров. Благодарю присутствующих как за полноценную оценку моих новых произведений, так и за критику их» [83, л. 12].

Однако, вполне вероятно, что реакция композитора была более болезненной. По крайней мере, А. С. Белоненко, считает, что события, связанные с публичной оценкой квартета, повлияли на его решение уничтожить партитуру квартета [483, с. XVII].

Возвращаясь к обзору камерно-инструментальных сочинений Свиридова 1944–1947 гг. в целом, следует отметить, что в эти годы сочинения композитора стали включать во все общественные, политически значимые мероприятия Ленинграда. В 1947 году страна готовилась к празднованию тридцатилетия революции. В музыкальной жизни Ленинграда это сказалось в проведении в апреле-мае открытого конкурса поэтов и композиторов на создание лучших песен и хоров к тридцатилетию советской власти; в октябре-ноябре Филармония провела декаду советской музыки, в программе которой было предусмотрено десять симфонических концертов из лучших произведений советских композиторов за тридцать лет, планировались выездные концерты в Дома культуры с праздничными программами с участием авторов. Радиокomitee в октябре-ноябре организовал цикл концертов-монографий, виднейших советских композиторов, и ряд концертов по смешанным программам с показом произведений советских композиторов в самых различных жанрах. Ленинградское отделение государственного музыкального издательства и издательство

ленинградского отделения Музфонда планировали издание сборника «Советская песня за 30 лет», а также сборника советских маршей.

Исходя из материалов фонда ЛОССК видно, что творчество Свиридова в этих мероприятиях было представлено достаточно широко. Согласно ориентировочному плану музыкальных мероприятий «к празднованию 30-летию Великой Октябрьской Социалистической революции» в разделе симфонических произведений указаны два сочинения Свиридова: «Симфония» и «Торжественная увертюра (Ленинградская)» [84]. Что именно подразумевалось под увертюрой, сейчас трудно сказать, возможно, это один из крупных симфонических замыслов, который пытался осуществить Свиридов в эти годы. Также не очень понятно, какая симфония имела в виду. К началу 1947 г. у Свиридова имелись две симфонии: Первая симфония, написанная еще в 1937 г. и Симфония для струнного оркестра, которая, как известно, после 1943 г. не исполнялась. Однако, в фондах Комитета по делам искусств существуют документы, свидетельствующие о том, что Свиридов в 1946–1947 г. писал симфонию к 30-летию Октябрьской революции, более того, там она значится как готовое сочинение [4, л. 2]. Упоминание о некоей симфонии есть и в Протоколе № 27 заседания Правления от 28 ноября 1946 г., на котором утверждался «Рекомендательный список сочинений ленинградских композиторов, которые будут исполнены в Москве» [81]. Из сочинений Свиридова там опять же значилась Симфония. Но дело в том, что ни в одном списке сочинений композитора нет сведений об этом сочинении. Была ли она все-таки написана, исполнена или этот «заказ» существовал только на бумаге остается загадкой.

Восьмого сентября 1947 года в Союзе композиторов слушали сообщение художественного руководителя ленинградского радиокомитета Ю. Н. Калганова о плане Октябрьских концертов радиоконцертов [89]. В программе концертов значились камерные сочинения Свиридова, какие именно не уточнялось. В проводимых Радиокомитетом открытых концертах, которые должны были пройти в Доме культуры связи и главной студии Радиокомитета, было включено исполнение Трио Свиридова и его романсы (также не уточнялось какие именно).

Еще к одному событию активно готовился музыкальный мир в 1947 году – к предстоящему Первому Всесоюзному съезду композиторов. Как известно, в свете Постановления, вышедшего в 1948 г., большинство планов были значительно откорректированы в «необходимом» направлении, фактически став продолжением начавшейся кампании.

17 декабря 1947 года собрание Правления в основном было посвящено предстоящему в конце февраля 1948 г. Всесоюзному съезду композиторов и в связи с этим кон-

цертной работе ЛССК [90]. До и после съезда в Ленинграде планировалось проводить концерты в различных аудиториях, где должны были звучать симфонические, камерные и массовые произведения ленинградских композиторов. В прилагаемом к протоколу Проекте концертных программ ЛССК на период подготовки к всесоюзному Съезду композиторов значилось: в разделе творческие вечера в домах интеллигенции – в Доме писателей должен был пройти творческий вечер Ю. Свиридова, посвященный его камерному творчеству [91, л. 62]. На заседании 23 декабря 1947 г. была утверждена программа «Вечера песни и советского романса», который планировали провести в Технологическом институте. В программе были заявлены романсы Держинского, Свиридова, Евлахова, Барбе, Марианошвили [92, л. 65].

Несомненные творческие успехи отразились и на повышении общественной роли Свиридова в Союзе композиторов. В апреле 1946 г. при Союзе композиторов создается творческая комиссия, в состав которой был включен Свиридов: «Слушали: О создании творческой комиссии. Постановили: Создать при ЛССК творческую комиссию в составе гг. Держинского, Свиридова, Глуха, Животова, Кочурова, Штейнберга. Председатель – Ю. В. Кочуров» [76]. Как долго просуществовала эта комиссия, и что именно входило в сферу ее деятельности, установить не удалось. В документах Союза композиторов она больше не упоминается. Исходя из протоколов заседаний, на которых присутствовал Свиридов, складывается впечатление, что, скорее всего это была одна из просмотровых комиссий по жанрам, в обязанности которой входило прослушивание и обсуждение новых сочинений ленинградских композиторов – членов союза.

В конце 1946 года, согласно протоколу № 29 от 19 декабря 1946 г., состоялось очередное заседание Правления ЛССК на котором присутствовали В. Щербачев, М. Чулаки, Л. Круц, И. Держинский, М. Глух, М. Матвеев, Ю. Кочуров, В. Соловьев-Седой и Л. Ходжа-Эйнатов. На повестке дня значилось: «О выдвижении в состав участковых избирательных комиссий по выборам в Совет Национального Верховного Совета СССР и Верховный Совет РСФСР» [82].

Стенограмма заседания зафиксировала факт выдвижения Свиридова в состав избирательной комиссии по Куйбышевскому району Ленинграда:

«Л. М. Круц выдвигает кандидатуру Лауреата Сталинской премии Ю. В. Свиридова, являющегося самым ярким и талантливым представителем композиторской молодежи. Убежден, что Ю. В. Свиридов активно работающий в участковой избирательной комиссии, в такой же мере проявит себя и с общественной стороны.

И. И. Дзержинский: в участковых избирательных комиссиях представлены лучшие люди нашей организации и полагает, что Ю. В. Свиридов будет достойным представителем нашей творческой организации» [82].

В 1947 году происходят изменения в составе Правления ЛССК. В феврале председателем ЛССК избирают Д. Шостаковича, его заместителями становятся М. Чулаки, И. Дзержинский и Л. Круц: «От имени правления И. Дзержинский выражает глубокое удовлетворение по поводу избрания Председателем Союза Д. Д. Шостаковича. Члены Правления в совместной работе с Дмитрием Дмитриевичем сумеют поднять ленинградскую композиторскую организацию на ту высоту, которую она по своим творческим возможностям достойна занять» [85] – констатируется в стенограмме заседания.

11 и 12 января 1947 года проходило отчетно-выборное собрание ЛССК на котором присутствовало 70 человек. В состав Президиума наравне со Щербачевым, Чулаки, Дзержинским, Пащенко, Дешевым, Леви, Соловьевым-Седым, Круцом, Зандерлингом, впервые вошел Свиридов [86]. В кратком резюме собрания говорилось, что Свиридов выступал в прениях по отчетному докладу Правления, который делал М. И. Чулаки. Однако стенограмма его выступления в прениях отсутствует.

На этом же собрании в результате тайного голосования Свиридов, также впервые, оказывается избранным в Правление ЛССК, в числе 15 человек, наряду с Шостаковичем, Щербачевым, Чулаки, Дзержинским, Ходжа-Эйновым, Дешевым, Энтелисом, Ашкенази, Соловьевым-Седым, Богдановым-Березовским и др. [86]

23 апреля 1947 г. Свиридов был избран председателем просмотровой комиссии по камерной литературе. Под его началом комиссия в составе Лобковского, Прицкера, Салманова и Кагана прослушивала и обсуждала сонату для фортепиано С. Н. Чичериной [93, л. 11].

Единственные свидетели степени участия Свиридова в работе Союза – сохранившиеся страницы протоколов творческих просмотров ЛССК, охватывающие период с 8 января по 15 октября 1947 года. Однако из них лишь на трех просмотрах присутствовал композитор. Так ли это было на самом деле, или, вполне возможно, не все протоколы сохранились, неизвестно. Но, скорее всего, такая административная работа тяготила его. В одном из писем к А. Л. Свиридовой он с огорчением пишет: «Сегодня в Союзе 2 собрания <...> . Придется отсидеть на обеих собраниях» [243, л. 12]. К тому же, как свидетельствует на страницах воспоминаний С. Слонимский, Георгий Васильевич не любил публичных выступлений [503, с. 95].

Что касается выступлений Свиридова на творческих показах, то в целом они отличались лаконизмом и доброжелательным отношением к каждому прослушанному сочинению. В качестве примера приведем два выступления Свиридова.

26 марта 1947 г. на заседании под председательством А. Лобковского прослушивали Трио для скрипки, виолончели и фортепиано В. Салманова. В стенограмме собрания зафиксировано краткое выступление Свиридова по поводу трио: «Получил большое удовольствие. Произведение производит сильное впечатление. Оригинальны и замысел и форма. Многие удачно с точки зрения использования инструментов. Начало финала – удивительная находка. Недостатки м. б. и имеются, но по первому впечатлению говорить о них не хочется» [93].

5 октября 1947 года под председательством Д. Шостаковича прослушивалась Симфония близкого друга Свиридова – Р. С. Бунина. После демонстрации сочинения Свиридов выступает первым: «Я слушаю симфонию не впервые, и с каждым разом она мне больше нравится. Прежде всего, оригинальностью и зрелостью замысла и отличным мастерством. Чем скорее она будет исполнена, тем лучше» [94].

Очень верную характеристику отношения Свиридова к творчеству коллег дал Р. Леденев: «Он ходил на концерты выборочно, на те, где рассчитывал получить немалые музыкальные впечатления или для поддержки коллеги-музыканта, внушающего ему интерес к себе или по художественному партнерству (а сколько можно сейчас встретить в концертах композиторских или музыковедческих голов, еще меньше – благожелательных ушей, если это обычный концерт, а не из тех, где "надо быть"). Свиридов умел найти (а иногда просто вообразить себе) черты обнаруживающие талант, свежий взгляд, серьезное отношение к музыке. Здесь он мог не скупиться на похвалы и комплименты» [503, с. 649].

В послевоенные годы Свиридов начинает активно сотрудничать с Комитетом по делам искусств. Фонд Комитета по делам искусств, хранящийся в РГАЛИ к настоящему моменту детально не изучен. Сотрудничество Свиридова с Комитетом – все еще нераскрытая страница его творческой биографии.

Обращался ли Свиридов в Фонд до войны на данный момент неизвестно, скорее всего, что нет. Однако просмотренные дела за 1946–1955 гг. свидетельствуют, о неоднократном обращении Свиридова в Комитет уже в эти годы. Материалы обращения мы находим, начиная с 1947 г. Большинство из них – это бухгалтерские документы из «Книги расчетов с авторами» или «Картотеки расчетов с авторами по договорам», представляющие собой таблицы денежных начислений по кредитам и выплаты причитающихся денежных средств [5, л. 192 об., 221, 234; 6]. Они представляют ценность лишь как подтвер-

ждение активного сотрудничества Свиридова с Комитетом, как факт оформления творческих заказов и получения денежных средств. Также в некоторых из них можно найти номера и даты заключенных договоров. Так, согласно договору № 58 Свиридов в 1947 г. писал, уже упоминавшуюся Симфонию к 30-летию Октябрьской революции [4, л. 2], а 24 января 1947 г. им был заключен договор на написание сонаты для фортепиано [4, л. 212].

В заключении еще раз отметим, что в период 1944–1947 гг. Свиридов находился в центре внимания музыкальной общественности Ленинграда. Он – надежда и гордость советской музыки, все ждут от него новых творческих достижений. Возникающие же неоднозначные оценки свидетельствовали не столько о личных вкусах коллег, сколько о том, что на музыкальное искусство уже ложилась тень прошедшей в августе череды Партийных Постановлений 1946 года. Однако время еще не наступило, и робкая критика в адрес Свиридова была подобна отдаленным раскатам грома, когда еще есть надежда, что гроза пройдет стороной. К сожалению, в данной исторической ситуации это не произошло.

5.2. Жизнь и творчество Г. В. Свиридова после партийных постановлений 1946–1948 гг.

5.2.1. Постановление «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» и начало критического отношения к творчеству Г. В. Свиридова

Вторая половина сороковых годов – один из самых тяжелых и драматичных периодов в истории творческой интеллигенции. Впоследствии сам Свиридов охарактеризует эти годы как «страшнейшее, гнуснейшее время, опаснейшее, мрачное, когда процветали только отъявленные палачи и негодяи» [617, с. 497].

Характерной особенностью культурной жизни послевоенного периода были идеологические кампании в области литературы и искусства. Все они представляли собой звенья одной цепи, являясь составной частью послевоенной идеологической политики партийного руководства. После окончания войны творческие люди воспрянули, многие справедливо считали: после того, что пережила страна, возврат к довоенным порядкам уже невозможен. В среде художественной интеллигенции, надеющейся на смягчение прежнего идеологического давления, стал распространяться дух свободомыслия. Однако серией партийных документов, вышедших в августе-сентябре 1946 года, интеллигенции ясно было дано понять о возобновлении жесткого диктата над культурой и искусством.

Начало череде партийных постановлений положило принятое 14 августа 1946 г. Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» [269]⁵⁶⁶. Оно определило и главное направление государственной культурной политики в первое послевоенное десятилетие. Идеологические указания, данные издательской деятельности журналов теперь становятся общими для всех сфер искусства: «Наши журналы, являются ли они научными или художественными, не могут быть аполитичными. <...> журналы являются могучим средством советского государства в деле воспитания советских людей и в особенности молодежи и поэтому должны руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя, – его политикой. <...> Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия. Поэтому всякая проповедь безыдейности, аполитичности, "искусства для искусства" чужда советской литературе, вредна для интересов советского народа и государства и не должна иметь места в наших журналах» [269].

Обвинения в безыдейности, аполитичности, идеологической вредности и т. д. почти дословно были повторены в последующих, вышедших один за другим, постановлениях: двадцать шестого августа было принято Постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» [270], четвертого сентября – Постановление «О кинофильме "Большая жизнь"» [271]. В них безжалостный приговор был вынесен советской драматургии и кинорежиссуре.

Все произошедшее повлекло за собой доносы, цензурные и партийные проверки, бесконечные партийные обсуждения и собрания представителей творческой интеллиген-

⁵⁶⁶ В постановлении утверждалось, что литературно-художественные журналы «Звезда» и «Ленинград» ведутся «совершенно неудовлетворительно», публикуя «много безыдейных, идеологически вредных произведений». Главными ошибками журналов были названы публикации рассказов «пошляка и подонка литературы» М. Зощенко, который «давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание», и произведений А. Ахматовой, «типичной представительницы чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии», стихотворения которой «наносит вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе» [269]. Однако, помимо установления идеологического контроля над интеллектуальной сферой деятельности, постановление было важной вехой в политической аппаратной борьбе, развернувшейся после войны вокруг Сталина, давая ему возможность положить начало репрессиям партийного руководства Ленинграда.

Постановление было отменено только в годы перестройки. См.: Постановление Политбюро ЦК КПСС об отмене постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 г. «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» от 20 октября 1988 г. [275].

ции, а главное за всем этим стояли искалеченные, поломанные судьбы и жизни... Сейчас даже трудно представить насколько трагически эти постановления отразились на жизни многих писателей, режиссеров, композиторов и на деятельности творческих союзов в целом. В конце жизни Свиридов вспоминал: «Год от года перед смертью Сталина становилось все хуже, все страшнее и мрачнее. Шпиками была буквально наводнена вся жизнь. Общение было возможно самое пустяковое, и говорить о чем-либо было невозможно, из всего могли "сшить дело"» [617, с. 497].

В 1990 году в дневнике композитора под красноречивым названием «О непонимании музыки (искусства – вообще)», появится еще одна запись о том времени: «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 своей жизни", и казалось иной раз, что Бог дал ее человеку напрасно... Я уже не говорю о бесконечном количестве ссылаемых в лагеря, казнимых и т. д. Вообще-то всякий, каждый человек был под подозрением, под наблюдением почти постоянным. Ведь кроме официальных чинов тайной полиции, 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» [617, с. 563].

Девятого августа, накануне выхода первого Постановления, в Ленинграде прошло заседание Оргбюро ЦК ВКП (б) по вопросу о журналах «Звезда» и «Ленинград», под председательством Г. Маленкова, с участием И. Сталина, А. Жданова, партийных руководителей Ленинграда П. Попкова и И. Широкова, и ленинградских писателей. Спустя два дня после выхода постановления, 16 августа, в Актовом зале Смольного состоялось «Общегородское собрание писателей, работников литературы и издательств», на котором прозвучал печально известный доклад А. Жданова [281]⁵⁶⁷, где он в оскорбительных и беспощадных формулировках обрушился на Зощенко и Ахматову, а вместе с ними и на все собрание писателей, критиков и литературоведов Ленинграда⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Исходный, подлинный текст доклада А. Жданова, с которым он выступал 16 августа 1946 г., хранящийся в ЦГАИПД СПб опубликован в журнале «Новое литературное обозрение» в статье П. Дружинина «Годовщина Победы или начало новой войны? Доклад А. А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биополярному миру» [361].

⁵⁶⁸ Более подробно историю подготовки и принятия постановления см.: Бабиченко Д. Писатели и цензоры. Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК [481].

Заседание Оргбюро ЦК и собрание состоялись буквально через несколько месяцев после получения Свиридовым Сталинской премии, чем, как он пишет, была омрачена его радость: «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» [617, с. 534].

В неопубликованном интервью газете «Труд» в 1996 году Свиридов признается, что уже тогда догадывался об истинных причинах появления Постановления: «с Зощенко и Ахматовой другое. Я убежден, что художественный элемент здесь имел только косвенное значение. Сводили счета даже не с ними, а с политическим руководством Ленинграда. Сталин стал болеть, и развернулась борьба за место, которое вскоре освободится» [615, с. 15]. Однако, понимание ситуации, к сожалению, не меняло того тяжелого положения, в котором оказалась художественная интеллигенция.

Как и следовало предполагать, несмотря на то, что Постановление «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» напрямую не касалось проблем композиторского творчества, оно стало руководством к действию и в музыкальных кругах. И. Гликман пишет о том, что «Постановление вызвало к жизни критическую переоценку музыкальных ценностей, <...> музыковед А. С. Оголевец одним из первых принял за "переоценку" в статье "Перестроить работу Союза советских композиторов", опубликованной 20 сентября 1946 года в газете "Советское искусство", в которой автор с лакейской угодливостью обрушился на выдающихся музыкантов. <...> К открытию пленума Оргкомитета была приурочена под знаком переоценки ценностей отрицательная рецензия музыковеда И. В. Нестьева на Девятую симфонию Шостаковича. Она была опубликована в чрезвычайно влиятельной и свирепой газете "Культура и жизнь" 30 сентября 1946 года» [594, с. 75].

Именно с этого периода парторганизация Союза композиторов стала получать прямые указания в связи с текущими событиями в партии. Упомянутый Гликманом пленум Оргкомитета ССК, состоявшийся в Москве 2–8 октября 1946 года, явился показательным в плане смены политики государства и партии, в том числе и в области музыки. В центре внимания пленума как раз были недавние решения ЦК ВКП(б) в сфере искусства. Основные проблемы в области композиторского творчества и музыкальной критики обозначил в своем программном докладе заместитель председателя Оргкомитета ССК СССР А. И. Хачатурян. Многократно цитируя текст постановления «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», Хачатурян с самого начала выступления обратил внимание собравшихся

на ответственность «в деле воспитания народа», которую партия возлагает на искусство: «Наряду с суровыми, критическими указаниями, помогающими оздоровлению нашей среды, партийные постановления содержат целую программу, открывающую перед нами широкую перспективу. Центральный Комитет партии требует, чтобы наше искусство было "могучим средством <...> воспитания советских людей и в особенности молодежи", чтобы оно руководствовалось тем, "что составляет жизненную основу советского строя – его политикой"» [280, с. 22].

Судя по дальнейшим событиям, слова о программе, открывающей широкую перспективу означали необходимость по указанию партии находить и разоблачать в творчестве композиторов «безыдейные», аполитичные, «идеологически вредные» произведения, произведения «культивирующие <...> дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой запада», а также сочинения созданные в духе "искусство для искусства"» [269].

Критикуя в докладе творчество М. Вайнберга, а вместе с ним музыковедов Н. Рабиновича и И. Шлифштейна, которые не заметили у композитора «зияющего разрыва между идейной бедностью и солидным профессионально-техническим мастерством» [280, с. 24], Хачатурян заключил: «Решения Центрального Комитета партии обязывают нас, прежде всего, к критическому пересмотру нашей работы с точки зрения той роли, которую играл Оргкомитет Союза композиторов в идейно-политическом воспитании консерваторских кадров» [280, с. 29].

Было очевидно, что, в отличие от пленума 1944 года, на осеннем пленуме 1946 года основные проблемы уже сводились не к профессиональным вопросам, а к идейно-политическому воспитанию композиторов. В своем заключительном слове на пленуме 1946 года А. И. Хачатурян сказал: «Эти выступления заставили нас всех глубоко осознать, какая еще большая идейно-политическая, воспитательная работа предстоит нам для того, чтобы полностью искоренить из нашей жизни уродливые явления групповщины. Решительную борьбу с остатками этой групповщины мы считаем первоочередной нашей задачей <...> «Идейно-воспитательная работа, которую мы не сумели до сих пор достаточно серьезно наладить, должна быть поставлена нами во главу угла нашей работы...» [279, с. 88–89].

В Ленинграде о явлениях «групповщины» вслед за речью А. И. Хачатуряна заговорил М. И. Чулаки, выступавший с докладом на отчетно-выборном собрании ЛОССК в январе 1947 года: «В нашем Союзе еще не изжита опасная тенденция узкой групповщины. В основе ее лежит нетерпимое отношение к иным творческим направлениям, кроме испове-

дуемого критикующим. Подчас это явление принимает уродливые формы «культы» одного, избранного данным деятелем, композитора, и приверженность к этому "культу" оказывается вполне достаточным основанием для отрицания всех прочих творческих направлений. Есть у нас "культы" Шостаковича, Прокофьева, даже Свиридова...» [460, с. 10].

Уже из слов М. И. Чулаки становится понятно, что после Постановления «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» со стороны руководства ЛОССК меняется отношение и к творчеству Свиридова.

В отстранении от воплощения в своем творчестве советской действительности, проявлении формалистических тенденций и низкопоклонничестве перед Западом, Свиридова, наряду с молодым поколением ленинградских композиторов, начали обвинять сразу, еще в августе 1946 года. Вот что было сказано в резолюции открытого партийного собрания в ЛССК, проходившего по следам Постановления: «Появившиеся за последнее время произведения камерно-вокальной и романсной литературы композиторов Кочурова, Евлахова, Свиридова, Матвеева и других также написаны на стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Шекспира и других поэтов прошлого. Уход ленинградских композиторов от тематики современности ведет в свою очередь к утере чувства современности в самом стиле и языке их произведений и создает благоприятную почву для появления черт стилизации, а зачастую и прямого эпигонства.

С другой стороны, в симфонической музыке и особенно в камерной музыке ленинградских композиторов проявляются черты не критического отношения к западноевропейскому творчеству. Симфонизм Шостаковича породил, особенно среди молодежи, многочисленных подражателей. Подражанию подвергаются, главным образом, некоторые внешние приемы его творчества, идущие от современной западноевропейской музыки. Этих влияний не избежал, в первую очередь, даже такой одаренный композитор как Свиридов. Сильны западнические влияния в творчестве композиторов Евлахова, Лобковского и ряда других. С другой стороны, высокие традиции русской симфонической музыки не находят должного воплощения в творчестве ленинградских композиторов» [182].

Критика Свиридова, как тень критического отношения к творчеству его учителя Д. Д. Шостаковича, в дальнейшем будет звучать довольно часто. И. И. Держинский на партийном собрании парторганизации ЛССК, проходившем 23 августа 1946 года, говоря об увлечении композиторов западным творчеством, о Д. Д. Шостаковиче и его учениках, в этой связи вспомнил и о Свиридове: «Я думаю, что настал момент, когда надо серьезно обсудить и поговорить о том направлении, которое приняла наша камерная и чистая музыка симфоническая, которая идет 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 молодежью, которую он воспитывает, которая ему поклоняется, которая усваивает его художественное мировоззрение. Михаил Иванович [Чулаки] упоминал об истоках, на которых воспитывалось творчество Шостаковича. Это полностью западное творчество, ибо, как бы не писали критики, которые сделали из него в свое время идола, как бы не писали, что там есть русская песня, русские истоки, все 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 индивидуальном 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, все равно не поймем, либо просто вежливо затыкают рот» [183, л. 27–27 об.].

Чулаки действительно говорил на этом собрании об истоках творчества Шостаковича. Рассуждая о «чрезмерно усложненном языке, идущем от глубоко субъективного понимания музыкального искусства, доступного зачастую только автору или нескольким его поклонникам» [183, л. 21 об.] он «не забыл» и про Свиридова, пояснив это следующим образом: «вскрывать какие-то тенденции в творчестве мало одаренных 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» [183, л. 22].

Исходя из выступления Чулаки складывается впечатление, что после «указаний сверху», все те качества музыки Свиридова, о которых он писал буквально за полтора месяца до этого собрания, как будто перестали существовать. Вспомним, хотя бы фрагмент его статьи, опубликованной в «Ленинградской правде» 9 июля 1946 года – там нет даже никакого намека на формалистические тенденции в творчестве Свиридова. Более того, как уже говорилось, до сентября 1946 года Чулаки давал высокую оценку камерной музыке композитора не только в официальной прессе, но и выступая в ЛССК.

В ноябре 1946 г. в Ленинградском союзе композиторов готовился отчетный доклад Правления для предстоящего отчетно-выборного собрания. О том, каким видят этот доклад в Правлении, сообщил М. И. Чулаки: «Отчетный доклад Правления должен поднять все творческие и идеологические проблемы на очень высоком уровне. Мы должны ста-

вить все вопросы в свете решений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства. Мы обязательно должны говорить о людях, об отдельных композиторах. Мы должны, говоря об успехах Свиридова, отмечая его профессиональные достижения, сказать, что вопросы идейного содержания в его творчестве еще находятся в стадии поисков. Также надо поставить вопрос о том, что в едином направлении советской музыки Свиридов представляет собой одно из явлений, которые достаточно разнообразны» [80]. Однако, в этом же выступлении он отметил: «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» [460, с. 5]. Видно, что Чулаки пытается вести «двойную игру», лавирует, частично «реабилитируя» тех, на кого направлена его критика.

Очередной всплеск критики в адрес Свиридова и других композиторов был вызван публикацией «Закрытого письма ЦК ВКП(б) о деле профессоров Ключевой и Роскина»⁵⁶⁹. К сожалению, даже столь далекие от искусства документы должны были обсуждаться в каждом творческом коллективе. В сентябре 1947 года обсуждение письма состоялось и на закрытом партийном собрании парторганизации ЛОССК. Из выступления Л. А. Энтелиса: «Письмо ЦК ВКП(б) ставит перед всей советской интеллигенцией, в том числе и перед композиторами и музыковедами задачи более критического подхода к явлениям современной буржуазной культуры. Формализм есть одно из проявлений низкопоклонничества перед Западом. Он еще не изжит. В «Партитах» Юрия Свиридова нет и тени тех тенденций, которыми должно отличаться советское произведение, ориентирующееся на массовое восприятие» [184, л. 28].

В резолюции собрания постановили: «Советская музыкальная культура испытала на себе тлетворное влияние низкопоклонства перед Западом в виде формализма, проникшего в свое время в творческую практику некоторых советских композиторов. В резуль-

⁵⁶⁹ «Закрытое письмо ЦК ВКП(б) о деле профессоров Ключевой и Роскина» от 16 июля 1947 года. Поводом к составлению письма послужило дело врача-микробиолога, члена-корреспондента Академии медицинских наук СССР, депутата Верховного Совета СССР Н. Г. Ключевой и профессора Г. И. Роскина. Ими был разработан антираковый препарат «КР» (круцин). Открытием заинтересовались американцы, предложившие программу совместных исследований. С согласия властей была достигнута соответствующая договоренность. В ноябре 1946 г. в США был командирован академик-секретарь Академии медицинских наук В. В. Парин, который по указанию заместителя министра здравоохранения передал американским ученым материалы исследований и антираковый препарат. Произошедший инцидент вызвал резкое недовольство Сталина. По его указанию была организована кампания, вследствие которой В. В. Парин получил 25-летний срок заключения, а Ключева и Роскин предстали перед т. н. «судом чести», которые были возобновлены в мае 1947 г. См. подробнее: Есаков В., Левина Е. Сталинские «суды чести». Дело «КР» [529].

тате длительного идейного перевооружения, под влиянием роста советской культуры, удалось сломить влияние формализма и избавить советскую культуру от его отравляющего действия» [184, л. 30–30 об.]. Обсуждение письма не внесло ничего нового в общую направленность критики, став последним подступом к Постановлению о «Великой дружбе».

Приведенных архивных документов вполне достаточно чтобы убедиться в том, что постепенная смена политики государства и партии в области искусства, положила начало критическому отношению к творчеству Свиридова. Именно после выхода Постановления «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» творчество Свиридова и, в особенности, его камерная музыка становятся предметом жесткой критики. Критические замечания звучат пока лишь в парторганизации ЛССК и еще не так открыто, больше за спиной. После выхода Постановления об опере «Великая дружба» критика в адрес композитора зазвучит в полный голос.

5.2.2. Критика музыки Свиридова в рамках Постановления ЦК ВКП (б) 1948 года «Об опере В. Мурадели "Великая дружба"»

В феврале 1948 года ЦК ВКП (б) было принято очередное постановление, на этот раз напрямую относящееся к музыкальной сфере. С конца 1947 года слухи о нем уже «ходили». Юрий Левитин, соученик Свиридова по классу композиции Шостаковича, вспоминал: «И тут поползли тревожные слухи. Якобы готовилось какое-то совещание в ЦК по вопросам музыки. Чем это пахнет все понимали, хотя бы после Постановления о журналах Звезда» [638, с. 247].

Постановлению действительно предшествовало трехдневное Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б), проходившее в Москве в период с 10 по 13 января. На него были приглашены более семидесяти ведущих советских композиторов, музыковедов, исполнителей, дирижеров⁵⁷⁰. Формальным поводом для созыва совещания, а затем и принятия Постановления, стал просмотр представителями ЦК оперы Вано Мурадели «Великая дружба»⁵⁷¹. Опера была признана неудачной. По словам А. Жданова творческая неудача В. Мурадели не являлась частным случаем, но свидетельствовала о провале всего

⁵⁷⁰ В совещании также принимали участие секретари ЦК ВКП (б) А. А. Кузнецов, М. А. Сулов, Г. М. Попов, А. А. Жданов.

⁵⁷¹ Опера В. Мурадели «Великая дружба», либретто Г. Мдивани. Премьера состоялась 7 ноября 1947 года в Большом театре. До выхода постановления опера успела прозвучать в Большом театре еще дважды: 9 ноября 1947 г. и 5 января 1948 г.

советского музыкального искусства [291, с. 7]. Но самое главное, что задававшее тон вступительное выступление А. А. Жданова и его программный часовой доклад содержали неожиданные заявления, свидетельствующие о том, что причины происходящего лежат гораздо глубже: «недостатки оперы тов. Мурадели очень похожи на те недостатки, которыми отличалась в свое время опера тов. Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда"» [276, с. 12]. Впервые с 1936 года Ждановым прямо было указано, что редакционная статья «Правды» «Сумбур вместо музыки» появилась по указанию ЦК и выражала мнение ЦК об опере Шостаковича [276, с. 12]. Таким образом, всем присутствующим дали понять, что со времени начала кампании по борьбе с формализмом в музыке, в политике партии ничего не изменилось⁵⁷².

«Мы имеем очень острую <...> борьбу двух направлений в советской музыке, – утверждал Жданов в своем докладе. – Одно направление представляет здоровое, прогрессивное начало в советской музыке, основывающееся на признании огромной роли классического наследия, и, в частности, традиций русской музыкальной школы, на сочетании высокой идейности и содержательности музыки, ее правдивости и реалистичности, глубокой, органической связи с народом, его музыкальным, песенным творчеством, в сочетании с высоким профессиональным мастерством. Другое направление выражает чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследия, отказ от народности в музыке, от служения народу в угоду обслуживанию сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов.

Это направление осуществляет замену естественной, красивой человеческой музыки музыкой фальшивой, вульгарной, зачастую просто патологической. При этом особенностью второго направления является то, что оно <...> предпочитает свою ревизионистскую деятельность под маской якобы согласия с основными положениями социалистического реализма. <...> Тем более необходимо разоблачить подлинную сущность этого другого направления и вред, наносимый им развитию советской музыки» [277, с. 17].

В завершении вступительного слова Жданов призвал присутствующих высказаться по поводу заявленной темы совещания: «Надо быть честными и сказать по этому вопросу все, что думают деятели советской музыки. <...> Мы до сих пор не знаем в какой мере, по мнению деятелей советской музыки, известные решения Центрального Комитета по вопросам идеологии нашли отклик в их среде» [291, с. 10].

⁵⁷² Во вступительной речи Жданов довольно подробно цитировал большие отрывки из статьи «Сумбур вместо музыки».

Среди выступивших в прениях были Д. Шостакович, А. Хачатурян, М. Гнесин, В. Соловьев-Седой, Т. Хренников, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Д. Кабалевский, Г. Попов, Б. Хайкин, И. Нестьев, Ю. Келдыш и др. – всего около половины слушателей совещания. Но видимо в ЦК не были в полной мере удовлетворены ходом дискуссии. На третий день, отметив, что развернувшаяся дискуссия «смазывает вопрос» о направлениях в советской музыке, что «некоторые товарищи пытались не называть вещи своими именами» [277, с. 16], Жданов восполнил этот пробел. Конкретные представители формалистического направления советской музыки теперь были названы поименно:

«В творческой деятельности Союза композиторов ведущую роль ныне играет определенная группа композиторов. Речь идет о гг. Шостаковиче, Мясковском, Хачатуряне, Попове, Кабалевском, Шебалине. Кого вам угодно будет присоединить к этим товарищам?

Голос с места. Шапорина.

<...> Будем считать именно этих товарищей основными ведущими фигурами формалистического направления в музыке» [277, с. 16].

Членов Правления Ленинградского Союза композиторов⁵⁷³ о прошедшем совещании в ЦК проинформировал председатель правления ЛССК М. И. Чулаки. «До появления официального документа о состоявшемся совещании в печати, мы не сможем собрать общее собрание членов Союза, – пояснял он, – но хотелось бы чтобы члены Правления были бы в курсе исторических событий на музыкальном фронте» [96, л. 1]. Он подробно пересказал ход совещания и основные тезисы вступительной речи и доклада Жданова, отмечая, что последний «можно расценить, как руководящий для дальнейшего развития советского музыкального искусства» [96, л. 1]. Тем не менее, окончательных «руководящих» указаний сверху еще дано не было, поэтому Чулаки сделал свой доклад формально, не раскрывая личной позиции по отношению к произошедшему, что совершенно нельзя будет сказать о тоне его публичных выступлений после выхода Постановления.

Постановление ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели было принято десятого февраля⁵⁷⁴. Одиннадцатого февраля в газете «Правда» опубликован его текст. В постановлении осуждалось «формалистическое направление в советской музыке,

⁵⁷³ Среди присутствующих были только члены Правления: Соловьев-Седой, Дзержинский, Ходжа-Эйнатов, Круц, Энтелис, Рубцов, Глух, Ашкенази, Животов, Пустыльник, Егинтов [96].

⁵⁷⁴ Как и в 1946 г., Постановление «Об опере В. Мурадели "Великая дружба"» не осталось в одиночестве. 28 января 1949 г. вышла редакционная статья «Правды» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» [408]. Музыкальная «тема» была продолжена в 1951 г.: в апреле 1951 г. вышла редакционная статья газеты «Правда» «Неудачная опера. О постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре», в июле 1951 г. статья «Об опере К. Данькевича «Богдан Хмельницкий».

как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки» [272]⁵⁷⁵, вред и опасность которого был разоблачен еще в статье «Сумбур вместо музыки». «"Правда", выступавшая тогда по указанию ЦК ВКП(б), – говорилось в Постановлении, – ясно сформулировала требования, которые предъявляет к своим композиторам советский народ. Несмотря на эти предупреждения, а также вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах "Звезда" и "Ленинград", о кинофильме "Большая жизнь", о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, в советской музыке не было произведено никакой перестройки» [272].

Среди композиторов-формалистов были названы Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов и Н. Мясковский. А приписка «и другие» давала простор для приклеивания ярлыка «формалист» очень многим. Композиторов-формалистов обвинили в том, что их музыка «сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик», и в том, что они «попирают лучшие традиции русской и западной классической музыки, <...> снизили высокую общественную роль музыки» [272, с. 5]. Музыкальная критика также попала «под обстрел». Было указано на «совершенно нетерпимое состояние музыкальной критики», которая «вместо того, чтобы разбить вредные, чуждые принципам социалистического реализма взгляды и теории, <...> сама способствует их распространению, восхваляя и объявляя "передовыми" тех композиторов, которые разделяют в своем творчестве ложные творческие установки» [272, с. 6].

Особое внимание музыкальной общественности предлагалось обратить на молодое поколение композиторов: «Творчество многих воспитанников консерваторий является слепым подражанием музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.», а «рассадником формализма среди молодежи» была названа Московская консерватория [272, с. 6]. В целом, ответственность за «неблагоприятное положение на фронте советской музыки» была возложена на Комитет по делам искусств и лично тов. Храпченко и Оргкомитет Союза композиторов и лично тов. Хачатуряна, которые «поощряли формалистическое направление, чуждое советскому народу» [272, с. 6–7].

В завершении Постановления Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств было приказано ликвидировать указанные недостатки и «обеспе-

⁵⁷⁵ В тексте постановления, как и в докладах А. Жданова, о творческих вопросах, на которые композиторам необходимо обратить пристальное внимание, говорилось подробно. Об этой части исторического постановления будет сказано далее.

чить развитие советской музыки в реалистическом направлении». Для этого ЦК ВКП (б) одобрило «организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела» [272, с. 7-8].

Масштаб проведенных «организационных мероприятий» впечатляет. В первую очередь, сочинения композиторов формалистического направления были объявлены «порочными», «художественно недоброкачественными», «идейно неполноценными» [2, л. 9]. От них были «очищены» репертуары филармоний, театров, музыкальных издательств, радиокомитета [2, л. 10]. Из употребления и печати были изъяты работы музыковедов, посвященные восхвалению композиторов-формалистов [2, л. 15], был установлен специальный контроль за репертуаром ведущих исполнителей гастролеров [2, л. 69].

Ярко свидетельствовала о происходящих событиях центральная и ленинградская пресса. Совершенно верно констатирует Е. Власова, что «исследование газетной периодики показывает, что страна будто бы захлебнулась от заседаний и всеобщих обсуждений Постановления. Идеологическая машина работала на полную мощь. Словно никто не работал, и народ – от рабочих до представителей интеллигенции – дружно клеймил и обличал "затаившихся ранее" формалистов» [499, л. 277]. Показателен в этом смысле и главный печатный орган Союза композиторов, журнал «Советская музыка». На протяжении всего 1948 года на его страницах демонстрировалось полное единодушие в осуждении формалистического направления и его представителей [434; 435]. Особенно усердствовал на страницах журнала М. Коваль. Подготовка и проведению первого Всесоюзного съезда советских композиторов сопутствовали его обширные разгромные статьи, посвященные Шостаковичу, поочередно публиковавшиеся в трех номерах «Советской музыки» [378; 379; 380]⁵⁷⁶.

Кампания по борьбе с формализмом охватила музыкальное и художественное образование, деятельность концертных заведений и музыкальных издательств по всей стране. О размахе происходящего можно представить из хранящихся в РГАЛИ справок и отчетных докладных записок о ходе выполнения постановления ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели [2]⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ О том, как в зависимости от обстановки, менялись убеждения композиторов, ярко свидетельствует выступление того же М. Ковалья на Пленуме оргкомитета ССК СССР в 1944 году: «Изолированность от искусства зарубежных народов вредна для нашего искусства. Знакомство наше с творчеством даже известнейших композиторов Запада – Стравинского, Бартока, Хиндемита, Оннегера – уже отстало на 10–15 лет, о творчестве же других, <...> знают только по-наслышке отдельные сотрудники ВОКС. <...> Этот недопустимый разрыв между концертной практикой нашей страны и других союзных нам стран надо ликвидировать» [9, л. 72].

⁵⁷⁷ Частично этот документ приводит на страницах своей книги «1948 год в советской музыке» Е. Власова [499, с. 337–344].

Из переписки с ЦК. Справка о ходе выполнения Постановления ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 2. IX. 48 г. за подписью начальника Главного Управления Учебных заведений А. Гусева: «Комитет считал необходимым прежде всего пересмотреть кадры руководителей и педагогов, заменить руководителей консерваторий, деканов факультетов, заведующих кафедрами и педагогов, особенно по классу сочинения, теории и истории музыки, отстаивающих в своей педагогической и творческой практике формалистические принципы.

Особое внимание Комитет уделял укреплению Московской консерватории, являвшейся в значительной мере рассадником формализма в музыке. Заменено все руководство консерватории: директор, заместитель директора по учебной работе, ученый секретарь, освобождены деканы: проф. Нечаев (ф[орте]п[ианный] факультет), проф. Козолупов (орк[естровый] ф[акультет]), освобождены от руководства кафедр: сочинения – проф. Богатырев, теории музыки – проф. Способин, сняты с педагогической работы Шостакович, Шебалин, Белый, Житомирский, Бэлза, Тиц, Переверзева и др. К педагогической работе по классу сочинения привлечены композиторы: Шапорин, Раков, Чулаки, Захаров, Хреников.

Аналогичные мероприятия проведены и по другим ведущим консерваториям – Ленинградской: от преподавания сочинения освобождены: Шостакович, Арапов, Щербачев, от преподавания истории и теории музыки освобождены: Богданов-Березовский, Тигранов, Должанский, Таранов и др. преподаватели, стоящие на формалистических позициях и допускавшие грубые идеологические ошибки в педагогической работе.

В общей сложности по 22 консерваториям по идеологическим мотивам заменено 25 деканов, 34 заведующих кафедрами, около 100 педагогов. До 1 сентября с. г. заменены директора: Московской консерватории (назначен проф. Свешников А. В.), Саратовской, Киевской, Харьковской, Кишиневской, Латвийской, Каунасской. Таллиннской. Подбираются новые директора для Белорусской, Алма-Атинской, Горьковской консерваторий.
<...>

Постановление ЦК имеет прямое отношение и к другим видам искусства. Комитет принял ряд мер к улучшению художественного образования, решительным образом обновлен педагогический состав двух вузов изобразительного искусства – Московского и Ленинградского. В обоих вузах обновлено руководство. В Ленинградском институте заменены заведующие кафедр: рисунка, скульптуры, графики, архитектуры, проектирования, истории русского искусства и истории искусств древнейшего мира. По этому институту освобождено от работы 110 педагогов. По Московскому институту – 16 педагогов.

Заменены директора Московского института прикладного искусства, Харьковского Художественного института, Тбилисской Академии художеств, тартуского художественного института и др. <...>

В ноябре-декабре 1948 г. будет проведено всесоюзное совещание по вопросу перестройки хореографического образования, в котором весьма сильны консервативные традиции и элементы формализма» [2, л. 33–39].

«После решения ЦК ВКП (б) об опере "Великая дружба" В. Мурадели всего освобождено 15 директоров и худруков филармоний (из 22 филармоний). Из них: 3 директора и 1 худрук филармоний союзного подчинения; республиканского подчинения – 4 директора и 7 худруков» [2, л. 14].

«Пересмотрены учебные планы всех институтов, разработаны новые учебные программы. <...> Во всех вузах страны был «значительно усилен цикл общественно-политических дисциплин. Введены самостоятельные курсы диалектического и исторического материализма, основы марксистско-ленинской эстетики» [2, л. 30].

Кадровые перестановки коснулись и Союза композиторов. В 1948 году на Первом Всесоюзном съезде композиторов было утверждено Правление Союза композиторов СССР и принят его устав. Именно апрель 1948 года можно считать официальной датой создания Союза композиторов СССР. До этого (с 1939 по 1948 год) чисто формальное руководство союзами композиторов других городов и союзных республик осуществлял Оргкомитет ССК, во главе которого все это время стояли Р. М. Глиэр и А. И. Хачатурян. В 1948 году Оргкомитет Союза советских композиторов, был признан «рассадником формалистического, антинародного направления в современной музыке», обвинен в «зажиме критики и самокритики», в содействии «безудержному восхвалению произведений небольшой группы композиторов в угоду приятельским отношениям» [343]. Оргкомитет и его Президиум были распущены. От руководящей работы отстранили А. Хачатуряна, В. Мурадели, Л. Атовмьяна. Председателем нового Оргкомитета был назначен Б. Асафьев⁵⁷⁸, генеральным секретарем – Т. Хренников, секретарями – М. Коваль, В. Захаров, А. Штогаренко, М. Чулаки [273].

По законам того времени на публикацию любых постановлений творческие организации обязаны были отреагировать организованными обсуждениями. В своем исследовании, посвященном Постановлению 1948 г. Е. Власова приводит хронологию наиболее значимых творческих собраний, происходивших сразу после публикации постановления:

⁵⁷⁸ Уже совсем больной к тому времени Б. Асафьев, практически не участвовал в делах ССК. После смерти Б. Асафьева 27 января 1949 г., бессменным руководителем ССК вплоть до 1991 г. стал Т. Хренников.

«10–13 февраля – закрытое партийное собрание московских композиторов; 17, 18, 19, 21, 23, 25 февраля – общее собрание композиторов Москвы; 19 – 21 февраля – собрание коллектива Большого театра; 24–26 февраля – открытое партийное собрание в Московской консерватории; 1–3 марта – общее собрание членов Ленинградского союза советских композиторов; 19–25 апреля – 1-й Всесоюзный съезд советских композиторов СССР; 26, 27 апреля – первый пленум вновь избранного правления Союза советских композиторов СССР» [499, с. 277]⁵⁷⁹. В целом, все участники вышеназванных собраний демонстрировали свою полную солидарность с Постановлением.

Надо сказать, что в Союзе было немало композиторов и музыковедов, убежденных в правильности, как содержания Постановления, так и способов, которыми осуществлялось его исполнение. Например, совершенно искренним сторонником всего происходящего был И. И. Держинский, продолжавший отстаивать свои позиции даже после смерти Сталина – вплоть до Второго съезда композиторов в 1957 г. и Постановления ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца"» в 1958 г. [274]. О наличии среди членов союза благожелательного отношения к Постановлению писал в своих записях и Свиридов: «Постановление ЦК партии 1948 г. по вопросам музыки в значительной степени соответствовало настроению членов Союза композиторов и было встречено основной массой их с сочувствием, иногда явным; иногда же с явными оговорками и тайным сочувствием. Разумеется, были люди более высокого настроения души, которые понимали пагубность подобных мер, отдающих музыку под контроль наиболее темной, бездарной силы, уже к тому времени свившей себе прочное гнездо в т. наз. Творческих Союзах» [617, с. 575].

Таким образом, публикация исторического постановления развязала яростную кампанию, прежде всего, против самых крупных и наиболее профессиональных советских композиторов. Как ученик Шостаковича, Свиридов также был причислен к разряду композиторов-формалистов. После 1946 года критика в отношении Свиридова звучала уже не раз, однако до Постановления она еще не была столь открытой, резкой и безапелляционной. Теперь же под критическим обстрелом оказались не только его камерно-инструментальные сочинения, но и творческая деятельность в целом. Полемика, развер-

⁵⁷⁹ Из перечисленных Е. Власовой мероприятий в прессе широко освещались только два: общее собрание композиторов Москвы и 1-й Всесоюзный съезд советских композиторов СССР.

нувшаяся на творческих и партийных собраниях, явно свидетельствовала, что творчество Свиридова не вписывалось в эстетические установки 1948 года⁵⁸⁰.

Имя Свиридова прозвучало уже на январском Совещании 1948 года, еще до официального принятия Постановления. А. Б. Гольденвейзер в своем выступлении дал резко отрицательную оценку квартету композитора: «Два года назад была присуждена Сталинская премия ленинградскому композитору Свиридову за его трио. Оно было прослушано в комитете по Сталинским премиям как музыкантами, так и остальными членами с большим удовлетворением. Это – напевное, искреннее произведение, доходящее до слушателя. Награждение Свиридова было принято почти единогласно.

В прошлом году в Ленинграде я дважды слушал в исполнении отличного квартета им. Глазунова новый струнный квартет Свиридова и с ужасом услышал все те же фальшивые ноты: с самого начала одни инструменты играли в *fis-moll*, а другие в то же время в *C-dur*. Не знаю каким музыкальным чувством это может быть оправдано...» [291, с. 57]⁵⁸¹.

Затем Свиридов, в числе творческой молодежи, был упомянут в центральном докладе Т. Н. Хренникова на собрании композиторов и музыковедов Москвы, проходившем в феврале 1948 г. в зале Дома композиторов: «Влияние формализма сильно сказалось на творческой молодежи. Подражание отрицательным сторонам музыки Шостаковича, Прокофьева (Вайнберг, Свиридов, Левитин, Маерович), увлечение декадентской тематикой, экзотикой и мистикой...» [18, л. 21]. Но все основные обвинения в адрес композитора прозвучали в Ленинграде, где в марте 1948 года состоялось аналогичное собрание посвященное обсуждению Постановления⁵⁸².

⁵⁸⁰ О критике Г. Свиридова в рамках Постановления 1948 г. можно подробно прочитать в статье А. С. Белоненко Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. С. 238–267.

⁵⁸¹ Квartetом Свиридова Гольденвейзер продемонстрировал главную мысль своего выступления, о том, что ведущие композиторы идут по пути, чуждому советскому слушателю, нарушая в своем творчестве законы гармонии: «Я устал от фальшивых нот. Музыка, которую зачастую пишут наши ведущие, а за ними и большинство остальных композиторов, нарушает ту гармонию, которая диктуется естественным музыкальным слухом. Чувство диссонанса, то есть напряжения, стремящегося в каком-то направлении к своему разрешению, утрачено. Одновременно звучит совершенно несоединимое – вне всякой гармонической логики. Когда я слушаю грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую – страшно сказать, – что этими звуками более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека. К сожалению, человек ко всему привыкает. <...> Однако нам следует как можно скорее отвыкнуть от гармонического сумбура и фальши в музыке» [291, с. 55]

⁵⁸² Стенограмма собрания хранится в двух архивах: в РГАЛИ [20–21] и в ЦГАЛИ СПб [105–106]. При сопоставлении двух стенограмм складывается впечатление, что ни одна из них не является полной. К тому же в ЦГАЛИ СПб полностью отсутствует стенограмма первого дня заседания. В связи с этим материал цитируется по двум источникам, в зависимости от полноты изложения. Стенограмма собрания в ЛОССК, в отличие от московского обсуждения, до недавнего времени не была обнародована. Впервые ее частично комментирует Е. Власова в своей монографии «1948 год в советской музыке» [499, с. 289–304].

Выступление председателя собрания И. И. Держинского напрямую не касалось творчества Свиридова. Однако сказанное Иваном Ивановичем показывало его отношение к настроениям ленинградской творческой молодежи в целом: «Вчера была такая сцена, когда Дмитрий Толстой и Уствольская ушли с собрания на урок Шостаковича. Когда им тов. Круц заявил, что это неудобно, ведь собрание, что можно договориться и перенести урок, Дм. Толстой сказал: "История еще покажет, кто прав". И ушел в Консерваторию. Это характерный эпизод. Молодежь заражена формализмом. Даже еще не став формалистами, она уже исповедывает [sic!] эти сектантские верования» [105, л. 9]. Про себя же Держинский заметил: «я очень мучительно иду к своей цели, как всякий настоящий художник, а настоящим художником (простите за нескромность) я себя считаю» [105, л. 8].

В отношении же Свиридова особенно усердствовал М. И. Чулаки, доклад которого был в первый день основным. Исходя из его слов получалось, что Свиридов представлял собой наиболее характерное формалистическое явление среди композиторов Ленинграда: «Наиболее колоритен Свиридов, композитор, в своё время порвавший с напевным народным стилем своих ранних опусов и переключившийся на прямое подражание Шостаковичу не только в отношении стиля, но даже в номенклатуре и последовательности своих камерных сочинений (квинтет, трио, три квартета).

Особенно сильно проявился формализм в таких сочинениях Свиридова как третий квартет и две партиты для фортепиано. За отсутствием в Ленинграде Шостаковича его место как бы занял Свиридов⁵⁸³. На показ его произведений всегда приходят любители музыки Шостаковича, которые не посещают показы сочинений других ленинградских композиторов, в том числе даже Вайнкоп, Друскин и Должанский. Каждое очередное произведение Свиридова они объявляют новым словом советской музыки» [20, л. 101].

Обвиняя в формализме музыкальных критиков и характеризуя их вредоносную деятельность, Чулаки также обратился к творчеству Свиридова. Вот несколько цитат из его выступления: «Вайнкоп – его слово постоянно звучит с эстрады Филармонии и на выездных концертах. Он активный участник пропаганды советской музыки. Он прекрасно "подает" публике композиторов самых противоположных направлений, никак не определяя к ним своего критического отношения. Правда бывали с ним случаи, когда преподнося слушателям творчество, например Держинского, он так того "приподнимал", что получалось якобы остальные композиторы ничего по сравнению с Держинским не стоят. Однако в следующий раз в этой же аудитории, при помощи того же Вайнкопа выяснялось,

⁵⁸³ в стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ СПб, данная строка зачёркнута ручкой, а в стенограмме, хранящейся в РГАЛИ, она отсутствует.

что все композиторы, включая и недавнего именника Держинского, ничего не стоят по сравнению, например со Свиридовым и т. д.» [20, л. 99].

«Примечательно, что и Должанский, и Друскин – "формалисты-однолюбы" – никогда не снисходили до критики творчества композиторов своего города и даже мало знали это творчество. Причина заключается несомненно и в том, что за последние годы в среде ленинградских композиторов, за исключением, разве Свиридова, – не было ни одного яркого проявления законченного формализма, а творчество композиторов демократического направления их не интересовало и за "настоящую серьезную музыку" не считалось» [20, л. 100].

Надо сказать, что не только по отношению к Свиридову, но и в целом, выступление Чулаки отличалось большой резкостью. Это образно подметил И. Финкельштейн: «В докладе М. И. Чулаки <...> была дубина, утыканная гвоздями, которая больно била по голове, дубина, не эрудированная, никакой эрудиции я в докладе не заметил. Это был доклад с дубиной...» [106, л. 20].

Подчеркнул жесткое выступление Чулаки и О. Евлахов: «В постановлении ЦК партии очень много места и внимания уделяется любовному выращиванию композиторов, их росту и помощи им. В выступлении Мих[аила] Ив[ановича] мне кажется, было мало любви к композиторам, а было больше резкости. <...> Например – о Свиридове. Мы все знаем, его романсы на слова Пушкина, романсы очень хорошие, понятные, народные, но мне показалось (так прозвучало выступление), что если бы Свиридов свихнулся бы, то Мих[аил] Ив[анович] не очень загрустил бы по этому поводу. Это, конечно, неправильно» [106, л. 82].

При этом Евлахов обратил внимание на очень важный момент, который имел место не только в выступлении Чулаки, но был негласным руководством у большинства сторонников Постановления, ратовавших за его исполнение: «Михаил Иванович хочет при помощи рычага формализма разделаться с группой композиторов, которые никогда не были на платформе примитивизма и воинствующего дилетантизма» [106, л. 82].

Однако в ходе заседания совершенно справедливо досталось и самому М. Чулаки. В своем выступлении композитор В. Сорокин напомнил Чулаки его «смены настроений» и недавнее восхваление Свиридова⁵⁸⁴: «В Союзе композиторов существовала ложная теория о том, что наличие разных направлений обогащают советскую музыку в целом. Вот что говорил по этому поводу т. Чулаки в своем докладе на отчетно-выборном собрании

⁵⁸⁴ О хвалебных статьях Чулаки и его одобрительных выступлениях в ЛОССК в адрес Свиридова подробно было написано в первом параграфе пятой главы.

ЛОССК от 13\1 – 1947. Журнал "Советская музыка" №4 за 1947 г. стр. 4 /: "Наш Союз тем и богат, что внутри единого течения советского музыкального творчества имеются разные направления⁵⁸⁵. Неправильно было бы понимать решение ЦК таким образом, будто из него явствует пример одного творческого направления над другим. Достижения каждого творческого направления обогащают /?!/ советскую музыку в целом". В том же докладе т. Чулаки следующим образом характеризовал 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 счел необходимым год тому назад критиковать формалистическое направление творчества Свиридова. Правление занимало примиренческую позицию по отношению к формализму» [106, л. 199].

Сам же В. Сорокин отзывался о творчестве Свиридова следующим образом: «Если проследим эволюцию творчества Свиридова, мы видим, что в его "Трио", отмеченном Сталинской премией, было немало реалистических элементов. Но после этого "Трио" творчество Свиридова стало развиваться в формалистическом направлении. Его камерные произведения свидетельствуют об отходе композитора от реалистических традиций. Но значит ли это, что Свиридов так и останется на том пункте, на котором сейчас находится? Конечно, нет. В результате критики, возможно, что Свиридов повернёт опять на здоровый реалистический путь, и тогда сможет создать произведения, нужные нашему народу» [105, л. 107]. Сорокиным была раскритикована и статья Ю. Я. Вайнкопа «Камерная музыка Ю. В. Свиридова»: «Образцом критической статьи типа второсортного путеводителя является статья того же Вайнкопа "Камерная музыка Ю. В. Свиридова" / журнал "Советская музыка" № 4 за 1947 г./, где критик ограничивается формальным анализом, игнорируя идейное содержание произведений Свиридова» [106, л. 198].

Выступил с обвинением в адрес Свиридова и зам. председателя ЛОССК Л. М. Круц: «Мы знаем на опыте молодых композиторов, что пишут они преимущественно музыку инструментальную, избегая работы в массовом жанре. Творческие задания молодые композиторы берут не под силу, язык засоряется формализмом, произведения получаются надуманными, а музыка абстрактной. Постараюсь это доказать примером. В

⁵⁸⁵ Данные слова подчеркнуты в тексте стенограммы.

1936 г. в Союз композиторов пришёл Свиридов. Его романсы, казачьи песни свидетельствовали о ярком мелодическом композиторском таланте. Перейдя в класс Шостаковича, Свиридов с каждым последующим сочинением отходил от того, чему поклонялся раньше. Его "партиты" для фортепиано свидетельствуют о формализме в творчестве» [20, л. 50].

Не обошел Свиридова в своем выступлении В. Богданов-Березовский, в 1948 г. сам исключенный из преподавательского состава ленинградской консерватории за приверженность формализму: «Мне кажется, 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 перекличке этих произведений с произведениями современного западного неомодернизма» [21, л. 4].

Однако, в отличие от московского заседания, в Ленинграде звучали и протестующие голоса. В защиту Свиридова, помимо О. Евлахова, выступил Б. Ключнер: «Мне кажется, что в том разделе, где Михаил Иванович говорит о группе композиторов, грешащих формалистическими проявлениями, следовало бы разграничить те положительные зёрна, которые в этом творчестве имеются, и отрицательные зёрна, которые имеются. Почему бы это следовало бы сделать? Потому, что эти композиторы будут писать, будут расти, будут в дальнейшем развиваться и указать им тот путь и те зёрна из их произведений, из которых они должны исходить и развиваться, было бы весьма почётной задачей доклада.

То же самое, хотя и в гораздо меньшей степени, я хочу сказать о Свиридове. Творчество Свиридова неоднозначно и неравноценно. Мне кажется, Свиридов – не законченное формалистическое явление, а только композитор, который ещё не окончательно сложился, благодаря большому количеству противоречивых влияний, которые у него имеются, и которые при соответствующем направлении со стороны Правления Союза может выправиться в настоящего хорошего советского композитора

Подтверждением этого могут служить романсы, от которых он отошёл теперь. Но даже его камерное творчество тоже неодинаково и неодинаково грешит формалистическими направлениями. Например, "Партита" – это целиком формалистическое произведение. Что касается его "Трио" и "Квинтета", то там есть элементы по-настоящему хорошие, которые перемежаются с элементами, которые вредны и которые не следует развивать в творчестве Свиридова. Поэтому я считаю, что этот композитор достоин того, чтобы Правление Союза обратило на него своё внимание и сказало бы ему, из каких основных

зёрен следует развивать дальнейшее своё творчество. Причём, я не считаю, что Свиридов – законченное формалистическое явление, и, по-моему, Правление Союза должно в этом отношении помочь Свиридову встать на правильные рельсы» [20, л.60–62].

В процессе обсуждения защищался от наклеивания ярлыков композитор А. М. Лобковский: «К формализму начинают относить вещи, которые никогда не были и не могут быть формалистическими. Достаточно где-нибудь усмотреть какой-нибудь сложный аккорд, как мне говорят: разве это не формалистический аккорд? <...> Сплошь и рядом люди, выходит, считают, что все, что переходит за примитив, за пошлость, является формалистикой» [106, л. 37].

А Ю. Я. Вайнкоп, несмотря на резкую критику в свой адрес, перешел даже в открытое наступление: «Мне кажется неверным еще то, что, по-видимому, правление сейчас считает себя оплотом демократических сил в музыкальном искусстве. Почему оно считает себя оплотом демократических сил в музыкальном искусстве? Что же там громадные таланты и яркие мастера стоят во главе? А вот, например, Иван Иванович Держинский, <...> ведь вы себя держите сейчас как хозяин советской музыки...» [105, л. 87].

Самым неожиданным стало выступление в заключительных прениях по поводу резолюции главы ЛОССК В. П. Соловьева-Седого. Желая смягчить все удары, он выступил с предложением о снятии фамилий: «Я предлагаю при издании резолюции исключить все мелочи в высказываниях, которые, по сути дела, не имеют значения, может быть, изъять фамилии, а отметить, что ленинградцы ринулись на разгром формализма, чтобы после разгрома формализма, тогда уже с правильных позиций критиковать все, что есть в творчестве таких хороших композиторов, как Шостакович и Держинский» [106, л. 193].

Исходя из ответной реплики композитора Р. Котляревского, можно предположить, что в первоначальном варианте резолюции Свиридов был в первом ряду ленинградских формалистов: «По резолюции вся ответственность за формализм лежит на трёх композиторах: Свиридове, Бунине и Котляревском, хотя я из формалистов наименьший. Есть большие формалисты. Если вы снимаете теоретиков, то снимайте и композиторов. (Поправка принимается)» [106, л. 196]⁵⁸⁶.

Несмотря на то, что в целом ленинградское собрание развивалось в русле указанного в Постановлении обвинительного направления, из выступлений протестующих членов ЛОССК видно, что, в отличие от Москвы, здесь складывалась особая атмосфера. Причины такой свободы в высказываниях и смелости в отстаивании своих композиторов во

⁵⁸⁶ Резолюция отсутствует в обоих вариантах стенограммы.

многим проистекали из особого положения ЛОССК до 1948 г. О том, что представляла собой композиторская организация Ленинграда к 1948 году, совершенно верно пишет Е. Власова: «Ленинградский союз композиторов до событий 1948 года был практически автономной организацией, так же как, впрочем, Союз композиторов Украины, Белоруссии и других национальных республик. Оргкомитет осуществлял скорее совещательную, но отнюдь не директивную функцию. Центральный служебный аппарат был крайне немногочислен. Бумаготворчеством себя композиторы не утруждали. Перед 1948 годом сложилась парадоксальная ситуация. Учрежденный в 1939 году Музфонд обеспечивал членам композиторских организаций финансовую поддержку. А общественный авторитет имен крупных композиторов, которых Оргкомитет поддерживал, сообщал музыкальной жизни настоящую демократичность. Более того, берусь утверждать, что директивные идеологические указания воспринимались как условия внешние, как социальная атрибутика времени, дававшие простор для естественного творческого высказывания» [499, с. 290]. Как справедливо отмечает Власова, в ЛОССК все-таки пытались бороться и отстаивать своих композиторов, по крайней мере, отводить удар.

Однако, все попытки отвести удар не принесли желаемого результата. Еще более жесткому обвинению в формализме творчество Свиридова и других композиторов подверглось на закрытых партийных обсуждениях, где собирались только идейные сторонники Постановления.

На отчетно-выборном собрании ЛОССК 20–21 марта 1948 года была произнесена резолюция следующего содержания: «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.)» [185, л. 7]. Некоторые участники собрания подчеркивали, что на протяжении последних нескольких лет в ЛОССК отсутствовали критические обсуждения творчества композиторов. И. Я. Пустыльник утверждал, что "были отмечены явления формализма, но парторганизация не сделала из этого выводов, не обобщила, и все это повисло в воздухе"» [185, л. 10]. Указывал на легкомысленное отношение членов союза к проявлениям формализма и Л. А. Энтелис: «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" Тол-

стого, оркестровой "Партите" Богданова-Березовского, скрипичном концерте Лобковского и ряде других произведений» [185, л. 7].

Ф. А. Рубцов указывая на лояльность Правления и принятой им резолюции общего собрания в ЛОССК, особо подчеркнул: «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» [185, л. 12].

Все заседания партийной организации ЛОССК свидетельствовали, что сомнения в правильности решения 10 февраля 1948 года не было. Подтверждением тому является отчетный доклад секретаря Партбюро Л. А. Энтелиса о проделанной работе за 1947/1948 гг.: «Товарищи! Наше отчетно-выборное собрание партийной организации ЛОССК мы начинаем в период, который войдет в историю, как один из самых знаменательных этапов борьбы за высокую идейность, за партийность музыкального искусства в нашей стране. Никогда еще вопросы, связанные с музыкой не стояли ближе к центру внимания советского общества, как в эти дни. <...> В основу работы партийной организации ЛОССК положены были исторические решения ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград", о кинофильме "Большая жизнь", о репертуаре драматических театров» [185, л. 4–5].

Кампания 1948 года планомерно продолжилась спустя год. В историю музыки 1949 год вошел как «дело музыковедов»⁵⁸⁷. Как пишет Е. Власова «появление редакционной статьи в "Правде" стало еще одним поводом к тому, чтобы вновь, уже после 1948 года, свести давние счеты, окончательно запугать музыковедческое сообщество и отбить у него охоту как публичного одобрения творчества "композиторов-формалистов", так и любого критического высказывания в адрес тех, кто получил власть в новом руководстве» [499, с. 363].

Кампания, как и предыдущие, охватила прессу, периодические издания, вновь были организованы общие собрания в творческих союзах Москвы и Ленинграда. И вновь «посыпались» обвинения в адрес Свиридова.

На открытом партийном собрании союза советских композиторов СССР проходившем в Москве по горячим следам публикаций, основной доклад делал Т. Н. Хренни-

⁵⁸⁷ Термин «дело музыковедов» сформулировал М. В. Коваль. Начало кампании положила анонимная публикация «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» [408] опубликованная 28 января 1949 года в газете «Правда». Как указывает Е. Власова, установлено, что автором статьи был Д. Заславский [499, с. 360]. 30 января в газете «Культура и жизнь» появляется статья с аналогичной темой – «На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков» [398].

ков⁵⁸⁸. Говоря о негативном воздействии Ю. Вайнкопа на молодых композиторов, он приводил в пример его публикации о Свиридове: «В каком направлении воздействовал Ю. Вайнкоп на молодых композиторов, можно видеть по его анализу симфонии Свиридова. Беспомощно-школярские, формально-технические экскурсы по страницам партитуры сопровождаются "обобщениями" и словесной эквилибристикой, поощряющей Свиридова в обозначившемся в симфонии отходе от интонаций русской песни и доходчивости к абстрактной, усложненной формалистической музыке» [25, л. 16-17].

На собрании «раскаивался» в поддержке молодых композиторов в пору их формалистического периода музыковед С. И. Шлифштейн⁵⁸⁹: «Вместо того, чтобы, как консультант при Главном Управлении Музыки в Комитете по делам искусств, поддерживать все здоровое и жизнеспособное в советской музыке. Вместо этого я фактически поддерживал лишь одну определенную группу композиторов-формалистов и их последователей. Из огромной массы молодых талантливых композиторов для меня существовали тогда лишь Вайнберг, Свиридов, Левитин, творчество которых я неумеренно восхвалял и поощрял в те годы, когда оно было насквозь формалистично» [25, л. 12].

А вот выступавший на том же собрании музыковед Ф. Кухарский неожиданно говорил не только о критиках, незаслуженно восхвалявших формалистическое творчество Свиридова, но и вспомнил композитору его положительное отношение к опере Прокофьева «Семен Котко» в 1939 году: «Неразоблаченная система чуждого мировоззрения проявляется и некоторыми горе-критиками Ленинграда. Люди, которые создали атмосферу формализма в Ленинграде, такие люди, как Вайнкоп, Должанский, Гликман, Гинзбург и другие, сейчас тоже занимаются тем, что умалчивают явления нового. <...> Когда был общественный просмотр оперы Прокофьева, которая по достоинству была раскритикована в Кировском театре, подобные критики, вроде Гликмана, Вайнкопа и, к сожалению, к ним примыкающего еще до сих пор Свиридова, буквально демонстративно возглашали

⁵⁸⁸ Стенограмма собрания хранится в фондах ЦАОПИМ [25]. Также сокращенная стенограмма опубликована в журнале «Советская музыка» за 1949 г. [278; 455].

⁵⁸⁹ На протяжении жизни Шлифштейн вел по отношению к Свиридову довольно подлую двойную игру, чем немало осложнил жизнь композитору. Вот, например, что с горечью вспоминает Георгий Васильевич в письме к А. С. Белоненко: «Перед концертом в Союзе композиторов с моей симфонией пожелал ознакомиться музыковед Шлифштейн из Москвы, по тем временам – важная персона (Соллертинский называл его почему-то: "лейтенант музыкальной безопасности"). Я играл ему симфонию и он страшно меня хвалил (очевидно, зная о похвалах других). Меня это – обнадежило. <...> Но самым замечательным был эффект, который я испытал, прочтя в Московской газете статью Шлифштейна, на похвалу которого я надеялся. Он упрекнул меня "в отсутствии гуманизма" <...> ! Что это значило – неясно, ясно лишь, что – плохо! Это было моё первое столкновение с человеческой подлостью и вероломством. Позднее – я узнал этого отъявленного негодяя очень близко, он не вылезал из моей квартиры на ул. Огарёва, когда я переехал в Москву, на концертах где игрался Бёрнсовский цикл, громко в кулуарах кричал: "Гений! ", а позднее распространял обо мне ужасающие слухи, поливал меня грязью абсолютно ни за что!» [263, л. 8].

свое одобрение по поводу музыки, которая явно формалистична и порочна в своей основе. Очевидно, люди еще не поняли, что это уже не просто выражение своего субъективного отношения к музыке. Очевидно, они продолжают оставаться людьми, которые накинули на себя тогу провинциальных нигилистов-эстетов и совершенно не считаются с мнением народа. Очевидно эти скептики-космополиты не понимают, что подобные действия дискредитируют их и выбрасывают за борт советской музыкальной культуры. Эти горе-деятели мешают создать атмосферу поддержки росткам нового, прямо вредят развитию реалистического направления» [25, л. 204–205].

На аналогичном собрании в Ленинграде Кухарский также не обошел стороной Свиридова и пропагандировавшего его творчество Вайнкопа: «Все эти факты свидетельствуют не о том, что на поводу у своего м. б. излишне болтающегося языка, идет Вайнкоп, а о том, что он идет на поводу у той системы взглядов, которая определилась уже давно и которой он продолжает руководствоваться и по сие время. Я бы хотел задать т. Вайнкопу такой вопрос: – раньше он пропагандировал творчество Шостаковича, наиболее формалистичные опусы молодого композитора Свиридова. А что он сделал сейчас для того, чтобы тот же Свиридов нашел правильный путь в творчестве? Что он сделал для того, чтобы вывести его из того тупика, в который он сам его завел? – Ведь дело же не в том, что люди увлеклись формалистическим творчеством Шостаковича, Прокофьева и других формалистов в советской музыке и тем самым перешли на формалистические позиции, а в том, что эти люди толкнули наших композиторов на формализм. Куря им фимиам, притягивая их к той порочной практике, которой они придерживались, они усугубили ошибки их формалистического творчества» [24, л. 66–66 об.].

На собрании в Ленинградском Союзе композиторов Вайнкопу «досталось» еще не один раз⁵⁹⁰. Из выступления М. А. Глуха: «Такие люди, как, например, Вайнкоп, еще в дни своей молодости был активнейшим пропагандистом идей современничества. Он объявлял Стравинского "учителем эпохи" <...> Вайнкоп утверждал: "мы должны быть счастливы, что живем в эпоху Шостаковича". <...> В чем же обвинял Вайнкоп ленинградских композиторов? Он говорил, что "у некоторых композиторов имеется стремление написать благополучную, благозвучную музыку. Тяга к красивости появилась и у крупных композиторов, появилась эта тяга к благополучной музыке, к тому, что публикой принимается".

⁵⁹⁰ Пятого и шестого марта 1949 г. в Ленинграде прошло «Общее Собрание ЛССК под председательством Соловьева-Седого о состоянии музыкальной критики в связи со статьями газет ЦО «Правда» и «Культура и жизнь». Сокращенный и отредактированный отчет этого собрания был опубликован в журнале «Советская музыка». См.: Коваль М. За большевистскую партийность в советском музыкознании [376]; Общее собрание в Ленинградском Союзе советских композиторов, посвященное обсуждению задач музыкальной критики и науки [286].

Но, критикуя ленинградских композиторов в их стремлении писать музыку красивую и благозвучную, принимаемую широкой публикой, Вайнкоп, издеваясь над этими стремлениями, поднимает на щит наиболее формалистические произведения Свиридова, которые он называет "неотразимой музыкой" [23, л. 4–5].

Завершая обсуждение, глава ЛОССК В. П. Соловьев-Седой, как и год назад, попытался сделать свое выступление дипломатичным: «Вред апологетической критики еще в том, что она имела свое влияние на критиков-демократов, которые желая поднять произведения неформалистического порядка, вынуждены были говорить о нем, в противовес формалистам, тоже в апологетическом тоне, замазывая недостатки сочинения. И т. о. получилось, что композиторы были по существу лишены правильной критики в организации и росли в атмосфере, не способствующей и отучающей композиторов воспринимать нормальную критику. Приведу к примеру композиторов Держинского и Свиридова. Держинского все время формалисты либо захваливали, либо шельмовали. Вся вредность, которую оказала Свиридову апологетическая критика формалистов, тоже очевидна. И в результате оба композитора тяжело переживают последствия этой критики» [24, л. 42].

Однако уже совсем скоро Соловьев-Седой перестанет сглаживать возникающие острые углы подытоживающими выступлениями. В условиях, когда сама Ленинградская организация в целом начнет систематически подвергаться критике из Москвы, отношение Правления к «своим» композиторам-формалистам станет еще более жестким.

Все приведенные выше документы наглядно показывают, в какой степени резко меняется отношение к творчеству Свиридова после Постановления. Если еще недавно Правление ЛОССК все-таки занимало более «примиренческую позицию» по отношению к Свиридову и к формализму, в котором его обвиняли, то теперь организация начинает исправлять «ошибки» прошлого. Творчество Свиридова уже не «обсуждалось», теперь в адрес композитора шли прямые обвинения. При этом было неважно в чем обвинить композитора: в том, что он ученик Шостаковича, или в том, что его произведения пользуются успехом у слушателей⁵⁹¹.

⁵⁹¹ Спустя десять лет в эпоху «хрущевской оттепели» Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца"» частично признало бездоказательность выводов в отношении осужденных за формализм композиторов и некоторых их сочинений, объявленных формалистическими: «Оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными и несправедливыми. В опере В. Мурадели «Великая дружба» имелись недостатки, которые заслуживали деловой критики, однако не давали оснований объявлять оперу примером формализма в музыке. Талантливые композиторы т.т Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в отдельных произведениях которых проявились неверные тенденции, были огульно названы представителями антинародного формалистическо-

5.2.3. Творчество Г. В. Свиридова после выхода Постановления 1948 года

После выхода в свет Постановления 1948 года и последовавшей за ним резкой критики в адрес Свиридова, в творческом пути композитора наступила тяжелая пора. Период с начала 1948 г. по ноябрь 1953 г. стал временем, когда его музыка практически не исполнялась, не издавалась и не упоминалась в прессе.

На страницах записей, в интервью и беседах с коллегами-композиторами Свиридов неоднократно возвращался к воспоминаниям об этом трудном времени. «Мое положение было <...> ужасным, – пишет Свиридов в своих записях. – 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. Масса дрянных авторов! Вирта, В. Соловьев <...>, Герман (чекист) процветали тогда и прочие в этом же духе. Жуткое, безысходное было время» [617, с. 496–497]⁵⁹².

В своих воспоминаниях о Свиридове московский композитор и критик Иван Вишневский приводит расшифровку записи беседы с Георгием Васильевичем, где, в том числе, шла речь и о печальных событиях 1948 года:

«И. В.»: Давали ли Вам в тридцатые и сороковые годы свободно сочинять? Не было ли какого-то давления, особенно в связи с постановлением 48-го года, ведь Вы ученик Шостаковича, опального профессора?

Г. С.: Как! Я сам был в таком положении. Я был формалист! Ну конечно, да, я был объявлен формалистом. <...> Хотя я получил за Трио Сталинскую премию I-й степени. Значит, это в 46-м году было, а уже в 47-м началась проработка Зощенко и Ахматовой. Это первый сигнал был. И потом постановление о музыке... у меня все эти сочинения мои, которые я написал, в издательстве лежали, все вернули. Это все я напечатал позже уже, после смерти Сталина, когда жизнь началась. А до той поры я... нечем было жить, очень было трудное время. Я работал тогда у Райкина в театре, зарабатывал деньги у него.

го направления. <...> Некоторые неверные оценки в указанном постановлении отражали субъективный подход к отдельным произведениям искусства и творчества со стороны И. В. Сталина» [274].

⁵⁹² Действительно, чтобы хоть как-то выжить и улучшить материальное положение, Свиридов начал писать музыку к драматическим спектаклям, кинофильмам и эстрадным постановкам А. Райкина. Так, согласно Полному списку произведений, за период с 1949 по 1953 гг., композитором была создана музыка к спектаклям «Заговор обреченных» (драма в 4-х д. Н. Вирты) [507, с. 117], «Темной осенней ночью» (пьеса в 3-х д. Ю. Германа) [507, с. 118], «Семья Лутоновых» (Пьеса в 4-х д. братьев Тур и И. Пырьева) [507, с. 118], «Гражданин Франции» (пьеса в 4-х д. Д. Храбровского) [507, с. 118], «Рюи Блаз» (Драма в 5-и д. В. Гюго) [507, с. 118]; к фильмам «Пржевальский» (Постановка С. Юткевич) [507, с. 120], «Римский-Корсаков» (Постановка Г. Рошаль и Г. Казанский) [507, с. 120], «Великий воин Албании Скандерберг» (Постановка С. Юткевича совм. с Ч. Задея) [507, с. 121]; к эстрадным постановкам «Любовь и коварство» (Обозрение в 15 эпизодах. Авт. В. Поляков) [38; 41]. «Вокруг света за 80 дней» (Сатир. обозрение. Авт. В. Поляков) [507, с. 118; 39; 42]; «Смеяться, право, не грешно» (Сатир. обозрение. Авт. В. Поляков) [507, с. 119; 40].

А, так сказать, музыкой я ничего не зарабатывал. Ничего не покупали. Так что эти годы были очень тяжелые» [503, с. 666–667].

В конце 1940-х-начале 1950-х гг. Свиридов активно изучал творчество А. Блока. Многие из стихов, положенные на музыку гораздо позже, оказались тогда созвучны внутреннему состоянию композитора. Вот что говорил Свиридов о стихотворении А. Блока «Хожу, брожу понурый...», на текст которого в 1975 г. он написал «Петербургскую песенку»⁵⁹³: «Это были самые любимые слова в жизни. Никогда не думал, что напишу на них музыку. Я чувствовал тогда, что меня самого загнали на чердак. Проявить себя настоящему не успел. Музыку не дают писать, постановления разные, арестовывают» [503, с. 158]⁵⁹⁴.

Следует подчеркнуть, что от резкой критики за «формализм» больше всего пострадало молодое поколение композиторов, стоящее на тот момент вначале своего творческого пути. Признанные композиторы, названные в постановлении основными носителями «формализма», уже давно были состоявшимися и в личностном, и в творческом отношении, за плечами у них была пройдена большая часть профессионального пути, да и просто накопленный житейский опыт давал возможность легче приспособиться к ситуации. Несмотря на всю критику, они так и остались в первом ряду советской музыкальной культуры⁵⁹⁵. Гораздо труднее было молодым, еще не успевшим в достаточной мере проявить себя, но уже получившим ярлык – «формалист». У многих молодых композиторов того поколения оказались «поломанные» биографии: долгое время, например, ничего не могли писать и полноценно работать Б. Чайковский, Г. Уствольская, В. Салманов, О. Евлахов, А. Чугаев.

⁵⁹³ Приведем отрывок из стихотворения А. Блока: «Хожу, брожу понурый, / Один в своей норе. / Придет шарманщик хмурый, / Заплачет на дворе... / О той свободной доле, / Что мне не суждена, / О том, что ветер в поле, / А на дворе – весна. / А мне – какое дело? / Брожу один, забыт. / И свечка догорела, / И маятник стучит» [670].

⁵⁹⁴ «Петербургская песенка» на сл. А. С. Блока была написана композитором в 1975 г. Сочинение первоначально входило в состав 20 песен для баса в сопровождении фортепиано [507, с. 81].

⁵⁹⁵ Например, у Д. Шостаковича, к моменту выхода Постановления, были заключены договора с киностудиями им. М. Горького и «Мосфильм» на написание музыки к кинофильмам «Молодая гвардия» (1948) и «Падение Берлина» (1949). Несмотря на обвинение Шостаковича в формализме договора расторгнуты не были. Причем создание указанных фильмов являлось государственными заказами, а весь ход съемок фильма «Падение Берлина» лично контролировал И. Сталин. В 1949 г. Шостакович становится Лауреатом Сталинской премии первой степени за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к кинофильму «Падение Берлина». С. Прокофьев в 1949 г. награждается званием Лауреат Сталинской премии II степени за созданные в этом же году вокально-симфоническую сюиту «Зимний костер» и ораторию «На страже мира» на стихи С. Я. Маршака. А. Хачатурян в 1950 году – Лауреат Сталинской премии первой степени за музыку к двухсерийному кинофильму «Сталинградская битва». С. Мясковский в 1950 г. получает Сталинскую премию второй степени за сонату № 2 для виолончели и фортепиано. Все перечисленные творческие заказы и премии – это не только признание на уровне партийного руководства и, как следствие, упрочивание общественного положения, но и немалые деньги на которые можно было достойно существовать.

Об этом совершенно верно пишет Свиридов: «Постановление было написано для всех, а не только для тех композиторов, которые были поименованы в этом постановлении. Это были старшие люди, мастера уже. Их и подвергали критике. Но как раз они, между прочим, к новой конъюнктуре жизни быстрее смогли приспособиться. А вот мое поколение и еще более молодое поколение – мы были очень сильно утеснены средой. Наше молодое поколение попало, конечно, под строгую цензуру» [507, с. 667].

О том, как «утесняла среда» уличенных в формализме деятелей искусства, ярко свидетельствует заявление музыковеда Ю. Я. Вайнкопа, адресованное Правлению ЛОССК. Напомним, что в 1948 и 1949 годах Вайнкоп был жестко раскритикован, в том числе за активную пропаганду «формалистических» сочинений Свиридова.

Заявление Ю. Я. Вайнкопа в Правление ЛОССК от 3 мая 1948 г.: «Вот уже приблизительно полтора месяца, как я лишен права и возможности выступать устно и письменно в качестве лектора и музыковеда, исходя, по-видимому, из того, что я в своей прошлой деятельности стоял на ошибочных позициях поддержки ряда явлений, связанных с формалистическим направлением в музыке. В Концертном Бюро Филармонии мне было сообщено, что лишение меня права лекторской деятельности (при том, вне зависимости от тематики⁵⁹⁶) произошло в силу соответствующего указания М. А. Шуваловой. В других учреждениях – без всякой мотивировки. Так напр[имер], когда руководство самодеятельного симфонического оркестра Выборгского Дома Культуры поставило вопрос о приглашении меня для вступительного слова, имевшего целью рассказать об истории возникновения оркестра, Дирекция Д. К. категорически этому воспротивилась, ссылаясь на недопустимость моих выступлений вообще. Особенно возмутительным я считаю случай, произошедший в Лен[инградском] Комитете по радиовещанию. Здесь мною была написана по заказу отдела детского вещания лекция о Мусоргском. Лекция была не только принята и одобрена, но вызвала восторженный отзыв зам. председателя К[омите]та Ю. Н. Калганова, огласившего эту работу своим редакторам, как образцовую. Тем не менее, следующая работа была под несущественным предлогом снята с передачи, а председатель К[омите]та, т. Саутин, вызвав к себе зав. отделом, в самой резкой форме предложил к моим услугам больше не обращаться. Таким образом, я не только лишен возможности работать, а, следовательно, и зарабатывать, но и возможности конкретно доказывать наличие перестройки в моем отношении к тем или иным проблемам музыкальной жизни современности. Наконец, я лишен возможности активно участвовать как профессионал-музыковед в огром-

⁵⁹⁶ Данная фраза подчеркнута в заявлении.

ной важности работе по осуществлению всех задач, поставленных постановлением ЦК ВКП (б) от 10/II-48 г. и Первым Всесоюзным съездом композиторов. <...> Прошу Правление принять меры к восстановлению моих прав на работу с тем, чтобы необходимым инстанциям были даны соответствующие указания на места (Городское Лекционное Бюро, Радиокомитет и т. п.)» [98].

Фактически в подобном положении оказался и Свиридов. После 1948 года перестают звучать и издаваться даже его ранние сочинения, всегда однозначно признававшиеся музыкальной общественностью. К сожалению, такие ситуации происходили не столько по принципиальным мотивам сторонников постановления, сколько по-чеховски «как бы чего не вышло...». На Первом Съезде советских композиторов, на данную порочную практику, калечащую творческие пути композиторов и критиков, обратил внимание ленинградский музыковед Л. А. Энтелис, выступивший в связи с этим в защиту Свиридова: «Коснусь проблемы, которая заслуживает самого большого внимания. Когда мы, ленинградцы, уезжали на съезд нам говорили: вам надо иметь ввиду: вы на съезде там выясните, что к чему, потому что мы не ориентируемся в деталях. <...> Мы понимаем, принимаем постановление, но есть частности, которых мы не понимаем, не понимаем, что можно играть и что нельзя, что нужно играть, от чего страховаться, а так как надо страховаться, то надо и перестраховываться. О перестраховщиках мне и хочется поговорить. Вот один из редакторов концертов ленинградской Филармонии вычёркивает из готовой концертной программы несколько романсов С. И. Танеева, мотивируя тем, что Танеев не стал Чайковским, но, всё-таки, композитор для рафинированных людей, это не демократические вещи. Другой редактор – ленинградского Радиокомитета вычёркивает из готовой программы пушкинский цикл романсов Свиридова, прекраснейшие романсы, получившие широкую оценку, имеющие широкое бытование, в которых нет ни грамма формализма, но потому что у Свиридова есть ряд формалистических произведений, то весь Свиридов снимается со счётов нашей музыкальной практики. Неправильно это. Надо иметь и политическую голову, и музыкальную голову; надо разбираться – что пропагандировать. Танеевские и свиридовские романсы – это не формалистические произведения. Это ясно и редакторам, но они боятся – как бы с ними чего худого не вышло» [13, л. 186].

Аналогичную ситуацию отмечали и в докладной записке Комитета по делам искусств, адресованной в ЦК ВКП (б) в конце 1948 г.: «Большинство филармоний устранилось от пропаганды лучших образцов советской музыки и в порядке перестраховки избегает включать в свои программы сочинения советских композиторов реалистического на-

правления. Недостаточное место занимает советская музыка и в программах Ленинградской филармонии» [2, л. 67].

По законам того времени, чтобы остаться «в строю», обвиненным в формализме композиторам ничего не оставалось, кроме того, как признать свои «ошибки», выступив с публичным «покаянным» словом, затем доказывая свою «перестройку» активным творчеством на новой демократической платформе.

Свиридов выступил с «покаянной» речью спустя год после выхода Постановления. 24 и 26 февраля 1949 года в Ленинградском союзе композиторов проходила дискуссия о симфонической музыке, внешней целью которой было обсуждение прослушанных произведений⁵⁹⁷ «особо характерных в том или ином отношении для нашего ленинградского музыкального творчества» [116, л. 1а]. Между тем все понимали, что партийные органы ставили другую цель: показать, как перестроились за год после постановления ЦК ленинградские композиторы. Не случайно был избран и симфонический жанр, как наиболее подверженный формализму [116; 117].

Почти с уверенностью можно говорить, что выступать Свиридов не предполагал. Его сочинения на дискуссии представлены не были, более того в первый день он не присутствовал на заседании даже в качестве слушателя. Однако, в конце первого дня В. Ф. Кухарский отметил, что у большинства присутствующих «выступление носит характер повинности» и призвал еще не выступавших композиторов к настоящей творческой дискуссии: «неужели т.т. Свиридова, Ключнера, Арапова, Богоявленского и других не волнуют судьбы своего Союза? Я призываю этих товарищей и других, которые не записались и тем самым не высказали своего отношения к происходящему» [116, л. 81–82]. Скорее всего, именно после данного указания, Свиридову посоветовали публично выступить. Текст его выступления, с одной стороны, обращает на себя внимание несвойственным для Свиридова идеологическим пафосом, тщательной продуманностью формулировок, содержащих необходимый набор фраз-паролей, которые должны были бы обеспечить успех речи у политпросвещенных коллег. Вполне возможно, что составить текст такого выступления Свиридову помогал кто-то из знающих «дело» доброжелателей. Одновременно, с другой стороны, в выступлении Свиридова ощущалось достоинство и личная позиция, не шла речь о партии, не было критики Шостаковича, и при этом был брошен упрек И. Дзержинскому.

⁵⁹⁷ В рамках дискуссии были прослушаны пять симфонических произведений ленинградских композиторов: Пятая симфония В. Щербачева, симфоническая поэма «Макбет» Ю. Кочурова, «Увертюра» и Третий фортепианный концерт Л. Ходжа-Эйнатова и баллада для голоса и симфонического оркестра «Сон Степана Разина» Г. Уствольской. Затем по поводу прозвучавших сочинений состоялись прения.

Приведем текст «покаянного» выступления Ю. Свиридова полностью⁵⁹⁸:

«Товарищи, происходящая дискуссия выходит далеко за рамки обсуждаемых 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 не говорилось.

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

В этом свете я рассматриваю борьбу с формализмом и с теми его пережитками, которые еще порой 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 осознаю свои прошлые ошибки.

В своих прежних сочинениях я усматриваю два порока: во-первых, уход от действительности в узкий круг 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 мне осознать свои ошибки.

⁵⁹⁸ Текст выступления Свиридова на дискуссии 1949 г. был впервые опубликован в 2016 г. в статье А. С. Белоненко Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. С. 249–250. В связи с тем, что диссертация была написана еще до выхода в свет статьи А. С. Белоненко, материал цитируется по первоисточнику, который был использован при написании работы.

На первых порах мне было нелегко найти правильные пути решения творческих задач. Я понял, что прежде всего мне нужно приблизиться к живой слушательской 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 зовет 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, проистекающие 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. Держинского. Но не вправе ли мы бросить и ему упрек в том, что он в своем последнем симфоническом сочинении ушел 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 ныне должного места в первых рядах творческой общественности. Мы должны приложить все усилия для того, чтобы добиться резкого повышения идейного и творческого уровня нашего Союза. Все условия для этого у нас есть.

Сам факт обсуждения произведений, стоящих в порядке дня 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, и не может быть ни одного композитора активно не работающего над современной темой. Вот какова наша задача, и мы должны возможно скорее ее решить» [91, л. 68–72].

Однако, выполнять «патриотический долг», воплощая в музыке «положительного героя нашей советской действительности» композитор не торопился. Это понимали и в Союзе. На этом же собрании возникла тема, которая вплоть до 1953 года будет преследовать деятельность Свиридова и других композиторов и критиков в Союзе. Тема эта – молчание. В эти годы даже появился специальный термин – «молчальники». Выслушав Сви-

ридова и отметив его «очень искреннее» [105, л. 80] выступление, В. Ф. Кухарский тем не менее, бросил композитору упрек относительно его творческого молчания⁵⁹⁹: «Великое значение Постановления ЦК ВКП(б) заключается не только в том, что оно ориентировало композиторов на уничтожение формализма. Оно несло в себе и созидательное, позитивное начало. Оно говорило о создании нового, замечательного народно-реалистического направления в музыке. Вот этого реалистического направления в тех крупных произведениях, о которых говорили, еще нет. Нет произведений, которые бы в полной мере отвечали тем высоким задачам, которые стоят сейчас перед советскими композиторами. Товарищи правильно говорили, что для всех обсужденных произведений характерен уход от современности. Мне кажется, что особенно в Ленинграде нужно серьезно подумать композиторам, серьезно поработать над созданием русского социалистического музыкального искусства. Многие ленинградские композиторы, к сожалению, до сих пор отмалчиваются. Мы все с большим удовольствием выслушали очень искреннее выступление тов. Свиридова. Но творчески тов. Свиридов тоже молчит. Молчит и Клюзнер, и Арапов, Матвеев, Евлахов и другие. Пора, товарищи, приступить к делу. Этого от нас ждет народ и партия. Довольно отмалчиваться!» [105, л. 79–80]⁶⁰⁰.

Призыв композиторов к активной творческой деятельности звучал еще в самом Постановлении. Их призывали как можно скорее «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа» [272, с. 8]. После того, как композиторам было указано, как необходимо творить, что писать, и, главное, как мыслить, от них потребовалось почти мгновенное выполнение «плана». Творческое молчание же воспринималось как завуалированная, а порой и открытая борьба

⁵⁹⁹ В ЦГАЛИ СПб текст данного выступления Ф. Кухарского по недоразумению вставлен в Стенографический отчет общего собрания членов ЛОССК по обсуждению оперы В. Мурадели «Великая дружба» в 1948 г. [105], в связи с чем может возникнуть ошибочное предположение, что Свиридов выступал с «покажанным» словом в 1948 г.

⁶⁰⁰ В РГАЛИ сохранился неправленный вариант стенограммы, согласно которому на самом деле В. Ф. Кухарским на дискуссии были произнесены следующие слова: «Ленинградские композиторы, к сожалению, до сих пор отмалчиваются. Мы все с удовольствием сегодня выслушали очень искреннее и эмоциональное выступление т. Свиридова. Я надеюсь, и думаю, что мою точку зрения разделяет весь коллектив, что мы с нетерпением ждем, что в скором будущем т. Свиридов создаст такое произведение, которое будет достойно города Ленинграда и нового русского социалистического искусства» [20, л. 100].

с указаниями партии. Сразу была определена и конкретная дата – активизировать работу по сочинению произведений требовалось к празднованию очередной годовщины Октября.

Обязывают включиться в творческую работу и Свиридова. Председательствовавший на общем собрании парторганизации ЛОССК в июне 1948 г. Л. А. Энтелис резюмировал: «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 серьезный человек и может создать приемлемые произведения»[186].

Список творческих заявок ленинградских композиторов, по произведениями заканчиваемым к октябрю 1948 г., был утвержден в июле. В списке под номером три значится: Свиридов – Русское каприччио для большого симфонического оркестра. Там же указано: «Просить Секретариат ССК СССР субсидировать композиторов, работающих над вышеуказанными произведениями на срок с 15/VIII по 15/X. в размере 1.500 руб. ежемесячно каждого» [100].

Параллельно, о состоянии творческой работы ленинградских композиторов было проинформировано отделение агитации и пропаганды Горкома ВКП (б). Доклад в Горкоме делал ответственный секретарь ЛОССК Ф. Рубцов. В его докладе, в разделе симфонической литературы, под номером 11 также значится: «Ю. В. Свиридов работает над "Русским каприччио" для симф[онического] оркестра». «Все перечисленные произведения, находящиеся в работе, будут закончены в текущем 1948 г.» [107, л. 8] – уверенно заключал Рубцов.

Однако, к истечению назначенного срока на общем собрании парторганизации выяснилось, что «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 – Свиридов, Арапов, Салманов и др.» [188].

Надо сказать, что ситуация, когда композиторы не выполняли уже принятые творческие обязательства, объясняя отказ теми или иными причинами, либо создание намеченных произведений затягивалось на несколько лет, складывалась довольно часто. Особенно это было характерно для первых лет после выхода Постановления, когда от композиторов требовалось выполнять государственные заказы по созданию оперных и симфонических произведений. Боялись брать на себя творческие обязательства даже т. н. композиторы-демократы, поставленные партийным руководством на ответственные руководящие посты в ССК. Среди них были М. Чулаки, М. Коваль, прикрывались еще не выпол-

ненными обязательствами по прежним заказам Т. Хренников, Д. Кабалевский и др. – срабатывали страх и перестраховка.

Именно о таком положении дел красноречиво свидетельствует «Характеристика положения на музыкальном фронте после постановления ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г.» подготовленная Комитетом по делам искусств для ЦК ВКП (б)⁶⁰¹. Вот, например, Отчет Главного управления Музыкальных театров Комитета по делам искусств: «Управление не смогло мобилизовать ведущие композиторские и писательские кадры на создание полноценных оперных произведений, которые могли бы явиться достойным ответом на постановление ЦК ВКП (б) <... > Значительная группа композиторов (Хренников, Коваль, Чулаки, Кабалевский, Спадавецкиа, Бирюков, Тихомиров, Энке, Шебалин и другие) заняты завершением своих старых обязательств по госзаказу» [2, л. 21].

В докладной записке «Создание нового репертуара» Комитет по делам искусств информирует ЦК о том, что разработан и утвержден тематический план творческих заказов⁶⁰²: «План предусматривает заказ в текущем году двух ораторий: к 70-летию тов. Сталина и о героическом труде советского народа (условное название "Песнь о счастье") к победному завершению первой послевоенной пятилетки, трех кантат: "Слава Советской Армии", "Ленину" и по поэме Заболоцкого "Горийская симфония"; музыкально-драматические произведения (типа "Снегурочки" Островского-Чайковского или "Пер Гюнта" Ибсена-Грига) по поэме "Зоя" М. Алигер и "Флаг над сельсоветом" А. Недогонова.

Намечено создание программных симфоний: "Русской героической симфонии", "Победной симфонии", симфонии "Молодость", симфонии "Повесть о настоящем человеке" по Полевому.

Большое внимание уделяется созданию программных оркестровых произведений малой формы. Сюда относятся сюиты, поэмы, увертюры, марши и др. концертные и характерные пьесы для симфонических, народных и духовых оркестров. Тематика этих произведений весьма разнообразна (темы ВОВ, колхозной жизни, трудовой жизни нашего города, пейзажные, а также программные произведения типа поэм и сюит по литературным произведениям русских классиков и советских писателей как то: "Медный всадник" А. Пушкина, "Сын полка" Катаева, "Дорогое имячко" П. Бажова и др.

⁶⁰¹ Частично этот документ приводится на страницах книги Е. Власовой «1948 год в советской музыке» [499, с. 342–344].

⁶⁰² При этом было указано, что «...прежним руководством Комитета работа по созданию нового репертуара была построена на самотеке, на основании индивидуальных заявок композиторов» [2, л. 42].

Помимо программных сочинений д. б. создан ряд произведений, использующий мелодические сокровища народного творчества. <...> К работе над крупными произведениями по госзаказам привлечены представители реалистического направления в советской музыке, к работе по государственным заказам впервые был и привлечены ранее не пользовавшиеся вниманием Комитета и Союза Советских композиторов»[2, л. 42–44].

Затем в данном документе приводятся довольно обширные, на нескольких страницах, списки сочинений, которые уже находятся в работе, а также списки произведений о работе над которыми достигнута договоренность с композиторами [2, л. 44–48]. Однако при этом Комитет констатирует наличие серьезных проблем в решении поставленных задач: «Серьезным недостатком творческой работы композиторов является то обстоятельство, что композиторы не проявляют необходимой смелости в разрешении стоящих перед ними творческих задач, избегают ответственной тематики и предпочитают идти по линии наименьшего сопротивления, создавая в основном небольшие произведения на малозначительные темы.

Так, например, несмотря на неоднократное обращение к композиторам лично и через союз до сего времени не получено согласия работать над важнейшими заказами тематического плана Комитета по делам искусств (оратория к 70-летию со дня рождения тов. Сталина, "Песнь о счастье" и др.). Чулаки отказался писать Победную симфонию, Коваль и Штогаренко отказались от предложенного им заказа оратории к 70-летию Сталина. В текстовой музыке по-прежнему преобладает лирическая и пейзажная тематика, и в связи с этим пассивная созерцательность. Образ советского человека, его созидательная активность, действенность и высокие моральные качества остаются нераскрытыми в творчестве советских композиторов» [2, л. 49–50].

Начиная с 1946 года основную причину творческих неудач композиторов и композиторской организации в целом, партийное руководство ССК видело в отсутствии должной политучебы. Типичными для последних лет сталинского режима станут следующие рассуждения. Из выступления музыковеда С. Л. Гинзбурга⁶⁰³ на Общем собрании членов ЛОССК по поводу Постановления 1948 г.: «Советская музыка и искусство это идеология и в ней в очень своеобразной форме, в очень опосредованной форме разворачивается также глубоко, как разворачиваются [sic!] в других областях идеологии. Значит вопрос об идейном содержании искусства и социальной наполненности для нас приобретает ведущее значение» [20, л. 13].

⁶⁰³ Гинзбург Семен Львович (1901–1978) – музыковед. Член ЛОССК. Профессор Ленинградской консерватории.

На том же собрании И. Держинский, считая, что «композиторы в своем творчестве оторвались от нашей действительности и запросов», утверждал, что «первая и основная причина этого провала советской музыки, это <...> причина мировоззренческая, причина идеологическая» [20, л. 5]. Отстаивал эту же мысль в своих выступлениях и Л. Энтелис: «...исправлять эти ошибки можно не дискуссиями, а настоящей глубокой учебой, настоящим изучением истории и теории большевизма. Это – единственная наука и изучение ее единственный путь для того, чтобы избавиться от груза прошлых ошибок и застраховаться от многих возможных ошибок в будущем» [23, л. 74].

Идеологическая причина творческих неудач называлась и в отношении Свиридова. Из выступлений участников партсобрания, посвященного подготовке празднования 31-й годовщины Октября в 1948 году:

Л. А. Энтелис: «Со Свиридовым, Салмановым мы работали мало».

О. С. 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».

М. Л. 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 долгом⁶⁰⁴. Работа ансамбля к тридцатилетию комсомола на большую политическую тему о международном движении молодежи может оказаться важным толчком и для композитора» [187].

В принятой после собрания резолюции было сказано, что «...руководству Союза удалось добиться некоторых успехов в активизации творчества композиторов. <...> Однако, в работе Союза имеются существенные недостатки, тормозящие развитие советской музыки. Политическая учеба композиторов еще не организована» [188].

И на протяжении последующих пяти лет, вплоть до смерти Сталина, «политпросвещенные» коллеги продолжали видеть причины творческого молчания Свиридова в недостаточном внимании к политучебе и к поднятию своего идейно-теоретического уровня.

Из протокола заседания Правления от 2 февраля 1951 г. Об идейно-политической учебе ЛОССК: «Считать необходимым в первую очередь составление индивидуальных планов по политучебе актива композиторов, в том числе т.т. Соловьева-Седого, Свиридо-

⁶⁰⁴ О «балете для ансамбля» или Балетной сюите речь пойдет дальше.

ва, Маневича, Ходжа-Эйнатова, Животова, Феркельмана, Ефимова, до сих пор посещающих лишь семинар по марксистско-ленинской эстетике» [132].

«Политическим просвещением» Свиридова Партбюро интересовалось постоянно. В 1950 году в докладе парторга, композитора В. К. Сорокина, говорилось следующее: «Парторганизация до сих пор не сумела повлиять на ряд талантливых композиторов (Щербачев, Свиридов, Ключнер), не давших до сих пор нужных нам произведений» [191]. На одном из закрытых собраний в мае 1951 года В. К. Сорокин вновь поинтересовался: «Как занимаются Соловьев-Седой, Свиридов и Маневич?», на что И. Я. Пустыльник ответил: «Сол[овьев]-Седой был один раз у консультанта, составил план, Свиридов пришел, план оформил, но больше ничего не делал; Маневич сдал одну тему» [193]. Через полгода Пустыльник опять сетовал на то, что «партбюро не контролирует, как работают над повышением своего идейно-политического уровня лауреаты Сталинской премии» [194].

В январе 1952 года на очередном партсобрании Ф. А. Рубцов, отмечая неблагоприятную обстановку в ЛОССК, приводит в пример Свиридова, «...которому именно изъяны мировоззрения не дают возможности окончить давно начатую симфонию, создать должную концепцию. По этой же причине не получился у Свиридова вокальный цикл о Родине. 2-я причина тесно связана с первой – тяжелое материальное положение» [195].

Выступление Рубцова вызвало многочисленные вопросы у коллег:

«Д. А. Прицкер: Были ли беседы со Свиридовым?

Ф. А. Рубцов: Дважды вызывали на бюро, но он не явился. В беседах со мной отвечал обещаниями – "не беспокойтесь, музыка будет".

Р. Н. Котляревский: Типичен ли Свиридов, чтобы приводить в пример именно его?

Ф.А. Рубцов: Да, типичен.

Б. Л. Ключнер: Свиридов человек талантливый и не может остаться глухим к современности» [195].

Как мы видим, несмотря на открытую критику, Свиридов продолжал оставаться «глухим» к пожеланиям «политпросвещенных» коллег, игнорируя навязываемые ему мероприятия. Он прекрасно понимал, что наступило время, когда быть талантливым недостаточно, надо, прежде всего, идти в ногу с партийными указаниями. Что только не говорили за эти годы в партбюро ЛОССК: «не охвачен политучебой Свиридов» [190], «бездействовать продолжает Ю. Свиридов» [191, л. 21] и т. п. Наряду с Щербачевым, Пащенко, Уствольской, Евлаховым его называли «одиночкой», «молчальником» [192]. И, тем не менее, он не сдавал свои позиции.

Уже после смерти Сталина на апрельском партсобрании 1953 г. в ЛОССК был заслушан отчет о работе партбюро. Критикуя доклад В. К. Сорокина, работу Правления и творческих секций, Н. А. Голещанов⁶⁰⁵ сказал: «Упомянут бывший формалист Свиридов и, кстати, его "Огоньки". Вы пропагандируете на своих выставках, а его надо почаще приглашать в партбюро. Все знают талант Свиридова, но знают и его взгляды» [196]⁶⁰⁶. Сейчас трудно ответить на вопрос, какие взгляды Свиридова имелись в виду, но то, что это были взгляды самостоятельно мыслящего человека, взгляды – это точно.

Вспоминая в беседе со Свиридовым о том времени, Иван Вишневецкий задал композитору закономерный вопрос:

«И тем не менее Вы не поступились убеждениями, никогда не писали "Славься, Сталин!" и подобное?»

Г. С.: Нет, я не писал таких сочинений вообще. Но писал много музыки прикладной. В театре я работал много. Это вопрос слишком сложный. Как раз те, которых критиковали, они и писали "Славься, Сталин!". Шостакович написал "Песнь о лесах", прославляющую Сталина, Хачатурян "Песню о Сталине"... Все писали это! Такое время для крупных мастеров. Понимаете, вопрос сложный» [503, с. 667].

Как решал для себя этот сложный вопрос сам Свиридов, можно представить, опираясь на документы из архива Ленинградского Союза композиторов, достаточно подробно восстановив хронологию его творческих обязательств в период с 1948 по 1953 год.

Напомним, что первым сочинением Свиридова к годовщине Октября должно было стать «Русское каприччио» для большого симфонического оркестра. Однако 14 октября 1948 года в Союзе сообщили, что Свиридов в работу не включился. Больше это сочинение не упоминалось ни в документах ЛОССК, не было его никогда и среди списков сочинений композитора.

В этом же году Свиридов показал в Союзе четыре легких пьесы для фортепиано, что было расценено коллегами, как «издевка». М. А. Матвеев⁶⁰⁷ на декабрьском партсобрании 1948 года сказал: «Свиридов действительно состоит в группе "отмалчивающихся". Он показал четыре пьесы-пустышка»⁶⁰⁸. При обсуждении пьес на Радио А. М. Лобковский

⁶⁰⁵ Голещанов Николай Андреевич (1909–?) – композитор. Ученик М. А. Юдина и П. Б. Рязанова. В 1949–1951 гг. ответственный редактор Ленинградского радио. В 1952 г. – директор Театра эстрады.

⁶⁰⁶ Последняя фраза вписана в стенограмму от руки.

⁶⁰⁷ Матвеев Михаил Александрович (1912–1994) – советский композитор. Ученик М. Ф. Гнесина. В 1944 г. – ответственный секретарь ЛОССК. В 1948 г. – начальник музыкального отдела Ленинградского радио.

⁶⁰⁸ Скорее всего, речь идет о четырех фортепианных пьесах из цикла «Альбом пьес для детей», которые были изданы Музфондом в 1948 г. на правах рукописи. Созданием фортепианного Альбома для де-

похвалил их, указав как недостаток, что в них «не хватает формализма» [189, л. 63]. В январе 1949 года на заседании Правления ЛОССК, говоря об итогах творческого пленума в Москве, Л. А. Энтелис заметил: «Я призываю всех композиторов заняться ленинградской темой. Мы знаем талант Свиридова, который сейчас вместо больших сочинений, которые ему по плечу делает прелестные пустячки» [109, л. 8]

В октябре 1948 года в документах начинается еще одно крупное сочинение Свиридова – «Балетная сюита» для симфонического оркестра. 29 октября Ф. Рубцов информирует правление о двух заседаниях симфонической секции (стенограммы этого заседания обнаружить не удалось) прослушавших следующие произведения: Уствольская Былина для баса и симфонического оркестра «Сон Степана Разина», Свиридов Балетная сюита для симфонического оркестра, Френкель Вокальная сюита [102, л. 96, 98].

Появление сюиты, скорее всего, связано с тем, что перед открытием творческого Пленума ССК СССР (10 ноября 1948 г.) в Ленинграде ожидали комиссию из Москвы. В список сочинений для показа комиссии была включена Балетная сюита Свиридова. Из документов видно, что сочинение давалось композитору с большим трудом. Завершение работы откладывалось ежемесячно, в связи с чем, композитору трижды продлевали материально-творческую помощь [102; 103; 110].

28 января 1949 г. в Правление ЛОССК поступает заявление Свиридова, в котором он сообщает о состоянии своей работы над балетной сюитой: «В настоящее время музыка закончена в клавише и пишется партитура. В партитуре готова 1 ½ части из 6, 2 части сдам в партитуре к 1 февраля, 2 последующие к 10 февраля и 2 последние к 25 февр[аля] 1949 г.» [110, л. 12].

Однако, к указанным срокам сюита готова не была. 25 марта 1949 г. на заседании Правления М. Глух информирует членов Правления о беседах с рядом композиторов о состоянии их творческой работы: «Ряд серьезных работ находится еще в незавершенном состоянии, но можно рассчитывать, что в ближайшее время они будут закончены. Я имею в виду: танцевальную сюиту Свиридова» [111].

22 апреля 1949 г. Танцевальную (или балетную) сюиту предполагают включить в концертные программы предстоящего в мае смотра творчества ленинградских композиторов [112, л. 40]. На этом же заседании Свиридов лично информирует о состоянии своей работы: «Сейчас не стоит заниматься уточнением программ, а следует этот вопрос доверить руководству. Важно проверить наличие готовых сочинений. Надо срочно взяться за

тей Свиридов отметил появление на свет сына Юрия в мае 1948 г. Альбом пьес для детей посвящен Г. Г. Свиридову. [507, с. 104].

дело каждому из нас. Что касается меня – я свою сюиту закончу и представлю к сроку, с тем, чтоб она обязательно была исполнена на смотре» [112, л. 41].

На майском смотре помимо номеров из «Танцевальной сюиты»⁶⁰⁹ прозвучала первая часть Симфонии № 2⁶¹⁰. На данном смотре и оценках первой части симфонии Свиридова следует остановиться подробнее, так как это первая и единственная (до 1953 г.) публичная (в прессе) оценка творчества Свиридова после критики в 1948 году.

В конце декабря 1948 года в Москве готовился пленум Правления ССК, посвященный творческим итогам выполнения композиторами исторических решений ЦК ВКП(б). За несколько дней до начала московского пленума на партсобрании в ЛОССК говорили о состоянии творческой работы композиторов. В докладе М. А. Глуха было сказано следующее: «Есть группа одаренных композиторов, которые до сих пор отмалчиваются: очевидно, они не понимают или не хотят понять своего долга перед народом. Пребывание таких членов в Союзе нетерпимо. <...> 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» [189, л. 58–59].

На московском пленуме сочинения Свиридова не звучали, само же выступление ленинградских композиторов было признано неудачным. После этого в Ленинградской композиторской организации возлагали большие надежды на смотр ленинградских композиторов в мае 1949 г. Из выступления М. Чулаки 23 января 1949 г. на заседании Правления об итогах творческого пленума в Москве: «В числе организаций отстающих оказалась и ленинградская композиторская организация. Пленум был вынужден констатировать два момента: <...> творческое отставание ленинградской композиторской организации и слабость идейно-воспитательной работы на примерах ленинградских неудачных выступлений. <...> Видимо некоторые композиторы еще смотрят на свое творчество, как на личное дело, не понимая, что они обязаны проявить максимум сил и таланта, чтобы откликнуться на требования народа и государства. Видимо нет атмосферы для дискуссий и есть какие-то слабые стороны работы организации, которые мешают правильному разви-

⁶⁰⁹ В библиотеке ТРК «Петербург» сохранилась рукопись партитуры этой сюиты под названием «Три танца»: Молодежный танец, Русский танец, Галоп [507, с. 97]. После 1949 г. в документах ЛОССК никаких упоминаний о танцевальной или балетной сюите композитора нет.

⁶¹⁰ Когда именно композитором создавалась симфония № 2 неизвестно. Столь внезапное ее появление среди сочинений Свиридова дает возможность предположить, что либо она уже была написана композитором ранее, либо в ней были использованы материалы создаваемых тогда других сочинений – Русского капричио или симфонии к 30-летию Октября, на создание которой, накануне 1948 г., Свиридовым был заключен договор с Комитетом по делам искусств [4, л. 2].

тию творчества. <...> Нам представляется, что Ленинград должен стать центром русской музыкальной культуры. Поэтому мы первый пленум русской музыки планируем в Ленинграде. К этому пленуму ленинградцы должны выйти с целым рядом новых сочинений, чтобы Ленинград, давший в прошлом так много замечательных произведений в образцах классиков, был бы и теперь продолжателем традиций русской музыкальной классики направленной в сторону решения современной темы. Задача руководства Ленинградской организации – мобилизовать всех членов союза владеющих творческим оружием. <...> Все виды помощи, как государственные заказы, посылка в дома творчества, творческие командировки и т. д. будут обеспечиваться» [109, л. 4–6].

Из выступления композитора В. А. Власова там же: «Решение секретариата о проведении пленума русской музыки в Ленинграде – это аванс Ленинградской организации, которая должна на этом пленуме показать себя в полную силу» [109, л. 7].

Накануне смотра, в апреле 1949 г. М. Глух выступал в ЛОССК со следующими словами о предстоящем смотре творчества: «В смотре должно быть показано все лучшее, что имеется в различных музыкальных жанрах. Должен быть самый строгий подход к художественным качествам произведений. Все, что выделится на Майском смотре будет показано на июньском пленуме композиторов Российской Федерации. Таким образом, подготовке к смотру и самому смотру придается самое серьезное значение. <...> Смотри должен быть ответом ленинградской организации на наши неудачи в декабрьском пленуме» [112, л. 40].

Смотр творчества ленинградских композиторов состоялся в конце мая 1949 г. В нем принимали участие 40 композиторов, было исполнено 110 произведений различных жанров – от оперы до массовой песни. На страницах журнала «Советская музыка» подчеркивалось, что основная цель смотра – увидеть, чем ответили ленинградские композиторы на постановление от 10 февраля 1948 г., «сумели ли преодолеть груз формалистических заблуждений и найти путь к реалистическому искусству» [348, с. 14]. Среди представленных сочинений были вокально-симфонические сочинения – «За мир, за демократию» А. Маневича, «Сады цветут» В. Сорокина, «Сон Степана Разина» Г. Уствольской, «Флаг над сельсоветом» О. Чишко, «Кремль» Р. Котляревского, «Русский север» Н. Леви, новые симфонические произведения И. Держинского, О. Евлахова, Л. Ходжа-Эйнатова, В. Салманова, камерные сочинения А. Животова, В. Волошинова, песни В. Соловьева-Седого, Г. Носова, Д. Прицкера и др. Смотри охватил все районы города и проходил в залах Филармонии, Капеллы, Союза композиторов, в Кировском парке культуры и отдыха, во Дворце культуры им. Кирова.

Однако, отмечая значительные успехи произведений кантатно-хорового жанра, авторы статьи, М. Глух и Л. Энтелис, были расстроены итогами композиторов, работающих в симфонических жанрах, в том числе симфонией Свиридова: «Трудность преодоления накопленных годами навыков абстрактного мышления, неумение приблизиться к живым волнующим образам современности все еще сковывают мысль большинства композиторов-симфонистов. И хотя в партитурах Ю. Свиридова, О. Евлахова, В. Салманова наблюдается стремление к большей простоте и ясности стиля, подлинного контакта с аудиторией они еще не достигли. Это явилось следствием неизжитого еще полностью индивидуалистического отрыва от жизни. Композиторы-симфонисты словно боятся настоящей простоты, не затуманенной всякого рода модернистскими выдумками» [348, с. 16–17].

Однако на собрании в ЛОССК, посвященном итогам пленума, московский музыковед И. Мартынов, дал первой части симфонии в целом положительную оценку: «Первая часть его симфонии, бесспорно, располагает к себе какой-то чистотой музыки, в ней бросятся 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» [120, л. 36]⁶¹¹.

Тем не менее, в прессе бдительные ленинградские критики не высказывали полного доверия к творческой «перестройке» Свиридова. Вот что пишет в рецензии М. Глух: «Первую часть новой симфонии Ю. Свиридова можно расценить лишь как попытку творческой перестройки. Основные темы симфонии отличаются певучим и ясным характером. В то же время в развитии тематического материала порой еще ощущаются отзвуки прежних формалистических увлечений автора. Неясным остается для слушателей идейный замысел симфонии. Композитор поставил перед собой задачу рассказать о борьбе демократической молодежи за мир, за свободу. Как раскрывается эта тема, какое место в замысле композитора занимает исполнявшаяся первая часть – пока понять очень трудно. Надо пожелать Свиридову продолжить работу над симфонией, учтя при этом высказанные пожелания и стремясь более ясно выявить свой программный замысел. Правы были выступавшие товарищи, рекомендовавшие одаренному композитору решительнее повернуть свое творческое мышление в сторону русской музыки, насыщенной современным содержанием» [348, с. 17].

⁶¹¹ Частично стенограмму обсуждения первой части Второй симфонии и номеров из Танцевальной сюиты Свиридова в Ленинградском союзе композиторов в 1949 г. приводит А. С. Белоненко в статье «Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений» // Наш современник. 2016 . № 1. С. 250–252.

Ю. Кремлев, отметив достоинства симфонии Свиридова в сравнении с симфоническими опусами других композиторов, в целом также отнесся к сочинению настороженно: «Из числа симфонических новинок следует отметить первую часть симфонии Ю. Свиридова, которая задумана как двухчастная и посвящается борьбе молодежи демократических стран. Пока симфония не завершена и не исполнена целиком, нам не ясны удельный вес и образная роль первой части. Если же рассматривать эту первую часть как самостоятельное произведение, она многим привлекает, но вызывает и некоторые сомнения. Музыка Свиридова присущи подлинная художественная образность и стройная естественность формы. Его оркестр экономен, пластичен, подкупает тонким ощущением инструментальных линий и эмоциональной характерностью тембров. Каков же основной образ первой части? Он сумрачен и сдержанно тревожен, – будто звуки жизни, городских улиц и площадей (то далекие, то близкие), доносящиеся в комнату уединенного мечтателя. Слышны отголоски массовых песен, проходит шествие, сопровождаемое горестными вскриками. Навязчивая идея печали господствует на всем.

В музыке первой части почти нет прежних интонационных резкостей Свиридова; в целом ряде мест пробивается задушевная сердечная напевность. Но как композитор соединит эту сумрачную "камерно-социальную" музыку с сюжетом всей симфонии, что противопоставит он ей во второй части – остается пока неясным.

Так или иначе, но первой части симфонии Свиридова присуще несомненное единство музыкального переживания и музыкального мышления, чего нельзя сказать (по разным причинам) о новых симфонических сочинениях Евлахова и Ходжа-Эйнатова» [385, с. 11–12].

После просмотра Свиридов продолжил работу над сочинением. Так, в списке творческих планов ленинградских композиторов на 1950 г. значится: «Свиридов Ю. В. Симфония для большого симфонического оркестра – сентябрь-октябрь 1950 г. (срок окончания)» [125, л. 44–45].

Однако, к планируемому сроку окончания, Свиридов пишет заявление с просьбой о предоставлении ему творческой путевки в Дом Творчества «Руза» для работы над симфонией: «Прошу Правление Союза предоставить мне творческую путевку в д. творчества Рузу сроком на два месяца (октябрь-ноябрь) для работы над симфонией по госуд[арственному] заказу Комитета по делам Искусств, а также две путевки для жены и сына на тоже время. Ю. Свиридов. 10 сентября 1950 г.» [126, л. 115]

Среди документов ЛОССК сохранилось и письмо Свиридова М. Глуху, в котором он в частности указывает на некую Поэму-вальс, которую пишет с 1949 года: «Дорогой

Михаил Александрович! Извини за беспокойство, обстоятельства вынуждают просить тебя о помощи. Я хочу с 1 октября поехать на два месяца в Рузу, работать симфонию, на которую я заключил договор с Комитетом. М. А. Гринберг обещал мне там места на осень. Очень тебя прошу посодействовать, чтобы правление удовлетворило мое ходатайство об одной творческой и двух платных путевках на октябрь, а потом и ноябрь. Я живу здесь уже 20 дней, заканчиваю Поэму-Вальс, которую я начал еще в прошлом году⁶¹². Желаю тебе всего доброго. В надежде скорой встречи. Ю. Свиридов. Одновременно посылаю письмецо Т. Я. Свириной» [127].

Тем не менее, 24 ноября 1950 г., Х. С. Кушнарев, делая отчет о работе камерно-симфонической секции с января по 15 ноября 1950 г. отметил, что «за период работы секции в текущем году не выявились такие сочинения, которые могли бы быть отнесены к достижениям камерно-симфонической музыки. <...> Какие перспективы складываются сейчас из отдельных творческих заявок? По линии симфоний: симфония Свиридова – автор находится сейчас в Доме творчества РУЗА. В каком состоянии сейчас его работа – мы пока не знаем» [128, л. 140].

А. С. Белоненко указывает, что в 1950 г., Свиридов все-таки познакомил секцию камерно-симфонической музыки ЛОССК со второй и третьей частями симфонии, однако после прослушивания композитора вновь обвинили в формализме. К сожалению, единственным документальным свидетельством показа продолжения симфонии, являются слова В. П. Соловьева-Седого на заседании Президиума ССК в мае 1953 г.: «На первом нашем пленуме исполнялась первая часть симфонии Ю. В. Свиридова, которую мы горячо приветствовали. Т. Н. Хренников тоже слушал. Затем была написана вторая часть, которую он мне лично показывал, и я ее горячо приветствовал. Затем эта же часть симфонии была показана в кабинете Правления трем товарищам. Слушал я, Хренников и Чулаки. Чулаки и Хренников подвергли эту часть симфонии суровой критике. После этого Ю. В. бросил писать симфонию» [160].

В апреле 1951 г. Свиридов неожиданно просит Правление союза зачесть работу по законченной им музыкальной комедии «За Нарвской заставой» как творческий отчет по полученным им в связи с симфонией путевкам в Дом творчества «Руза» в 1950 г. [137] Из постановления заседания Правления: «Считать возможным в плане исключения просьбу Ю. В. Свиридова удовлетворить, учитывая положительный отзыв секции о музыкальной комедии «За Нарвской заставой». Поставить в известность Ю. В. Свиридова от том, что

⁶¹² Неизвестно о каком именно сочинении идет здесь речь.

обязательство по написании симфонии (в связи с чем и были ему выданы в свое время творческие путевки) с него не снимается» [136, л. 73].

Летом 1951 г. Ф. Рубцов, выступая в Ленинградском союзе с отчетом о выполнении композиторами творческих планов, отмечал: «Самая грустная картина, если сравнить с тем, как выполняется план, представляется по разделу симфонического творчества. Достаточно сказать, что в плане и переходящие и новые заявки. В этом плане мы имеем 5 симфоний. Где же эти симфонии? Свиридов, как известно, уже два года числит за собой симфонию, не кончая ее» [149, л. 18].

Спустя еще один год, в мае 1952 г. в Москве проходил смотр творчества композиторов Ленинграда. Сочинения Свиридова на смотре представлены не были. Из постановления заседания Секретариата Союза советских композиторов: «Смотр обнаружил, что ряд композиторов Ленинграда – Волошинов, Животов, Свиридов, Арапов, Салманов и др. длительное время не создают новых, значительных произведений. <...> Уже в течение нескольких лет не завершают свои симфонии Свиридов и Салманов [157].

Последнее упоминание «многострадальной» неоконченной Симфонии № 2 в документах ЛОССК относится к июлю 1953 года. 30 июня 1953 г. Свиридов пишет в Правление заявление о предоставлении ему творческой путевки в дом творчества «Руза» сроком на два месяца для продолжения работы над симфонией [171].

Симфония продолжала числиться среди неоконченных творческих заявок Свиридова вплоть до середины 1953 г., однако так и осталась незавершенной. Скорее всего, после резкой критики в союзе композитор больше и не намеревался к ней возвращаться.

Еще одним сочинением, которое Свиридов, в связи с трудной ситуацией, вынужден был писать, стала оперетта «Огоньки» (другое название «За Нарвской заставой») [507, с. 115]. «В то время когда мы с ним познакомились он работал над опереттой «Огоньки», – вспоминал музыковед А. Гозенпуд. – Меня это не очень удивило. Я знал ситуацию Георгия Васильевича, попавшего под историческое постановление 1948 г. как ученик Шостаковича, и понимал, что ему нужно как-то зарабатывать деньги» [503, с. 39].

Начало работы над опереттой относится к весне 1950 г., о чем свидетельствует письмо Д. Шостаковича И. Гликману от 6. 04. 1950 г.: «Я был бы тебе очень благодарен, если бы тебе удалось устроить встречу Ю. В. Свиридова с Л. З. Траубергом. Пусть они вдвоем решают вопрос о создании музыкальной комедии. Попроси Юрия Васильевича встретиться с Леонидом Захаровичем и поговорить с ним. Для меня это будет большим облегчением» [594, с. 89].

В комментариях к данному письму И. Гликман раскрывает предысторию просьбы Шостаковича: «В описываемое время кинорежиссер Л. З. Трауберг (сопостановщик кино-трилогии о Максиме), обвиненный в "космополитизме", был уволен со студии "Ленфильм" и находился в бедственном положении. Написав либретто оперетты "Огоньки", которое представляло собой театральную версию киносценария "Юность Максима", он обратился к Шостаковичу с просьбой написать на это либретто музыку. Дмитрий Дмитриевич, что называется, из чувства сострадания, дал формальное согласие на сотрудничество с Л. З. Траубергом для того, чтобы тот мог беспрепятственно заключить договор на свое либретто с Ленинградским театром музкомедии. Так оно и случилось. Согласие Шостаковича сыграло решающую роль в судьбе либретто. Но Дмитрий Дмитриевич, оказав помощь Траубергу, был далек от мысли писать оперетту "Огоньки". Он попросил Ю. В. Свиридова взять на себя эту миссию, каковую тот выполнил с присущим ему талантом. (Премьера с успехом состоялась в Театре музкомедии.) По просьбе Д. Д. я был посредником в переговорах Трауберга и Свиридова» [594, с. 89].

Работа над опереттой давалась Свиридову с огромным трудом, к тому же композитора отталкивала идейная – большевистская подоплека либретто⁶¹³. Тем не менее, уже 13 апреля 1951 г. на заседании Правления постановили: «Предложить Ю. В. Свиридову ознакомить секцию музыкального театра с окончательным вариантом его произведения» [134, л. 66]. Также в марте-апреле 1951 г. в ЛОССК обсуждался вопрос о предоставлении Свиридову командировки в Москву для показа оперетты в Комитете по делам искусств и в Московском театре оперетты по вызову Главного Управления Музыкальных Театров СССР [133; 134; 135; 142]. Исходя из документов, командировка должна была состояться в период с 10 по 21 мая 1951 г. [141] Летом 1951 г. Ф. Рубцов делая в ЛОССК отчет по итогам выполнения творческих планов, докладывал: «Из музыкальных комедий нужно отметить только то, что Свиридов закончил музыкальную комедию «За Нарвской заставой» <...> и она принята к постановке» [149, л. 16-17].

Однако, сохранились документы, по которым можно предположить, что не все шло так гладко. 28 сентября 1951 г. руководитель оперной секцией ЛОССК О. Чишко, докладывая присутствующим о деятельности секции и отмечая ее неудовлетворительную работу, сообщил: «Мы слушали и очень одобрили оперетту Свиридова «За Нарвской заставой». Сейчас она запрещена. Это значит, что либо мы ошиблись, либо нам следует заинтересоваться причинами отклонения этого произведения и во всех случаях сделать для

⁶¹³ Музыкальная комедия посвящена революционной борьбе рабочих Нарвской заставы Петербурга весной 1903 года.

себя необходимые выводы» [145, л. 55]. Что именно имел ввиду Чишко, говоря о запрещении оперетты, где и по каким мотивам ее запретили, остается неизвестным.

Очередное прослушивание было намечено на декабрь 1951 г. Второго ноября 1951 г. на заседании Правления ЛОССК постановили: «Утвердить прослушивание и обсуждение в декабре месяце: музыкальной комедии Ю. В. Свиридова «За Нарвской заставой» [148]. Однако прослушивания не состоялось [158, л. 6]. Не состоялось оно и через год, в декабре 1952 г. В архиве Союза композиторов сохранился Стенографический отчет заседания секции музыкального театра по обсуждению музыкальной комедии «Огоньки» второго декабря 1952 г. [158]. Как объяснил на заседании Свиридов, показ оперетты был невозможен по вине Л. Трауберга, который не успел вернуться из Москвы.

Из выступления Свиридова на заседании: «Мой соавтор по тексту – Л. З. Трауберг – отсутствует из Ленинграда, а без текста, показывать одну музыку, тем более, что это не оперетта в чистом жанре музыкальном, а скорее пьеса с музыкой – мне не представляется целесообразным. К тому же окончательного варианта пьесы у меня нет – он имеется у Трауберга. Окончательный вариант пьесы установлен нами сейчас, после постановки ее в Киеве⁶¹⁴. Поэтому мне кажется, что я не смогу дать товарищам даже самого приблизительного представления об этом сочинении, т. к. повторяю, это не столько музыкальная комедия, как скорее драматургически-музыкальное произведение.

Так как Л. З. Трауберг задержался в Москве по вопросу, связанному с постановкой нашей пьесы, то я прошу найти возможным собраться в другой раз. Сейчас же у меня нет в клавири окончательного варианта – против того экземпляра клавири, который имеется у меня, сделаны нами уже некоторые исправления, а кроме того, нет текста пьесы, а без него многое не ясно, потому что многие музыкальные номера идут с текстом, а мое объяснение сюжетного хода пьесы не даст никакого впечатления о том, что это за произведение с точки зрения драматургической и литературной. Поэтому я считаю, что сегодня было бы нецелесообразно показывать это произведение: и я был бы в невыгодном положении, и товарищи не получили бы представления о том, что написано Л. З. Траубергом» [158, л. 3–4]. При этом Свиридов утверждал, что он уже играл музыку оперетты и на Правлении, и на Секретариате и на Всесоюзной конференции по вопросам оперетты [158, л. 12]⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Первая постановка оперетты состоялась в Киеве в ноябре 1952 г. См.: Яркий спектакль. «Огоньки» на сцене Киевского театра музыкальной комедии [474].

⁶¹⁵ Сведения о данных показах в документах ЛОССК обнаружено не было. Также, в феврале 1952 г. на Совещании руководителей творческих секций по подготовке к предстоящему апрельскому смотру творчества ленинградских композиторов, в разделе оперетты указана оперетта Свиридова «За Нарвскою заставой» [155]. Однако на смотр она так и не была представлена.

Несмотря на то, что коллеги настаивали показать музыкальную часть оперетты, Свиридов продолжал стоять на своем. Его поддерживали Ю. Вайнкоп и А. Гозенпуд, который должен был выступить на прослушивании в качестве референта. Однако и А. Гозенпуд вторил Свиридову, утверждая, что показ не может состояться, поскольку кроме названия пьесы он ничего о ней не знает и не готов выступать как референт. Исходя из стенограммы собрания, складывается впечатление, что Свиридову надо было любым путем избежать публичного показа оперетты. Аналогичная ситуация в связи с прослушиванием оперетты в союзе уже возникала. О том, как был сорван один из предыдущих назначенных показов, пишет в воспоминаниях А. Гозенпуд: «Ознакомившись с "Огоньками", я понял, что это не рядовая оперетта. Тема ее, по-видимому, была не очень близка Георгию Васильевичу – революционное движение 1905 года, большевики. <...> По окончании работы он должен был показать оперетту в Союзе композиторов в Ленинграде. Но показа не состоялось. Он мне говорил: «Я не могу этого сделать. Не буду показывать». – "Как же?! " – "Не могу. Она не готова. Нет финала. Не то что торжественного, героического финала – победы большевиков хотя я и не сказал бы, что большевики победили в 1905 году... Вообще никакого нет. Я не знаю что делать". <...> Гозенпуд предложил Свиридову заболеть и сам сказал на собрании, что он заболел. Вначале устроили скандал, потом успокоились» [503, с. 40].

Но, несмотря на все творческие и организационные трудности, оперетта была окончена и дальнейшая ее судьба в целом сложилась успешно – она более десяти лет была репертуарным спектаклем во многих театрах страны, неоднократно была экранизирована⁶¹⁶.

Также в период с 1948 по 1953 г. Свиридов начинал работу над опереттой «Девушка из провинции». В архиве ЛОССК есть этому единственное свидетельство – заявление Свиридова с просьбой о предоставлении ему путевки: «Прошу для окончания моей работы над опереттой «Девушка из провинции» предоставить мне бесплатную путевку в дом творчества «Келломяки» до 1 июля 1949 г., а также одну путевку для моего сына 11-ти лет» [114; 115]. А. С. Белоненко в предисловии к Полному списку произведений Свиридова пишет, что «последняя в жизни Свиридова оперетта «Девушка из провинции», писавшаяся в начале 1950-х гг., осталась в виде партитуры номеров первых двух актов. По сви-

⁶¹⁶ Премьера окончательного варианта оперетты состоялась в декабре 1952 г. в Омском театре музыкальной комедии. В течение года спектакль был поставлен в нескольких театрах страны: в Свердловске, Ленинграде, Сталинграде, Краснодаре, Воронеже, Ворошиловграде, Риге. По мотивам оперетты было снято два телеспектакля: в 1958 г. «За Нарвскою заставою», в 1968 г. «Огоньки» (реж. Н. Хробко). В 1980 г. киностудия «Лентелефильм» выпустила музыкальный фильм «Это было за Нарвской заставой» (реж. В. Окунцов).

детельству одного из соавторов оперетты А. А. Белинского, третий акт не был написан, так как работа над опереттой в театре остановилась и композитор не стал дописывать ее» [507, с. 16; с. 115]⁶¹⁷.

В личном архиве А. Л. Свиридовой сохранились письма композитора за 1948–1952 гг. На данный момент они – главные свидетели того, в каких условиях и какими невероятными усилиями давалось Свиридову сочинение музыки в эти годы, что на самом деле стояло за созданием каждого из вышеупомянутых произведений. Впервые приводим фрагменты этих писем. Они слишком красноречивы и не нуждаются в более пространных комментариях⁶¹⁸.

Письмо № 2: «Я сегодня сидел дома все время. Немножко занимаюсь, но с очень слабыми результатами. <...> Занимаюсь перепискою и пр. и пр. Засесть за большую вещь очень трудно, никак не могу собрать свои мысли в порядок, все бежит и прыгает, как в калейдоскопе» [243].

Письмо № 4: «Не знаю, как у меня получается, что свободного времени нет совсем, ибо мешает моя безалаберность и трудность ситуации. Я несколько устал от беготни, однако загнал в издание 14 названий (10 романсов и 4 пьески для рояля), что должно принести нам немножко денег, но увы не скоро» [243].

Письмо № 6: «Бегаю по разным делам день и ночь. Получил я 1000 рб, из них уже трехсот нету, отдал долги мелкие и вчера проел малую толику. 300 рб. отдал твоей матери. Осталось 400 руб. – Живи как хочешь! Я уже из последних сил стараюсь экономить. На ребенка дадут всего 1 500 рб., это самая высокая сумма по новым правилам⁶¹⁹. Сегодня зайду в издательство, узнаю м. б. дадут скоро какие-либо деньги» [243].

Письмо № 7: «Дела идут плоховато, да и трудно им идти хорошо. Жду ответа из радио, который окончательно решит, соберутся ли они поставить монтаж оперетты «Раск[инулось] море». Если соберутся, то это даст нам какие либо деньги. <...> Он [Д. Толстой] и я вчера торговали на радио. У него ничего не купили. Вчера же прослушивали огромное количество разного хлама» [243].

⁶¹⁷ Скупые строки о начале работы Свиридова над опереттой «Девушка из провинции» есть в книге А. Белинского «Недорассказанное» [482, с. 46]

⁶¹⁸ Письма не имеют даты, не имеют нумерации листов. Исходя из слов А. Л. Свиридовой, они были написаны в мае 1948 г. Для удобства цитирования, письма были пронумерованы автором диссертации.

⁶¹⁹ В мае 1948 г. у Свиридова родился сын Юрий.

Письмо № 8: «Но я боюсь мне не на что будет жить. До ближайшего получения денег у меня осталось только эти 250 рб. В общем то дела ничего, жаль заболел Чулаки и не смог договорится с Серебр[яковым] о моем поступлении на службу» [243]⁶²⁰.

Письмо № 9⁶²¹: «У меня завтра – попытка кое-что продать в издательстве. Не знаю как выйдет. <...> Сегодня пойду к Евлахову за нотами и поговорю с ним об условиях консерваторских занятий» [243].

Письмо № 10 «Мои дела идут плоховато, т.к. я без тебя совсем выбился из колеи. <...> ничего почти не могу делать (впрочем это у меня уже почти хроническое). <...> Дни проходят очень однообразно и вяло, я почти нигде не бываю» [243].

29 июня 1950 г.⁶²²: «Работаю очень много. Весь июль пройдет надеюсь, – таким образом. <...> Я еще твердо не устроился. Занимаюсь где попало. <...> Мне очень здесь тоскливо» [244].

3 июля 1950 г.: «Я очень много работаю, т. к. сроки очень сжаты, а писать надо много. Живу в квартире М. Вайнберга, т. к. платить 500 р. за комнату (как я было договорился) мне очень накладно. Как только получу аванс вышлю тебе деньги» [245].

7 июля 1950 г.: «Я живу здесь очень скверно. Не говоря уже о том, что тоска меня совсем загрызла; мой быт крайне неустроен. Я сейчас живу в пустой квартире Вайнберга. <...> Переехать же в комнату – стоит очень дорого. Я хочу съэкономить немного денег на поездку к Вам. Работаю очень много, сразу и обозрение для Райкина, и оперетту⁶²³. <...> Я сам живу в долг, у директора и Райкина. Скоро придет очередной аванс» [246, л. 1–2].

9 июля 1950 г.: «Мне здесь совсем опротивело, т. к. я устал и хочу отдыха. <...> Работы очень много и мне очень трудно с нею управляться» [247].

12 июля 1950 г.: «Я в клавире почти все уже сделал, но партитуру еще не пробовал и начинать. Дней 15 целиком должны на нее уйти – самое малое. 1-го авг[уста] будет Репертком и числа 5-го будут смотреть все из Комитета. <...> Завтра хочу послать тебе немножко денег, директор обещал дать. А то я занимаю по 100–200 руб. на жизнь у него и у Райкина. Работа получилась очень неважная, вдохновенья, как говорится, мало» [248].

⁶²⁰ Судя по письмам № 8 и 9, можно предположить, что в поисках любой возможности заработать деньги, Свиридов пытался устроиться на работу в Ленинградскую консерваторию. Однако, достаточно подробно изучив архив Ленинградской консерватории за эти годы, автор диссертации не обнаружила тому никаких подтверждений. Вполне вероятно, что из этой затеи ничего не вышло.

⁶²¹ Сверху карандашом подписано – 16 мая.

⁶²² С середины июня 1950 г., в связи с созданием музыки к эстрадным постановкам А. Райкина, Свиридов в очередной раз находился в Москве. В это период Аглая Леонидовна с сыном жила у своих родственников в г. Тульчине.

⁶²³ Речь идет об оперетте «Огоньки».

17 июля 1950 г.: «Я начал уже писать партитуру и думаю к 1-му августа отделаться от всех забот и сразу к вам. <...> Очень здесь тебя не хватает я бы гораздо лучше работал, если бы вы были хоть не так далеко» [249].

20 июля 1950 г.: «Примерно половину работы я уже сделал в партитуре. Меня очень сбивает с толку режиссер, который очень сумбурен. К 1-му августа надеюсь быть свободен. Я усиленно хлопочу о квартире, которая будет готова через 2 года, подробно расскажу по приезду. Но надо много денег, которые в Москве заработать можно. В августе надо внести 7 000 руб. взнос. Постараюсь их достать. <...> Кроме работы вижу Бунина и иногда Пейко, который приезжает с дачи» [250].

21 июля 1950 г.: «Дела идут средне. Премьера спектакля откладывается, но я все равно хочу уехать, как и предполагал в начале августа. Хлопочу о квартире в Москве. Надо 6-7 тысяч до сентября, а где их взять. М. б. возьму работу какую либо. Я очень устал, т. к. много мелких неприятностей, да и безденежье общее не радует. Сегодня пойду в Комитет поговорить о своих перспективах» [251].

Июль 1950 г.: «Работа мне и жизнь вся в Москве опротивела страшно, но надо, как говорится, тянуть лямку, так как иначе пропадем» [503, с. 69–70].

Июль 1950 г.: «Несмотря на многие неприятности моей московской жизни, подумывать стоит только о том, что я скоро буду с вами, и сразу становится веселей. <...> деньги вышлю при первой же возможности. Тут у меня много дел, по которым бегаю в свободное от работы время. <...> В городе ужасно душно и тяжело. <...> С 10 числа в Эрмитаже идет новая программа Утесова, а в 1-м отделении (хвала Богу!) под его (Утесова) джаз танцует, кто бы ты думала?.. Обрантовы девочки! Ура! Значит, будут мне авторские⁶²⁴. Я сегодня не смог пойти на просмотр программы, так как должен быть на репетициях и говорить с режиссером у Райкина. В общем, я стал настоящий легкожанровый автор. Ляленька! Есть серьезные надежды переехать в Москву. Но это будет стоить тысяч 60–70, правда, в рассрочку. Приеду, все обдумаем вместе. Видишь сколько дел у меня» [503, с. 70–71].

8 августа 1950 г.: «Дела мои очень неважны. Премьера будет не раньше 17-го августа и все еще меня таскают писать новые и новые №№. Я страшно плох, еще никогда в жизни так не уставал. <...> Денег у меня останется после конца, не более 500 руб. Что мне

⁶²⁴ Обрант Аркадий Ефимович (1906–1974) – советский балетмейстер и режиссер, педагог, создатель и руководитель Молодежного ансамбля танца (1942–1958). В 1950 г. Свиридов писал танцевальную сюиту для Молодежного ансамбля танца.

делать. Я себе отказываю во всем, живу очень скромно. М. б. займу еще 1000 р. и приеду к вам, плюнув на все дела» [252, л. 1–2].

10 августа 1950 г.: «Я совсем без денег, <...> мне здесь очень трудно <...> в этой сложной и унылой жизни» [253].

12 августа 1950 г.: «Завтра надеюсь поставить последнюю ноту в многострадальной моей халтуре. Денег увы у меня нет. Куда они ушли? За два месяца (почти) в Москве, я потратил 3200 руб, что конечно, не слишком то много для диких московских цен да при том еще что я занят. <...> еще зимой говорил, что дела мои затруднительны... А я ведь очень устал и ни отдыхал ни дня, т. к. работа попалась очень тяжелая и неприятная» [254, л. 1–3].

Вторая половина августа 1950 г.: «Я работаю сколько можно, дела мои идут средне, т. к. не хватает ни опыта, ни таланта, для серьезных занятий. <...> Очень соскучился без вас и устал. Все же без своего угла жить нелегко» [260, л. 1].

В ноябре 1950 г. Свиридов поехал в Дом композиторов в г. Руза работать над симфонией, о которой речь шла выше.

11 ноября 1950 г.: «В доме стоит такая мертвая тишина, что мне удивительно. <...> Всего я наскреб пока 600 руб. 13-го или 14-го пойдешь в авторские узнать, деньги кое какие они перевели, но основные суммы еще задерживаются в Москве. <...> Сейчас сажусь за работу, т. к. завтрака нету, что печально, т. к. хочу есть» [256].

14 ноября 1950 г.: «Чувствую себя совершенно разбитым от непосильных занятий. Дела мои подвигаются, но очень устаю. Завтрак мне носят домой, а обедать и ужинать хожу в столовую. Здесь очень тихо – живут те же самые люди. Приехал изгнанный на праздники Ковнер, и т. д. Завтра, кажется, придет Миша Меерович, с ним хоть будет не так тоскливо. Сейчас же я совсем ни с кем не общаюсь, т. к. работаю абсолютно все время. <...> Очень скучаю без вас, так привык к Юркиному шуму и суете. Без него тишина и тоска» [257].

19 ноября 1950 г.: «Сейчас четвертый час утра. Я только что кончил работать, т. к. уже очень устал. Дела мои подвигаются плохо. Просто – ничего не получается; я сильно огорчен этим обстоятельством, т. к. работу надо закончить во что бы то ни стало. <...> Очень без тебя соскучился, и обалдел от непрерывных занятий. Я работаю по 12–14 часов в сутки. Авось что либо выйдет» [258].

[без даты] 1950 г.: «Здесь мне надо много работать, но сил почти нету, до того устал. <...> Я живу в номере 1210 вместе с Райкиным, но скоро мы переедем в другой номер, где будет рояль» [255].

22 ноября 1950 г.: «Я работаю колоссально много, но этого требуют обстоятельства. Если мне удастся написать картину за 10–15 дней (да еще неделю на запись и пр. хлопоты), то мы сразу воспрянем духом, так как будут деньги. Сегодня приехал Дм. Дм., и мы целый день провели вместе (жаль, что мне будет трудно выбирать время для встреч с ним, так как работа у меня срочная, день сегодня почти весь выпал из графика)» [503, с. 71].

Все приведенные письма, ярко свидетельствуют, каким тяжелейшим испытанием стали для Свиридова последующие пять лет после 1948 года. И тем более значительным является то, что он «не сдавался». Из представленных архивных материалов видно, как, начиная с 1946 года, постепенно менялось отношение к его творчеству, какие неоднозначные оценки давались его произведениям. И если в период руководства ЛОССК В.В. Щербачева, а затем Д. Д. Шостаковича, Свиридова, хоть и критиковали, но довольно робко. После того как на смену композиторам «формалистического направления» к власти в ССК пришли композиторы «демократического направления» творчество Свиридова стали подвергать не просто критике, а порой абсолютному обвинению в непонятных «формалистических» грехах. Критика Свиридова была целенаправленной, дискредитирующей, причем «били» не по существу, не за профессионализм, а за идеологию, за непосещение занятий по политграмоте и т. п. Однако, при всех этих обстоятельствах Свиридов смог сохранить «свое лицо», убедительную композиторскую индивидуальность свойственные лишь настоящему художнику.

5.3. Последние годы жизни Г. В. Свиридова в Ленинграде (1953–1955)

5.3.1. Деятельность Ленинградского Союза композиторов и ее отражение в творческой судьбе Г. В. Свиридова

События 1948 года оказали существенное влияние на деятельность Ленинградского Союза композиторов. После создания Союза советских композиторов СССР⁶²⁵ в апреле 1948 г., Ленинградский Союз композиторов был переименован в Ленинградское отделение Союза советских композиторов СССР⁶²⁶. Председателем ЛОССК был назначен В. П. Соловьев-Седой, остававшийся на этом посту до 1964 года. Заместителем председателя с

⁶²⁵ Далее сокращенно – ССК СССР.

⁶²⁶ Сокращенно ЛОССК СССР.

1948 по 1951 г. был М. А. Глух⁶²⁷, с 1951 г. по май 1953 г. – Ф. А. Рубцов⁶²⁸ и В. К. Сорокин⁶²⁹.

Также, именно с этого периода ужесточается контроль, как над ленинградской композиторской организацией в целом, так и над отдельными членами Союза. После 1948 г. для этого появились конкретные рычаги управления: возникновение головного органа – Союза советских композиторов и более целенаправленный пристальный идеологический контроль из Москвы и партийной организации на местах.

Начиная со второй половины сороковых годов начинает существенно меняться состав Ленинградского союза. Еще в 1943 г. в Москву переехал Б. Асафьев, на протяжении сороковых годов в столицу поочередно уезжают Д. Шостакович, И. Дунаевский, Ю. Шапорин, покидает Ленинград и перспективная композиторская молодежь, ровесники Свиридова – А. С. Леман, Ю. А. Левитин [149; 162; 163].

Композиторы самого старшего, дореволюционного поколения, оставшиеся в Ленинграде – Х. С. Кушнарев, В. В. Щербачев, А. Ф. Пашенко, В. В. Дешевов – перестают играть в деятельности Союза ведущую роль⁶³⁰. Многие из композиторов, работающие в серьезных жанрах – Б. А. Арапов, А. С. Животов, В. В. Волошинов, В. В. Пушков – после 1948 года в большей степени сосредотачиваются на научной и преподавательской деятельности. Долгое время с ярлыком «формалист» и под критическим «обстрелом» коллег по союзу продолжали работать в серьезных жанрах бывшие сокурсники Свиридова В. Н. Салманов и О. А. Евлахов, И. П. Добрый и Б. Л. Ключнер. Самую значительную часть ЛОССК составляли композиторы, активно работающие в жанре песни, киномузыки, эстрадных постановок: Е. Б. Сироткин, А. А. Ашкенази, Г. Н. Носов, М. А. Матвеев, Д. А. Прицкер, М. Я. Феркельман, Ю. В. Кочуров, В. К. Сорокин, Н. Н. Леви, Е. М. Овчинников, А. А. Владимирцов, В. Н. Липатов, Р. И. Хейф и др.

⁶²⁷ Глух, Михаил Алексеевич (1907–1973) – советский композитор, ученик Б. Асафьева.

⁶²⁸ Рубцов, Феодосий Антонович (1904–1986) – советский музыковед-фольклорист, композитор, музыкально-общественный деятель.

⁶²⁹ Сорокин, Владимир Константинович (1914–1997) – советский композитор, секретарь партийной организации ЛОССК. Напомним, что в январе 1947 г. председателем Правления ЛССК был избран Д. Д. Шостакович, заместителями председателя – М. И. Чулаки, И. И. Держинский, Л. В. Круц. В состав Президиума входили Шостакович, Чулаки, Держинский, Круц, Соловьев-Седой, Ходжа-Эйнатова, Глух [85]. В состав Правления – Шостакович, Щербачев, Чулаки, Круц, Глух, Соловьев-Седой, Свиридов, Энтелис, Пашенко, Ходжа-Эйнатова, Рубцов, Дешевов, Ашкенази, Богданов-Березовский [86]. Короткий срок на рубеже 1947–1948 гг., после отъезда Шостаковича в Москву, Председателем Правления Ленинградского союза композиторов был М. И. Чулаки. В 1948 г. он был назначен одним из секретарей ССК СССР.

⁶³⁰ За исключением А. Ф. Пашенко, к концу 1950-х гг. все они уже ушли из жизни: В. В. Щербачев (1889–1952), В. М. Дешевов (1889–1955), Х. С. Кушнарев (1890–1960), А. Ф. Пашенко (1883–1972).

После 1948 г. основное право голоса получили композиторы, т. н. демократического направления – В. П. Соловьев-Седой, И. И. Дзержинский, Л. А. Ходжа-Эйнатова, А. М. Лобковский, Н. К. Ган, активная идейная позиция была у И. Я. Пустыльника, О. С. Чишко⁶³¹. Также задавали тон музыкальной жизни Ленинграда и вершили свой суд над композиторами музыковеды и критики – представители партийной ячейки ЛОССК – Л. А. Энтелис, Ю. А. Кремлев, И. Л. Гусин, Ф. А. Рубцов, Ю. В. Келдыш, М. А. Глух, Л. В. Круц. Правда, были среди них, как говорил Свиридов, и люди «более высокого настроения души» – М. С. Друскин, А. Н. Сохор, А. А. Гозенпуд, Ю. Я. Вайнкоп.

Надо отметить, что начиная с первого постановления ЦК в 1946 г., в ССК СССР, а затем и в ЛОССК начали звучать речи о наличии в союзе некоей «групповщины», подразумеваемая групповщина т. н. «формалистов», которую и призвано было устранить Постановление 1948 г. [279, с. 88–89]. Напомним еще раз, что говорил в 1948 г. по поводу такой «групповщины» М. И. Чулаки: «В нашем Союзе еще не изжитая опасная тенденция узкой групповщины. В основе ее лежит нетерпимое отношение к иным творческим направлениям, кроме исповедуемого критикующим. Подчас это явление принимает уродливые формы «культы» одного, избранного данным деятелем, композитора, и приверженность к этому «культу» оказывается вполне достаточным основанием для отрицания всех прочих творческих направлений. Есть у нас «культы» Шостаковича, Прокофьева, даже Свиридова...» [460, с. 10].

Однако, изучая стенографические отчеты заседаний Правления ЛОССК и проходивших в союзе творческих дискуссий, складывается картина не столь однозначная. По крайней мере, в Ленинграде, на обсуждении Постановления в 1948 г., несмотря на заявление Чулаки, композиторы указывали на иную «групповщину». И если слова Чулаки о т. н. «культы» были обусловлены идеологическим контекстом 1948 года, то слова других членов ЛОССК в большей степени отражали истинное положение вещей.

Уже начиная с 1946 г. на заседаниях Правления ЛОССК начинали раздаваться голоса о «затхлой» атмосфере в союзе, об отсутствии творческих дискуссий, о том, что организация творчески не развивается. Еще более открыто об этом зашла речь на общем собрании членов ЛОССК в связи с обсуждением Постановления 1948 г. Причем среди выступавших были композиторы совершенно разных творческих устремлений.

⁶³¹ На протяжении 1948–1949 гг. в состав Правления ЛОССК входили В. П. Соловьев-Седой, М. А. Глух, М. А. Животов, Ф. А. Рубцов, Ю. А. Кремлев, М. С. Друскин, Л. А. Ходжа-Эйнатова, Б. А. Арапов, А. А. Ашкенази, В. В. Волошинов.

В. К. Сорокин: «Союз композиторов превратился в какой-то «музыкальный улей», в который нельзя попасть никому со стороны, кроме своих композиторов. Это определение подходит и к нашему союзу композиторов. Если пять человек посадить в одну комнату, плотно закрыть двери и не открывать форточку, то через некоторое время в комнате создастся затхлая атмосфера, независимо от того, сидят ли в комнате формалисты или реалисты.

Несмотря на то, что в нашем Правлении большинство придерживалось реалистического направления, все же в результате оторванности членов Правления от массы композиторов создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии.

Некоторые члены Правления, например, т. Держинский, выступали как поборники самого отсталого и затхлого консерватизма, обнаруживая высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики. <...> В ряде случаев члены Правления, используя свое общественное положение, поставили себя в лучшие материальные условия, чем масса композиторов за счет средств Музфонда, отпускаемых государством на всех композиторов» [106, л. 199–200].

Ю. Я. Вайнкоп: «Атмосфера в союзе стала не совсем приятная, об этом неоднократно говорилось, ведь многие туда стараются ходить по реже, и И. И. Держинский говорил об этом, как о каком-то зле, что композиторы не хотят ходить, не хотят участвовать в работе. <...> Надо же разобраться. Действительно, вероятно, это так и есть, как говорят. Кого прельстит организация, где свыше 100 членов, а "пупом земли" считаются 3–4 человека, и о них беспокоится весь аппарат» [105, л. 91].

О. А. Евлахов: «Союз композиторов превратился в магазин для пяти покупателей, вернее пяти композиторов. 5–6 композиторов пропагандируют негласно девиз "Америка для американцев". Сами себя восхваляют, по радио исполняют» [105, л. 84].

В. М. Богданов-Березовский, продолжая мысль Евлахова, говорил наиболее открыто: «Появление групповщины часто носит у нас весьма нездоровый характер. Если мы рассмотрим область пропаганды нашей музыки в издательских формах, в концертных формах, то мы убедимся, перелистав каталоги и программы, что все каналы пропаганды закупорены в основном тремя-четырьмя фигурами, а большинство композиторов лишено пропаганды в широком значении этого слова, а следовательно и апробации своей деятельности со стороны народа.

В этом отношении достаточно красноречивым примером являются программы фестиваля, который проходил под знаком 30-летия советской музыки, и который производил впечатление, что за это время существовали только Чулаки, Ходжа-Эйнатов, Соловь-

ев-Седой, Дзержинский и две-три фигуры, прибавленные так сказать для антуража. Таков же был принцип проведения концертов монографий творчества ленинградских композиторов в ленинградском радиокомитете. Таких монографий проведено было четыре. Опять те же самые четыре фигуры являются заполняющими эти монографии.

Возьмем самый мелкий, однако характерный факт, связанный с областью рекламной стороны пропаганды – выпуск маленьких биографий, снабженных большими портретами. <...> В этой серии "биографий с портретами" мы тщетно стали бы разыскивать старейших композиторов нашего города: ни Штейнберга, ни Щербачева там нет. Нет и многих из талантливых представителей молодежи. Можно было бы привести гораздо больше примеров. <...> Однако, мне кажется, что и приведенных примеров достаточно, чтобы показать, что с вопросом о групповщине у нас в Союзе неблагополучно» [106, л. 16–17].

К сожалению, те композиторы, о которых говорил Богданов-Березовский лишь укрепили свои позиции после 1948 г. Обстановка в союзе не только не менялась, но наоборот, с каждым годом становилась тягостнее.

После возникновения головного органа – Союза композиторов СССР, представители ЛОССК должны были ежегодно выезжать в Москву с отчетными концертами. Первый показ сочинений ленинградских композиторов прошел в декабре 1948 г. на московском творческом пленуме⁶³². Правление СК СССР признало творческий отчет ленинградцев неудачным. Из выступления М. Чулаки 23 января 1949 г. на заседании Правления об итогах творческого пленума в Москве: «В числе организаций отстающих оказалась и ленинградская композиторская организация. Пленум был вынужден констатировать два момента: <...> творческое отставание ленинградской композиторской организации и слабость идейно-воспитательной работы на примерах ленинградских неудачных выступлений» [109, л. 4–6].

Всю надежду в ЛОССК возложили на предстоящий в мае 1949 г. смотр творчества ленинградских композиторов. В апреле, накануне смотра, М. Глух выступал в Союзе со следующими словами: «В смотре должно быть показано все лучшее, что имеется в различных музыкальных жанрах. Должен быть самый строгий подход к художественным качествам произведений. <...> Таким образом, подготовка к смотру и самому смотру придается самое серьезное значение. <...> Смотр должен быть ответом ленинградской организации на наши неудачи в декабрьском пленуме» [112, л. 40].

⁶³² Сочинения Свиридова на московском пленуме представлены не были.

По окончании смотра ленинградские композиторы получили благожелательную оценку со стороны Москвы, что дало повод написать в ленинградской прессе следующий вывод: «Концерты смотра наглядно показали, что многие ленинградские композиторы отказались от формалистических ухищрений, обратились к актуальной тематике, близкой интересам советского слушателя. В этих поисках реалистического, ясного и доступного языка проявился и высокий уровень композиторского мастерства. Мы являемся свидетелями начала подлинного творческого раскрытия дарований композиторов Ленинграда» [348, с. 14].

Однако, «подлинного творческого раскрытия дарований» так и не произошло. Более того, отзывы Правления ССК о деятельности ЛОССК с каждым очередным смотром ухудшались. В 1950 году смотр творчества композиторов Ленинграда проходил с 25 мая по 3 июня. Итоги подвели на заседании Секретариата ССК: «Секретариат отмечает, что наряду с указанными достижениями майский смотр творчества ленинградских композиторов 1950 г. показал наличие серьезных творческих и организационных недостатков и прошел менее успешно, чем смотр 1949 г. Смотр показал серьезное отставание ленинградских композиторов. В ряде концертных программ были показаны порочные в идейном отношении сочинения – "Квартетино" Доброго, романсы Чичериной, а также произведения низкого художественного уровня – вокальный цикл Дзержинского, фрагменты из оперы Маневича и др. <...> Программы смотра были перегружены многими серыми, неинтересными сочинениями, что явилось результатом либерального подхода Правления ЛОССК к отбору произведений, не критического отношения Правления Союза к творчеству некоторых композиторов. <...> Секретариат предлагает Комиссии по руководству творчеством композиторов РСФСР впредь уделять еще большее внимание повседневной творческой деятельности ленинградских композиторов, чаще вызывая их в Москву для творческих отчетов и организуя систематические выезды крупных композиторов и музыковедов в Ленинград для ознакомления с новыми произведениями и участия в их обсуждении и дискуссиях, организуемых ленинградским союзом композиторов» [121].

Негативные оценки, полученные в 1950 г., скорее всего, повлияли на отбор сочинений к очередному смотру. Правление ЛОССК стало проводить политику перестраховки. На смотр творчества в 1951 и 1952 гг. были выдвинуты сочинения, которые, казалось бы, должны были максимально отвечать тем требованиям, о которых в 1949 г. говорил на одной из дискуссий музыковед Ф. Кухарский: «Соответствуют ли исполняемые произведения ожиданиям народа, поймет ли народ новое произведение? Это главный критерий оценки новых произведений. Отсюда возникает и другая проблема: насколько глубоко

прониклись композиторы-авторы данных произведений глубочайшими идеями Постановления, призывам партии к созданию ясных, идейных реалистических произведений, раскрывающих образы нашей советской современности. Ведь отображение образов современности, это та главная задача, выполнение которой ждет от нас партия, народ, вся страна» [77, л. 66].

Для исполнения на Пленуме Правления ССК СССР в Москве в декабре 1951 г. было выдвинуто двадцать одно произведение. В основном это были хоровые песни, около половины из которых, для народного хора, а также инструментальные сюиты на народные темы. Не отличалась разнообразием и тематика сочинений: «Песни о Родине», «Знаменосец мира», «Песня о Сталинских стройках», «С именем Сталина», «Пионерская походная», «Песня тимуровцев» и т. д. Ленинград представляли Л. Ходжа-Эйнатов, А. Лобковский, А. Маневич, В. Вишкарёв, О. Чишко, В. Чистяков, Г. Носов, М. Матвеев, Д. Прицкер, Н. Леви [147].

В 1952 г. на смотре творчества Ленинградских композиторов, проведенном с 22 мая по 2 июня исполнялось уже около 150 сочинений. Большая часть из них вновь были хоровые песни. Ленинград представляли Н. Ган, М. Феркельман, В. Липатов, Н. Агафонников, Е. Овчинников, Д. Прицкер, В. Запольский, Б. Шеломов, А. Егоров и В. Волошинов. Содержание представленных произведений было однобоким и тенденциозным, так сказать, на злобу дня: великие сталинские стройки коммунизма, борьба за мир, социалистический труд⁶³³. Симфонические и камерно-инструментальные сочинения на смотры представили А. Лобковский, С. Чичерина, В. Салманов, Е. Сироткин, Б. Ключнер, В. Вишкарёв, Ю. Кочуров, В. Богданов-Березовский [155]. Однако в сравнении, процент крупных серьезных сочинений был весьма мал, и по окончании смотра руководство ССК сочло серьезным пробелом отсутствие симфоний в программах пленума и в творчестве ленинградских композиторов [157]⁶³⁴.

Но самое главное, что в очередной раз было отмечено, что «на концертах пленума было показано много серых, бесцветных сочинений <...> Песни, примитивно переложенные для хора без сопровождения <...> не могут заменить полноценное хоровое творчество. В песенном творчестве ленинградских композиторов не изжиты штампы, банальные, сентиментальные надрывные интонации» [157].

⁶³³ Названия песен и хоров нередко повторяли друг друга: «Идут коммунисты», «С именем Сталина», «Здравствуй, урожай», «Женщины мира», «Баллада о бескозырке», «Песня о новой Волге» и т. д.

⁶³⁴ В руководство ССК СССР входили Т. Хренников (генеральный секретарь), В. Захаров, М. Коваль (секретари Союза СК СССР), В. Кухарский (секретарь Правления ССК СССР) и др.

Надо сказать, что в эти годы ситуация, когда призыв к созданию «ясных, идейных реалистических произведений» имел оборотную сторону, выражавшуюся как раз в создании примитивных и малопрофессиональных сочинений, складывалась часто. Еще в начале 1948 года музыковед В. Музалевский, обращая внимание на прогрессирующую опасную тенденцию, призывал коллег: «В интересах дальнейшего подъема музыкального творчества мы должны, сплотившись до конца, бороться с теми вредными течениями, которые нам мешают в нашем поступательном движении. <...> Я имею ввиду опасность упрощенчества, опасность банального, опасность вульгаризации и всего, что составляет мутную накипь на нашем музыкальном творчестве. <...> борьба с формализмом не должна заслонять перспектив борьбы и с этим уродливым явлением» [105, л. 22].

Аналогичное беспокойство высказывал на заседании Правления ЛОССК художественный руководитель Ленрадиокомитета Ю. Н. Калганов: «После Постановления ЦК ВКП (б) от 10-го февраля с. г. композиторы в ряде случаев приносили на просмотры в Радиокомитет явно недоброкачественную продукцию, считая ее достоинствами отсутствие формализма и забывая о том, что эти произведения представляли собой примитивизм в чистом виде» [99]. Тот же упрек композиторам был высказан в докладной записке Комитета по делам искусств, адресованной в ЦК: «При очень большом количестве новых песен, их музыкальное содержание не ярко, песни мало напевны и не эмоциональны, композиторы повторяются, не выходя за пределы найденных ранее интонаций и гармонических формул, не используют мелодическое богатство народно-песенного творчества, не ищут новых, общепринятых и самобытных образов, не учитывают разнообразие исполнительских жанров и вокальных возможностей исполнителей» [2, л. 50].

В июне 1952 г. на заседании Секретариата ССК подводили итоги за последние два года. Выводы были сделаны не в пользу ЛОССК. Секретариат ССК постановил: «1. Признать творческие результаты смотра произведений ленинградских композиторов за 1950–1951 год неудовлетворительными. / 2. Признать доклад председателя Правления Ленинградского отделения ССК тов. Соловьева-Седого на Секретариате ССК СССР неподготовленным и неудовлетворительным. 3. Предложить Правлению Ленинградского ССК: а/ укрепить руководство секций авторитетными общественно-активными композиторами и музыковедами и решительно повысить уровень организационно-творческой работы Союза. б/ обратить внимание на полную оторванность политической учебы ленинградских композиторов и музыковедов от их творческой практики. <...> 4. Признать целесообразным организовать совместные обсуждения произведений ленинградских композиторов с

московскими секциями, для чего практиковать систематические выезды ленинградских композиторов в Москву» [157].

К столь плачевной ситуации в ЛОССК привел целый комплекс причин, возникших после 1946–1948 гг. Во-первых, Ленинградский союз постепенно лишился большинства своих крупных, самостоятельно мыслящих, авторитетных композиторов. Параллельно к управлению союзом пришли композиторы и музыковеды – выдвиненцы 1948 г., многие из которых искренне разделяли положения постановления. Во-вторых, отрицательную роль для Союза сыграло подчиненное положение и необходимость работать под непрерывным оценочным критическим взглядом со стороны ССК. К тому же отчетные концерты и обязательные обсуждения происходили в жесткой атмосфере последних лет сталинского режима, характеризующейся безапелляционностью оценок, по-военному грубыми полицейскими методами воздействия.

В таких условиях Ленинградский союз композиторов стал постепенно терять прежнюю индивидуальность, творческую самостоятельность и внутреннюю атмосферу поиска, которые, несмотря на наличие внутри организации противоположных взглядов, и, подчас, жарких дискуссий, всегда отличали деятельность Ленинградского союза в тридцатые и первые послевоенные годы. Теперь, в условиях постоянной критики и партийного контроля ЛОССК начинает работать с оглядкой на Москву, преобладающими становятся тенденции перестраховки. К 1953 г. ЛОССК превращается в организацию довольно косную, обстановка в которой не способствовала творческим дерзаниям композиторов. Все отрицательное воздействие такого положения Ленинградского союза испытал на себе и Свиридов.

В эти годы, несмотря на все трудности, он довольно много и активно пишет «в стол». Работа идет сразу над тремя ораториями: «Двенадцать» на слова А. Блока, «Песни западных славян» на сл. А. Пушкина и «Декабристы» (Песни вольности) на слова поэтов-декабристов и А. С. Пушкина⁶³⁵. К сожалению, сочинения эти сохранились лишь в набросках тематического материала («Песни западных славян» [507, с. 23]), в эскизах партиту-

⁶³⁵ О том, что в 1952 г. Свиридов активно работал над ораторией «Декабристы» есть документальные свидетельства ЛОССК. 12 июля 1952 г. на заседании камерно-симфонической секции были прослушаны и получили положительную оценку четыре номера из этого сочинения (вероятно на тот момент у Свиридова еще окончательно не созрел замысел цикла, как оратории, поэтому сочинение во всех документах обозначено как цикл хоров а сарелла) [153, л. 40]. 18 июля 1952 г. в рекомендательном списке произведений на заключение договоров с Комитетом по делам искусств под номером пять значится: «Свиридов. Цикл хоров а сарелла на стихи поэтов-декабристов и советских поэтов» (скорее всего, это опечатка в протоколе, потому что во всех других документах обозначено «на тексты Пушкина и поэтов-декабристов») [153, л. 39]. Летом 1952 г. Свиридову была предоставлена творческая путевка сроком на два месяца для работы над данным циклом, состоящем из семи хоров [154, л. 79; 156, л. 68].

ры и клавира («Декабристы» [507, с. 23]) и практически ничего кроме композиционного плана не осталось от оратории «Двенадцать» [507, с. 10]. Хотя в разные годы друзья и коллеги композитора не раз слышали эти сочинения в исполнении автора. «Ах, как жалко, что Георгием Васильевичем не записаны некоторые его произведения тех лет! Оратория «Декабристы на слова поэтов-декабристов и А. С. Пушкина, «Двенадцать» на слова А. Блока – он это часто играл, но, видимо, не записал, как Бородин свою Третью симфонию, во всяком случае – не окончил» [503, с. 97] – вспоминал С. Слонимский. В 1972 году А. Н. Сохор, в монографии, посвященной композитору, пишет о «Декабристах» аналитически, как о сочинении, в котором «героико-эпическая тема народа, родины и борьбы за свободу становится непосредственно на русской почве» [629, с. 101–104]. Без «Декабристов», по мнению Сохора, не смогли бы появиться ни есенинская поэма, ни последовавшие за ней другие «музыкальные сказания о России».

Тогда же, в 1949–1950 гг., Свиридов создает 11-ти частную поэму для тенора и баса в сопровождении фортепиано на стихи А. Исаакяна [507, с. 66]⁶³⁶. Первоначально автор назвал поэму – «Моя Родина»⁶³⁷. Для Свиридова она знаменовала наступление нового этапа творчества, с которого начался окончательный поворот композитора к вокальным жанрам и к, преимущественно, эпическому содержанию сочинений. Так считал сам композитор, к такому же выводу впоследствии приходили многочисленные исследователи его творчества⁶³⁸.

В «Разных записях» Свиридова есть самонаблюдения, вероятно, предназначенные для кого-то из музыковедов: «В конце 40-х – начале 50-х годов в творчестве Свиридова происходит глубокий перелом и т. д. Сосредотачивает внимание на вокальных формах и жанрах... Начинается расцвет... "Страна отцов" – подступ к эпике» [617, с. 284–285]; «Начало 50-х годов, возвращение к вокальной музыке, к эпическому! ("Страна отцов")». Новый этап в эволюции стиля Свиридова ознаменовался появлением вокальной поэмы

⁶³⁶ Аветик Саакович Исаакян (1875–1957) – выдающийся армянский советский поэт, прозаик, публицист. Лауреат Сталинской премии первой степени (1946). Из творчества Исаакяна Свиридов выбрал стихи, посвященные тяжелой судьбе армянского народа, его борьбе за независимость.

⁶³⁷ Когда именно у Свиридова возник замысел поэмы сейчас установить трудно. А. Л. Свиридова считала, что композитор начал работу над поэмой еще до Постановления, в конце 1946 или в начале 1947 г. К этому времени Свиридов уже хорошо знал поэзию А. Исаакяна: с одной стороны благодаря переводам А. Блока, которого он активно изучал в эти годы, с другой стороны, благодаря рекомендациям Д. Шостаковича. А. Белоненко указывает, что именно Шостакович в свое время посоветовал Свиридову обратиться к написанию цикла на стихи А. Исаакяна.

⁶³⁸ О поэме писали А. Н. Сохор [629, с. 58–78], И. А. Тер-Оганезова [634], Т. О. Курышева [508, с. 188–227]. Наблюдения этих исследователей, сделанные в начале 1970-х гг., справедливы и по сей день. Однако сейчас, когда путь композитора завершен, стали особенно ясно видны те нити, которые связывают это сочинение со всем последующим творчеством мастера.

"Страна отцов" на слова А. Исаакяна (1950). С этого момента жанры вокальной музыки становятся ведущими в творчестве композитора» [617, с. 226]⁶³⁹.

Рожденная в один из самых драматических периодов жизни композитора, поэма стала первым крупным, по-настоящему зрелым, трагическим сочинением эпического склада. В ней сосредоточились многочисленные открытия, которые станут определяющими для всего последующего творчества Свиридова. Обращает внимание запись, в которой, рассуждая о поэме, композитор говорит не о начале, а о возвращении к эпике. Это было возвращение к творчеству другого трагического периода его жизни – годам войны, когда Свиридовым был создан шестичастный цикл «Песни странника». Именно там впервые, еще пока интуитивно, было найдено многое из того, что полнозвучно и сознательно зазвучало именно в поэме «Страна отцов»⁶⁴⁰.

Поэма была окончена и готова для исполнения уже в 1950 г.⁶⁴¹. Руководству ЛОССК было известно о создании поэмы. Свиридов лично показывал сочинение в союзе, надеясь на поддержку своего творческого замысла и содействие дальнейшей его судьбе. Однако в ответ он получил резкую критику. Вплоть до 1953 г. Свиридов так и остался в списке композиторов-«молчальников», якобы переставших работать в серьезных музыкальных жанрах⁶⁴².

Подтверждением того, что о создании поэмы знали в ЛОССК, служат архивные документальные свидетельства. Во-первых, в списке, отражающем творческие планы ленинградских композиторов на 1950 г. значится: «Свиридов Ю. В. Вокальный цикл на стихи

⁶³⁹ Самонаблюдения композитора предназначались для статьи музыковеда Т. Масловской.

⁶⁴⁰ Впервые после «Песен странника» в творчестве Свиридова возникает тема предназначения поэта и искусства, которая в будущем многократно будет звучать в финалах его поэм, кантат и ораторий. Поднимаются здесь и другие, ключевые для всего творчества композитора, темы: историческая судьба Родины, крестьянский труд, родная земля, отчий дом, бесприютность человека, жизненный и духовный путь и др. Все эти темы, в многообразных вариантах, будут пронизывать творчество композитора, и найдут самое яркое воплощение в одной из последних его вокальных поэм «Отчавившая Русь» на сл. Есенина. Впервые в «Стране отцов» Свиридов приходит к новому жанровому определению своего сочинения – перед нами не вокальный цикл, а вокальная поэма. Такое обозначение, сразу придает циклу иное, глубокое измерение. Отсюда прямой путь к другим вокальным поэмам – памяти Есенина, «Отчавившая Русь», «Ладога», «Лапотный мужик», «Петербург». Соответственно и песня в поэме, будучи поднятой на уровень философского обобщения, повествуя о самых существенных, переломных моментах жизни, теряет здесь бытовую окраску, приобретая смысл сказания, как в древнем эпосе.

⁶⁴¹ Согласно сведениям, указанным в Полном списке произведений, в 1949 г. композитором было создано пять отдельных песен на слова А. Исаакяна. Затем, в период 1949–1950 гг. начался процесс создания цикла, как всегда у Свиридова долгий. Первоначально 5-6 песен, объединялись под разными названиями: «Лирическая тетрадь», «Из поэзии Аветика Исаакяна», «Пять песен из поэзии Аветика Исаакяна» [507, с. 63–66]. К 1950 г. цикл был готов, претерпевало изменения лишь название поэмы: «Дым отечества», «Моя Родина», «Страна отцов».

⁶⁴² О судьбе поэмы Свиридова «Страна отцов» в 1949–1954 гг. можно прочитать в следующих статьях: Белоненко А. С. Горький дым отчества (К истории поэмы «Страна отцов») [484]; Белоненко А. С. К истории поэмы «Страна отцов» Г. В. Свиридова [486]; Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 5. С. 234–276; Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 6. С. 208–226.

советских поэтов – закончен» [125, л. 44–45]. О каком именно цикле идет здесь речь точно неизвестно. Однако все же можно предположить, что имеется ввиду именно поэма, так как никаких других вокальных циклов в этот период Свиридов не создавал.

Судя по всему, первое прослушивание «Страны отцов» в ЛОССК состоялось в мае 1951 г. В конце апреля 1951 г. на заседании Правления ЛОССК О. Евлахов сообщал о планах работы камерно-симфонической секции в текущем году. В частности было сказано, что 2 мая намечено прослушивание романсов Ю. Свиридова [138]. Подтверждает мысль о том, что в мае прослушивалась именно поэма, выступление председателя ЛОССК В. П. Соловьева-Седого 29 октября 1951 г. на обсуждении программы отборочных просмотров на пленум СК СССР в Москве: «За сим я должен сказать о прослушанных здесь произведениях Свиридова. По музыке это очень интересно, но по мысли и по стихам, несмотря на то, что поэт является передовым человеком нашего времени, эти стихи относятся к той эпохе и жизни, что в наше время не создает настоящего представления о нашей действительности» [150, л. 6].

Еще одним свидетельством служит воспоминание А. Сохора: «После трио мнение о Свиридове как о "втором шостаковиче", хотя и своеобразном, стало общепринятым и непоколебимым. Поэтому всех так поразила совершенно иная по духу и стилю вокальная поэма на стихи Аветика Исаакяна <...>. Помню, как в 1951 году Георгий Васильевич показывал свою поэму в Ленинградском Союзе композиторов. Это происходило в небольшом кабинете председателя, и, кроме В. Соловьева-Седого, присутствовало всего лишь несколько человек. <...> Георгий Васильевич пел и играл, произнося каждое слово и каждую музыкальную интонацию весомо, истово, с большой внутренней сосредоточенностью, но при этом предельно просто и свободно. Было в этом что-то от народных эпических сказителей – то ли русских "баянов", то ли армянских гусанов. И слушатели сразу поняли и почувствовали, что у свиридовского произведения глубокие исторические корни, что его истоки в древней народной культуре. Недаром был так взволнован поэмой Х. С. Кушнарев – большой знаток старинной музыки, в строгом облике и неторопливых манерах которого было что-то летописное, эпическое» [441, с. 22–23].

Сохор писал воспоминания, когда поэма уже была оценена по достоинству и получила однозначное признание музыкальной общественности. Вероятно, поэтому он не упоминает о возникшей тогда резкой критике в адрес сочинения. На самом же деле в руководстве ЛОССК к поэме сразу же возникло настороженное отношение. Не вошла она и в список благонадежных сочинений, не создающих риск для репутации ЛОССК в Москве. В январе 1952 года на очередном партсобрании Ф. Рубцов, делая доклад «О творческой

работе Ленинградского отделения ССК» утверждал, что «изъяны мировоззрения» являются основной причиной, по которой у Свиридова не получился вокальный цикл о Родине [195]. Не случайно поэтому, Правление ЛОССК на протяжении трех лет (1950, 1951 и 1952 годов) не решалось включать «Страну отцов» в программу отчетных смотров [155]⁶⁴³. Не упоминалась поэма и при обсуждении произведений, которые предполагалось рекомендовать к исполнению на Секретариате Союза советских композиторов СССР в мае 1953 г. [161]⁶⁴⁴

Вот что пишет А. Белоненко о перипетиях, происходивших в судьбе поэмы до 1953 г.: «Автор назвал поэму "Моя Родина". Он показывал ее несколько раз на правлении, ее слушало руководство Союза, сам глава Ленинградского союза В. П. Соловьев-Седой, но дело так и не доходило до широкого обсуждения. Автора просили переделать поэму, дать ей другое название, досочинить еще одну заключительную песню, к которой рекомендовали подобрать стихи, рисующую счастливую жизнь новой советской Армении. Свиридов вежливо выслушивал эти пожелания, но ничего в поэме не менял» [484, с. 18].

Еще в начале 1950 г. одним из первых слушателей поэмы был Д. Шостакович, сразу же оценивший достоинство и новизну сочинения. В апреле 1950 г. он писал в письме к И. Гликману: «Передавай привет Ю. В. Свиридову. Я до сих пор нахожусь под впечатлением его прекрасного произведения» [594, с. 90]⁶⁴⁵.

Позже, в 1954 году, Шостакович написал статью, посвященную композитору А. Чугаеву. Однако в статье были затронуты и насущные проблемы деятельности ЛОССК, в частности поведение некоторых членов Правления, которые, как пишет Шостакович «пользуясь своим, иной раз высоким положением, <...> развязно шельмуют талантливых композиторов». В качестве наглядного примера Шостакович привел историю с поэмой «Страна отцов» Свиридова: «Вспомним, кстати, историю изумительно прекрасного цикла Ю. Свиридова "Моя Родина", созданного в 1949 г. "Влиятельные" ленинградские музыканты столь ошельмовали это произведение, что Ю. Свиридов, композитор зрелый, не решался ее обнародовать. И лишь в конце 1952 года, благодаря настойчивости музыкантов, справедливо оценивших это прекрасное произведение, "Моя Родина" была обнародо-

⁶⁴³ За исключением первой части Второй симфонии и номеров из Танцевальной сюиты, представленных на смотр в 1949 г., фрагментов из оперетты «За Нарвской заставой», видимо исполнявшихся в 1952 г., серьезные сочинения Свиридова не включались в отчетные концерты ЛОССК.

⁶⁴⁴ 20 февраля 1953 г. на заседании правления ЛОССК поднимался вопрос о подготовке к осеннему смотру. На заседании с сообщением об итогах VI пленума Союза советских композиторов СССР выступил Ф. А. Рубцов.

⁶⁴⁵ Из комментариев И. Гликмана к данному письму: «Имеется ввиду вокальный цикл «Страна отцов» на стихи Аветика Исаакяна, раскритикованный в Союзе композиторов» [594, с. 90].

вана. А ведь Свиридов композитор зрелый, опытный и достаточно уверенный в себе и своих силах. Уверенный в себе – это отнюдь не самоуверенность, а качество, необходимое для каждого композитора. Это качество воспитывается постепенно. И тут играют большую роль воспитатели молодежи» [518, с. 499–450]⁶⁴⁶.

Неизвестно, как в таких условиях сложилась бы дальнейшая творческая судьба Свиридова, если бы в марте 1953 г. не умер Сталин. С его смертью в жизнь всего общества и всех творческих организаций пришли существенные изменения. Наступала новая эпоха. Говоря в «Разных записях» о последних годах творческой жизни в условиях сталинского режима, Свиридов описал и ощущение грядущих перемен: «... в марте 1953 года эта машина вдруг дала неожиданный сбой, резкий толчок, остановку. Через несколько дней все как бы пошло по-старому, но не совсем, а как бы "по видимости". Все, каждый порознь (за всех ведь не могу ручаться) понимали, что событие эпохи свершилось, но что будет дальше – ждали» [617, с. 563].

В ЛОССК первой «ласточкой» новых веяний, стало очередное отчетно-перевыборное собрание, на котором традиционно рассматривался вопрос о деятельности Правления. На собрании, впервые за последние несколько лет, прозвучала резкая беспалляционная критика предыдущего состава Правления. Членов Правления обвиняли в политике замалчивания, в боязни и перестраховке, в пассивности и бездеятельности руководства, «основанном на преступном чувстве казенного благополучия», в оторванности от композиторской массы, в незнании ее нужд и запросов [172].

Именно на этом собрании впервые открыто заговорили о поэме Свиридова. Композитор И. Добрый в своем выступлении напомнил: «Года полтора-два тому назад композитор Ю. В. Свиридов написал 15 поэм на тексты стихов Исаакяна⁶⁴⁷. Это значительное по своим художественным достоинствам произведение не только не было поддержано ЛССК, но даже не было исполнено и обсуждено. По сей день это сочинение замалчивается, как будто бы его совсем и не существует...» [172, л. 95]. Другой композитор, В. В. Волошинов⁶⁴⁸ прямо обвинил Правление: «Я считаю, что тяжёлой бедой и ошибкой нашего правления является то положение, в котором находится Свиридов...» [172, л. 78].

⁶⁴⁶ К сожалению, эта статья, написанная в 1954 г. для публикации в журнале «Советская музыка», не была принята редакцией и так и осталась неопубликованной. В № 10 за 1955 г. редакция журнала поместила статью Шостаковича другого содержания – о работе с молодыми композиторами.

⁶⁴⁷ Между 1947 и 1950 г. Свиридовым было написано немало сочинений на слова А. Исаакяна. Вероятно, он показывал их до того, как у него окончательно сложился композиционный план поэмы, в которую вошли одиннадцать номеров.

⁶⁴⁸ Волошинов Виктор Владимирович (1905–1960) – композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории, кандидат искусствоведения.

Уже 15 мая, по свежим следам собрания, состоялось заседание нового Президиума ЛОССК⁶⁴⁹, на котором приняли решение устроить 22 мая публичное прослушивание вокального цикла «Моя Родина» Ю. В. Свиридова [163]. Но буквально в эти же дни Свиридов добивается командировки в Москву и сам, без всякой рекомендации показывает поэму на Секретариате Союза композиторов СССР и в Главном управлении музыкальных учреждений Главного управления по делам искусств при Министерстве культуры СССР. А. С. Белоненко пишет, что в данном случае не обошлось без помощи Д. Д. Шостаковича, который с самого начала проявлял деятельное участие в судьбе поэмы. Шостакович, скорее всего, и устроил показ поэмы на Секретариате. «Как мне рассказывал сам Свиридов, – вспоминает А. Белоненко, – Дмитрий Дмитриевич обратился к министру культуры СССР Пономаренко и получил от него согласие на исполнение поэмы в Ленинграде. И хотя Свиридов не был официально зачислен в делегацию от ленинградцев, тем не менее, он присутствовал и выступал на заседании секретариата Союза советских композиторов СССР 26 мая в Москве» [486, с. 12]. Показ поэмы в Москве стал определяющим не только для дальнейшей судьбы поэмы, но и для творческой биографии Свиридова в целом.

5.3.2. Поэма «Страна отцов» в оценках московских и ленинградских композиторов. Предпосылки переезда Г. В. Свиридова в Москву.

Поэма «Страна отцов» стала первым крупным сочинением Свиридова, которое он обнародовал после Постановления 1948 года. Причем обнародовал, вопреки желанию руководства ЛОССК и установленным внутренним правилам предоставления сочинений на Секретариат ССК. Для этого надо было иметь определенную смелость. Не случайно С. М. Слонимский, вспоминая события тех лет, подчеркнул: «В 1953 году, когда еще только предстояло исполнение Десятой симфонии Шостаковича⁶⁵⁰, первым человеком, который решился вынуть на белый свет заведомо дискуссионное сочинение, был Г. В. Свиридов со своим циклом "Моя Родина" ("Страна отцов")» [503, с. 93–94].

⁶⁴⁹ На заседании присутствовали В. П. Соловьев-Седой, М. А. Глух, А. С. Животов.

⁶⁵⁰ Десятая симфония Д. Шостаковича прозвучала в ноябре и декабре 1953 г., сначала в Ленинграде, потом в Москве. Симфония стала предметом публичной ожесточенной полемики, какую невозможно было представить ни в 1936, ни в 1948 годах. Вылилась дискуссия и на страницы периодических изданий. Развернувшись в печати в 1954 г., она продлилась вплоть до 1957 г., до Второго съезда советских композиторов. С дискуссией вокруг 10-й симфонии можно познакомиться в журнале «Советская музыка» за 1954–1957 г.

Заседание Секретариата Союза композиторов СССР состоялось 26 мая 1953 г. [160]⁶⁵¹ Перед прослушиванием музыки Свиридову предоставили слово: «Я привез поэму на стихи поэта Исаакяна. Это длинное сочинение и даже в новом роде. Я хотел, чтобы его сыграли. Неоднократно просил товарищей. И даже хотел поставить на дискуссию. Но прошлый состав Правления почему-то не пошел мне навстречу. Я хотел бы здесь ознакомить товарищей с этим сочинением и послушать критику. Может быть, действительно, там есть какие-то недостатки, что весьма вероятно, и я с благодарностью приму критику. Что касается работы в симфоническом жанре, то я этим сейчас занимаюсь».

Мне кажется, что в прошлом была неправильная тенденция у некоторых товарищей – как приклеили ярлык, так и оставили. А это по существу дела было неправильно. Правление не имело творческого и профессионального авторитета, было мало профессиональным и это в значительной степени многих товарищей отдалило» [160]⁶⁵².

На обсуждение прослушанных сочинений, проходившее 29 и 30 мая, собрались практически все представители музыкальной Москвы: Т. Н. Хренников, Г. Н. Хубов⁶⁵³, Ю. А. Шапорин, В. Г. Захаров⁶⁵⁴, М. В. Коваль⁶⁵⁵, Д. Б. Кабалевский, В. А. Власов⁶⁵⁶, Д. Д. Шостакович, В. Ф. Кухарский⁶⁵⁷, И. П. Ильин⁶⁵⁸, Л. В. Афанасьев⁶⁵⁹, И. М. Бело-

⁶⁵¹ На заседании Секретариата обсуждалось состояние Ленинградского союза композиторов. Выступавшие критиковали старый состав Правления ЛОССК. Высказывались Г. Хубов, Ю. Свиридов, Б. Арапов, С. Чичерина, В. Богданов-Березовский, Ю. Шапорин, В. Белый, Н. Николаева, В. Соловьев-Седой, А. Власов, С. Аксюк, Д. Кабалевский, В. Захаров, М. Коваль, Т. Хренников [160].

⁶⁵² Это выдержка из выступления Свиридова на заседании Секретариата ССК 26 мая 1953 г. Полностью текст выступления композитора можно прочесть в статье: Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 5. С. 237–238.

⁶⁵³ Хубов, Георгий Никитич (1902–1981) – музыковед, музыкально-общественный деятель. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1969). В 1952–1957 гг. главный редактор журнала «Советская музыка». В 1946–1952 гг. – консультант по вопросам художественного вещания в аппарате ЦК КПСС. Секретарь правления СК СССР (1952–1957).

⁶⁵⁴ Захаров, Владимир Георгиевич (1901–1956) – композитор, хоровой дирижер. Народный артист СССР (1944). Лауреат трех Сталинских премий (1942, 1946, 1952). С 1948 г. секретарь и член правления СК СССР. С 1932 г. бессменный руководитель Русского народного хора им. М. Е. Пятницкого.

⁶⁵⁵ Коваль (Ковалев), Мариан Викторович (1907–1971) – композитор. Народный артист РСФСР (1969). Лауреат Сталинской премии первой степени (1943). В 1925–1932 гг. член Проколлы, РАПМ. В 1948–1952 гг. редактор журнала «Советская музыка». С 1948 г. секретарь Правления СК СССР.

⁶⁵⁶ Власов, Владимир Александрович (1902/3–1986) – советский композитор, скрипач, педагог, профессор Московской консерватории. В 1943–1949 гг. – директор и художественный руководитель Московской филармонии.

⁶⁵⁷ Кухарский, Василий Федосеевич (1917–1995) – музыковед. В 1946–1947 гг. зам. нач. Гл. упр. театров Всесоюзного Комитета по делам искусств. В 1957–1960 гг. – ученый секретарь Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства, сотрудник отдела литературы и искусства газеты «Правда». С 1960 г. работник аппарата ЦК КПСС, с 1967 г. заместитель министра культуры СССР – куратор музыкального фронта.

⁶⁵⁸ Ильин, Игорь Павлович (1909–1993) – композитор.

⁶⁵⁹ Афанасьев, Леонид Викторович (1921–1995) – советский композитор. Народный артист РСФСР (1986). Лауреат Сталинской премии третьей степени (1952).

русец⁶⁶⁰, В. А. Белый⁶⁶¹, А. Б. Лившиц⁶⁶², С. Ю. Урбах⁶⁶³, Г. М. Шантырь⁶⁶⁴, С. В. Аксюк⁶⁶⁵, Н. И. Пейко⁶⁶⁶, З. А. Апетян⁶⁶⁷, В. М. Юровский⁶⁶⁸, М. М. Гринберг⁶⁶⁹, М. А. Гринберг⁶⁷⁰, И. В. Нестьев⁶⁷¹, В. С. Виноградов⁶⁷², Е. П. Макаров⁶⁷³, В. В. Ванслов⁶⁷⁴, М. Д. Сабинаина⁶⁷⁵, Н. А. Шумская⁶⁷⁶, Л. В. Полякова⁶⁷⁷, А. А. Иконников⁶⁷⁸, М.

⁶⁶⁰ Белорусец, Игорь Михайлович (1910–1996) - советский композитор, педагог. Ученик Н. Я. Мясковского.

⁶⁶¹ Белый, Виктор Аркадьевич (1904–1983) – композитор, педагог. Лауреат Сталинской премии третьей степени (1952). Народный артист РСФСР (1980). Член Проколлы (1925-1929), один из руководителей РАПМ (1929-1932). В 1931 г. редактор журнала «За пролетарскую музыку». В 1942–1948 гг. – ответственный секретарь оргкомитета СК СССР. В 1954–1958 гг. – и. о. секретаря правления СК СССР. В 1957–1973 гг. – главный редактор журнала «Музыкальная жизнь».

⁶⁶² Лившиц, Александр Борисович (1900–1970) – музыковед. В 1929–1939 гг. главный политический редактор и уполномоченный Главлита при Госмузиздате. В 1942–1963 гг. – консультант Союза композиторов СССР.

⁶⁶³ Урбах, Самуил Юльевич (1908–1969) – советский композитор. Ученик В. Я. Шебалина. В 1952–1959 гг. ответственный секретарь комиссии симфонической и камерной музыки Московской организации Союза композиторов РСФСР.

⁶⁶⁴ Шантырь, Григорий Михайлович (1923–1987) – советский композитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1949 г. редактор музыкально-образовательных передач Всесоюзного радио. С 1952 г. член Секретариата ССК СССР.

⁶⁶⁵ Аксюк, Сергей Васильевич (1901–1994) – советский композитор и музыкальный критик. Оргсекретарь СК СССР в 1957–1962 гг.

⁶⁶⁶ Пейко, Николай Иванович (1916–1995) – советский композитор. Лауреат двух Сталинских премий (1947, 1951). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1964).

⁶⁶⁷ Апетян, Заруи Апетовна (1910–1990) – музыковед. Кандидат искусствоведения (1947). В 1946–1957 гг. инспектор, а затем нач. отдела Гл. упр. Муз. учреждений Министерства культуры СССР.

⁶⁶⁸ Юровский, Владимир Михайлович (1915–1972) – советский композитор. Ученик Н. Я. Мясковского. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁶⁶⁹ Гринберг, Маттиас Маркович (наст. имя М. Сокольский) (1896–1977) – музыковед, в 1928 г. ответственный редактор журнала «Музыка и революция» (РАПМ), в 1931 г. инспектор музыки Главискусства Наркомпроса РСФСР, в 1920–1930 гг. заведующий отделом музыки радиостанции ВЦСПС, в 1932–1938 гг. заведующий отделом музыки газеты «Советское искусство».

⁶⁷⁰ Гринберг, Моисей Абрамович (1904–1968) – музыкально-общественный деятель. В 1936–1938 гг. директор Музгиза. В 1937–1939 гг. главный редактор журнала «Советская музыка». 1938–1939 гг. нач. муз. упр. Комитета по делам искусства при СНК СССР. В 1939–1941 гг. зам. худ. рук. Муз. т-ра им. В. И. Немировича-Данченко. В 1941–1949 гг. нач. отдела, затем нач. Упр. муз. радиовещания Всесоюзного радио.

⁶⁷¹ Нестьев, Израиль Владимирович (1911–1993) – музыковед. В 1939–1941 гг. ответственный секретарь журнала «Советская музыка». В 1954–1959 гг. зам. гл. редактора журнала «Советская музыка».

⁶⁷² Виноградов, Виктор Сергеевич (1899–1993) – музыковед, фольклорист, музыкальный и общественный деятель. С 1953 г. – член международного совета народной музыки ЮНЕСКО.

⁶⁷³ Макаров, Евгений Петрович (1912–1985) – композитор, военный дирижер, педагог, кандидат искусствоведения В 1948–1953 гг. секретарь комиссии симфонической и камерной музыки Союза композиторов СССР. В 1958–1962 гг. – председатель правления Музфонда СССР.

⁶⁷⁴ Ванслов, Виктор Владимирович (р. 1923) - искусствовед, музыковед. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. В 1948–1950 гг. – старший редактор книжной редакции издательства «Музгиз», в 1950–1958 гг. – старший научный сотрудник сектора эстетики Института философии АН СССР.

⁶⁷⁵ Сабинаина, Марина Дмитриевна (1917–2000) – музыковед. Доктор искусствоведения (1973). В 1953–1957 гг. сотрудник редакции журнала «Советская музыка».

⁶⁷⁶ Шумская, Наталья Александровна (1921–1968) – музыковед.

⁶⁷⁷ Полякова Людмила Викторовна (1921–1994) – музыковед. Кандидат искусствоведения (1955). В 1953-1960 гг. зав. отделом редакции журнала «Советская музыка».

⁶⁷⁸ Иконников, Алексей Александрович (1905–2000) – музыковед. В 1940–1946 гг. политредактор, инспектор, и. о. нач. Муз. упр. Комитета по делам искусств при СНК СССР, в 1950–1953 гг. редактор отдела музыки и член редколлегии газеты «Советское искусство».

С. Пекелис⁶⁷⁹, М. С. Вайнберг, Л. В. Кулаковский⁶⁸⁰. Делегацию от ЛОССК, в составе В. Богданова-Березовского, Г. Носова, Б. Арапова, В. Салманова, И. Пустыльника, Н. Чичериной, возглавлял новый глава Правления М. Глух и председатель В. Соловьев-Седой.

Из всех прозвучавших сочинений поэма Свиридова произвела самое яркое впечатление и заслуженно встала в центре всей дискуссии⁶⁸¹. Впервые за последние пять лет сочинение Свиридова было принято практически единодушно⁶⁸². Горячо и искренне поддержали поэму Д. Шостакович, Ю. Шапорин, М. Пекелис, Н. Пейко, М. Сабинина, И. Нестьев⁶⁸³. Приведем цитаты из их выступлений:

Д. Шостакович: «Произведение Свиридова на меня произвело самое превосходное впечатление. Мне очень трудно анализировать. Несмотря на очень несовершенное исполнение, оно произвело очень сильное впечатление. <...> Тут глубина мыслей, умение находить контрасты, великолепное фортепианное сопровождение. Это чрезвычайно талантливое и написанное с большой силой сочинение. Человек написал это сочинение, потому что он не мог не написать его. Это была потребность настоящего большого таланта в создании очередного произведения. Думается мне, что чрезвычайно было бы интересно послушать это сочинение на два голоса. Я ноты видел и думается мне, что это будет отлично звучать. <...> Чрезвычайно хотелось бы послушать в более хорошем исполнении. Произведение трудное для исполнения, его нужно учить и нужно его прочувствовать. Повторяю, это произведение произвело сильное впечатление» [160].

М. Пекелис: «Это произведение действительно вдохновенное, произведение, которое по силе, яркости, глубине и впечатлительности своей, выделяется из многих произведений, которые появились за последнее время. <...> богатство, разнообразие,

⁶⁷⁹ Пекелис, Михаил Самойлович (1899–1979) – музыковед, профессор Московской консерватории.

⁶⁸⁰ Кулаковский, Лев Владимирович (1897–1989) – музыковед, фольклорист.

⁶⁸¹ Стенограмма дискуссии, развернувшейся вокруг поэмы Свиридова «Страна отцов» 29–30 мая 1953 г. в Союзе композиторов СССР в Москве впервые была опубликована в статье А. С. Белоненко Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 5. С. 235–248. В связи с тем, что диссертация была написана до выхода в свет статей А. С. Белоненко, материал цитируется по первоисточникам, которые были использованы при написании работы.

⁶⁸² Музыка ленинградских композиторов была представлена следующими произведениями: С. Чичерина Увертюра для симфонического оркестра, В. Салманов Симфония, Б.Арапов – фрагменты из оперы «Насреддин», Ю. Свиридов – вокальный цикл и А. Пашенко – Симфония. Симфонические произведения прослушивались в записи. Свиридов исполнял свою поэму сам.

⁶⁸³ Среди выступивших и высказавших свою точку зрения на поэму Свиридова были Д. Шостакович, Ю. Шапорин, Е. Макаров, Н. Пейко, В. Белый, Д. Кабалевский, С. Аксюк, В. Захаров, М. Коваль, Т. Хренников, критики и музыковеды М. Гринберг, Г. Хубов, И. Нестьев, В. Кухарский, М. Сабинина.

идея, положенная в основу этого произведения, даже и в этом исполнении, совершенно очевидно» [160].

И. Нестьев: «Это большая удача композитора. Наконец, у нас появилось крупное сочинение в романсном жанре. Нужно обязательно продвинуть это произведение и использовать это как повод для того, чтобы другие наши авторы обращались к крупным работам в области романсного жанра. <...> в целом произведение очень впечатляет, а местами просто потрясает в наиболее трагических страницах» [160].

М. Сабинина: «Это произведение выдающееся не только на фоне романсного жанра, но и на фоне многих других произведений... Эта работа одна из самых выдающихся за последний год» [160].

В. Кухарский: «Произведение это действительно чрезвычайно талантливое и производит очень большое впечатление. <...> В целом же это большое явление в нашей вокальной литературе» [160].

Е. Макаров: «Это яркое, содержательное произведение, которое никого никогда не будет оставлять равнодушным. <...> Мне хочется высказать такую мысль, что в сочинении Ю. В. Свиридова мы встретились с большим музыкальным явлением» [160].

Ю. Шапорин: «Я этим сочинением занимался вчера и сегодня и считаю, что оно выдающееся. <...> Ведь это крупное сочинение, которое выполнено на большом уровне, которое представляет подлинный шедевр в вокальном искусстве. Это необычное для романсного жанра сочинение, тут какой-то поворот в другую сторону и чрезвычайно убедительный поворот» [160].

Н. Пейко: «Весь этот цикл представляется мне значительным сочинением. Сочинение это больших мыслей, очень глубоких чувств советского гражданина. <...> Таким образом, мне кажется, что это произведение следовало бы считать одним из, может быть, самых ярких и одним из значительных творческих ответов на историческое постановление Комитета партии от 10/II. Во всяком случае, я считаю это одним из самых ярких ответов на это постановление за последние годы» [160].

В. Белый: «Я лично тоже считаю его необычайно сильным по выразительности произведением. И после того, как его прослушаешь, как-то действительно не хочется предаваться каким-то аналитическим действиям, потому что произведение оставляет очень сильное и вместе с тем очень цельное впечатление. <...> герой этого произведения – народ. В сущности, о чем бы здесь ни говорилось, здесь говорится о народе. И все время чувствуешь, что даже от своего имени поэт выражает какие-то глубокие народ-

ные чувства и мысли. Произведение это, по-моему, глубоко патриотично в целом» [160].

С. Аксюк⁶⁸⁴: «Мне тоже представляется эта работа выдающейся, принципиальной, прогрессивной, в какой-то мере этапной» [160].

Д. Кабалевский: «Я согласен со всеми. Мне тоже показалось это сочинение необычайно талантливым, очень ярким и своеобразным» [160].

При обсуждении присутствующим неоднократно высказывалась мысль о продолжении в поэме традиций русской классики, в частности Мусоргского. «Мне все время представлялась здесь связь с замечательной линией нашей классической музыки, – делился впечатлениями Пекелис. – Как-то все время вспоминался Модест Петрович Мусоргский и его трагические, очень насыщенные драматизмом образы» [160]. Поддержал мысль Пекелиса композитор Н. Пейко: «Мне кажется, что язык, который здесь нашел Свиридов, являющийся, как мне кажется, очень своеобразным развитием традиций русской классики, в частности, Мусоргского, оттолкновение от которого тут чувствуется больше, чем от других композиторов, и является своеобразным развитием традиций русской классической музыки, и в то же время несет в себе элементы нового, что очевидно, является уже отражением каких-то влияний нашего времени. Я имею в виду не музыкальные влияния, а беря это слово в обобщенном смысле» [160].

При обсуждении абсолютных противников поэмы не было. Однако были настоятельные голоса М. Гринберга, В. Захарова и еще нескольких выступавших, высказавших опасения относительно, как им казалось, небезупречной идейной концепции сочинения, о преобладании трагедийного начала, о том, что цикл в полной мере не обращен к современности, что название цикла «Моя Родина» не соответствует его содержанию и отсутствуют образы современности и оптимистический финал.

Вокруг этих «спорных» моментов развернулась дискуссия. Начал ее М. Гринберг. «Все то, что относится к трагическому, получилось очень образным, очень доходчивым, очень волнующим, – рассуждал музыковед. – Но почему же только эта сторона выделена, отмечена и подчеркнута? Это особенно бросается в глаза в цикле, который называется "Моя Родина". <...> здесь забыта очень важная часть, <...> которая была бы оптимистичная, радостная, которая символизировала бы сейчас нашу родину. <...> в общем, весь цикл, который называется "Моя Родина" остается в прошлом. И это, мне

⁶⁸⁴ Аксюк, Сергей Васильевич (1901–1994) – советский композитор и музыкальный критик. Консультант правления СК СССР (1951–1960), секретарь правления СК СССР (1957–1962). Главный редактор издательства «Советский композитор» (1956–1960).

кажется, большим изъяном этого произведения. Во всяком случае, не очень ясный идейный мотив. <...> Я повторяю – для меня образы "Моей родины" здесь не получились. Это – прошлое моей родины, какие-то страницы прошлого, но современного ощущения здесь нет. Это я говорю искренно, при всем том, что произведение произвело большое впечатление. <...> Вопрос идейного содержания, вопрос трагического неразрешимого конфликта – остается очень серьезным недостатком» [160].

Однако, многие из выступавших, как раз не усматривали чего-то плохого в отсутствии в цикле советской действительности и оптимистического финала. В процессе дискуссии достойно парировала Гринбергу музыковед М. Сабинина: «Я не знаю, справедливы ли товарищи, которые говорят, что нужен бодрый конец и требуют качество, которое поэтическому тексту поэта Исаакяна не присуще. Здесь идет речь об Армении прошлого, здесь развернуты трагические картины прошлого. Ну и что же, вправе ли мы требовать того, что в текст не вложено? Мне кажется, что финал как нельзя лучше завершает это произведение.

Вместе с тем, в нем есть черты величавого, мощного, жизнеутверждающего эпоса. Я не вижу здесь давящего пессимизма. <...> Это очень монолитное, высеченное из одного куска произведение. У меня никаких намерений нет, чтобы дробить, анализировать, говорить, что 2-я часть лучше и т. д. Я воспринимаю это с большим напряжением, оно оказывает исключительно сильное воздействие, и так я это воспринимаю от начала и до конца» [160].

По-своему объяснял отсутствие в цикле советской действительности Н. Пейко: «В этом сочинении, мне кажется, есть элементы новаторства и не только в том, что, как правильно сказал Ю. А. Шапорин, они по-иному поворачивают романский жанр, но и потому, что круг эмоций, образов и чувств, которые вложены в это сочинение, являются эмоциями, образами и чувствами советского человека сегодняшнего дня. <...> К тому же здесь возник вопрос и пожелание относительно того, чтобы дать еще какой-то номер, который говорил бы о нашей действительности. Я воспринимаю этот цикл таким образом: после перенесения страшнейших тягот военного времени, наша страна вступает в полосу расцвета, она становится еще более яркой и прекрасной. И это ощущение здесь, мне кажется, передано. И это сочинение мне кажется вполне современным, хотя нет настоящей картинке сегодняшнего дня» [160].

Дискуссионным оказался и вопрос о национальном языке сочинения. И вновь первым его поставил М. Гринберг: «Это армянское произведение или произведение об Армении? Как будто целый ряд выразительных средств связывает нас это произведение

с Кавказом, с Арменией, но с другой стороны, это не переходит в ощущение образа вообще нашей родины. Так что вопрос о языке этого произведения остается или дискуссионным, или не продуманным» [160].

Многие из выступавших, согласившись, что вопрос был поднят не случайно, тем не менее, как раз оценили мастерство Свиридова в плане национального колорита. И. Нестьев был убежден, что «вопрос о языке, о национальном стиле этой музыки решил Свиридов очень самобытно и ярко. Я бы сказал, что это произведение русского композитора об Армении так, как он ее чувствует, и как он прочел поэзию Исаакяна. Здесь он находится в традициях русской классики, которая неоднократно обращалась к Востоку, видела эти картины востока глазами своей национальной стихии. Несмотря на то, что здесь нет фольклорных признаков армянской музыки, в целом получилось убедительное раскрытие этой суровой и очень своеобразной поэзии старой Армении. Армении – трагической страны, которая пережила трагическую судьбу. И это здесь с большой симпатией и сочувствием обрисовано» [160]. Соглашался с ним и В. Кухарский: «Талантливый композитор, который пишет об Армении, имеет право своим языком как русский композитор сказать об Армении, как он ее воспринимает. И в этом отношении мне кажется, что упрека композитор не заслуживает» [160].

Горячий прием поэмы вызвал справедливые упреки в адрес руководства ЛОССК, которое долгое время не включало поэму в программы смотров и, соответственно, в Москве ничего не знали об этом сочинении. Защищаясь, В. П. Соловьеву-Седому пришлось неоднократно выступать, выдвигая свои оправдательные версии сложившейся ситуации.

В завершении дискуссии слово вновь взял Свиридов, прежде всего, чтобы дать свое видение сложившейся ситуации: «Здесь не совсем правильная была дана информация, поэтому я вынужден говорить о своем произведении. Я предлагал свое сочинение показать. Я много работал в области кино и театра. И вот меня вызвали товарищи и сказали, что я ничего не пишу. Я хотел показать свое сочинение для того, чтобы была дискуссия, но мне было отказано. По каким мотивам, я не могу сказать. Я играл сочинение в присутствии тов. Власова и мне ничего не сказали. Это, правда, было давно.

К чему я это все говорю? Тов. Коваль сказал абсолютно правильную вещь⁶⁸⁵ – композиторы могут быть разные, они могут быть самых различных направлений в со-

⁶⁸⁵ М. Коваль утверждая, что «в нашем искусстве могут развиваться совершенно различные творческие индивидуальности, развиваться очень интересно. И нужно относиться к этим индивидуальностям объективно» [160], тем не менее, говорил об отсутствии в цикле «непосредственности восприятия

ответствии с личным вкусом и устремлениями. Но, к сожалению, Правление проводило неправильную политику, и Правление было очень нетерпимым к любому проявлению чего-то такого, что выходило за пределы личного вкуса некоторых товарищей. Я обо всем этом говорю для того, чтобы это не повторялось больше.

У нас в Союзе есть очень талантливые композиторы, например, Клюзнер, который написал скрипичный концерт, но он боится его показывать. В Ленинграде еще не вышло из моды такое слово, как формализм, хотя в сочинении Клюзнера ничего этого нет.

Мне бы хотелось пожелать, в частности, для внесения в резолюцию, чтобы было больше разнохарактерных музыкантов в Правлении, чтобы было больше внимания и тогда дела пойдут лучше, тогда будет больше сочинений, и Ленинград тогда не будет бедно представлен, как он был представлен на прошлом пленуме. <...> В Ленинградском союзе положение было не совсем хорошее. Правление не умело сплотить людей воедино. Поэтому Союз фактически, как организация, действовал в половину, а может быть, и меньше тех возможностей, которые у него имеются. И, мне кажется, новое Правление Ленинградского Союза должно, прежде всего, поставить задачу консолидации всех творческих сил, чтобы все товарищи работали и находили беспристрастное отношение к своей работе, и тогда дело будет лучше» [160].

Не обошел Свиридов в заключительном слове и прошедшую дискуссию, возникшие по поводу его сочинения мнения: «Мне очень приятно было услышать критику. Да, замечание о названии правильное, но мне кажется, что драматический и патетический тон, которым я пытался говорить, такой теме свойствен. Слово – Родина располагает к возвышенным и трагедийным чувствам.

Поразительной национальной окрашенности композитор, как Мусоргский, занимался вопросами государства, родины, казалось бы, далекими для искусства, но он замечательно это делал, – он отражал дух народа. Я говорю в смысле принципа, который я взял в основу – не музыкальную, но чисто творческую, в смысле сюжета и подхода. Если говорить о родине, то говорить в тоне патетическом, хотя есть у Лермонтова стихи, где имеется лирическое умиление. Мне кажется, можно говорить и языком таких страстей как говорил я в этом произведении, заголовок, может быть, неправильный, потому что он обманывает. Сам заголовок говорит о том, что услышишь что-нибудь со-

мира», «чрезмерном психологическом углублении», высказывал пожелание о более массовом языке и объективности высказывания.

временное. Смысл, может быть, был неправильно понят. Но смысл такой, что после всех перенесенных страданий, пусть живет народ. Может быть, я сгустил краски, я подумаю. Во всяком случае, благодарю товарищей за критику и внимательное отношение» [160].

Итог обсуждению подвел глава ССК СССР Т. Н. Хренников: «Факт остается фактом, что работа Ленинградского Союза на последнем общем собрании ленинградских композиторов правильно признана неудовлетворительной. <...>. О сочинениях, которые сейчас прослушали, мы ничего не знали. <...> Совершенно правильно говорил тов. Свиридов относительно того, что самым порочным было то, что Союз не сумел сплотить наиболее талантливые силы и, по-видимому, лица, которые группировались вокруг организации, в творческих своих устремлениях были однобоки. Поэтому и представление было однобоким. Не было опоры на наиболее творческие силы, которые способны были бы решать большие задачи искусства. Они были на отшибе. Соловьев-Седой приводил пример, что они слушали две части сочинения Свиридова. Я знаю, как Свиридов относится к критике. Вторая часть была неудачная, а первая была хорошая. Но это не значит, что на все дальнейшее, что писал Свиридов, положен отпечаток оценки этой самой 2-й части» [160].

Изложил Хренников и планы на будущее: «Тут была единодушная положительная оценка вокального цикла Свиридова, – это самобытное, индивидуальное, яркое произведение, надо его послушать в настоящем виде. <...> Мы хотим в Москве в ближайшее время услышать <...>, произведение Свиридова в хорошем исполнении. Надо сейчас <...> сделать несколько экземпляров, договориться с исполнителями на ближайшее время, может быть 2–3 недели, сколько потребуется для разучивания этого произведения здесь, в Москве для широкого ознакомления. Интересное сочинение заслуживает широкого ознакомления с ним и организации дискуссии. Композитор послушает высказывания и это пойдет на пользу самому Свиридову и всем нам. Нужно организовать исполнение этого сочинения здесь, в Москве» [160].

Показ поэмы в Москве вдохновил Свиридова. Следует подчеркнуть, что помимо неожиданного успеха, впервые после 1948 г., вокруг сочинения Свиридова развернулась искренняя дискуссия. И, несмотря на противоположные суждения, это была не уничтожающая критика, какой награждали композитора пять последних лет, а конструктивный диалог, живое общение и обмен мнениями. Таких собраний уже давно не было в стенах союза композиторов. Неслучайно обсуждение вышло за рамки одного отведенного ему дня.

Признание в Москве повлияло и на дальнейшие события в ЛОССК, на отношение к циклу со стороны его руководства. Так, уже 15 июня 1953 г. на общем собрании членов ЛОССК глава Правления композитор М. Глух выступая с докладом «О перспективах творческой работы ЛОССК и предстоящем смотре творчества ленинградских композиторов», отметил удачное выступление ленинградцев в Секретариате ССК СССР, в том числе и Свиридова. В заключение своего доклада, касаясь вопроса о будущем осеннем смотре, он предложил включить поэму в его программу. Правда, при этом намекая на неоднозначность ее оценок: «Имеется интереснейшая вокальная поэма Свиридова, которая блестяще прошла в Москве, но имеющая спорные моменты, о которых мы можем поговорить. Она тоже может быть исполнена в нашем концерте» [173, л. 16].

В июле в приложении к журналу «Советская музыка» впервые издаются пять номеров из поэмы под названием «Романсы на слова А. Исаакяна»⁶⁸⁶. Восемнадцатого сентября Правление удовлетворяет просьбу Свиридова о переписке для прокатного фонда ЛОМФ оставшихся шести неопубликованных номеров поэмы в связи с предстоящим исполнением её на ноябрьском смотре [162, л. 79; 168, л. 46]. 25 сентября Правление постановило: «Рекомендовать вокальный цикл Ю. Свиридова на слова А. Исаакяна Музгизу для включения в перспективный план изданий на 1955–1956 годы» [169, л. 47].

Второго октября обсуждался вопрос о подготовке к ноябрьскому смотру творчества ленинградских композиторов. Среди рекомендованных сочинений значилась и поэма Свиридова. Однако 16 октября, когда на заседании Президиума ЛОССК утверждался данный рекомендательный список, поэмы Свиридова там не было [170]⁶⁸⁷. Первоначально сочинение должно было быть исполнено на заседании соответствующей секции, получив ее рекомендацию. Заседание камерно-симфонической секции ЛОССК состоялось 14 ноября 1953 г. Присутствовали композиторы Х. Кушнарев, Б. Ключнер, О. Евлахов, М. Глух, Б. Арапов, В. Салманов. В повестке дня первым номером числилось прослушивание вокальной поэмы Свиридова «Моя Родина». Она прозвучала в исполнении И. Нечаева (те-

⁶⁸⁶ Свиридов Г. Романсы на слова А. Исаакяна. – М.: Музгиз, 1953. – (Нотн. прилож. к журн. «Советская музыка» № 7). Сюда вошли № 2 В дальний путь: «Дни милые весны пришли опять...»; № 4 Был бы у меня баштан: «Гой! Был бы на Аразе у меня баштан...»; № 5. В долине Сално: «Там, в долине Сално боевой...»; № 7. Моей матери: «От любимой страны удалился я...»; № 8. Дым Отечества: «Под родимый кров я вернулся вновь...».

⁶⁸⁷ В рекомендательном списке было 13 сочинений: Евлахов Балетная сюита, Балкашин Симфоническая поэма «Павлик Морозов», Ходжа-Эйнатов Симфоническая поэма, Ключнер Увертюра для симфонического оркестра, Маневич Пьесы для оркестра на гагаузские темы, Дзержинский Оды для голоса и симфонического оркестра, Шварц Скерцо из симфонии, Салманов Симфония, Дешевов Симфоническая поэма «Ленинград», Чишко песни из хоровой сюиты «Шахтеры», Симонян концерт для ф-п с оркестром, Финкельштейн Симфоническая поэма памяти Юлиуса Фучика.

нор), В. Андрианова (бас) и А. Люблинского (фортепиано). Секция постановила: «Рекомендовать вокальную поэму "Моя Родина" Ю. Свиридова к включению в программу камерного концерта смотра в Малом зале Филармонии» [цит. по: 486, с. 13].

17 ноября поэму прослушал Президиум ЛОССК в присутствии В. П. Соловьева-Седого, М. А. Глуха и В. В. Животова, и она была окончательно утверждена. Постановили: «Включить вокальную поэму Ю. В. Свиридова "Моя Родина" в программу камерного концерта смотра творчества ленинградских композиторов в Малом зале филармонии 25 ноября с. г.» [165].

25 ноября 1953 года поэма была исполнена в Малом зале им. А.К. Глазунова⁶⁸⁸. А. С. Белоненко указывает, что «концерт проходил при полном зале. Поэма имела большой успех, автору устроили овацию. Среди многочисленных слушателей были не только члены ЛОССК, но и приехавшие на смотр гости, композиторы и музыковеды Москвы, а также представители других республик» [486, с. 13].

Дискуссия по обсуждению произведений, прозвучавших на смотре, продлилась три дня – 26, 30 ноября и 2 декабря. И вновь поэма Свиридова оказалась в центре внимания большинства участников дискуссии. Мало кто из присутствующих остался равнодушным⁶⁸⁹. Как сказал на третий день дискуссии композитор Е. Мейлих, «из выступавших с этой трибуны, вряд ли найдется оратор, который в той или иной мере его не коснулся, а это означает, что вокальный цикл Свиридова заслуженно стал в центре развернувшейся дискуссии» [176, л. 20]. Однако после первого дня дискуссии, где практически все выступающие высказались в поддержку Свиридова [174]⁶⁹⁰, тон и общая направленность обсуждений кардинально изменились, и поэма подверглась жесткому осуждению [175; 176].

Дискуссия проходившая в ЛОССК показала не только сторонников и противников поэмы Свиридова, ситуация оказалась гораздо глубже. В условиях ощущения грядущих перемен, дискуссия вокруг поэмы обнаружила сторонников двух направлений дальнейшего развития советской музыки. Возникшее, после смерти Сталина, ощущение свободы да-

⁶⁸⁸ На концерте камерной музыки 25 ноября 1953 г. были исполнены квартет В. Баснера, цикл романсов «Родные края» М. Матвеева, прелюдии Д. Толстого и поэма «Моя родина» Ю. Свиридова.

⁶⁸⁹ Подробное описание этой дискуссии, проходившей в ЛОССК можно найти в статьях А. С. Белоненко «К истории поэмы «Страна отцов» Г.В. Свиридова» [486] и «Свиридов и Шостакович: к истории взаимоотношений» // Наш современник. 2016. № 5. С. 250–269. В связи с тем, что диссертация была написана до выхода в свет статей А. С. Белоненко, материал цитируется по первоисточникам, которые были использованы при написании работы.

⁶⁹⁰ В первый день выступили Д. Д. Шостакович, Ю. А. Шапорин, Н. И. Рогожина, А. М. Лобковский, А. В. Шаверзашвили, Б. Л. Клюзнер. Вечером того же дня Шостакович, Шапорин и ряд других гостей возвратились в Москву. Второй день прошел в шельмовании цикла Свиридова. Третий день был самый продолжительный по времени и самый горячий по тону дискуссии: глава Правления М. А. Глух, который вел собрание, дал возможность выступить и тем, кто защищал Свиридова, и тем, кто его критиковал.

ло возможность воспринять тем, кто не разделял узкий идеологизированный взгляд на творчество.

В поддержку Свиридова выступили Д. Д. Шостакович, Ю. А. Шапорин, Б. Л. Ключнер, Г. Т. Филенко, И. Добрый, М. С. Друскин, А. Н. Сохор, против – В. П. Соловьев-Седой, Ф. Рубцов, Е. И. Мейлих, И. Л. Гусин, Ю. А. Кремлев, А. Я. Штогаренко, И. И. Дзержинский, Л. А. Энтелис.

Защищавшие поэму в своих выступлениях приводили разные аргументы. Все отмечали выдающееся по глубине и выразительности сочинение, глубоко переданный образ Родины⁶⁹¹. Б. Ключнер, например, утверждал, что «это произведение большого стиля и большого мастерства, глубокого и своеобразного содержания. <...> чрезвычайно самостоятельное, очень интересное в смысле творческого облика произведение». Он расценил поэму «предвестником большого настоящего художника и большого творческого пути» [174, л. 67–70].

Из представителей московской делегации, как всегда с горячей поддержкой выступил Шостакович: «Это – сочинение, которое просто непосредственно производит впечатление своей какой-то глубокой содержательностью, большой силой, богатейшим мелодическим развитием. По настроению это очень сильно. Отличие одного романса от другого поразительное, затем – звучание голосов. Это произведение весьма близкое к совершенству и по огромному таланту, и по соответствию формы и содержания» [174, л. 14–16].

Самым обстоятельным, тщательно продуманным и ораторски ярким было выступление музыковеда М. С. Друскина. Его речь сконцентрировала в себе все наблевшие вопросы, касающиеся композиторского творчества и неблагоприятной обстановки в руководстве Союзом. Михаил Семенович не просто высказывал свою точку зрения на поэму, он активно защищал Свиридова, возражая против обвинений его в формализме, открыто выражая протест против облыжного осуждения композитора со стороны некоторых членов Правления ЛОССК. С этой точки зрения выступление М. С. Друскина представляется весьма важным: «Как ни смотр – в центре смотра как показательная негативная фигура – Свиридов. <...> Что получается со Свиридовым? /Я буду говорить совершенно откровенно/. Свиридов написал хорошую музыкальную комедию "Огоньки". Ни один музыкант не может сказать, что это плохая музыка, можно сказать, что мало музыки, но все, кто с ней

⁶⁹¹ В выступлениях сторонников поэмы порой звучали небольшие стилистические замечания, как например, у Ю. Шапорина, который предостерегая Свиридова от скуности фортепианного сопровождения, предложил ему использовать рояль более полно [174, л. 35–37]. Однако такие замечания совершенно не влияли на положительную оценку сочинения в целом, на его абсолютную поддержку.

знаком, скажут, что это хорошая реалистическая музыка. Меня не интересует что написал либреттист.

/С МЕСТА. – Народ ее мало знает/.

– В Союзе она показывалась. Вина правления, которое не сумело это произведение по-настоящему показать широкой массе членов нашего Союза. А какие идут разговоры? Разговоры подобного сорта: – "написал музыкальную комедию, спрятался в кусты". Когда речь идет о том, что Василий Павлович написал хорошую музыкальную комедию – прекрасно; когда Свиридов пишет хорошую музыкальную комедию, говорят – его дело писать симфонию; когда Свиридов пишет хорошую эстрадную музыку, говорят: – это не его дело, он должен писать серьезную музыку. Когда партия призывает нас писать хорошую бытовую музыку, и Свиридов пишет такую музыку, говорят: – Свиридов занялся недостойным делом – спутался с Райкиным. А если бы Василий Павлович написал музыку, связанную с Райкиным, сказали бы, что это хорошо. В то же время ни один человек не посмел сказать, что Василий Павлович, написавший партитуру балета, занимается не своим делом.

К чему я это говорю? Есть какой-то для меня непонятный личный тон у некоторых членов нашего союза (и в правлении я это чувствую) против Свиридова, носящий характер этой подковырки против талантливого человека. Против этого я категорически протестую и буду протестовать в дальнейшем. <...>

Изра. Лазаревич⁶⁹² сказал: "Талантливое произведение не может быть спорным произведением". Куда же мы дальше идем? Мы за "бесспорные" произведения, чтобы все точки были расставлены и все шло по какой-то дорожке. Так мы закрываем дорогу нашему творчеству. Мы, наоборот, заинтересованы в больших спорах, вызывающих обмен мнений, дискуссию, а "бесспорные", серые произведения нас уже перестали интересовать.

Социалистический реализм открывает необычайный простор развитию самых различных жанров и направлений. Это я сказал? Нет, это не я сказал. Разрешите раскрыть плагиат: это напечатано в Ц. О. "Правда" 27 ноября 1953 года в связи с постановкой пьесы "Гроза" Островского режиссером Охлопковым. Не знаю, все ли читали эту статью, подписанную псевдонимом "зритель". Чем она пропитана? – Чтобы было более творческих дерзаний, чтобы было более самостоятельных произведений. Здесь содержится одна фраза, имеющая отношение и к нашей дискуссии: "Одна из самых страшных бед для искусства – нивелировка, подготовка под один образец, хотя бы и лучший. Такой подход к работе над

⁶⁹² Речь идет о музыковедке Израиле Лазаревиче Гусине.

произведением стирает индивидуальности, порождает шаблоны, подражательство, тормозит развитие творческой мысли, лишает искусство радости исканий". И после этого говорится, что необходимо учитывать право художника на самостоятельность, на смелость, на поиски нового. А те товарищи, которые бьют Свиридова, учитывают это право? Они могут сказать так: это есть проявление враждебных нам тенденций. Тогда, если это так, бороться с буржуазной тлетворной упаднической культурой – наш долг; если это формализм и космополитизм, мы обязаны с этим бороться. Но не слишком ли много берут на себя товарищи, усматривая в этом произведении то, чего там нет? <...> в нашей организации есть другая беда, и незачем придумывать беды, где есть основная беда. Мало творческих дерзаний. Не в пережитках формализма дело, а в большом количестве серых произведений. <...> наша задача – бороться против одностороннего, однобокого понимания реализма, против штампов и серости. За творческие дерзания! За расцвет многообразных жанров! За разнообразие художественного решения! За простор мысли и расцвет творческой индивидуальности! Если мы сумеем по-настоящему бороться за эти важные для нашей организации вопросы, тогда наша организация поднимется на новую, более высокую ступень» [176, л. 59–71].

Вот как комментирует выступление Друскина А. С. Белоненко: «Чтобы понять, насколько эти слова были смелы и ошеломляюще новы, необходимо представить себе лексику и фразеологию в печати и в официальных выступлениях эпохи 1948 г. <...> Выступление М. С. Друскина стало своего рода манифестацией нового, прогрессистского музыкально-эстетического дискурса после-сталинской эпохи. Таких речей в ЛОССК до той поры не слышали. Выступление Друскина было встречено аплодисментами» [486, с. 14].

В выступлениях композиторов и музыковедов, подвергающих поэму Свиридова критике, как раз и звучала уже привычная, затертая лексика выдвинутых 1948 г. Наиболее отчетливо их позиция была обозначена в выступлениях музыковедов: Е. Мейлиха, И. Гузина, Л. Энтелеса и Ю. Кремлева – они выступали против поэмы особенно активно, не скупясь на сравнения и обидные слова.

Л. Энтелес: «Меня очень испугал тот тон бесстрашного восхваления, который звучал прошлый раз, ибо мне казалось, что игнорируется очень важное, игнорируется восприятие народом этого произведения. Язык Свиридова нарочито аскетичный, сухой, графичный. Этот язык для нас не нов в Свиридове. И прав И. И. Дзержинский, что это мы слышали раньше и не только у Свиридова. <...> Если Свиридов закрепится на позициях этого произведения, тогда для него тупик. <...> Чем скорее Свиридов пройдет этот этап, тем ярче он заговорит языком понятным народу, тем эмоциональнее будет его музыка,

тем действительно по-настоящему ярко разовьется дальше его очень большой талант, о котором говорил И. И. Дзержинский» [175, л. 42–43].

Е. Мейлих: «Я не оговорился, назвав это произведение – рецидивом формализма. Я даже уточню: с моей точки зрения, это рецидив экспрессионизма, ибо экспрессии, выражения и даже экстаза здесь гораздо больше, чем музыки. <...> Мое ухо слушателя подсказывает мне, что тов. Свиридов стоит на пути, который может увести его (да и тех, кто ему рукоплещет) в сторону от столбовой дороги советского реалистического искусства.

«В поэме есть страницы довольно непосредственно ведущие к Мусоргскому или к массовой песне, но не они определяют стиль произведения в целом, тем более, что к основному его костяку они пришиты, как мне кажется, белыми нитками» [176, л. 20–21].

И. Гусин: «Цикл Свиридова "Моя Родина", с моей точки зрения, не спорный (я буду ставить точки над "и"): я считаю, что цикл Свиридова – это цикл бесспорно формалистический и идейно чуждый советской музыкальной реалистической культуре. <...> я утверждаю, что цикл Свиридова, по своей идейной направленности, это цикл безысходный. <...> этот цикл, по своей идейной направленности, свидетельствующий о непонимании Свиридовым темы "Родина", и по своему музыкальному воплощению – по гипертрофированности мелодии, ритма, гармонии, говорящий о том, что это не путь реалистической советской музыкальной культуры. И наша общая задача не панегирики петь, а бороться за талантливого советского композитора Свиридова и помочь ему сойти с этого очень опасного пути, уже дважды осужденного нашей партией и народом. Это наша задача. И мы обязаны это сделать и вырвать Свиридова из пут экспрессионизма и формализма. Мы знаем, что Свиридов недооценивает проблему идейной вооруженности, а партийная организация Союза и правление Союза не сумели привлечь Свиридова к систематической учебе над повышением своего эстетического и партийно-политического уровня. Мы его не видим на наших собраниях и заседаниях, на которых ставим вопросы нашей жизни, нашей творческой жизни, музыки, учебы. Свиридову надо сделать из этого цикла очень серьезный вывод, а нам всем – помочь этому человеку встать на путь реалистической музыки» [176, л. 40–42].

Ю. Кремлев: «В музыке Свиридова нет ни настоящей, яркой, выразительной, запоминающейся мелодии, ни рельефной, формообразующей гармонии, ни выпуклого четкого ритма. Есть лишь обломки музыкального мышления, есть однообразно пессимистический натурализм и физиологизм, есть откровенный вызов всему тому, что мы считаем основами передового музыкального искусства.

Музыка Свиридова не драматична и не трагична, поскольку трагедия и драма требуют возвышенности и мужества чувств. Музыка Свиридова неврастенична и истерична, она (пользуясь ярким обывательским выражением) "играет на нервах". Если воспользоваться обобщающим критерием, то, в сущности, перед нами вид "достоевщины", заглядывания в темные закоулки человеческой души, смакование темных эмоций. А Владимир Ильич Ленин в свое время с предельной меткостью высмеял "архискверное подражание архискверному Достоевскому" у литераторов, которые пытались "малевать ужасы, пугать и свое воображение и читателя, "забивать" себя и его"».

Вот именно так пугает и забивает слушателя Свиридов. И надо признать, что в искусстве "игры на нервах" он талантлив. Но до подлинного, передового искусства, несущего слушателям мужество, свет, радость, счастье отсюда бесконечно далеко» [176, л. 91–94].

Бывший глава Правления ЛОССК, музыковед-фольклорист Ф. Рубцов, как и раньше, продолжал видеть причину творческих неудач Свиридова в отсутствии у него четкого идейного мировоззрения, призывая всех неравнодушных придти на помощь композитору: «Мне думается, что очень многие беды, которые мы наблюдаем у нас в творчестве, как раз связаны с отсутствием <...> правильного мировоззрения и мироощущения. И сейчас огромная задача, которая стоит перед нами в деле действительной помощи Свиридову, заключалась бы, с моей точки зрения, в том, чтобы заставить Свиридова почувствовать себя не одиноким в жизни, не мятущимся в своем индивидуальном "я", а почувствовать себя участником большой общественно-созидательной жизни. Тогда все остальное /или очень многое/ снимется, и автор пойдет по правильному хорошему пути, по верному направлению» [176, л. 107–111].

Особое внимание стоит уделить критическим выступлениям И. Дзержинского и В. Соловьева-Седого. Будучи во второй половине 1930-х гг. старшими друзьями Свиридова, они были совершенно искренне убеждены, что в период обучения в классе Шостаковича он утратил свое мелодическое дарование и творческую индивидуальность. До конца не понимая особенностей его творческого пути и масштаба дарования, они считали это «изменой» их общим творческим идеалам и более всего «обрушились» на него с беспощадной критикой, считая благом свое желание помочь Свиридову вернуться на прежнюю «демократическую» дорогу. «Демократы» были в ярости, что Г. В. Свиридов отошел от их линии, к которой в ранней молодости примыкал» [503, с. 91], – вспоминал непосредственный свидетель тех событий, тогда еще начинающий композитор, С. М. Слонимский. При чем критика Свиридова с их стороны звучала не только в стенах ЛОССК. В своих воспо-

минаниях Янина Чайковская приводила случай, произошедший в Доме отдыха композиторов в Иваново, уже спустя несколько лет после выхода постановления 1948 г.: «И. Дзержинский на весь стол (тогда еще все композиторы обедали за общим огромным столом) заявил, что Дмитрий Дмитриевич испортил Георгия Васильевича Свиридова» [503, с. 82].

Точку зрения Дзержинского и Соловьева-Седого разделяло немало членов ЛОССК. Поэтому важно остановиться на их выступлениях, приведя текст практически без купюр. Тем более что убеждения Соловьева-Седого и Дзержинского, как руководящих лиц ЛОССК имели непосредственное влияние на формирование общественного мнения в музыкальных кругах Ленинграда.

И. Дзержинский: «Мне кажется, что здесь идет большая путаница и путаница вредная и ненужная. Мне думается, что здесь бытует в какой-то мере, еще наследие той педагогической деятельности Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, который преподавая здесь, в Ленинграде, конечно, как педагог, не проявил себя особенно хорошо, но невольно силой своего огромного художественного дарования, он увлек своих учеников по линии вбирания в атмосферу своих сложных творческих переживаний, своего сложного творческого мастерства. Если учесть, что Шостакович с таким трудом перекрывает свои ошибки, обладая таким дарованием и мастерством, то мальчишки, не обладающие таким дарованием, станут уродами, недовольными, ходящими в домашних гениях, и будут являться только балластом на пути своего художественного развития. Это меня очень печалит.

И на этом смотре и Свиридов, о котором столько говорилось, является наиболее скорбной страницей в этом смысле. Почему? Потому что Свиридов наиболее одарен музыкальным дарованием, он глубоко умный человек, у него глубоко гармоническое развитие всех качеств, нужных художнику, – и воля, и мастерство, и талант, и талант к тому же мелодический. И начавшееся какое-то падение его дарования происходит не потому, что он исписался и дарование исчезло, а от того направления пути, которое он избрал в своем творчестве. Здесь тов. Штогаренко говорил, что может быть это появилось недавно. Должен сказать, что это начало развиваться давным-давно и должно привести к глубокому падению, если Свиридов, как сильная художественная натура, не возьмет себя в руки и не сделает крен в какую-то другую сторону. <...>

Вот почему все-таки Свиридов пошел по пути иному? Я не хочу говорить о произведении Свиридова бранные слова, какие-нибудь жестокие сравнения и т. д., ибо все это ни к чему не поведет. Я это сказал некоторым товарищам, в том числе и Свиридову. Сейчас вопрос встает более серьезный и принципиальный, поэтому о самом произведении я

говорить не буду, тем более, что Штогаренко здесь сказал достаточно ясно, и я в этом отношении с ним согласен. Но так как все мы знаем Свиридова больше, чем Штогаренко, то естественно, и подходить к этому произведению нам надо несколько иначе. <...> Свиридов уже давно в своих произведениях на древнекитайские темы начал отходить куда-то в сторону, причем понять его было невозможно. Я неоднократно его спрашивал, почему у него такая тяга к древностям. В то время как сам Свиридов появился играющим тапером в пивной. Он перенес в романсы на стихи Пушкина. Я это услышал, пришел в союз и сказал, что появилось огромное дарование. Я помню как он сочинял великолепную казачью песню для ансамбля песни и пляски. Потом, вступив в "атмосферу" "Скрипки Ротшильда" Флейшмана, он вступил в очень узкий художественный крематорий. Он стал сочинять "нео-бахианские" сочинения.

Дело даже не в том, что эта безнадежность, мрачность, неясность замысла, аскетичность, которая бьет по нервам. Если бы мы не знали, что он обладает мелодическими данными, что он мало талантлив, тогда можно было бы считать, что ему необходима дымовая завеса. Но ничего ему не надо. Талант у него здоровый и большой, но искусственно найденные философские принципы – принципы гнилые. Причем, больше всего Юрий Васильевич на меня обидится не за то, что я его ругал за эти качества, а за то, что на меня это произведение произвело впечатление старомодного. Он думает, что этим произведением продвинул нашу музыкальную культуру на 100 лет вперед, а это уже было. Масса теперь уже не та и прекрасно разбирается что к чему, и масса это произведение слушать не будет, ибо певцы не будут его петь. Когда я спросил Нечаева: "Как ты смог выучить это произведение?" Он ответил: "Я еще в свое время "Нос" пел".

Мне кажется, что наш Союз советских композиторов должен поддержать Свиридова усиленной, жесточайшей критикой, и те товарищи, которые поднимают на щит это произведение, делают не только медвежью услугу самому Свиридову, но и вреднейшее дело для дальнейшего процветания нашего Союза советских композиторов и его замечательных представителей, каким является и Ю. Свиридов.

Мне кажется, что советская тема, в частности опера, может излечить композиторов от многих заблуждений, а номерные произведения и концертные – не спасут. <...> Заканчивая свое выступление, я хочу сказать следующее: когда говорят, что пути могут быть различны (как было произнесено на прошлом обсуждении, где отмечалось, что "творчество Свиридова – это один из путей"), хочется возразить – нет, путь у нас один. Индивидуальности различны, ибо композиторов мы различаем по первым трем тактам, – настолько они не одинаковы, но путь к социалистическому реализму один, и никаких путей назад, к

декадансу, к сумеречным и упадочным настроениям мы не должны разрешать, и наш народ этого не разрешит, ибо ответственность на нас лежит огромная, и рассуждать так, что это может быть "один из путей", – нельзя. Надо бороться за Свиридова, как за большой замечательный талант, но надо, с другой стороны, бороться с жестокой критикой, но не толкать его на "один из путей". Это не путь! Это тупик, на котором никакого расцвета не может быть ни для советской музыки, ни, в частности, для таланта Свиридова!»[175, л. 27–31].

Выступление В. П. Соловьева-Седого было одним из завершающих. Он утверждал, что талант Свиридова «неадекватен общественному о нем знакомству», что Свиридова знают только члены ЛОССК и небольшая группа народа, хотя он не молодой человек и уже должен был определить себя в искусстве [176, л. 143]. Василий Павлович объяснял это следующим образом: «Звучит ли фамилия Свиридова в нашем народе адекватно его дарованию? – Не звучит. А почему?

Не звучит она по очень простой причине: потому что Свиридов не определился как композитор. Он все время находится в состоянии смятения. Его бросает, как в лихорадке, с одной стороны в другую, от одного языка к другому, от одного мира идей к другому миру идей. Он все время крутится в какой-то непрерывной лихорадке. Иван Иванович здесь говорил о том, что Свиридов на заре своего появления сочинил замечательные романсы. Я с этим согласен. Почему же так получилось? Вот Свиридов почувствовал себя композитором и на него огромное воздействие оказала свежая и интересная опера Дзержинского "Тихий Дон", и Свиридов под влиянием языка Дзержинского (я обращаю ваше внимание) написал ряд романсов, ряд казачьих песен, и ряд других произведений, взяв Дзержинского как знамя своего творчества, и соответственно взяв идеологию и методы Дзержинского.

Но что же потом увидел Свиридов? Он увидел, что бог, на которого молится, Иван Иванович Дзержинский после двух удачных опер не продолжал развивать свой талант. Свиридов, у которого мастерство и ум большие и самостоятельные, увидел эти вещи: он увидел, что у Дзержинского ему больше учиться нечему. Он достиг того уровня которым тогда обладал Дзержинский. Не будучи натурой самостоятельной, а будучи натурой мятушейся, он начал искать нового бога себе, ибо без нового бога он жить не может, и этого нового бога он нашел совсем в другом конце города в лице Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И этому богу он поклоняется до сих пор, и этот бог его до сих пор не разочаровывает.

Но мы не должны забывать одного обстоятельства: если пути творчества Дзержинского, Хачатуряна и ряда других композиторов реалистического направления чрезвычай-

но разнообразны и помогают выявлять творческую натуру (а кто-то здесь сказал, что Свиридова знаю по романсам; действительно кое-какие романсы Свиридова засели, он это романсы, сочиненные 20 лет назад, и он их ничем не подкрепил), то композитор идущий за Шостаковичем, ничего не добьется. Я утверждал еще в 1948 году, когда все боялись произнести вслух имя Шостаковича, утверждал выступая с высокой трибуны, что я не вижу опасности для советского искусства в Шостаковиче: Шостакович мне не страшен, ибо он законченного мировоззрения человек, и его с моей точки зрения, переделать невозможно. Меня тогда пугали вот эти, так называемые малые шостаковичи, потому что эти в большинстве своем молодые люди и сейчас есть. Эти молодые люди не имея собственных достаточно крепких идей, которые они хотели бы нести народу, становятся на путь явного или косвенного эпигона, подражания Шостаковичу, тем самым оказывая вредную услугу своему богу, потому что на основании таких произведений создается общественное мнение вокруг того, что Шостакович до сих пор является рассадником возрождения формализма и т. д.

Шостаковича никто из них не переплюнет, никто и мизинца Шостаковича не стоит ни по своему дарованию, ни по мастерству, ни по тем идеям, которые в Шостаковиче заложены, а есть жалкие подражатели, которые портят и себе и, в основном, портят и Шостаковичу.

Я лично считаю, что Свиридов не должен быть эпигоном, у Свиридова достаточно дарования, чтобы быть лидером, а лидерствовать на той дорожке, по которой бежит Шостакович, трудно, ему его не обогнать, ибо слишком несравнимые величины.

Этот цикл как нельзя больше показывает справедливость высказанных мною в этом плане положений» [176, л. 143–146].

Подводил итог всей дискуссии глава Правления ЛОССК М. А. Глух. Как считает А. С. Белоненко, Глух оказался в трудной ситуации, так как новых установок в отношении искусства от высших партийных инстанций еще не поступило, а между тем на дискуссии прозвучали крамольные для того времени мысли, на которые надо было как то реагировать. «Не имея ни блестящих ораторских способностей, ни широты взгляда, остроумия, наконец, он вынужден был прибегнуть к заурядному доводу силой, к самому испытанному и еще очень действенному для первых дней оттепели аргументу – к партийной бдительности» [486, с. 14] – продолжает Белоненко, приводя эту часть выступления Глуха. «У Друскина в выступлении прозвучали даже лозунги: за новаторское, талантливое искусство, за дерзновение. Но наш уважаемый Михаил Семенович упустил один важный тезис: за высокое идейное искусство. Абстрактное новаторство – это старая песня.

/Друскин – "Это само собой разумеется"/

– Вы, т. Друскин, должны понимать, о чем Вы говорите. Это говорится в связи с революционным, идейным искусством, с идейным замыслом. Все выступления о новаторстве и дерзновенности игнорируют проблему идейного замысла» [цит. по: 486, с. 14].

Что касается поэмы «Страна отцов», то Глух, как и другие члены ЛОССК осознавал, что, несмотря на резкую критику, высказанную на дискуссии в адрес Свиридова, его поддерживают члены Секретариата ССК СССР и в первую очередь Д. Д. Шостакович. Не зная, как будут развиваться события дальше, Глух не стал давать сочинению однозначных оценок, тем самым заняв выжидательную позицию: «Мне кажется, если мы в более тесном кругу товарищей соберемся и серьезно поговорим об этом цикле, мы увидим, что то, о чем в общей форме говорил (и правильно говорил) Рубцов, является основным моментом в определении качества цикла. Концепционная основа этого цикла является односторонней. Когда мы говорим об основах марксистско-ленинской эстетики, об основе нашего мировоззрения, мы не можем пройти мимо первого тезиса – "жизнеутверждающее начало", не поверхностный оптимизм, а порождающийся в результате столкновения, конфликта и т. д. А здесь одна линия. <...> При всем том, что я отношусь к произведению Свиридова как к произведению талантливому (и здесь я не согласен с формулировкой Гусина), как к произведению очень интересному, в котором показана трагедийная линия развития человека, находящегося вдали от родины, в этом цикле проблема родины, идейная концепция бесспорно является ущемленной. Это произведение страдает абстрактностью и инструментальной трактовкой голосов...» [176, л. 121–122].

Таким образом, дискуссия, происходившая вокруг поэмы в Ленинграде, наглядно показала, что кажущийся поворот в лучшую сторону по отношению к Свиридову, возникший среди руководства ЛОССК, оказался временным. Противники поэмы, те, кто в течение нескольких лет не пропускали сочинение, не собирались сдавать свои позиции. А. С. Белоненко пишет, что «обсуждение поэмы в ЛОССК стало одним из ярких, очень показательных примеров столкновения разных, противоборствующих сил: с одной стороны, консерваторов, адептов эстетики 1948 г., с другой – тех, кто predeterminedил как творческие достижения, так и идеологию советской музыки новой послесталинской эпохи» [486, с. 15]. Однако, несмотря на ожесточенную борьбу и открытое столкновение противоборствующих сил, что для того времени, уже само по себе являлось неожиданным, определяющее право голоса все еще сохранялось за старой гвардией.

Одержали они верх и при выдвижении поэмы на Сталинскую премию весной 1954 г. На соискание премии поэму лично выдвинул Шостакович, имеющий такое право, как член Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусств. Однако при обсуждении поэмы на Пленуме Комитета повторилась ситуация аналогичная происходящему в ЛОССК на второй и третий день. Против сочинения вновь были выдвинуты те же самые аргументы. При этом к тем, кто уже критиковал поэму ранее, добавились музыканты, которые при первом прослушивании поэмы в Москве отзывались положительно – А. Новиков, В. Захаров и глава ССК Т. Н. Хренников.

Подробно о событиях, связанных с выдвижением поэмы на Сталинскую премию можно прочитать в статьях А. С. Белоненко «Горький дым отечества» [484] и «К истории поэмы «Страна отцов» (по архивным материалам)» [486]⁶⁹³. В частности, там автор приводит два уникальных документа: телеграмму Д. Д. Шостаковича на имя возглавлявшего в то время Комитет Н. С. Тихонова и письмо в Совет министров СССР, в ведении которого был Комитет по Сталинским премиям. Оба документа свидетельствуют о необыкновенной поддержке Свиридова своим учителем, о борьбе Дмитрия Дмитриевича за сочинение до самого последнего⁶⁹⁴.

Телеграмма была написана, когда на пленарном заседании музыкальная секция приняла решение отклонить от дальнейшего обсуждения поэму Свиридова: «москва. проезд художественного театра 3. комитет по сталинским премиям николаю семеновичу тихонову. ленинград 31.III.54. с большим огорчением узнал о том, что пленум комитета по докладу музыкальной секции отклонил вокальный цикл свиридова тчк считаю что это произошло благодаря не вполне удовлетворительному исполнению что если нельзя срочно организовать исполнение в нормальных концертных условиях прошу это сочинение перенести на следующий год тчк глубоко убежден в том что моя родина свиридова является самым выдающимся произведением из всех выдвинутых на сталинскую премию в этом году и за несколько прошлых лет и заслуживает первой премии уже сейчас тчк прошу эту телеграмму огласить пленуме и в случае несогласия со мной считать ее за мое особое мнение которое буду просить довести до сведения правительства тчк привет тчк Шос-

⁶⁹³ Также об истории выдвижения поэмы «Страна отцов» на Сталинскую премию в 1954 г. см.: Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений (продолжение) // Наш современник. 2016. № 6. С. 208–226.

⁶⁹⁴ Участие Шостаковича сыграло определяющую роль и в истории с поэмой, и в творческой судьбе Свиридова в целом. Да и сами сороковые–начало пятидесятых годов – период наибольшей помощи и поддержки, время наиболее тесного, сердечного, живого участия Шостаковича.

такович». Штемпель: Комитет по Сталинским премиям в области искусства и литературы при Совете министров СССР. Входящий № 174. "1" IV 1954 г.» [цит. по: 484, с. 22]

Как указывает Белоненко, телеграмма была зачитана на заседании Пленума Комитета 31 марта 1954 года и первоначально произвела некоторое смущение. Выход из сложившейся щекотливой ситуации был найден – к дискуссии подключили светил советской оперной сцены – Л. П. Александровскую и Г. М. Нэлеппа, которым предложили ознакомиться с вокальной стороной произведения. По мнению присутствующих на пленуме музыкантов, помимо критических замечаний в адрес идейной концепции сочинения, поэму отказываются исполнять вокалисты. Соответственно сочинение не может звучать широко, и не будет иметь успеха у публики.

Певцы подтвердили правильность решения Пленума. «Все отказываются это петь, потому что это чрезвычайно неудобоваримое произведение с точки зрения вокала» – заключила свое выступление Л. П. Александровская. Ей вторил Г. М. Нэлепп: «Это произведение не будет оставлять удовлетворения ни слушателям, и самому певцу, и решение Пленума совершенно правильное» [цит. по: 484, с. 24].

«Окончание этой дискуссии в кавычках было разыграно по печально известным канонам "телефонного права" того времени. Ведь ни одна кандидатура, выдвинутая на соискание Сталинской премии, не проходила мимо отдела культуры ЦК партии» [484, с. 24] – пишет А. С. Белоненко.

После того, как Пленум все-таки отверг произведение Свиридова, Шостакович пишет письмо в Совет министров СССР. Так как письмо вкратце отражает всю историю обсуждения поэмы в Комитете по Сталинским премиям⁶⁹⁵, приведем его практически целиком: «Цикл вокальных поэм Г. В. Свиридова на слова А. Исаакяна "Моя Родина" представляется мне одним из самых выдающихся произведений, созданных советскими композиторами за последние годы. <...> Судьба этого произведения оказалась довольно сложной. Свиридов создал свой цикл "Моя Родина" в 1949 году. Тогда некоторые влиятельные ленинградские музыканты осудили это произведение, и, благодаря этому, оно не было допущено к публичному исполнению. И лишь в 1953 году, из-за настояний музыкантов, высоко оценивающих это произведение, оно было предано гласности. Я не хочу опорочивать отрицательную оценку произведения Свиридова лишь потому, что я с ней не

⁶⁹⁵ Письмо было впервые опубликовано в 2013 г. в статье А. С. Белоненко К истории поэмы «Страна отцов» Г. В. Свиридова [486, с. 20–21]. По словам автора статьи – это машинописная копия письма Д. Д. Шостаковича, направленного им в Совет Министров СССР. Судя по тому, что этот документ хранится в личном архиве Г. В. Свиридова, копия была специально сделана для него и передана ему самим Шостаковичем (в конце письма имеется его подпись-автограф).

согласен, но я категорически против администрирования и безапелляционных суждений в вопросах искусства. По моему глубокому убеждению, судьба того или иного музыкального произведения должна определяться его оценкой со стороны самых широких кругов наших слушателей. Для этого оно должно исполняться публично, печататься и т. п. Единичная оценка отдельных музыкантов, даже занимающих высокое положение, не должна определять судьбу произведения. (Я говорю о произведениях, стоящих на соответствующей степени мастерства и таланта, а не о безграмотных и бездарных произведениях).

"Моя Родина" Свиридова обсуждалась в Секретариате Союза Советских композиторов и в Главном управлении музыкальных учреждений Главного управления по делам искусств при Министерстве Культуры СССР и получила высокую оценку. Наконец, "Моя Родина" была исполнена публично в Ленинграде с большим успехом.

Я воспользовался своим правом члена Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства, и выдвинул "Мою Родину" на соискание Сталинской премии. Музыкальная секция Комитета, в свое время, вынесла совершенно правильное решение, чтобы произведения, выдвинутые на Сталинскую премию, исполнялись бы на концертах. К сожалению, это не удалось осуществить в отношении Свиридова, так как его исполнители не смогли приехать в Москву на запланированный концерт. Они приехали позже и продемонстрировали Пленуму Комитета "Мою Родину" Свиридова в совершенно неподходящих условиях, в небольшой комнате, в деловой обстановке заседания, с неважным роялем. Самое исполнение было также не очень удачным, что объясняется утомлением артистов после дороги и несоответствующими условиями, о которых я уже говорил.

Музыкальная секция Комитета не поддержала моего выдвижения. В начале обсуждения секцией произведения Свиридова я был. Позже мне пришлось уйти. Критические замечания, сделанные членами секции, не убедили меня. Члены секции т.т. Захаров и Новиков, в частности утверждали, что такое произведение "не нужно народу", что "народ ждет не таких произведений", что автор "не умеет писать для голоса". К последнему замечанию присоединились и некоторые члены Комитета, куда перешло дальнейшее обсуждение. С этими замечаниями я не могу согласиться, т. к. считаю, что ни т. Захаров, ни т. Новиков, ни какой-либо другой музыкант, даже занимающий высокое положение, не имеет права безапелляционно выступать от имени народа. Что же касается до упреков Свиридову в том, что он не умеет писать для голоса, что это слишком трудно для голоса, то и это звучит неубедительно. Петь "Мою Родину" действительно трудно. Не менее трудно, чем петь Вагнера, Мусоргского. К сожалению, упреки по адресу этих великих мастеров в том, что они не умеют писать для голоса, порою приходится слышать даже в наши дни. Пле-

нум согласился с критическими замечаниями музыкальной секции, вернее, отдельных ее членов, и отверг "Мою Родину" Свиридова. На этом Пленуме Комитета я не присутствовал, т. к. вынужден был уехать в Ленинград. Узнав о решении Пленума Комитета, я послал из Ленинграда телеграмму, в которой настаивал на своем выдвижении, указывая на неудачное исполнение в несоответствующих условиях и просил Комитет, в случае несогласия со мной, вторично прослушать "Мою Родину" Свиридова, а в случае невозможности организовать в эти дни концертное исполнение, перенести обсуждение "Моей Родины" Свиридова на будущий год. Пленум Комитета не пошел на встречу моей просьбы. Поэтому я считаю своим долгом обратиться в Совет Министров СССР с этим заявлением, которое одновременно прошу считать за мое особое мнение.

Член Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР, композитор Д. Шостакович.

5 апреля 1954 года» [цит. по: 486, с. 20–21].

Однако решение Комитета по Сталинским премиям ничем не окончилось – сама премия уже была фактически отменена, а вскоре был ликвидирован и Комитет⁶⁹⁶. Но обсуждения, возникшие при выдвижении поэмы на Сталинскую премию, еще раз наглядно показали расстановку противоборствующих сил на музыкально-идеологическом фронте первой половины 1950-х годов.

Если на дискуссиях в ЛОССК и ССК СССР по поводу поэмы Свиридова композиторы и музыковеды высказывали и отстаивали противоположные взгляды, то публикации в прессе всегда проходили строгую идеологическую цензуру и, как правило, были выражением официального мнения музыкальной общественности.

В этом смысле показательна история с первыми двумя публикациями, посвященными поэме «Моя Родина». Еще до начала ленинградской дискуссии была опубликована рецензия, ставшая первым отзывом о поэме в печати – это была статья начинающего музыковеда, студентки ленинградской консерватории Г. Филенко – искренний положительный отзыв⁶⁹⁷. Приведем полностью ту часть рецензии, в которой она характеризует поэму Свиридова: «Поэма Ю. Свиридова "Моя Родина" для тенора, баса и фортепиано явилась не только самым значительным среди всех камерных произведений, показанных на смотре, но м. б. по праву причислена к лучшим произведениям ленинградских композиторов за последние несколько лет. Поэма волнует глубокой человечностью, серьезностью мыслей,

⁶⁹⁶ Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства был ликвидирован по постановлению ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 15 августа 1956 г.

⁶⁹⁷ Статья Г. Филенко была посвящена не только поэме Свиридова, но и другим сочинениям, прозвучавшим 25 ноября в камерном концерте.

большой внутренней силой чувств; композитором тщательно отобраны для нее выразительные и образные стихотворения А. Исаакяна, одного из крупных армянских поэтов.

Произведение очень своеобразно по форме: оно состоит из одиннадцати звеньев, исполняемых попеременно и вместе тенором и басом. Между эпизодами светлыми, пронизанными радостью жизни и гордостью за человека-труженика, человека-творца есть страницы размышлений, полных скорби, горечи и негодования. В этом – глубокая человечность и правда поэмы.

Повествование о мире больших и сложных чувств, поэма написана сурово, сложно, но понятно и волнующе; по природе своего музыкального языка она близка Мусоргскому. Превосходно справились с ответственной задачей первого исполнения произведения И. Нечаев, В. Адрианов и И. Рубаненко»[450].

В ЛОССК появление статьи с положительной оценкой поэмы вызвало возмущение. На дискуссии были высказаны претензии к секции критики, допустивший отзыв в печать. Партийное руководство ЛОССК осудило главу секции музыковедов М. Ганину, освободив ее от руководства секцией.

А. Белоненко в своей статье приводит примечательный документ – заявление Председателя музыковедческой секции ЛОССК М. А. Ганиной от 16 марта 1954 г., в котором она выражает протест против предложения зам. Парторга ЛОССК Е. Д. Выходцевой подать заявление об освобождении от обязанностей председателя секции: «В прошедшем 1953 году секция работала достаточно активно. В ноябре-декабре мне удалось организовать сложное дело освещения смотра новых произведений ленинградских композиторов в печати. В "Ленинградской правде" были помещены две больших статьи-подвала, в "Вечернем Ленинграде" – 5 статей. Это мероприятие, однако, вызвало резко отрицательную оценку со стороны Л. А. Энтелиса и Е. Д. Выходцевой. Мне было поставлено на вид, что я сделала большую ошибку, поручив одну из статей Г. Т. Филенко, которая дала в ней положительную оценку вокальному циклу Ю. Свиридова. Л. А. Энтелис сказал, что этот вопрос следует поставить на партбюро, Е. Д. Выходцева заявила мне, что я поступила возмутительно, допустив подобное выступление в прессе» [177, л. 46]. Протест не возымел воздействия на руководство ЛОССК, и М. А. Ганина была освобождена от обязанностей председателя секции критики.

Три недели спустя, 25 декабря в «Ленинградской правде» вышла статья музыковеда секции критики ЛОССК Натальи Рогожиной. Фактически ей было поручено выполнить «работу над ошибками»: статья была написана с учетом высказанной на дискуссии крити-

ки, и в более мягкой, чем на обсуждении форме, выражала мнение демократически-партийной части ЛОССК.

«Вокальная поэма Ю. Свиридова "Моя Родина" вызвала обширную дискуссию, – пишет в своей статье Н. Рогожина. – Сюжетной основой поэмы послужили стихи А. Исаакяна. Она посвящена картинам тяжелого прошлого армянского народа, его борьбе за свое освобождение. Написанная для тенора и баса с фортепиано, поэма задумана как программное произведение с прологом и эпилогом. В ней использованы выразительные, смелые, строго отобранные средства, истоки которых восходят к вокальным циклам Мусоргского. В лучших частях поэмы с большой художественной силой переданы глубоко волнующие чувства: гордость народа своей Родиной, не сдавшейся врагу (пролог "Слава отцов"), суровая скорбь о патриоте, павшем на поле боя ("Долина Сално"), тоска по утраченной материнской нежности и ласке ("Моей матери"), радость человека, который вернулся в родной дом ("Дым отечества"), грозный порыв негодования народа, восставшего против насилия ("Бранный клич"). В тех же частях поэмы, где композитор дает зарисовки народного быта, труда ("Песнь о хлебе", "Был у меня баштан") он впадает в некую условность, появляется сухость. Здесь музыкальные образы не волнуют слушателя. Этому программному произведению свойственен и другой серьезный недостаток. Идея поэмы неуверительно воплощена в ее композиции. Лежащее в ее основе противопоставление картин мирной жизни народа картинам опустошения родной земли в результате вражеского нашествия должно по замыслу автора, разрешаться темой освобожденной Родины. Но как раз эта тема воплощена недостаточно ярко и эмоционально. Возвращение в предпоследней части поэмы к мысли о смерти ("Сестре") уводит от закономерного и прямого разрешения темы. Переход к эпилогу ("Моя родина") оказывается эмоционально и психологически неподготовленным, тем более, что в эпилог снова включается тема воспоминаний о тяжелом прошлом. Думается, что если бы композитор пересмотрел и еще раз продумал свой музыкальный замысел, то он нашел бы для завершения цикла иные, более убедительные и светлые краски» [426].

Надо сказать, что на самой дискуссии Рогожина была в ряду тех, кто восхищался поэмой. Вот что она говорила в своем выступлении в первый день дискуссии: «Большое впечатление оставил Свиридов, который убил все остальное. <...> О свиридовском цикле надо говорить особо. Это настолько значительное произведение среди камерных, что хочется говорить о нем отдельно. Это очень глубокое произведение и о деталях как-то говорить не хочется, так как впечатление очень свежо и сейчас анализировать трудно» [174, л. 51].

К сожалению, в те годы очень редко можно было говорить и писать то, что думаешь. История с двумя первыми публикациями, посвященными поэме, являются тому примером. Несмотря на поддержку поэмы в Москве, в Ленинграде общественное мнение продолжало формироваться согласно прежним партийным установкам в отношении искусства.

Тем не менее, постепенно официальное мнение по отношению к Свиридову и поэме, в частности, начинает кардинально меняться. В этом плане примечательны три сборника-справочника, с 1952 по 1956 г. поочередно выходившие в Москве и Ленинграде. Два из них посвящены советским композиторам – лауреатам Сталинской премии, третий – творчеству ленинградских композиторов.

В 1952 г. в Москве вышел справочник «Советские композиторы – лауреаты Сталинской премии» [317]. Раздел посвященный Свиридову написан с многочисленными неточностями, как в биографии, так и в характеристике наследия. Складывается впечатление, что в 1952 г. в Москве творчество Свиридова знали еще довольно плохо. В статье приведена краткая биографическая справка о периоде учебы композитора, приблизительный список сочинений до 1941 года⁶⁹⁸, наиболее полно сказано лишь о послевоенном творчестве: «Наиболее значительные сочинения, созданные Свиридовым в последние годы – квинтет для фортепиано и струнного квартета, соната и две партиты для фортепиано, музыка к сонетам Шекспира и фортепианное трио, за которое композитор в 1946 году был удостоен Сталинской премии I степени. Это одно из самых зрелых сочинений Свиридова отмечено свойственным композитору искренним лирическим тоном и эмоциональной взволнованностью. В отдельных мелодических оборотах трио явно улавливается влияние Шостаковича» [317, с. 106].

Однако есть в сборнике одна примечательная деталь: еще за год до первого показа поэмы «Страна отцов» на Секретариате ССК в мае 1953 г., здесь неожиданно говорится о цикле романсов на стихи Исаакяна: «Последние значительные работы Свиридова – третья симфония⁶⁹⁹ и цикл романсов на стихи выдающегося армянского поэта, лауреата Сталинской премии А. Исаакяна, музыка к цветному кинофильму «Пржевальский» [317, с. 106]. К этому времени Свиридов уже показывал цикл и в ЛОССК и комиссии из Москвы, поэтому можно предположить, что, составители сборника были осведомлены об этом. В це-

⁶⁹⁸ Среди сочинений упоминались Сюита для струнного квартета (м. б. имелась ввиду Симфония для Струнного оркестра), прелюдии для фортепиано, музыка к спектаклю «Золотой петушок» по сказке Пушкина (видимо речь шла о музыке к спектаклю «Руслан и Людмила», написанной для Ленинградского театра марионеток).

⁶⁹⁹ Имеется ввиду Вторая неоконченная симфония. Третьей ее по ошибке назвали видимо из-за того, что считали второй симфонию для Струнного оркестра.

лом же статья производит впечатление довольно схематичной биографической справки с поверхностной характеристикой творчества.

В 1954 г. аналогичный сборник издается в Ленинграде [621]. В статье о Свиридове присутствует стилевой анализ и аналитический разбор наиболее крупных сочинений, более емкие и определяющие характеристики – все говорит о том, что авторы-составители хорошо знакомы с творчеством композитора. Однако в сравнении с оценками, которые давали творчеству Свиридова в прошлые годы произошли заметные изменения. Например, при характеристике камерно-инструментальных сочинений 1940-х гг., Свиридова уже не причисляют, как в 1945–1946 гг., к одному из ярчайших ленинградских представителей камерного жанра⁷⁰⁰. После соответствующего списка сочинений идет лишь обобщенная характеристика музыкального языка: «Для большинства перечисленных произведений Свиридова характерны углубленность, драматическая значительность и острота замыслов, рельефность и образность мелодических тем, терпкость гармонического языка, активная роль отведена полифоническим приемам» [621, с. 323].

К числу ярких творческих удач Свиридова послевоенного периода авторы сборника относят музыку к ряду кинофильмов «большой идейно-художественной значимости», таких как «Пржевальский» и «Великий воин Албании Скандербек». Также среди сочинений, написанных после Постановления 1948 г., упоминается первая часть второй симфонии (обозначенная как третья симфония) и музыкальная комедия «Огоньки», музыка которой, по мнению авторов, отличается «песенностью и простотой мелодических образов, меткостью и сочностью жанровых сцен» [621, с. 324].

Отдельно шла речь о поэме «Моя Родина». Оценка поэмы в официальных музыкальных кругах не изменилась: «В 1952 году им был создан большой вокальный цикл "Моя родина" на текст армянского поэта А. Исаакяна – противоречивое произведение, сочетающее в себе ряд проникновенных, лирически содержательных пьес, напоенных идеей патриотизма, с вокальными номерами отличающимися схематизмом, надуманностью, и нарочитой сухостью» [621, с. 324].

Также, вероятнее всего, что прошедшая дискуссия о поэме «Страна отцов», окрасила в мрачные тона взгляд исследователей на творчество композитора в целом. Свиридов представлен в сборнике, как композитор, с одной стороны, все еще находящийся под влиянием своего учителя Шостаковича, с другой стороны его личную творческую инди-

⁷⁰⁰ Среди инструментальных сочинений композитора перечисляют сонату для фортепиано, фортепианное трио, фортепианный квинтет, два струнных квартета, «вокальные пьесы на сонеты Шекспира, а также большое количество композиций для драматических театров» [621, с. 46].

видуальность, по мнению авторов сборника, до конца еще не сформированную, отличает мрачность и рассудочность: «От индивидуальности своего учителя – Шостаковича Свиридов заимствовал очень многое. Мелодика Свиридова остра по рисунку, интервально сложна, раскидана по диапазону. Приемы развития основаны на нарастании динамики при упорном сохранении единообразной ритмической и гармонической фигуры или же, наоборот, на резкой смене фактурных элементов. При всем том в произведениях Свиридова постоянно формируется его собственная композиторская индивидуальность, наделенная сосредоточенностью мысли, перевесом интеллекта над чувством, замкнутостью, подчас даже суровостью настроений» [621, с. 323].

Спустя два года, в 1956 г. в Москве выходит третий сборник, освещающий творческую деятельность ленинградских композиторов в период с мая 1948 г. до конца 1955 г. [633]. Характеристика творчества Свиридова здесь кардинально отличается и от того, что было написано в предыдущем московском сборнике 1952 года, и в последнем ленинградском сборнике 1954 года.

Во-первых, в сборнике подчеркивается, что с довоенного времени Свиридов выступил как талантливый мастер романсов и с тех пор этот жанр всегда занимал значительную долю творческой активности автора, а в последние годы стал областью наиболее ярких проявлений его индивидуальности [633, с. 104]. Во-вторых, последние сочинения Свиридова – поэма «Страна Отцов» и песни на слова Р. Бернса⁷⁰¹ названы здесь выдающимися произведениями [633, с. 104–109].

Что же касается непосредственно поэмы «Моя Родина», то намекая вскользь о недавней неоднозначной оценке цикла, авторы сборника настаивают на однозначной точке зрения⁷⁰²: «Бесспорно одно: цикл Свиридова – очень цельное произведение, цементированное глубоко продуманной и убедительно воплощенной музыкальной драматургией [633, с. 104]. <...> Характерной особенностью цикла является стремление Свиридова объединить судьбу народа с личной судьбой одного из безвестных сыновей народа. Вот почему рядом с картиной народного труда находится лирическая мечта о счастье, а рядом с героическим призывом к борьбе – картина прощания воина перед битвой. <...> При обсуждении свиридовского цикла раздавались упреки в неравномерном показе картин про-

⁷⁰¹ Премьера песен на сл Р. Бернса состоялась в Ленинграде в 1955 году.

⁷⁰² Из послесловия редактора сборника: «В отношении отдельных явлений и теоретических вопросов, освещенных уже в музыковедческой литературе, редакторы считают возможным и полезным допустить не только безусловные, но и спорные положения, если они имеют серьезное обоснование и дают содержательный материал для дискуссии» [633, с. 226].

шлого и настоящего времени. Думается, что эти упреки неосновательны. Попытка столь же всестороннего показа сегодняшней Армении, сколь многосторонне обрисовано ее прошлое, потребовало бы иного сочинения. Наконец, нельзя забывать, что косвенно Свиридов рисует счастливую Армению весьма широко: она показана в мечтах о счастье, в тех мечтах, которые осуществились теперь, о чем и рассказывает эпилог. Композитор и поэт многосторонне и выразительно представили страдания и лишения, которые претерпел народ на пути к завоеванию сегодняшней счастливой жизни. Кровь, обильно пролитая сынами народа, не пропала даром – таков внутренний смысл всего повествования» [633, с. 106].

Но самое главное, что впервые в официальной печати говорится о том, что до сих пор не хотели признавать противники поэмы Свиридова, продолжая причислять композитора к разряду «маленьких шостаковичей»: «В "Стране отцов" нашли яркое выражение все особенности стиля Свиридова, свойственные ему ладовые, ритмические, фактурные и формообразующие приемы. Давно уже стилистические особенности свиридовского творчества заслуживают отдельного исследования, ибо в данном случае речь идет не о поисках творческой индивидуальности, а о выработавшемся необычайно своеобразном почерке» [633, с. 106].

Оценка поэмы окончательно перестала быть спорной на рубеже 1960–1970-х гг. Вот что писал в 1972 году в монографии, посвященной Свиридову, А. Н. Сохор: «Значительность идейного замысла и реализм образов, новаторство жанра, композиции и языка, глубина и смелость художественного решения – все это делает "Страну отцов" Свиридова выдающимся явлением советской музыки. Таково единодушное мнение наших дней. Но установилось оно не сразу. Поэма появилась в годы широкого распространения "теории бесконфликтности" и других вульгаризаторских упрощенческих концепций, порожденных периодом культа личности, что помешало части критики дать ей верную оценку. На судьбу сочинения повлияла также инертность концертных организаций, из-за которой первое исполнение поэмы состоялось через три года после ее завершения автором, а московская премьера – через восемь лет. Но к тому времени "Страна отцов" была уже издана, не раз звучала по радио, многократно освещалась печатью и сама жизнь выявила замечательные достоинства этого произведения, ныне общепризнанные» [629, с. 78].

Аналогичное мнение сложилось и у исследователя И. А. Тер-Оганезовой, которая в 1973 году в статье «И. А. Исаакян и поэма Г. Свиридова "Страна отцов"» пишет: «Значение этого произведения и в творческом росте самого Свиридова и в развитии всей советской вокальной музыки неоспоримо. Отвечая самым высоким художественным требо-

ваниям, поэма произвела большой качественный рывок вперед к новым методам и стилистическим решениям во взаимосвязях поэзии с музыкой, в структуре и лексике камерного вокального жанра. Каждый пристальный взгляд в поэму находит в ней новые грани, которые еще более убеждают в уже отстоявшейся оценке этого сочинения» [634, с. 150].

Таким образом, в 1970-е гг., спустя почти двадцать лет, значение поэмы и для камерно-вокального жанра и для дальнейшего творческого пути композитора стало очевидно: «"Страна отцов"» и песни на слова Бернса открыли новую главу в истории советской камерно-вокальной музыки, главу, которая может быть названа "О народе и его земле". Для самого же композитора оба произведения сыграли важную роль еще и в другом отношении. Они подготовили его к возвращению в родные пределы, к воплощению народно-эпической темы на основе русской жизни и русской поэзии» [629, с. 100].

Необходимо отметить, что появление поэмы «Страна отцов», а вскоре за ней вокального цикла на стихи Р. Бернса, сделало Свиридова кумиром ленинградской композиторской молодежи. В начале 1950-х годов творческий опыт Свиридова стал для них одним из ориентиров в поиске собственного пути. В итоге к середине 1950-х годов в Ленинграде сформировалась целая плеяда, т. н. «свиридовцев». Среди них были В. Веселов, Э. Цытович, Л. Балкашин, Л. Пригожин, С. Слонимский и др.

В этом плане значимы воспоминания одного из «свиридовцев» тех лет, С. М. Слонимского: «Надо сказать, что в те времена Свиридов был лидером левого фронта композиторов Ленинграда. Это, быть может, сегодня странно звучит, но тем не менее это было именно так. <...> Г. В. Свиридов тогда был лидером определенной группы композиторов, которая не была связана с какой-то "тусовкой" <...>. Эти композиторы искали в разных направлениях свежее в сфере тональной музыки. Таковы, например, Люциан Пригожин <...> или Борис Ключнер <...> сюда же можно отнести и Вадима Салманова в раннем периоде его творчества. <...> во времена "Страны отцов" он шел в фарватере раннего Свиридова и тоже был "левым". Тогда "левый" фронт был необходим, так как эти музыканты расширяли представление о мелодике, о тональности, о форме, о музыкальном языке, выходили за пределы "параллельных терций", массовой песни, популярного романса.

Как-то проходя мимо группы музыкантов, во главе которой стоял Г. В. Свиридов, я услышал и запомнил его слова: "Шостакович и Прокофьев – это уже классика, это не новая музыка". В такой фразе не было ни тени позднейшего принижения Прокофьева и Шостаковича, это было уважение: да, это уже классика, а мы должны писать другое – новое. Помню это программное его утверждение. <...> Мы, наша компания – Веселов, Цытович, пребывающие под эгидой Балкашина, а также группа, сложившаяся вокруг Михаила

Семеновича Друскина, в которой среди других композиторов были также Пригожин и я – находились под большим впечатлением от свежих, суровых сочинений Г. В. Свиридова, лишенных слащавых мелодраматических интонаций. <...> долгое время среди этой музыки [Стравинского, Шенберга, Хиндемита, Берга, Веберна] чем-то своим, родным была линия Свиридова, его музыкальная речь. Группа наша держалась до конца пятидесятых годов, потом все начали расходиться каждый своей дорогой <...> Салманов очень много говорил о новой русской мелодике, о том, что молодые должны учиться у Георгия Васильевича» [503, с. 90–97].

Такое, казалось бы, неожиданное отнесение Свиридова к «левому фронту композиторов Ленинграда» совершенно верно объясняет А. Б. Вульф: «До создания цикла песен на слова Р. Бернса (1955), с которого принято начинать отсчет творческой зрелости композитора, Г. В. Свиридов сочинял под влиянием стиля Д. Д. Шостаковича и при этом активно искал новые музыкальные средства и приемы сочинения. Цикл "Страна отцов" – переходное сочинение: это одновременно и кульминация "шостаковического" периода творчества Свиридова, и очевидный путь в абсолютно новое начало в музыке. Молодые ленинградские композиторы, ищущие обновление в искусстве, в наступившую после смерти Сталина эпоху освежения не только не могли не испытывать интереса к творчеству яркого даровитого, темпераментного, пытливого, видного 35-летнего композитора, овеванного к тому же ореолом дружбы с учителем Д. Д. Шостаковичем и опалы периода "исторического" постановления 1948 г.» [503, с. 735].

События, на протяжении нескольких лет происходившие вокруг исполнения поэмы «Страна отцов», ее горячее обсуждение в широком кругу музыкальной общественности Москвы и Ленинграда окончательно утвердили Свиридова в решении уезжать в Москву. Мысли о необходимости переехать в столицу возникали у него уже со второй половины сороковых годов. В письмах к жене он неоднократно возвращался к этому вопросу, и всегда в его словах чувствовалась надежда, что переезд в столицу откроет перед ним иные горизонты [251; 503, с. 70].

К середине пятидесятых годов в Москве у Свиридова уже сложился свой круг единомышленников и близких друзей, который состоял в основном из людей шостаковического окружения. Среди них были Л. Атовмьян, М. Кусс, молодые композиторы Н. Пейко, Р. Бунин, Б. Чайковский, М. Вайнберг [503, с. 81]. Еще во второй половине сороковых годов у Свиридова постепенно наладилась связь с Комитетом по делам искусств, от которого он стал получать заказы. Благодаря созданию поэмы «Моя Родина», а затем вокального цикла на сл. Р. Бернса Свиридов получает в Москве не только признание и поддерж-

ку, но и широкую известность, окончательно входит в число лидеров советской музыки. Таким образом, все складывалось для того, чтобы окончательно переехать в столицу.

Но существовали причины более глубокие, чем только новые открывающиеся возможности, в связи с поддержкой творчества композитора в Москве. Начиная с конца 1940-х годов творческая ситуация в Ленинграде стала стремительно меняться к худшему. Прежний Ленинград, с его уникальной культурой и традициями, которые сформировали юного Свиридова в тридцатые годы, безвозвратно уходил в прошлое. И то плачевное положение, в котором к началу 1950-х гг. оказался Ленинградский союз композиторов, складывалось практически во всех областях искусства и науки. Интенсивная насыщенная духовная и творческая жизнь города, делавшая его культурной столицей страны в первые советские десятилетия, постепенно сходила на нет. Все наиболее видные представители в области литературы, кино, театра, науки уезжали в Москву. Фактически со второй половины сороковых годов в творческой жизни Ленинграда уже не происходило ничего существенного, предопределяющего творческие достижения искусства и культуры последующих десятилетий.

М. Каган в своем фундаментальном исследовании посвященном культуре Ленинграда-Петербурга, пишет, что такая ситуация искусственно формировалась сверху: «Культурная политика Сталина по отношению к этому городу заключалась в том, чтобы перевести в Москву все наиболее престижные организации – Академию наук, научно-исследовательские институты, издательства, а затем и выдающихся ученых, писателей, художников, артистов, готовых по тем или иным причинам, чаще всего карьерного свойства, к переезду в столицу, а остающиеся в Ленинграде научные учреждения и творческие объединения писателей, художников, композиторов, архитекторов превратить в филиалы московских и из Москвы управляемые» [541, с. 250]. По мнению Кагана, Ленинград постепенно превращался в «рядовой промышленный город, ничем кроме унаследованных от прошлого музеев и дворцов, принципиально не отличающийся от других индустриальных мегаполисов России и других стран... <...> Они создавали здесь такую атмосферу, что многие ленинградские ученые, художники, философы эмигрировали в Москву (!), к тому времени более либеральную, несмотря на свою столичность, чем провинциальный Ленинград (назову имена И. С. Кона, А. И. Райкина, Г. С. Улановой, Д. Д. Шостаковича, С. Ю. Юрского... перечень этот можно было бы легко продолжить)» [541, с. 262–263].

Все это, несомненно, ощущал Свиридов. В 1976 году, в письме к сыну⁷⁰³ он с горечью говорил о том провинциальном положении, в котором оказался город: «Москва, есть Москва, столица, голова всей нашей страны, всей жизни, как тут ни крути Ленинград теперь всего лишь губернский город. В Ленинграде все осложнено и положению его – сообщает жителям (в особенности, конечно "интеллигентным") некоторый "комплекс", как теперь говорят. Это я замечал всегда, и в своей музыкантской среде, ведь я прожил в Ленинграде более 20 лет» [262, л. 4–5].

Скорее всего, Свиридов окончательно уехал в Москву к концу 1955 года, или же на рубеже 1955 и 1956 гг.⁷⁰⁴ В целом же последний год до отъезда стал для него значимым в творческом отношении. Один за одним создавались знаковые для Свиридова сочинения, в которых незаметно происходило его окончательное становление на путь развития в своем творчестве национальной русской традиции, обретение им своей особенной дороги: в 1955 году он создает вокальный цикл на сл. Р. Бернса, премьера которого состоялась 28 ноября 1955 г. в Малом зале им. А. К. Глазунова Ленинградской консерватории, тогда же начинает работать над Поэмой памяти Сергея Есенина⁷⁰⁵ и первым хоровым циклом а capella «Пять хоров на слова русских поэтов».

Но все же именно создание поэмы «Страна отцов», равно как и борьба за ее утверждение в концертной жизни стали для Свиридова поворотным пунктом его биографии, событием, определившим всю дальнейшую судьбу. А биографический переезд в Москву совпал с рождением зрелого Свиридова, того русского национального композитора, которого теперь знает весь мир.

⁷⁰³ Г. Г. Свиридов (1948–1997) – сын композитора от второго брака с А. Л. Свиридовой (урожденной Корниенко). Окончил Восточный факультет ЛГУ по специальности «филолог-японист». Научный сотрудник Института востоковедения ЛО АН СССР, кандидат филологических наук, ученый секретарь ЛО Института востоковедения АН СССР. С 1991 г. проживал в Японии. С 1992 г. – профессор Осацкого университета экономики и права.

⁷⁰⁴ Точную дату отъезда Свиридова в Москву определить практически невозможно. Вполне вероятно, что последние два года Свиридов жил фактически на «два города», и сам процесс переезда не происходил в один день. Фонды Ленинградского союза композиторов не дают возможности представить дату, месяц, или хотя бы точный год отъезда композитора. Никаких документов о переводе в Москву, выбытии из ЛОССК обнаружено не было. Однако, уже в 1955 г. в документах ЛОССК имя Свиридова упоминается лишь однажды: в его заявлении с просьбой определить сына в школу.

⁷⁰⁵ Премьера состоялась уже в Москве, 31 мая 1956 г. в концертном зале им. П. И. Чайковского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации впервые была предпринята попытка последовательно изучить творческую биографию Г. В. Свиридова в период его жизни в Ленинграде с 1932 по 1955 годы. Биографические события этого периода были показаны в широком контексте исторической и культурной (в первую очередь, музыкальной) жизни города и страны. Было предпринято детальное рассмотрение взаимосвязи всех культурных явлений и событий города, в атмосфере которых находился молодой композитор и которые оказали влияние на его личностное и профессиональное становление и развитие. Это позволило глубже постигнуть творчество зрелого Свиридова, его личные взгляды и убеждения, помогло увидеть причины и условия возникновения «петербургской» линии его творчества.

При этом была проведена следующая исследовательская работа:

- Обработана и проанализирована практически вся доступная на сегодняшний день источниковедческая база, связанная с жизнью и творчеством композитора в Ленинграде в 1932–1955 годы.
- Собраны и проанализированы многочисленные периодические и другие печатные издания за период 1932–1955-х гг., которые, в большинстве своем, за давностью лет оказались вне поля зрения современных исследователей жизни и творчества композитора.
- Впервые были представлены отрывки из писем Г. В. Свиридова ко второй супруге А. Л. Свиридовой за 1948–1952 гг., а также письма разных лет к сыну Г. Г. Свиридову и племяннику А. С. Белоненко, содержащие воспоминания композитора о ленинградском периоде жизни и творчества.
- Была изучена многочисленная литература, содержащая обзор культурно-исторических событий как страны в целом, так и Ленинграда; литература, отражающая деятельность учебных и культурно-общественных учреждений Ленинграда 1930–1940-х гг., так или иначе связанных с жизнью и творчеством Свиридова; монографическая литература, посвященная жизни и деятельности представителей художественной интеллигенции Ленинграда 1930–1940-х гг., а также их опубликованные воспоминания и переписка.

Разыскание и изучение многочисленных источников (архивных документов, периодики, мемуарной литературы, переписки композитора) позволили получить следующие научные результаты:

- Определить последовательность основных событий и дат биографии Свиридова с момента его приезда в Ленинград осенью 1932 г. и до отъезда в Москву в 1955 г.

- Ввести в научный оборот многие новые факты биографии композитора, а также ценные архивные источники. Среди них следует назвать документы, отражающие успеваемость Свиридова в музыкальном техникуме, учебные приказы, служебные записки, протоколы заседаний Совета композиторского факультета Ленинградской консерватории за 1936–1941 гг., где упоминается имя Свиридова. В работе впервые упоминаются документы и приказ, подтверждающие отчисление Свиридова из числа студентов консерватории в январе 1941 г.

Новые грани творческой биографии Свиридова во время его учебы в Ленинградской Консерватории открываются в документах, где отражена полемика членов Ученого Совета по поводу присуждения Свиридову Сталинской стипендии в 1940 г., а также в выступлении Свиридова на выездном заседании Ленинградского союза композиторов в Ленинградской консерватории в 1940 г.

Несомненный научный интерес представляют материалы дискуссии, развернувшейся в 1941 г. вокруг Симфонии для струнного оркестра на Пленуме оргкомитета Союза советских композиторов, посвященном проблемам советского симфонизма.

- В работе также исследованы важнейшие аспекты среднего и высшего музыкального образования в Ленинграде 1930-х–1940-х гг.: раскрыта деятельность Центрального музыкального техникума в первые годы его существования, отражено состояние композиторских школ Ленинграда, описывается атмосфера, сложившаяся в эти годы на композиторском факультете Ленинградской консерватории, всесторонне рассматриваются проблемы композиторского образования тех лет. Все это позволило представить процесс обучения Свиридова в музыкальном техникуме и консерватории в контексте особенностей развития композиторского образования 1930-х годов.

- Показано влияние петербургско-ленинградской композиторской школы на становление стиля Свиридова. Впервые освящается творческая и педагогическая деятельность М. А. Юдина, первого педагога Свиридова по классу композиции.

- Последовательно раскрыта творческая личность П. Б. Рязанова, показаны особенности его педагогического процесса. Подробно охарактеризована теоретическая и практическая части основополагающих спецкурсов, разработанных Рязановым и составивших основу его методики преподавания композиции – курсов сольфеджио и мелодики. Для оценки своеобразия и уникальности курса мелодики Рязанова впервые дается его подробный сравнительный анализ с аналогичным курсом мелодики, преподаваемым в эти же годы в Московской консерватории.
- Была определена роль, которую на протяжении этих лет играл в судьбе Свиридова Д. Д. Шостакович.
- На основе архивных данных была определена степень участия Свиридова в жизни Ленинградского Союза композиторов, а также показана эволюция взглядов на творчество Свиридова в ленинградской композиторской среде второй половины 1930-х – начала 1950-х годов. Изученные автором настоящего исследования документы Ленинградского Союза композиторов за 1944–1947 гг. дали уникальную возможность составить точное представление об участии композитора в деятельности Союза и музыкально-общественной жизни города. Также была представлена атмосфера, сложившаяся вокруг творчества Свиридова в период партийных постановлений второй половины 1940-х годов.
- Впервые обстоятельно освещен период эвакуации композитора в Бирск и Новосибирск; определена роль, которую сыграла Великая Отечественная война в становлении национального самосознания композитора и обретении своего творческого пути.
- Представлен подробный анализ круга основных вопросов обсуждаемых композиторами и музыковедами на дискуссиях, посвященных формализму, проходивших в 1936 г. в Ленинграде, а также творческих вопросов поднимаемых ими еще до начала кампании, начиная с середины 1920-х гг. Прежде всего, подробно раскрыты позиции Б. Асафьева, Ю. Тюлина, П. Рязанова, поскольку их творческие убеждения и взгляды на происходившие после 1936 г. культурные события и перемены оказывали несомненное формирующее воздействие на Свиридова. Показаны и особенности восприятия кампании юным Свиридовым и причины пересмотра композитором своих юношеских воззрений в зрелые годы. Впервые в работе говорится и о ранних, студенческих сочинениях композитора, запрещенных «за формализм» еще во второй половине 1930-х гг.

- В диссертации были проанализированы и введены в научный обиход многочисленные архивные материалы, которые отражают последовательное обвинение Свиридова в формализме после Постановления 1948 года. Весь драматизм положения композитора в те годы стало возможным понять, ознакомившись с «покаянным» выступлением Свиридова в 1949 году на дискуссии о симфонической музыке в Ленинградском союзе композиторов, а также протоколами заседаний Президиума и Правления ЛОССК.

- Архивные документы фонда Ленинградского Союза композиторов в ЦГАЛИ СПб и фонда Комитета по делам искусств в РГАЛИ позволили автору диссертационного исследования впервые подробно восстановить хронологию творческих обязательств Свиридова в период с 1948 по 1953 год.

- На основе имеющейся научной литературы, а также большого количества архивных источников, автор исследования постарался всесторонне представить музыкальную жизнь города в указанный период. В частности, в работе воссоздана деятельность Общества камерной музыки в последний год своего существования. Кроме того, дан подробный анализ репертуара Большого зала Ленинградской филармонии в 1932–1941 гг., представлена характеристика исполнительского уровня и репертуара Капеллы тех лет, Мариинского и Малого оперного театров. Бытовая музыкальная культура Ленинграда 1930-х гг. показана, как уникальный период параллельного сосуществования двух исторических пластов легкого жанра: дореволюционного наследия русского музыкального быта и зарождающейся советской песенной эстрады.

- Впервые рассматривается практическое соприкосновение композитора с бытовыми жанрами, в том числе через вынужденную необходимость зарабатывать себе на жизнь игрой в ресторане «Чванов» на Петроградской стороне Ленинграда. В связи с этим раскрывается специфика «ресторанного» репертуара тех лет, подробно проанализировано содержание дореволюционных сборников популярной музыки издательства «Одеон», которые использовал Свиридов при подборе собственного репертуара.

- Представлен обзор оперных дискуссий, происходивших в период с 1930 по 1941 г., Вопросы, поднятые на дискуссиях, оказали заметное влияние на Свиридова не только в период его творческого становления, обостряя поиск жанра, соответствующего своему дарованию, но и помогли оттачивать творческую мысль

в последующие годы. В связи с чем подробно охарактеризованы оперные замыслы Свиридова 1970–1980-х гг.

- Творчество композитора этих лет было представлено в контексте особенностей развития отечественной музыкальной культуры. В работе рассматриваются сочинения Свиридова, которые позволяют понять процесс его творческого становления: как складывался фундамент свиридовского стиля и какие трудности преодолел композитор на пути к его обретению. Центральное место отводится следующим сочинениям: Шесть романсов на сл. А. Пушкина (1936), Фортепианный концерт (1936), Симфония для Струнного оркестра (1940), вокальные циклы на сл. М. Лермонтова (1938), на сл. А. Блока (1939), песни на сл. А. Прокофьева (1939), Песни странника (1941–1942), поэма «Страна отцов» (1950); камерно-инструментальные сочинения 1944–1947 гг.: фортепианные партиты, Квартет, Квintет, Фортепианное трио.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

Свиридов прожил в Ленинграде двадцать три года. За это время он прошел путь от шестнадцатилетнего провинциального юноши, приехавшего в Ленинград для продолжения обучения музыке, до профессионального композитора, к своему отъезду в Москву уже вошедшего в число лидеров советской музыки. В Ленинграде произошли основополагающие для формирования личности, творческого мировоззрения и стиля композитора события.

1. В Ленинграде Г. В. Свиридов приобрел подлинную творческую и человеческую культуру, разносторонние глубокие знания. Здесь был сформирован его благородный художественный вкус и любовь к красоте. И это закономерно, поскольку в Ленинграде на тот момент были сосредоточены лучшие представители творческой интеллигенции страны, ощущавшие себя наследниками высоких культурных традиций Петербурга, и в сути своего творчества являющиеся верными хранителями традиций русской и европейской культуры. Свиридов с юных лет оказался знаком со всей композиторской и музыкальной элитой города, вошел в круг художественной интеллигенции Ленинграда, что дало ему уникальную возможность развиваться в их кругу. Формированию его творческой личности способствовала насыщенная художественная жизнь города, постоянное посещение знаменитых драматических и музыкальных театров, музеев, Филармонии, Капеллы, Общества камерной музыки, деятельность и исполнительская культура которых были в эти годы на большой высоте. Несомненно, влияние оказывал сам город, «строгий и стройный» образ его архитектурных ансамблей и скульптур, красота его набережных и мостов,

гармония садов, его внутренняя духовная атмосфера, содержащая в себе глубокую тайну. Все это формировало, с одной стороны, Свиридова-классициста – художника, стремящегося к сдержанности, стройности, четкости, – тех качеств, которые найдут отражение в стиле многих его сочинений, а с другой стороны, – художника, умеющего мыслить символами, погруженного в бездонную тайну бытия, тайну города, тайну России.

2. В Ленинграде Г. В. Свиридов осознал свое призвание композитора, ощутил избранность этой профессии. Здесь произошло его первое знакомство со средой профессиональных музыкантов, здесь он впервые начал осваивать композиторскую технику и получил профессиональное образование, здесь произошло его широкое и многогранное познание музыкального искусства.

Значительную роль в этом играло обучение юного Свиридова в Центральном музыкальном техникуме, где были собраны виднейшие музыковеды и профессионально наиболее сильные композиторы, яркие представители музыкальной культуры Ленинграда и советской музыки в целом – Б. Асафьев, В. Щербачев, П. Рязанов, Ю. Тюлин, Х. Кушарев и др. Благодаря тесному общению с ними Свиридов, в период активного профессионального становления, сразу попал в атмосферу настоящего творческого поиска, широты взглядов, глубины и смелости мысли. Следующей ступенью к освоению сложной профессии стало пребывание в стенах Ленинградской консерватории, где одаренный юноша застал последние годы сосуществования двух исторических петербургско-ленинградских композиторских школ, получив творческую «прививку» и в школе Щербачева в классе Рязанова, и в школе Штейнберга в классе Шостаковича.

При этом следует отметить, что обучение Свиридова проходило в период, когда среди молодых композиторов возникла тенденция пренебрежения профессиональным образованием. Дилетантизм проявлялся на всех уровнях – от неумения владеть оркестровкой и крупной формой до небрежного оформления партитуры и нотного текста. Основную роль в формировании исключительно высоких профессиональных качеств Свиридова, которые отмечали на протяжении жизни все, кому довелось знать композитора, сыграло его обучение сначала в классе П. Б. Рязанова, который утверждал, что без овладения техникой невозможно проявить самобытность дарования и достичь творческой самостоятельности, затем в классе Д. Д. Шостаковича, учеба у которого стала для Свиридова главной профессиональной школой, периодом сознательного оттачивания профессионального мастерства. В обстановке дисциплины и крайней требовательности, характерной как для класса Рязанова, так и для класса Шостаковича, отшлифовались, обрели поддержку и полноценное развитие природные данные Свиридова – талант, трудолюбие,

добросовестность, стремление к высокому качеству работы и самостоятельное критическое отношение к своему творчеству.

3. В Ленинграде в 1936 году, с создания пушкинских романсов, начался профессиональный творческий путь Свиридова. И именно представителям ленинградского песенного направления советской музыки (прежде всего И. Дзержинскому) принадлежало открытие юного Свиридова-композитора для широкой публики. В историю музыкальной культуры, в число лидеров советской музыки Свиридов вошел, прежде всего, как ленинградский композитор.

4. С 1937 по 1955 годы Свиридов являлся членом Ленинградского союза композиторов, пройдя путь от кандидата в члены союза до руководителя секции камерной музыки и члена Правления. В послевоенные годы началось его активное сотрудничество с Комитетом по делам искусств. В Ленинграде, в 1946 году, за Фортепианное Трио он получил свою первую государственную награду – стал лауреатом Сталинской премии.

Тем не менее, ленинградский период в жизни и творчестве композитора не был и не мог быть легким и безоблачным. На протяжении 1932–1955 гг. взгляды на творчество Свиридова в ленинградской композиторской среде неоднократно менялись. За эти годы композитор прошел как через признание и поддержку официальных кругов в Союзе композиторов, так и через резкую незаслуженную критику.

В довоенные годы, в период студенчества, различные мнения были связаны с недопониманием особенностей творческого развития и масштаба дарования Свиридова. Он начал свой творческий путь в 1936 г. с неожиданного успеха Пушкинских романсов, фортепианного концерта и некоторых других сочинений этих лет, в которых сразу ярко и органично проявился его мелодический талант. Это дало справедливый повод большинству современников видеть его дальнейший путь в русле «демократического» направления, которое ярко выражало себя в создании массовых песен, «песенных» симфоний и опер. Появление же в начале сороковых годов Симфонии для струнного оркестра, резко отличающейся по стилю от всех предшествующих сочинений, способствовало неглубоким критикам обвинить Свиридова в творческой обезличке и беспринципности, эпигонстве, подражании Шостаковичу, в измене своему дарованию. Не все тогда смогли увидеть за резкой сменой стиля серьезный и напряженный поиск своего языка.

В годы войны и первые послевоенные годы, в период руководства ЛОССК В. В. Щербачевым, а затем Д. Д. Шостаковичем, Свиридов находился в центре внимания музыкальной общественности Ленинграда. В эти годы он активно искал свой путь, прежде всего, в русле камерно-инструментальных жанров, и каждое его новое сочинение широко

приветствовалось, с успехом исполнялось, выдвигалось на государственные премии. Но начавшаяся с середины 1946 года смена политики государства и партии в области искусства положила начало критическому отношению к творчеству Свиридова. В ходе идеологических кампаний в области литературы и искусства некоторым камерно-инструментальным сочинениям композитора стали даваться неоднозначные оценки. Однако до 1948 года критические замечания звучали робко, лишь в парторганизации ЛОССК. После Постановления 1948 года, когда к руководству ССК пришли композиторы «демократического направления», многие из которых искренне разделяли положения постановления, и вплоть до смерти Сталина, творчество Свиридова было признано не вписывающимся в эстетические установки, заданные постановлениями 1946–1948 гг.

Композитор был подвергнут открытой и беспощадной критике за формализм, причем под критическим обстрелом оказались не отдельные его произведения, а творчество в целом. В эти годы Свиридову пришлось пережить один из самых тяжелых и драматичных периодов в своей жизни. Композитор испытал опыт творческого одиночества и сознательного замалчивания. На протяжении пяти лет его композиторская деятельность являлась предметом жесткой критики. С 1948 года перестали звучать и издаваться даже его ранние сочинения, всегда однозначно признававшиеся музыкальной общественностью. Одновременно в эти годы, ставшие тяжелейшим испытанием для Свиридова, проявились и закалились его личные качества: мужество, стойкость и самостоятельность мышления. При всех трудных обстоятельствах он сумел остаться самим собой, сохранив свою композиторскую индивидуальность и свои убеждения.

После смерти Сталина в 1953 году в обществе возникло ощущение свободы, давшее возможность воспрянуть тем, кто не разделял идеологизированный взгляд на литературу и искусство, в том числе искусство музыки. Тем не менее, несмотря на поддержку творчества Свиридова в Москве, мнение официальных кругов в Ленинградском союзе композиторов о музыке Свиридова вплоть до 1956 года продолжало оставаться по преимуществу негативным, что сыграло немаловажную роль в решении Свиридова об окончательном переезде в Москву. Однако следует подчеркнуть, что официальное отношение к творчеству Свиридова в Ленинграде разделяли далеко не все. Также, в начале пятидесятых годов, после создания поэмы «Страна отцов», а затем песен на слова Р. Бернса, творческий опыт Свиридова становится одним из ориентиров в поиске собственного пути для

нового, молодого поколения ленинградских композиторов, ищущих свежие направления в сфере тональной музыки⁷⁰⁶.

5. Неоценимую роль в судьбе Свиридова в ленинградский период играл Д. Д. Шостакович. Хорошо осознавая хрупкость подлинного таланта, зависимость его развития от многих внешних обстоятельств, начиная от бытовых условий и заканчивая необходимой поддержкой со стороны авторитетных творческих кругов, Шостакович в довоенные годы пропагандировал сочинения Свиридова-студента, давал ему возможность заявить о себе в серьезной профессиональной среде, старался познакомить юного композитора с творчески интересными людьми. В послевоенные годы Свиридов обрел в его лице влиятельного покровителя, друга, единомышленника, без поддержки которого многое в его судьбе, в том числе после драматических событий 1948 года, могло бы сложиться трагически. Творческий путь Свиридова вплоть до середины пятидесятых годов постоянно был в поле зрения и активной поддержки Шостаковича, который способствовал исполнению его сочинений, защищал от несправедливой критики, отстаивал их право на исполнение и награждение государственными наградами. Самое яркое проявление такого деятельного участия Шостаковича в судьбе Свиридова в ленинградский период – поддержка его поэмы «Страна отцов» в 1953 году.

6. В городе на Неве, где максимально проявилась «всемирная отзывчивость» русской культуры, где состоялась встреча многих культурных традиций, произошло первое обращение Г. В. Свиридова к иноязычной поэзии и были написаны все известные его сочинения на стихи Р. Бернса, А. Исаакяна, П. Беранже, У. Шекспира. В этом городе было положено начало музыкальному воплощению поэзии Б. Пастернака, М. Лермонтова. Обращение к поэзии А. Пушкина и А. Прокофьева положило основание «пушкинской» и «прокофьевской» темам в творчестве композитора. В Ленинграде он впервые начинает воплощать в музыке поэзию С. Есенина, через которую в начале 1950-х гг. приходит к теме России.

7. Вполне закономерно именно в Ленинграде началось глубокое приобщение Свиридова к жизни и творчеству А. Блока, в чем основополагающую роль сыграли традиции петербургско-ленинградской культуры, общение с людьми, близко знавшими Блока. Начиная с этого времени и на протяжении всей последующей жизни композитора, Блок как поэт и как личность будет находиться в центре его внимания. Литературное наследие Блока, включающее в себя не только поэзию, но дневники, письма, статьи и т. д. станет для

⁷⁰⁶ Среди них были С. Слонимский, Ю. Балкашин, В. Цытович, Л. Пригожин, В. Веселов и др.

Свиридова концентрированным духовным, историческим опытом жизни, оказавшим огромное влияние на становление мировоззрения композитора. Поэзия Блока со временем займет центральное место в творчестве Свиридова.

8. В Ленинграде были написаны все известные симфонические⁷⁰⁷ и камерно-инструментальные сочинения композитора, каждое из которых являлось для него плодом мучительного поиска своего слова в музыкальном искусстве. Самостоятельный путь в музыке Свиридов пытался найти, опираясь на лучшие образцы русского, советского и мирового музыкального искусства. В классе Д. Д. Шостаковича он впервые стал глубоко изучать современную западноевропейскую музыку, а при посещениях Большого зала Ленинградской филармонии мог знакомиться с сочинениями всех направлений современной западной музыки, нашедших претворение в творчестве ярких представителей национальных композиторских школ. Кроме того, в Ленинграде, на глазах юного Свиридова происходило рождение советской музыкальной классики, и он имел возможность видеть разные пути решения актуальных творческих задач, учиться на ошибках и достижениях современных отечественных композиторов, создававших симфоническую и камерную музыку.

Одновременно с конца 1940-х годов в Ленинграде, одно за другим, создаются выдающиеся сочинения Свиридова, связанные с различными национальными традициями: поэма «Страна Отцов» на стихи А. Исаакяна, цикл песен на слова Р. Бернса и, наконец, Поэма памяти Сергея Есенина. Таким образом, в Ленинграде, Свиридов постепенно нащупывал и обретал собственную дорогу в творчестве, направленную на развитие в современной отечественной музыке национальной русской традиции.

В середине 1950-х гг., Свиридов начинает писать цикл «Пять хоров на слова русских поэтов», в котором впервые приходит к созданию хоровых произведений а'capella – жанра, ставшего основополагающим в его творчестве. Также в Ленинграде было положено начало творческому осмыслению композитором бытовых жанров, ставших одной из составляющих его неповторимого стиля.

9. Ленинград стал городом формирования русского стиля Свиридова, обретения своего музыкального языка. Помимо глубокой самобытности дара, природного мелодического чутья и органично присущего композитору глубокого национального чувства, значительную роль в осознании своего дарования и в выборе творческого пути сыграли особенности музыкальной жизни Ленинграда этих лет, события, происходившие в культуре и

⁷⁰⁷ За исключением Маленького триптиха, Музыки для камерного оркестра (однако это сочинение, созданное в 1964 году, в определенной степени является редакцией фортепианного квинтета 1947 года) и сюит, составленных из музыки к кинофильмам.

в обществе в целом, а также влияние выдающихся музыкантов. Среди них необходимо выделить:

– влияние М. А. Юдина, у которого Свиридов начал свое профессиональное обучение в атмосфере, близкой к его природному мелодическому дару. Юдин помог Свиридову услышать свой «внутренний голос» и свободно определить творческие пристрастия и направление поисков, при этом основное внимание уделяя замыслу и содержательной стороне произведений.

– обучение в классе П. Б. Рязанова, который впервые выявил характерные особенности творческого склада Г. В. Свиридова и оказал основополагающее влияние на его формирование как мелодиста, и, что самое важное, как русского композитора. Автор уникального направления в отечественной композиторской педагогике, разработавший свой метод обучения композиторов, заключающийся в воспитании композиторов-мелодистов в живой связи с русской мелодической традицией.

– особенности ленинградского песенного движения советской музыкальной культуры 1930-х гг., которое противостояло общей тенденции нивелирования национального песенного стиля. Творчество композиторов-ленинградцев – И. Держинского, В. Соловьева-Седого, Н. Гана, В. Фризе, В. Желобинского и др. было отмечено серьезным вниманием к вопросу национальной самобытности музыкального языка, тяготением к музыкальным жанрам, связанным со словом, опорой на песенную (а не декламационную) мелодию не только в вокальных, но и в инструментальных сочинениях.

– влияние, так называемой, «деревенской поэзии», авторы которой, как и представители ленинградского песенного движения, искали дальнейший путь советского искусства в русле традиционных для русского человека ценностей. В Ленинграде, наряду с А. Прокофьевым, на этот путь встали такие молодые ленинградские поэты, как М. Исаковский, А. Чуркин, А. Исаков, А. Сурков, Б. Лихарев. Сочинения на их стихи, предвосхитившие обращение Свиридова к близкой им по духу поэзии Есенина, Твардовского, Рубцова, предопределили обретение композитором национальной линии своего творчества. Наиболее важной вехой на этом пути были песни на сл. А. Прокофьева, написанные в 1939 г.

– Великая Отечественная война заставила Свиридова серьезно задуматься о смысле и путях искусства, о цели творчества, сыграла большую роль в осознании причастности своей земле, положила начало периоду созревания в творчестве композитора национальной идеи. Сыграла она большую роль и в обретении композитором основного жанра и главной темы своего творчества. Именно во время войны он создает цикл «Песен стран-

ника» где впервые, еще не осознанно, приходит к песне в совершенно новом ее понимании, поднимая этот жанр до философского обобщения. Именно такая песня будет призывать все его дальнейшее творчество: и в традиционном вокальном цикле, и в хоровой кантате, и в вокально-симфонической поэме, и даже в симфонической музыке. Также в этом цикле впервые возникает тема – «Поэт и Родина», до войны не фигурировавшая в творчестве композитора, но впоследствии ставшая его основным лейтмотивом.

– Формирование творческой личности Свиридова в ленинградский период невозможно понять, не учитывая общий историко-культурный контекст, особенности развития отечественной музыкальной культуры в целом. Несмотря на сложность и драматизм событий, это было время созидания и стабилизации художественных процессов, опоры на лучшие достижения прошлого в области культуры и нравственности, ориентации на классику, яркой общественной направленности.

Именно в эти годы, после целенаправленного разрушения классических и национальных традиций в 1920-х годах, обрели ценность понятия «Родина» и «патриотизм», хоть и входящие в сознание людей под видом нового «социалистического Отечества». Особое внимание уделялось развитию в народе чувства героизма и сопричастности своей истории, а в творчестве художников возник интерес к художественному воплощению переломных моментов в истории, стало преобладать эпическое начало.

В связи с пушкинскими днями в 1937 г., масштабно отмечавшимися в стране, происходили многочисленные творческие дискуссии, обусловленные напряженным поиском самостоятельного пути развития советской музыки в русле преемственности традиций русской музыкальной культуры. Возникло неоклассическое направление, характеризующееся желанием найти оригинальные выразительные средства в недрах классической музыкальной системы.

– Безусловно, большое влияние на Свиридова оказали события, связанные с Постановлением 1948 г. Прежде всего, они заставили композитора в очередной раз серьезно задуматься над сущностными вопросами искусства, услышать свой внутренний голос, и окончательно определиться в выборе творческого пути.

В период идеологических кампаний по борьбе с формализмом, начиная с 1936 года, несмотря на грубые искажения и содержательные подмены, политизированную форму проведения кампаний, жесткую атмосферу сталинского режима, в которой происходили творческие обсуждения, в партийных указаниях, помимо негативного пафоса, содержалась и положительная программа. Как принцип были высказаны мысли и сформулированы понятия, основополагающие для дальнейшего развития отечественного искусства.

Несмотря ни на что, весь ход идеологических кампаний свидетельствовал о том, что это была эпоха, когда музыке придавалось значение как государственно важному делу, а авторитет советского композитора стоял как никогда высоко. Это было время, когда воспитывались художники, рассматривающие свое творчество как служение своему народу, своей стране, осознающие важность нравственных воспитательных задач искусства, и, прежде всего, его общественной направленности. В тридцатые и сороковые годы дарование Свиридова, его музыкальные приоритеты и творческое мировоззрение формировались не только в осознании ответственности за свое творчество, но и в чувстве сопричастности к традициям и личной ответственности за судьбу всей отечественной культуры.

Вся атмосфера развития советского искусства, в том числе музыки, с самого начала формировала у Свиридова серьезное отношение к таким основополагающим творческим вопросам, как народность искусства, гражданская позиция художника, самостоятельность пути русского искусства и сохранение национального музыкального языка. В обсуждениях на первый план выдвигался вопрос этического содержания, ставилась проблема простого, понятного и, одновременно, содержательного музыкального языка, постоянно дискутировался вопрос о новаторстве и псевдоноваторстве. В связи с решением проблемы народности музыкального искусства говорилось о необходимости изучения фольклора и его освоения в музыке советских композиторов.

Важно было и то, что в Ленинграде первоначально складывалась особая атмосфера творческих обсуждений. Архивные документы свидетельствуют, что большинство композиторов старалось увести дискуссии от идеологического подтекста, навешивания ярлыков, от обвинительного или покаянного содержания выступлений к обсуждению проблем творческих, которые искренне волновали умы композиторов, пытающихся найти свой путь для музыкальной культуры, и следовавших не партийным указаниям, а внутренним закономерностям развития самой музыки, преемственности художественных исканий.

Вопросы, которые поднимались в многочисленных дискуссиях этих лет, были сущностными, без их решения невозможно было представить дальнейшее развитие искусства, стремящегося быть выразителем духа нации, развивающегося с учетом особенностей отечественных традиций. И ответы на эти вопросы, остро поставленные в 1948 году, Свиридов мучительно искал всю жизнь. Красной нитью через все записи композитора проходят темы национального самосознания, поиска национальной идеи, без которой, по его мнению, невозможен расцвет национальной культуры; поднимается вопрос русской художественной традиции, русского музыкального языка, народности искусства, вопрос со-

держания произведений искусства. Ощущается глубокий интерес композитора к судьбе России, ее истории, укладу жизни народа, боль по поводу исчезновения народной песни, церковного хорового пения, утраты интонационного строя отечественной музыки, постепенной потери национального достоинства русского художника.

Для Свиридова этот поиск не был обусловлен вопросами выживания. Это было возобновление духовной связи с русской национальной традицией, что являлось для композитора жизненно необходимым условием творчества, смыслом жизни. Природный дар мыслить глубоко, любовь к своей стране и народу, чувство «мистической» связи с землей помогли Свиридову ощутить грубую смысловую подмену и ложное значение многих истонных для русского человека понятий, после войны взятых на вооружение партийными идеологами.

На протяжении жизни осмысливая вопросы, поднятые во второй половине сороковых годов, Свиридов приходит к пониманию искусства, как части религиозного сознания народа, а истинную новизну для своего времени видит в возврате к национальной традиции, прежде всего, в смысле нравственно-этического содержания, в понимании музыки, как составной части общей духовной жизни народа. Возникает у него и свое понимание народности, как осмысления духовных и нравственных начал нации, уходящих своими корнями в нравственность христианскую. Незыблемой основой русского музыкального языка, определяющей его своеобразие, он считал народную песню и церковную музыку.

Свои убеждения Свиридов выстрадал всей жизнью. Он никогда не подстраивался под очередную партийную доктрину, о чем свидетельствуют обвинения его сначала в формализме в 1948 году, а затем в академизме в 1960–1970-е гг., в период увлечения в музыкальной среде западным авангардом. Всем своим творчеством Свиридов будет последовательно отстаивать национальную самобытность и духовную самостоятельность русской музыки, ее право на национальное своеобразие музыкального языка. И огромную роль в формировании этих убеждений композитора сыграли особенности ленинградской культуры 1930-х–1950-х гг.

Связь с городом на Неве не прерывалась и после переезда Свиридова в Москву. Многие премьеры своих сочинений на протяжении жизни он доверял городу творческой юности. С Ленинградом его продолжала связывать творческая и человеческая дружба со многими друзьями-единомышленниками. Ленинград для композитора навсегда остался любимым, сокровенно значимым городом. Неслучайно, до самых преклонных лет, подъезжая к Ленинграду, он всегда заметно волновался. В этом плане показательны воспоминания А. Б. Вульфова, неоднократно сопровождавшего Свиридова в его поездках из Мо-

сквы в Ленинград: «"Я люблю вас тайно, / Вечера глухие, улицы немые"», – с восторгом цитировал он мне однажды... Знаете, я эти слова Блока понимаю всем сердцем. Юношей я такими вот вечерами очень много бродил по Ленинграду, вышагивал долгие часы по этим улицам, размышлял наедине с собой о всяком, приходили и музыкальные мысли... Дивно это было... "Вечера глухие, улицы немые"... – зачаровано договаривал он. И до самого Московского вокзала глядел он в окно на эти самые улицы с той суровой ласковостью, с какой смотрят люди на что-то очень давно и бесконечно любимое, на что-то просто метафизически важное, сверхпережитое» [503, с. 511].

Со временем, Петербург-Петроград, как символ, как образ войдет в творчество композитора, станет его узловой темой. Прежде всего, это выразится в неоднократных обращениях к творчеству А. Блока. Через Петербург, на протяжении многих лет влиявший на судьбу России, композитор будет осмысливать русскую историю. Россия и Санкт-Петербург, судьба русского народа в XX веке – эти темы станут главными в музыке Свиридова, и он будет первым композитором, который поднимет эту проблему в музыке.

Таким образом, Ленинград для Свиридова стал не только городом юности, где происходило формирование его личности, мировоззрения и творческого стиля, – он стал городом рождения русского художника, а в зрелом возрасте – выразителем и средоточием мысли композитора о судьбе России. Тема Петербурга-Петрограда в творчестве Свиридова, логически продолжающая тему диссертационного исследования, на сегодняшний день остается открытой, требующей отдельного серьезного исследования, фундаментом для которого может стать данная работа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Архивные документы и материалы

1.1. Российский государственный архив литературы и искусства (далее: РГАЛИ)

1. Обзор о состоянии искусства за период с 1940 по 1944 г. // РГАЛИ. Ф.962. Оп.3. Ед. хр. 1261. 137 л.
2. Справка о ходе выполнения постановления ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба» Мурадели [2 варианта] и др. материалы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1956. 127 л.
3. Итоги проведения декады Советской музыки. 30 окт.–5 дек. 1939 г. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 271. 45 л.
4. Договоры с авторами на создание музыкальных произведений за 1947 год // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 997. 234 л.
5. Картотека расчетов с дирижерами, композиторами, писателями и др. деятелями культуры по договорам. 1947. // РГАЛИ. Ф. 962. оп. 5. Ед. хр. 998. 256 л.
6. Картотека расчетов с дирижерами, композиторами, писателями и др. деятелями культуры по договорам. 1947. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 999. 282 л.
7. Стенографический отчет Ленинградского выездного пленума Оргкомитета Союза Сов. Композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма. 6–15 мая 1941 // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 42. 304 л.
8. Стенографический отчет Ленинградского выездного пленума Оргкомитета Союза Сов. Композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма. 5-й день. 16 мая 1941. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 43. 240 л.
9. Стенограмма Пленума Оргкомитета Союза Советских Композиторов СССР (28–31 марта 1944) // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 92. 408 л.
10. Стенограмма Пленума Оргкомитета Союза Советских Композиторов СССР (1-7 апреля 1944) // РГАЛИ, Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 93. 396 л.
11. I Всесоюзный съезд композиторов [первый и второй день] 19–20 апреля 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп.1. Ед. хр. 219. 252 л.
12. I Всесоюзный съезд композиторов [первый и второй день] [правл. экземпляр] 19–20 апреля 1948 г. // Ф. 2077. Оп.1. Ед. хр. 220. 263 л.
13. I Всесоюзный съезд композиторов [третий и четвертый день] 21–22 апреля 1948 г. // Ф. 2077. Оп.1. Ед. хр. 221. 301 л.

14. I Всесоюзный съезд композиторов [пятый и шестой день] 23–24 апреля 1948 г. // Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 223. 266 л.
15. I Всесоюзный съезд композиторов [пятый и шестой день] [правл. экземпляр] 23–24 апреля 1948 г. // Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 224. 267 л.
16. Личный фонд М. Ф. Гнесина // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 2. Разд. 3 (Записные тетрадки, рисунки).
17. Устав Союза Советских композиторов СССР // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 225. 7 л.
18. Стенограмма общего собрания членов Союза Советских композиторов СССР, в связи с постановлением ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. часть 1. 17–19 февраля 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 239. 281 л.
19. Стенограмма общего собрания членов Союза Советских композиторов СССР, в связи с постановлением ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. часть 2. 20–25 февраля 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 240. 375 л.
20. Стенограмма общего собрания членов Ленинградского Союза Советских композиторов в связи с Постановлением ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. 1–2 марта 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 241. 252 л.
21. Стенограмма общего собрания членов Ленинградского Союза Советских композиторов в связи с Постановлением ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948. Часть II. 3 марта 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 242. 197 л.
22. Стенограмма доклада тов. Хренникова О постановлении ЦК ВКП (б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели». 5 апреля 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 243. 36 л.
23. Стенограмма и резолюция общего собрания Ленинградск. отделения Союза Советских композиторов по вопросу состояния музыкальной критики в связи со статьями газет «Правда», «Культура и жизнь» и др. [первый день]. 5 марта 1949 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 343. 91 л.
24. Стенограмма и резолюция общего собрания Ленинградск. отделения Союза Советских композиторов по вопросу состояния музыкальной критики в связи со статьями газет «Правда», «Культура и жизнь» и др. [второй день]. 6 марта 1949 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 344. 83 л.

**1.2. Центральный архив общественно-политической истории Москвы
(далее: ЦАОПИМ)**

25. Стенограмма открытого партийного собрания союза советских композиторов СССР о состоянии музыкальной критики и музыкальной науки. 18.02–21.02. 1949 г. // ЦАОПИМ. Ф. 1292. Оп. 1. Д. 16. 124 л.

**1.3. Центральный государственный архив литературы и искусства
Санкт-Петербурга (далее: ЦГАЛИ СПб)**

26. Санкт-Петербургский музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского. Материалы по истории училища (стенограмма встречи выпускников в связи с 30-летием училища, план празднования 30-летия, решение Ленгорисполкома и переписка) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 8. Оп. 1. Д. 1. 84 с.
27. Санкт-Петербургский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова. Отчет о работе композиторского отдела за 2 семестр 1934 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 44. Оп. 2. Д. 120. 6 л.
28. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Протоколы заседаний художественно-производственной части и совещания комиссии по пересмотру штатов общества; программы концертов; план работы на 1933 год; индивидуальные задания исполнителям. 1932–1933. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 81. 182 л.
29. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Инструкции методического кабинета общества; программы концертов и афиши. Ч.1. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 90. 47 л.
30. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Инструкции методического кабинета общества; программы концертов и афиши. Ч. 2. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 91. 207 л.
31. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Программы концертов. Ч. 1. май 1932 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 92. 33 л.
32. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Программы концертов. Ч. 2. окт.-дек. 1932 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 93. 39 л.

33. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Программы концертов. Ч. 3. ноябрь 1932–февр. 1933. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 94. 41 л.
34. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Программы концертов. Ч.1. 1933. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп.1. Д. 122. 45 л.
35. Ленинградское общество камерной музыки Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР. Программы концертов. Ч. 2. 1933. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 123. 50 л.
36. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. Программы концертов Капеллы. 14 окт. 1923–сент. 1934. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 2. Д. 18. 19 л.
37. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. Книга ежедневной записи программ концертов за период с 27 авг. 1929 г. по 25 авг. 1930 г. и с 25 февр. 1934 г. по 2 июня 1936 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 2. Д. 64. 174 л.
38. Ленинградский государственный театр миниатюр. «Любовь и коварство». Обзорение в 15 эпизодах. Автор В. Поляков. 1949. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 88. Оп. 1. Д. 240. 61 л.
39. Ленинградский государственный театр миниатюр. «Вокруг света в 80 дней». Обзорение в 3 актах, 17 картинах с прологом и эпилогом. Автор В. Поляков. 1950. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 88. Оп. 1. Д. 246. 129 л.
40. Ленинградский государственный театр миниатюр. «Смеяться, право, не грешно». Сатирический спектакль. Автор В. Поляков. 1952. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 88. Оп. 1. Д. 248. 98 л.
41. Ленинградский государственный театр миниатюр. Музыка Ю. Свиридова к спектаклю «Любовь и коварство». Авторская рукопись. 1949. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 88. Оп. 1. Д. 586. 8 л.
42. Ленинградский государственный театр миниатюр. Музыка Ю. Свиридова к спектаклю «80 дней вокруг света». Партитура. Авторский экз. 1950. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 88. Оп.1. Д. 588. 31 л.
43. Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Материалы (протоколы, программы и переписка) по организации и проведению декады смотра Ленинградского искусства в Москве // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 126. 132 л.
44. Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Отчет Ленинградской Филармонии по организации декады советской музыки. Стенограмма конференции слушателей-абонементодержателей и переписка с Управлением музы-

- кальных учреждений о массовой работе Филармонии // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 157. 98 л.
45. Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Театральные афиши и календарные планы (Большой зал). 1 дек. – 31 дек. 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 170. 21 л.
46. Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Дневник концертов за сезон 1940–1941 г. Том 3. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 174. 119 л.
47. Стенографический отчет совещания Ленинградского Союза Советских композиторов, посвященного вопросам подготовки композиторских кадров Ленинградской государственной консерватории и техникумов. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 15. 15 л.
48. Стенографические отчеты заседаний Ученого Совета Ленинградской консерватории. 16 февр. – 17 апр. 1936 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 31. 267 л.
49. Протоколы заседаний научно-композиторской кафедры Ленинградской консерватории. 27 февр.–9 июня 1936 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 35. 64 л.
50. Материалы о проведении 75-летия Ленинградской государственной консерватории (справки, вырезки из газет, телеграммы). // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 77. 106 л.
51. Протоколы заседаний Совета композиторского факультета. 28 нояб. 1937 – 2 марта 1938. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 90. 12 л.
52. Протоколы заседаний Совета композиторского факультета. 28 нояб. 1937 – 2 марта 1938. Протокол заседания Совета от 2 марта 1938 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 90. Л. 11–11 об.
53. Протоколы государственных экзаменов фортепианного, оркестрового, композиторского факультетов. Протокол от 20 июня 1941 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 204. Л. 114.
54. Стенограмма лекции Котляревского А. Н. на тему «Творчество М. А. Юдина» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 233. 24 л.
55. Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. 2 янв. – 1 июня 1940. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 285. 332 л.
56. Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. 2 янв. – 1 июня 1940. Протокол заседания Совета Вуза № 16 от 9 апреля 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 285. Л. 115–120.
57. Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. 30 сент. – 15 нояб. 1940. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 286. 227 л.

58. Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. 30 сент. – 15 нояб. 1940. Протокол заседания Совета ВУЗа от 20 мая 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 286. Л. 124.
59. Стенографические отчеты и протоколы заседаний Ученого Совета. 30 сент. – 15 нояб. 1940. Протокол заседания Совета ВУЗа № 2\26 от 30 сентября 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 286. Л. 47
60. Протоколы заседаний кафедр и Совета композиторского факультета. 31 авг. 1940 – 26 июля 1941. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 303. 275 л.
61. Протоколы заседаний кафедр и Совета композиторского факультета. 31 авг. 1940 – 26 июля 1941. Протокол № 10 от 27 марта 1941 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 303. Л. 8.
62. Стенографический отчет заседания Президиума ЛССК по обсуждению оперы «Тихий Дон» И. И. Дзержинского // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 20. 38 л.
63. Стенографический отчет заседания Правления ЛССК под председательством Дунаевского о премировании композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 33. 30 л.
64. Протоколы заседаний Президиума ЛССК и материалы к ним. Протокол заседания № 1 от 16 января 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 37. Л. 1–3.
65. Стенографический отчет выездного заседания правления ЛССК в Ленинградской государственной консерватории по вопросам воспитания молодых композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 39а. 164 л.
66. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 8 янв. – 4 июля 1941 г. Протокол заседания № 3 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 41. Л. 61.
67. Протоколы заседаний Президиума ЛССК и Музфонда и материалы к ним. 20 авг. – 5 нояб. 1941. Протокол № 35 от 12 сентября 1941 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 42. Л. 17–18.
68. Протоколы заседаний Президиума ЛССК и Музфонда и материалы к ним. 20 авг. – 5 нояб. 1941. Протокол № 43 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 42 Л. 28.
69. Протоколы заседаний Президиума ЛССК и Музфонда и материалы к ним. 20 авг. – 5 нояб. 1941. Протокол № 48 от 5 нояб. 1941 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 42. Л. 33.
70. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 7 июня – 22 дек. 1945. Заявление Г. В. Свиридова от 22 октября 1945 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 56. Л. 43.

71. Протоколы заседаний правления ЛССК и материалы к ним. 7 июня – 22 дек. 1945. Протокол заседания правления ЛССК от 24 нояб. 1945 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 56. Л. 71–72.
72. Дело о реэвакуации советских композиторов и их семей (заявления, списки и другое) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 438. Оп. 1. Д. 57. 34 л.
73. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946. Протокол № 14 от 15 июня 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 47.
74. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 7 от 17 марта 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 26.
75. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 8 от 4 апреля 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 27–27 об.
76. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 10 от 26 апреля 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 42 об.
77. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 12 от 24 мая 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 45.
78. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 13 от 31 мая 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 46.
79. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 25 от 6 ноября 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 78–78 об.
80. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 26 от 14 ноября 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 83.
81. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 27 от 28 ноября 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 84.
82. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 19 дек. 1946 г. Протокол № 29 от 19 декабря 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 60. Л. 86.
83. Протоколы творческих просмотров произведений композиторов и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1946 г. Протокол от 12 ноября 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 61. Л. 11–12.
84. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г. Ориентировочный план музыкальных мероприятий к 30-летию празднования Великой Октябрьской социалистической революции // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 2–3.
85. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г. Протокол № 1 от 6 февраля 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 4.

86. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 2 отчетно-выборного собрания ЛССК от 11 и 12 января 1947 г. // ЦГАЛИ
Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 6–6 об.
87. Протоколы заседаний правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 2 от 22 февраля 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 10–11.
88. Протоколы заседаний Правления ЛССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 6 от 16 июня 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 28.
89. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 9 от 8 сентября 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 34–34 а.
90. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 17 от 17 декабря 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 66. Л. 56–57.
91. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Проект концертных программ ЛССК на период подготовки к всесоюзному Съезду
композиторов. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 66. Л. 60–62.
92. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 23 дек. 1947 г.
Протокол № 18 от 23 декабря 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 66. Л. 64–65.
93. Протоколы творческих просмотров ЛССК. 8 янв. 1947 – 15 окт. 1947. Протокол № 8 от
26 марта 1947 г.; Протокол № 10 от 23 апреля 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д.
70. Л. 9. Л. 11.
94. Протоколы творческих просмотров ЛССК 8 янв. 1947 – 15 окт. 1947. Протокол № 23
творческого просмотра симфонической комиссии от 5 октября 1947 г. // ЦГАЛИ СПб.
Ф. 348. Оп. 1. Д. 70. Л. 33.
95. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г.
// ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 73. 132 л.
96. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г.
Протокол № 1 от 16 янв. 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 1–4.
97. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г.
Протокол № 2 от 12 февраля 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 5.
98. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г.
Заявление музыковеда Ю. Я. Вайнкопа в Правление ЛОССК от 3 мая 1948 г. // ЦГАЛИ
СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 30–30 об.
99. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г.
Протокол № 8 от 10 мая 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 34.

100. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г. Протокол № 13 от 12 июля 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 51.
101. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г. Тематический план изданий по литографии и стеклографии л\о Музфонда СССР на III квартал 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 58.
102. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г. Протокол № 20 от 29 окт. 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 96–98.
103. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 16 янв. – 17 дек. 1948 г. Протокол № 22 от 29 ноября 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 73. Л. 109–110.
104. Протоколы творческих просмотров ЛОССК. 7 янв. - 6 окт. 1948. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 75. 36 л.
105. Стенографический отчет общего собрания членов ЛОССК под председательством И. И. Дзержинского по обсуждению оперы В. Мурадели «Великая дружба» [первый день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 77. 146 л.
106. Стенографический отчет общего собрания членов ЛОССК по обсуждению оперы В. Мурадели «Великая дружба» [второй день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 78. 216 л.
107. Переписка с Отделом агитации и пропаганды Горкома ВКП (б) о состоянии творческой работы ленинградских композиторов. 10 апр. – 2 нояб. 1948. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 79. 19 л.
108. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. – 10 авг. 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. 106 л.
109. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. -10 авг. 1949 г. Протокол № 2 от 23 января 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 4–8.
110. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. – 10 авг. 1949 г. Протокол от 28 января 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л.11–12.
111. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. – 10 авг. 1949 г. Протокол № 8 от 25 марта 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 34.
112. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. – 10 авг. 1949 г. Протокол № 11 от 22 апреля 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 40–41.

113. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 14 янв. – 10 авг. 1949 г. Заявление Ю. Свиридова в Правление ЛОССК от 28 января 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 12.
114. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним 14 янв. – 10 авг. 1949 г. Протокол № 14 от 3 июня 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 70–71.
115. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним 14 янв. – 10 авг. 1949. Заявление Ю. Свиридова в Правление ЛОССК [без даты] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 85. Л. 72.
116. Стенограмма дискуссии о проблеме советского симфонизма под председательством М. А. Глуха [первый день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 90. 83 л.
117. Стенограмма дискуссии о проблеме советского симфонизма под председательством Соловьева-Седого [второй день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 91. 118 л.
118. Стенографический отчет общего собрания ЛОССК под председательством Соловьева-Седого о состоянии музыкальной критики в связи со статьями газет ЦО «Правда», «Культура и жизнь» [первый день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 92. 98 л.
119. Стенографический отчет общего собрания ЛОССК под председательством Соловьева-Седого о состоянии музыкальной критики в связи со статьями газет ЦО «Правда», «Культура и жизнь» [второй день] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 93. 84 л.
120. Стенографический отчет общего собрания членов ССК под председательством Соловьева-Седого, посвященного итогам пленума. 31 мая 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 97. 106 л.
121. Протоколы заседаний Секретариата Союза Советских композиторов СССР. Протокол 28 от 16 июня 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 106. Л. 78–79.
122. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. 155 л.
123. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. 155 л.
124. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. - 1 дек. 1950. Список композиторов получивших творческую помощь и выполнивших свои творческие обязательства за 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. Л. 41–42.
125. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950. Творческие планы ленинградских композиторов на 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. Л. 44–46.

126. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950. Протокол № 22 от 22 сентября 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. Л. 111–112, 115.
127. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950. Письмо Ю. В. Свиридова М. А. Глуху от 11 сент. 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. Л. 122.
128. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 11 янв. – 1 дек. 1950. Протокол № 29 от 24 ноября 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 109. Л. 140–141.
129. Протоколы заседаний камерно-симфонической секции ЛОССК. 5 янв. – 19 дек. 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 131. 48 л.
130. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. 148 л.
131. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951. Протокол № 2 от 26 января 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 9–10.
132. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951. Протокол № 3 от 2 февраля 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 31–32.
133. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951. Протокол [без номера] от 1 марта 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 35–36.
134. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Протокол заседания Правления от 13 апреля 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 65–66.
135. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Заявление Ю. Свиридова в Правление ЛОССК от 12 апреля 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 71.
136. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Заседание Правления от 20 апреля 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 73–75.
137. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Заявление Ю. Свиридова в Правление Ленинградского отделения ССК [без даты] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 78.
138. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Протокол № 6 от 27 апр. 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 79.

139. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951. Протокол № 6а от 9 мая 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 85–88.
140. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951. Протокол № 9 от 25 мая 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 106–107.
141. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Протокол № 10 от 8 июня 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. л. 111–113.
142. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 15 июня 1951 г. Заявление Ю. Свиридова в Правление ССК (Ленингр. отделение) [без даты] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142. Л. 137.
143. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. 142а. 136 л.
144. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951. Протокол № 18 от 21 сентября 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142а. Л. 51–52.
145. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951. Протокол № 19 от 28 сентября 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142а. Л. 55–57.
146. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951. Протокол № 21 от 12 октября 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142а. Л. 80.
147. Протоколы заседаний правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951. Протокол № 22 от 29 октября 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142а. Л. 88.
148. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 26 июня – 28 дек. 1951. Протокол № 23 от 2 ноября 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 142а. Л. 89–90.
149. Стенографический отчет общего собрания ЛОССК по итогам выполнения творческих планов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 144. 56 л.
150. Стенограмма обсуждения программы отборочных просмотров на Пленум ССК СССР в Москве // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 163. 60 л.
151. Протоколы заседаний Секретариата Союза Советских композиторов СССР. 4 янв. – 23 июля 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 222. 138 л.

152. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК и материалы к ним. 1 февр. – 30 дек. 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 223. 71 л.
153. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК и материалы к ним. 1 февр. – 30 дек. 1952 г. Протокол № 7 от 18 июля 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 223. Л 39–40.
154. Протоколы заседания Президиума ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 7 дек. 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 224. 141 л.
155. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 7 дек. 1952 г. Протокол № 4 совещания руководителей творческих секций при Правлении ЛОССК от 3 февр. 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 224. Л. 24–26.
156. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 7 дек. 1952 г. Протокол № 11 от 30 мая 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 224. Л. 66–68.
157. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК и материалы к ним. 5 янв. – 7 дек. 1952 г. Выписка из протокола № 22 Заседания Секретариата Союза советских композиторов г. Москва от 6 июня 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 224. Л. 121–122.
158. Стенографический отчет заседания секции музыкального театра по обсуждению музыкальной комедии «Огоньки». 2 дек. 1952 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 269. 15 л.
159. Протоколы заседаний Секретариата Союза Советских композиторов СССР. 28 янв. – 15 декабря 1953 г. 82 л. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 279. 82 л.
160. Протоколы заседаний Секретариата Союза Советских композиторов СССР. 28 янв. – 15 дек. 1953 г. Протокол № 19 заседания Секретариата ССК СССР от 26 мая 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 279. Л. 33.
161. Протоколы заседаний Правления ЛОССК и материалы к ним. 2 янв. – 9 апр. 1953 г. Протокол заседания Правления от 20 февраля 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 280. 86 л.
162. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК. 15 мая – 18 дек. 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 281. 79 л.
163. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК. 15 мая – 18 дек. 1953 г. Протокол № 1 от 15 мая 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 281. Л. 1–3.
164. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК. 15 мая – 18 дек. 1953 г. Протокол № 2 от 18 мая 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 281. Л. 4.
165. Протоколы заседаний Президиума ЛОССК. 15 мая – 18 дек. 1953 г. Протокол 11 от 17 ноября 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 281. Л. 70.

166. Протоколы заседания Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953 //ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. 74 л.
167. Протоколы заседания Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953. Протокол № 8 от 3 июля 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. Л. 28–32.
168. Протоколы заседаний Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953 г. Протокол № 9 от 18 сентября 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. Л. 45–46.
169. Протоколы заседаний Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953 г. Протокол № 10 от 25 сентября 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. Л. 47–48.
170. Протоколы заседаний Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953 г. Протокол № 14 от 16 октября 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. Л. 60.
171. Протоколы заседания Правления ЛОССК. 11 мая – 11 дек. 1953. Заявление Ю. Свиридова в Правление ленингр. отделения ССК от 30 июня 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 282. Л. 42.
172. Стенографический отчёт отчётно-перевыборного собрания ЛОССК // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 283. 109 л.
173. Стенографический отчет общего собрания членов ЛОССК по обсуждению доклада М. А. Глуха о перспективах творческой работы ЛОССК в предстоящем смотре творчества ленинградских композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 294. 51 л.
174. Стенографический отчет ЛОССК по обсуждению произведений, прослушанных на смотре творчества ленинградских композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 295. 78 л.
175. Стенографический отчет по обсуждению итогов смотра творчества ленинградских композиторов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 296. 77 л.
176. Обсуждение итогов смотра творчества ленинградских композиторов. 2 дек. 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 298. 148 л.
177. Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 13 янв. – 17 дек. 1954 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 323. 146 л.
178. Характеристики членов ЛОССК и справки, выданные композиторам. 5 янв. – 30 дек. 1954 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 330. 100 л.
179. Справки и характеристики на композиторов. 7 янв. – 20 дек. 1955 г. //ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. Д. 377. 85 л.
180. Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Договора с драматургами, композиторами, художниками о написании пьес и музыки к

ним и оформлении спектаклей. 8 янв. – 30 дек. 1944 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 354. Оп.1. Д. 347. 36 л.

181. Личный фонд О. А. Евлахова (1912–1973). Дневниковые записи. Рукописи. Автограф. 1937–1969. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 466. Оп. 1. Д. 73. 10 л.

1.4. Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (далее: ЦГАИПД СПб)

182. Протоколы общих партийных собраний. 16 мая – 7 дек. 1946 г. Резолюция открытого партийного собрания ЛОССК, посвященного обсуждению постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград» // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 1. Л. 7–8.

183. Протоколы общих партийных собраний. 16 мая – 7 дек. 1946 г. Стенографический отчет партийного собрания парторганизации ЛОССК совместно с правлением ЛОССК, правлением ЛО Музфонда и активом творческой организации. 23 авг. 1946 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 1.

184. Протоколы общих партийных собраний. 8 янв. – 14 дек. 1947 г. Протокол [без номера] закрытого партийного собрания парторганизации ЛОССК от 23 сент. 1947 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 6. Л. 28–31.

185. Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. 19 янв. – 16 дек. 1948 г. Протокол № 3 отчетно-выборного партсобрания парторганизации ЛОССК, от 20 – 21 марта 1948 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 10. Л. 4–12.

186. Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. 19 янв. – 16 дек. 1948 г. Протокол №4 Общего собрания парторганизации ЛОССК от 29 июня 1948 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 10. Л. 42.

187. Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. 19 янв. – 16 дек. 1948 г. Протокол №7 Общего собрания парторганизации ЛОССК от 14 окт. 1948 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 10. Л. 51–51 об.

188. Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. 19 янв. – 16 дек. 1948 г. Протокол №7 Общего

- собрания парторганизации ЛОССК от 14 окт. 1948 г. [Резолюция] // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 10. Л. 53.
189. Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. 19 янв. – 16 дек. 1948 г. Протокол № 9 Общего собрания от 16 дек. 1948 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 1. Ед. хр. 10. Л. 58–63.
190. Протоколы заседаний партбюро. 5 янв. – 23 дек. 1949 г. Протокол № 2 заседания от 22 июня 1949 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 15. Л. 17.
191. Протоколы общих партсобраний. 5 янв. – 20 нояб. 1950 г. Протокол № 12 от 16 марта 1950 г. Об итогах XIII районной парт. конференции Октябрьского района. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 20. Л. 21–26.
192. Протоколы общих партсобраний. 5 янв. – 20 нояб. 1950 г. Протокол № 13 закрытого собрания парторганизации от 20 мая 1950 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 20. Л. 29 об.
193. Протоколы общих собраний парторганизации ЛОССК. 9 янв. – 31 дек. 1951 г. Протокол № 11 закрытого партсобрания от 14 мая 1951 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 24. Л. 52.
194. Протоколы общих собраний парторганизации ЛОССК. 9 янв. – 31 дек. 1951 г. Протокол № 5 общего собрания от 12 ноября 1951 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 2. Ед. хр. 24. Л. 86–87.
195. Протоколы общих заседаний партсобраний. 28 янв. – 25 нояб. 1952 г. Протокол № 8 общего собрания парторганизации от 28 янв. 1952 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 3. Ед. хр. 29. Л. 6–7.
196. Протоколы общих партийных собраний. 10 янв. – 17 нояб. 1953 г. Протокол партсобрания от 20 апр. 1953 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 6150. Оп. 1. Св. 3. Ед. хр. 33. Л. 14.

1.5. Архив Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова)

197. Личные учебные карточки студентов отчисленных и окончивших историко-теоретический и композиторский факультеты. 1940–1945 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Без номера.
198. Личные дела профессорско-преподавательского состава рабочих, служащих и студентов. 1914–1951. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 86. 338 л.

199. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 121. 177 л.
200. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. Приказ № 48 от 2 июня // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 121 л. 54–56.
201. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. Приказ № 61 от 1 июля // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 121. Л. 73.
202. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. [копии] // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 122. 163 л.
203. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. [копии]. Приказ № 84 от 14 сентября // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 122. Л. 106.
204. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. [копии]. Приказ № 112 от 19 ноября // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 122 Л. 146.
205. Приказы Ленинградской консерватории. 4 янв. – 31 дек. 1936. [копии]. Приказ № 79 от 3 августа // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 122. Л. 93–94.
206. Приказы Ленинградской консерватории. 2 янв. – 30 дек. 1937. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 144. 211 л.
207. Приказы Ленинградской консерватории. 2 янв. – 30 дек. 1937. Приказ № 34 от 9 июня // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 144. Л. 70.
208. Приказы Ленинградской консерватории. 2 янв. – 30 дек. 1937. Приказ № 36 от 16 июня // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 144. л. 79–81.
209. Приказы Ленинградской консерватории. 2 янв. – 30 дек. 1937. Приказ № 69 от 31 октября 1937 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 144. Л. 163.
210. Приказы Ленинградской консерватории. 2 янв. – 30 дек. 1937. Приказ № 48б от 20 августа // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 144. Л. 109–112.
211. Приказы Ленинградской консерватории и оперной студии [копии]. 3 янв. – 31 дек. 1938. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 173. 284 л.
212. Приказы Ленинградской консерватории и оперной студии [копии]. 3 янв. – 31 дек. 1938. Приказ № 675 от 27 декабря // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 173. Л. 273.
213. Приказы Ленинградской консерватории. 3 янв. – 7 авг. 1939. Часть 1 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 191. 247 л.
214. Приказы Ленинградской консерватории. 3 янв. – 7 авг. 1939. Часть 1. Приказ № 4 от 9 января // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 191. Л. 3–3 об.

215. Приказы Ленинградской консерватории. 1939 г. 3 янв. – 7 авг. 1939. Часть 1. Приказ № 38 от 23 февраля // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 191. Л. 51.
216. Приказы Ленинградской консерватории. 1939 г. 3 янв. – 7 авг. 1939. Часть 1. Приказ № 46 от 5 марта // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 191. Л. 62–63.
217. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть 1. 3 янв. – 7 авг. 1939. Приказ № 148 от 2 июля // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 191. Л. 199–200.
218. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. 109 л.
219. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939. Приказ № 182 от 26 сентября 1939 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. Л. 15–19.
220. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939. Приказ № 185 от 29 сентября 1939 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. Л. 27–28.
221. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939. Приказ № 216 от 9 октября 1939 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. Л. 49.
222. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939. Приказ № 229 от 19 ноября 1939 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. Л. 102.
223. Приказы Ленинградской консерватории. 1939. Часть II. 9 сент. – 25 нояб. 1939. Приказ № 233 от 25 ноября 1939 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 192. Л. 108.
224. Приказы Ленинградской консерватории. 1939-1940 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 193. 269 л.
225. Приказы Ленинградской консерватории. 1939-1940. Приказ № 147 от 12 июня 1940 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 193. Л. 240–244.
226. Приказы Ленинградской консерватории [разные номера] [копии]. 1940 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 211. 198 л.
227. Приказы Ленинградской консерватории [разные номера] [копии]. 1940. Приказ № 45 от 27 февраля 1940 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 211. Л. 42.
228. Приказы Ленинградской консерватории [разные номера] [копии]. 1940. Приказ № 111 от 26 мая 1940 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 211. Л. 105.

229. Приказы Ленинградской консерватории [копии]. 3 янв. – 1 окт. 1941 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 231. 245 л.
230. Приказы Ленинградской консерватории [копии]. 3 янв. – 1 окт. 1941 г. Приказ № 5 от 8 января // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ед. хр. 231. 245 л. Л. 6.
231. Приказы Ленинградской консерватории [копии]. 3 янв. – 1 окт. 1941 г. Приказ № 49 от 27 февраля 1940 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 231. Л. 82.
232. Приказы Ленинградской консерватории [копии]. 3 янв. – 1 окт. 1941 г. Приказ № 142 от 5 июля // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 231. Л. 97.
233. Приказы Ленинградской консерватории [копии]. 3 янв. – 1 окт. 1941 г. Приказ № 148 от 13.07. 1940 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 231. Л. 140.
234. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих, студентов. 1918-1957. Личное дело М. А. Юдина // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 268. Л. 23–77.
235. Личные учебные карточки студентов, отчисленных и окончивших историко-теоретический и композиторский факультеты. 1940–1945. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. [Без номера].
236. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и студентов. 1914–1951 // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 86. 338 л.
237. Личные учебные карточки студентов ЛОГК им. Римского-Корсакова (отчисленные и окончившие в 1946 г.) // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 1052. Книга 2. 170 л.
238. Программы различных дисциплин // ОР НМБ СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ед. хр. 6117.

1.6. Архив музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича

239. Концертные программы Ленфилармонии: 1932/1933–1939/1940 гг. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.
240. Концертные программы Ленфилармонии: 1940/1941 гг. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.

241. Концертные программы Ленфилармонии: 1942/1943 (г. Новосибирск) // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.
242. Концертные программы Большого зала Санкт-Петербургской филармонии: май-июнь 2000 г. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.

1.7. Письма Г. В. Свиридова

243. Письма Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. Май 1948 г. Ленинград // Личный архив А. Л. Свиридовой. 37 л.
244. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 29 июня 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
245. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 3 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 2 л.
246. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 7 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 4 л.
247. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 9 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 2 л.
248. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 12 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 4 л.
249. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 17 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
250. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 20 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
251. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 21 июля 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
252. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 8 августа 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 3 л.
253. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 10 августа 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 4 л.
254. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 12 августа 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 6 л.

255. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. Ноябрь. 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 2 л.
256. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 11 ноября 1950. Руза // Личный архив А. Л. Свиридовой. 2 л.
257. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 14 ноября 1950. Руза // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
258. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 19 ноября 1950. Руза // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
259. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. 21 ноября 1950. Руза // Личный архив А. Л. Свиридовой. 1 л.
260. Письмо Г. В. Свиридова к А. Л. Свиридовой. Без даты. 1950. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 2 л.
261. Письмо Г. В. Свиридова к Г. Г. Свиридову. 7 января 1975 г. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 12 л.
262. Письмо Г. В. Свиридова к Г. Г. Свиридову. 23 сентября 1976 г. Москва // Личный архив А. Л. Свиридовой. 6 л.
263. Письмо Г. В. Свиридова к А. С. Белоненко. Ноябрь. 1983. Дарьино // Личный архив А. С. Белоненко. 10 л.

2. Опубликованные официальные документы, стенограммы и выступления

264. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» // Известия ЦК РКП (б). – 1925. – № 25–26. – С. 8–9.
265. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. // Правда. – 1932. – 24 апреля. – С. 1.
266. Постановление ЦИК СССР № 36, СНК СССР № 86 от 17. 01. 1936 «Об образовании Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК Союза ССР» // Правда. – 1936. – 18 января. – С. 3.
267. Конституция (основной закон) Союза Советских Социалистических Республик // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1936. – 6 декабря.
268. XVIII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 10-21 марта 1939 г. Стеногр. отчет. – М., 1939. – 742 с.

269. Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) О журналах «Звезда» и «Ленинград» 14 августа 1946 г. // Правда. – 1946. – 21 августа. – С. 1.
270. Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» 26 августа 1946 г. // Большевик. 1946. № 16. С. 45–49.
271. Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) О кинофильме «Большая жизнь» 4 сентября 1946 г. // Культура и жизнь. – 1946. – 10 сентября. – С. 1.
272. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели 10 февраля 1948 г. // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 3–8.
273. Постановление Совета Министров СССР № 1009 от 30 марта 1948 г. «Об Оргкомитете Союза советских композиторов СССР» // Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. В. Максименков. – М.: МФД, 2013. – С. 315–316.
274. Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца"» // Правда. – 1958. – 8 июня. – С. 3.
275. Постановление Политбюро ЦК КПСС об отмене постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 г. «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» от 20 октября 1988 г. // Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 1. – С. 45.
276. Вступительная речь тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 9–13.
277. Выступление тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 14–26.
278. Выступления на открытом партийном собрании в ССК СССР, посвященном обсуждению задач музыкальной критики и науки // Советская музыка. – 1949. – №2. – С. 16–36.
279. Выступления на пленуме [Оргкомитета ССК СССР 2–8 октября 1946 г.] // Советская музыка. – 1946. – № 10. – С. 33–89.
280. Доклад заместителя председателя Оргкомитета Союза советских композиторов СССР А. И. Хачатуряна [на пленуме Оргкомитета ССК СССР 2 – 8 октября 1946 г.] // Советская музыка. – 1946. – № 10. – С. 21–32.
281. Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»: сокращенная и обобщенная стенограмма докладов т. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. – Л.: Госполитиздат, 1946. – 40 с.

282. Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов. 1917–1927. – Л.: Музыка, 1969. – 306 с.
283. Литературный фронт: история политической цензуры 1932–1946 гг.: сб. докум. / сост. Д. Л. Бабиченко. – М.: Энциклопедия российских деревень, 1994. – 272 с.
284. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. Максименков. – М.: МФД, 2013. – 864 с.
285. О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1945 год // Советская музыка. – 1946. – № 7. – С. 3–7.
286. Общее собрание в Ленинградском Союзе советских композиторов, посвященное обсуждению задач музыкальной критики и науки // Советская музыка. – 1949. – № 3. – С. 17–28.
287. Первый Всесоюзный Съезд Советских композиторов // Советская музыка. – 1948. – № 2. – С. 62–75.
288. Первый Всесоюзный Съезд Советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1934. – 718 с.
289. Первый Пленум Правления ССК СССР // Советская музыка. – 1948. – № 2. – С. 76–78.
290. Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Ленинградском союзе советских композиторов (Сокращенный стенографический отчет) // Советская музыка. – 1936. – № 5. – С. 28–73.
291. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б). – М.: Изд-во Правда, 1948. – 172 с.

3. Справочные и информационные издания (энциклопедии, учебные программы, каталоги, справочники)

292. Арнольдов, А.И. Культурная революция // Большая советская энциклопедия: в 30 томах / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 13. – С. 597–598.
293. Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография: справочник / Сост. Т.А. Хопрова, М.И. Дунаевский. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1980. – 222 с.
294. Вайнкоп, Ю.Я. Кружок друзей камерной музыки // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 66–67.

295. Войска ВНОС // Большая советская энциклопедия: в 30 томах / гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 5 – С. 855.
296. Войска ВНОС // Великая Отечественная война 1941–1945: энциклопедия / гл. ред. М. Козлов. – М.: Советская энциклопедия, 1985. – С. 167.
297. Дополнение к каталогу изданий музыкальной торговли В. Бессель и К. Отдел 3. Вокальный. – СПб., М., 1912. – 4 с.
298. Каталог изданий музыкального магазина «Северная Лира». – СПб., 1914. – 137 с.
299. Каталог изданий Музыкального Сектора Государственного Издательства. 1919–1923. – М., 1924. – 124 с.
300. Каталог музыкального издательства В. Бессель и К. Отдел I. Инструментальный, книги и либретто. – СПб.; М., 1912. – 18 с.
301. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. [Без года издания].
302. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином «Одеон» Карла Нильсена в Москве. – 1860. – 49 с.
303. Каталог нот, вышедших в издании Музторга. – М., 1928.
304. Каталог нот изданных музыкальным магазином К. Леопас. – СПб., 1909. – 58 с.
305. Каталог склада и экспедиции нот. Специально для провинции п/ф. «Одеон» в Киеве. Киев, 1908. 122 с.
306. Композитор Георгий Свиридов: Нотогр. справочник / сост. Н. Сладкова: Всесоюзн. агентство по авторским правам. – М.: ВААП-ИНФОРМ, 1986. – 112 с.
307. Культурная жизнь в СССР. 1928–1941. Хроника / сост. С.Н. Базанов. – М.: Наука, 1976. – 816 с.
308. Культурная жизнь в СССР. 1941–1950. Хроника / сост. С.Н. Базанов. – М.: Наука, 1977. – 524 с.
309. Культурная жизнь в СССР. 1951–1965. Хроника / сост. С.Н. Базанов. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
310. Ленинград: энциклопедический справочник. – М.: Большая советская энциклопедия, 1957, – 806 с.
311. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973–1982.
312. Музыкальный Ленинград: путеводитель-справочник. 1917–1957. – Л.: Музгиз, 1958. – 527 с.

313. Общий каталог музыкального магазина П. Юргенсона в Москве. Отдел 8. Музыка для скрипки с ф-п. – М.: П. Юргенсон, 1909. – 84 с.
314. Полный каталог собственных изданий музыкального магазина Одеона Карла Нильсена в Москве. – М.: Тип. Александра Семена, 1855. – 28 с.
315. Программы и методические письма музыкальных техникумов / под ред. И.Я. Брюсовой. – М.; Л.: Нар. ком. прос. РСФСР, 1930. – 100 с.
316. Программы московской и ленинградской консерваторий и методические письма / под ред. Н.Я. Брюсовой. – М.; Л.: Госиздательство, 1930. – 192 с.
317. Советские композиторы – лауреаты Сталинской премии: справочник / сост. Г. Бернандт. – М.: Музгиз, 1952. – 138 с.
318. Список сочинений, изданных в 1914 г. М. П. Юргенсон. – 1915. – 15 с.
319. Список сочинений, изданных П. Юргенсоном в 1906 г. – М., 1907. – 16 с.
320. Требования для поступления в консерваторию, на музыкальный техникум и раб-фак при ней на 1934–1935 уч. год. – Л., 1934. – 16 с.
321. Учебно-производственные планы музыкальных техникумов. – М.: Гос. муз. изд., тип. «Образцовая», 1931. – 38 с.

4. Материалы периодической печати

322. Абрамов, А. Раскинулось море широко. Премьера в Камерном театре // Вечерняя Москва. – 1944. – 25 февраля. – С. 3.
323. Асафьев, Б.В. Композиторы поспешите // Современная музыка. – 1924. – № 6. – С. 145–149.
324. Асафьев, Б.В. Кризис личного творчества // Современная музыка. – 1924. – № 4. – С. 97–106.
325. Асафьев, Б.В. Советская музыкальная культура // Советская музыка. – 1946. – № 5. – С. 35–39.
326. Балетная фальшь // Советская музыка. – 1936. – № 2. – С. 6.
327. Баренбойм, Л.А. Заметки о ленинградских концертах // Советская музыка. – 1947. – № 3. – С. 101–102.
328. Белоненко, А.С. Наждаком по академическому симфонизму. Интервью. Беседа с И. Колодяжным // Литературная Россия. – 2010. – 12 февраля. – № 6. – С. 12–13.
329. Бобровский, В.П. Драгоценная простота // Советская музыка. – 1965. – №12. – С. 29–33.

330. Богданов-Березовский, В.М. Декада советской музыки // Искусство и жизнь. – 1938. – № 1. – С. 46–48.
331. Богданов-Березовский, В.М. О "КДКМ" // Жизнь искусства. – 1926. – № 1. – С. 22.
332. Богданов-Березовский, В.М. О советском романсе // Искусство и жизнь. – 1940. – № 3. – С. 27–28.
333. Богданов-Березовский, В.М. Творчество ленинградских композиторов // Известия. – 1944. – 30 сент. – С. 3.
334. Будяковский, А.Е. Творчество Ю. Свиридова // Советское искусство. – 1938. – 14 декабря. – С. 43
335. Бунин, Р.С. С глубочайшей признательностью. К 70-летию Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1976. – № 9. – С. 14–17.
336. В союзе советских композиторов. Романсы советских композиторов на стихи Лермонтова // Советская музыка. – 1941. – № 5. – С. 90–91.
337. Вайнкоп, Ю.Я. В Ленинграде // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 88–89.
338. Вайнкоп, Ю.Я. Две симфонии // Советская музыка. – 1941. – № 5. – С. 19–25.
339. Вайнкоп, Ю.Я. Декада советской музыки // Смена. – 1940. – 20 дек. – С. 3.
340. Вайнкоп, Ю.Я. Камерная музыка Ю. Свиридова // Советская музыка. – 1947. – № 4. – С. 23–28.
341. Вайнкоп, Ю.Я. Яркое дарование // Вечерний Ленинград. – 1946. – 27 июня. – С. 3.
342. Вайнкоп, Ю.Я. Ленинградские композиторы за работой // Советская музыка. – 1940. – № 8. – С. 36–40.
343. Власова, Е.С. Что такое формализм, или Как готовилось постановление 1948 года // Культура. – 2004. – № 6. – 12–18 февраля. – С. 5.
344. Волков-Ланнит, Л. Какой нам нужен джаз (в порядке обсуждения) // Советская музыка. – 1937. – № 5. – С. 21–28.
345. Г. В. Свиридову – 60! // Советская музыка. – 1975. – № 12. – С. 22–44.
346. Гвоздев, А. Большая победа: Пиковая дама в Малом оперном театре // Смена. – 1935. – № 34. – 10 февр. – С. 4.
347. Гинзбург, С.Л. Об идейном воспитании музыканта. // Ленинградская правда. – 1941. – № 97. – 25 апреля. – С. 3.
348. Глух, М.А., Энтелис, Л.А. Смотр творчества композиторов Ленинграда // Советская музыка. – 1949. – № 7. – С. 14–18.

349. Гнесин, М.Ф. О воспитании молодых композиторов (общепедагогические проблемы в применении к преподаванию практической композиции) // Советская музыка. – 1940. – № 1. – С. 74–79.
350. Городецкий, С. Либретто советской оперы // Советская музыка. – 1940. – № 2. – С. 16–21.
351. Гринберг, М.М. Как работать над советской оперой // Советская музыка. – 1939. – № 3. – С. 53–59.
352. Гроссман, В.А. Три цикла романсов на стихи Лермонтова // Советская музыка. – 1940. – № 1. – С. 52–63.
353. Данилевич, Л. Народные песни в записях и обработках (издания Музгиза). Музыка народов СССР // Советская музыка. – 1949. – С. 102–104.
354. Декада советской музыки // Советская музыка. – 1937. – № 10–11. – С. 156–157; 159.
355. Дзержинский, И.И. Мысли об опере // Советская музыка. – 1938. – № 10–11. – С. 21–22.
356. Дзержинский, И.И. Творческое лицо театра. Заметки о постановке музыкальной комедии «Огоньки» // Вечерний Ленинград. – 1954. – 10 марта. – С. 3.
357. Добрый, И., Матвеев, М., Флейшман, В. Правильно воспитывать молодых художников // Музыкальные кадры. – 1940. – № 9 (14).
358. Дрейден, С. На сцене Камерного театра // Литература и искусство. – 1943. – 21 августа. – С. 4.
359. Дроздов, А. Обзор изданий Музгиза за 1939–1940 г. // Советская музыка. – 1940. – № 10. – С. 82–87.
360. Дроздов, А. Советская вокальная лирика // Советская музыка. – 1940. – № 10. – С. 82–87.
361. Дружинин, П.А. Годовщина Победы или начало новой войны? (Доклад А.А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биполярному миру) // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 45–49.
362. Дунаевский, И.О. Четвертая декада советской музыки в Ленинграде // Ленинградская правда. – 1940. – 20 дек. (№ 294). – С. 4.
363. Дунаевский, И.О. Заметки композитора (по поводу статьи И. Нестьева «Не довольно ли плодить макулатуру?») // Советская музыка. – 1941. – № 5. – С. 33–35.
364. Дунаевский, И.О. Как работает Ленинградский Союз советских композиторов // Советская музыка. – 1938. – № 9. – С. 64–66.

365. Живцов, А. Заметки о легком жанре // Советская музыка. – 1940. – № 4. – С. 69–72.
366. Житомирский, Д.В. Новинки камерной музыки // Советское искусство. – 1946. – 15 февр. – С. 3.
367. Житомирский, Д.В. Шостакович // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 15–20.
368. Загурский, Б.И. Концерт студентов класса Шостаковича // Советское искусство. – 1938. – 26 мая. – С. 4.
369. Заславский, Д. (Осипов, Д.) Мечты и звуки Мариэтты Шагинян // Правда. – 1936. – 28 февр. – С. 2.
370. Илларионова, М. Концерт четырех мастеров // Вечерний Ленинград. – 1945. – 30 дек. – С. 2.
371. Иохельсон, В.Е. Творческая дискуссия в Ленинграде. // Советская музыка. – 1936. – № 4. – С. 5–15.
372. К 50-летию Г. В. Свиридова // Советская музыка. – 1965. – № 12. – С. 20–38.
373. Караев, К. Слово об учителе. К 70-летию Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1976. – № 9. – С. 12–14.
374. Каратыгин, В. Юбилей Кружка друзей камерной музыки // Жизнь искусства. – 1924. – № 3. – С. 14–16.
375. Ковалев, Г. Пушкин в романсах и песнях советских композиторов // Советская музыка. – 1937. – № 7. – С. 103–105.
376. Коваль, М.В. За большевистскую партийность в советском музыкознании // Советская музыка. 1949. № 3. С. 3–11.
377. Коваль, М.В. Заметки об опере // Советская музыка. – 1939. – № 9. – С. 29–37.
378. Коваль, М.В. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1948. – № 2. – С. 47–61.
379. Коваль, М.В. Творческий путь Д. Шостаковича [продолжение] // Советская музыка. – 1948. – № 3. – С. 41–43.
380. Коваль, М.В. Творческий путь Д. Шостаковича [окончание] // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 8–19.
381. Козицкий, Ф.Е. Декада советской музыки // Известия. – 1939. – 23 ноябр. – С. 4.
382. Корсунская, А. М. А. Юдин // Советская музыка. – 1948. – № 3. – С. 73–74.
383. Кр. Сар. Как слушать оперу // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 1. – С. 8–10.

384. Кремлев, Ю.А. Об интонациях массовых песен // Советская музыка. – 1939. – № 8. – С. 11–22.
385. Кремлев, Ю.А. Преодолеть до конца пережитки формалистического мышления (О симфоническом творчестве композиторов Ленинграда) // Советская музыка. – 1949. – № 9. – С. 9–17.
386. Лебедев, Д. Фальшивое искусство // Смена. – 1936. – № 4. – С. 23–24.
387. Левашев, Ю.А. Моя Родина (Вокальный цикл Ю. Свиридова) // Советская музыка. – 1954. – № 7. – С. 28–35.
388. Левитин, Ю.А. «О том, что было...». Воспоминания // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 69–71.
389. Леденев, Р.С. Музыка Свиридова в Малом театре // Советская музыка. – 1974. – № 9. – С. 83–86.
390. Львов, Д. Творческий отчет. Первый концерт ленинградских композиторов // Вечерний Ленинград. – 1949. – 22 мая. – С. 3.
391. Малочевский, Г. Огоньки. Лирико-героическая комедия в Омском театре // Советское искусство. – 1953. – 4 марта. – С. 3.
392. Мартынов, И. «В бурю» – Т. Хренникова // Советская музыка. – 1939. – № 11. – С. 55–65.
393. Можайский, Н. Неутешительные выводы // Музыкальные кадры. – 1940. – № 7 (12). – 28 марта.
394. Музалевский, В.И. Новые произведения ленинградских композиторов. Советская камерная музыка // Вечерний Ленинград. – 1947. – 4 января. – С. 3.
395. Музалевский, В.И. Пушкин в творчестве Ленинградских композиторов // Советская музыка. – 1937. – № 3. – С. 54–56.
396. Музыкальные кадры. – 1940. – № 9 (14).
397. Мурадели, В.И. Новое в советской музыке // Советское искусство. – 1940. – 9 января. – С. 3.
398. На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков // Культура и жизнь. – 1949. – 30 янв. – С. 2–3.
399. Над чем работают советские композиторы. Ленинград // Советская музыка. – 1939. – № 9–10. – С. 136–137.
400. Нестьев, И.В. Не довольно ли плодить макулатуру? // Советская музыка. – 1940. – № 10. – С. 45–50.

401. Нестьев, И.В. Семен Котко С. Прокофьева // Советская музыка. – 1940. – № 9. – С. 7–26.
402. Николаев, Ал. Страна отцов. Вокальная поэма Г. Свиридова // Вечерняя Москва. – 1958. – 5 мая. – С. 3.
403. Новое произведение композитора Свиридова // Ленинградская правда. – 1945. – 23 мая. – С. 3.
404. Новые издания // Советская музыка. – 1939. – № 9–10. – С. 139.
405. О культуре и этике композиторского труда // Советская музыка. – 1941. – № 5. – С. 6–10.
406. О советской опере // Советская музыка. – 1940. – № 3. – С. 5–9.
407. О художниках-пачкунах // Правда. – 1936. – № 60. – 1 марта. – С. 3.
408. Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. – 1949. – 28 янв. – С. 2.
409. Опера Хренникова и ее критики // Советская музыка. – 1939. – № 11. – С. 53–54.
410. От редакции // Советская музыка. – 1936. – № 2. – С. 8.
411. От редакции // Советская музыка. – 1940. – № 3. – С. 96–97.
412. Петрова К. Огоньки (Музыкальная комедия Ю. Свиридова) // Советская музыка. – 1953. – № 10. – С. 56–58.
413. Петрова, К. Песни о Кировском заводе // Советская музыка. – 1951. – № 10. – С. 101–102.
414. Пименов, Т. На ложных позициях («Советская музыка» за 1939 год №№ 1–11) // Литературная газета. – 1940. – № 11. – С. 5.
415. Полюта, Л. Молодые композиторы // Искусство и жизнь. – 1940. – № 3. – С. 29–30.
416. Полякова, Л.В. Заметки о стиле Свиридова // Советская музыка. – 1960. – № 10. – С. 45–57.
417. Полякова, Л.В. Образ и судьба поэта (Поэма Г. Свиридова «Памяти С. Есенина») // Советская музыка. – 1956. – № 8. – С. 3–12.
418. Полякова, Л.В. Петербургские песни Г. Свиридова // Советская музыка. – 1970. – № 5. – С. 43–55.
419. Полякова, Л.В. Страна Отцов Г. Свиридова // Советская музыка. – 1958. – № 5. – С. 93–94.
420. Поляновский, Г.А. Слушая музыку революции. Творческий портрет Г.В. Свиридова // Вечерняя Москва. – 1964. – 14 ноября. – С. 3.

421. Пустыльник, И.Я. Педагог-новатор // Советская музыка. – 1967. – № 8. – С. 28–30.
422. Редколлегия стенной газеты «Композитор». Неправильное решение // Музыкальные кадры. – 1940. – 23 апреля. – № 9 (14).
423. Резолюция Пленума ЛОССК // Советская музыка. – 1936. – № 3. – С. 14–15.
424. Рейтых, М. Заседание принципиальной важности // Музыкальные кадры. 1940. 1 апреля. № 8 (13).
425. Рейтых, М. Творческие достижения // Музыкальные кадры. – 1940. – 20 мая. – № 11 (16).
426. Рогожина, Н.И. К итогам смотра творчества ленинградских композиторов. Глубже отражать нашу жизнь // Ленинградская правда. – 1953. – 25 дек. – С. 3.
427. Рязанов, П.Б. Вопросы музыкального творчества // Советская музыка. – 1967. – № 8. – С. 31–40.
428. Рязанов, П.Б. Задачи советского композитора (выступление на творческой дискуссии) // Советская музыка. – 1936. – № 5. – С. 16–23.
429. Рязанов, П.Б. Из архива музыканта // Советская музыка. – 1967. – № 10. – С. 61–68.
430. Сабина, М.Д. Романсы Г. Свиридова // Советская музыка. – 1955. – № 11. – С. 28–34.
431. Свиридов, Г.В. Шостаковичу – 60! // Советская музыка. – 1966. – № 9. – С. 7–8.
432. Свиридов, Ю. Музыкальный праздник // IV декада советской музыки. Однодневная газета ленинградской филармонии и ленинградского союза советских композиторов. – 1940. – Декабрь. – С. 3.
433. Симфонические концерты // IV декада советской музыки (однодневная газета ленинградской филармонии и ленинградского союза советских композиторов). – 1940. – Декабрь. – С. 4.
434. Советская музыка: журнал. – 1948. – № 1–2.
435. Советская музыка: журнал. – 1948. – № 3.
436. Соллертинский, И.И. Драматургия оперного либретто // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 21–31.
437. Соллертинский, И.И. Чайковский и Мейерхольд: «Пиковая дама» на сцене Малого оперного театра // Рабочий и театр. – 1935. – № 3. – С. 2–5.
438. Соловьев-Седой, В.П. Жизнь учит // Нева. – 1957. – № 7. – С. 23–25.
439. Соловьев-Седой, В.П. Разговор с молодыми // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 16–28.

440. Солодухо, Я. Конференция о советской опере // Советская музыка. – 1939. – № 8. – С. 55–59.
441. Сохор, А.Н. К 50-летию Г. В. Свиридова // Советская музыка. – 1965. – № 12. – С. 21–24.
442. Сохор, А.Н. Расцвет таланта // Советская музыка. – 1956. – № 5. – С. 52–55.
443. Сумбур вместо музыки (Об опере «Леди Макбет Мценского уезда») // Советская музыка. – 1936. – № 2. – С. 4–5.
444. Сурин, В. Декада советской музыки // Правда. – 1939. – 17 ноября. – С. 4.
445. Трибуна композитора. Пути советской оперы // Советская музыка. – 1939. – № 5. – С. 20–32.
446. Тюлин, Ю.Н. Выдающийся деятель музыки // Советская музыка. – 1967. – № 8. – С. 23–28.
447. Тюлин, Ю.Н. Об идейном воспитании музыканта (ответ на статью профессора Гинзбурга) // Музыкальные кадры. – 1941. – 9 мая. – № 19 (48). – С. 3
448. У студентов композиторов // Музыкальные кадры. – 1940. – 8 марта. – № 6 (11).
449. Фалеев, Г. Два спектакля // Ставропольская правда. – 1967. – 10 дек. – С. 4.
450. Филенко, Г.Т. Смотр творчества ленинградских композиторов. Концерт камерной музыки // Вечерний Ленинград. – 1953. – 1 дек. – С. 3.
451. Финкельштейн, И.Б. В чем причина // Музыкальные кадры. – 1940. – 23 апр. – № 9 (14).
452. Финкельштейн, И.Б. Концерт композиторов // Музыкальные кадры. – 1940. – 20 мая. – № 11 (16).
453. Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова // Ленинградская правда. – 1946. – 28 марта. – С. 1.
454. Хайкин, Б.Э. Композиторы и оперный театр // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 32–39.
455. Хренников, Т.Н. О нетерпимом отставании музыкальной критики и музыковедения // Советская музыка. – 1949. – № 2. – С. 7–15.
456. Хроника // Советская музыка. – 1937. – № 12. – С. 122–128.
457. Хроника. В ленинградском союзе композиторов // Советская музыка. – 1940. – № 12. – С. 104–105.
458. Хубов, Г.Н. Советская опера и ее критики // Советская музыка. – 1939. – № 1. – С. 25–33.

459. Цуккерман, В.А. Несколько мыслей о советской опере // Советская музыка. – 1940. – № 12. – С. 75.
460. Чулаки, М.А. Ленинградский Союз советских композиторов // Советская музыка. – 1947. – № 4. – С. 3–11.
461. Чулаки, М.А. Отчетный концерт композиторов // Музыкальные кадры. – 1941. – № 12 (41). – С. 4.
462. Чулаки, М.А. Талантливый композитор // Ленинградская правда. – 1946. – 9 июля. – С. 3.
463. Шавердян, А.И. Советская опера // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 3–20.
464. Шендорович, Е. Назревшие вопросы // Музыкальные кадры. – 1940. – 28 марта. – № 7 (12).
465. Шерстобитова, Н. В Ленинградском союзе советских композиторов // Советская музыка. – 1939. – № 3. – С. 112–113.
466. Шостакович, Д.Д. К 50-летию Г.В. Свиридова // Советская музыка. – 1965. – № 12. – С. 20–21.
467. Шостакович, Д.Д. Об учебе композитора // Музыкальные кадры. – 1940. – 23 апр. – № 9 (14).
468. Шостакович, Д.Д. Творческие поиски, планы, мечты: Беседа с композитором Д. Шостаковичем // Вечерняя Москва. – 1940. – 11 декабря. – С. 3.
469. Шостакович, Д.Д. Снова в Ленинграде // Ленинград. – 1945. – 30 декабря. – № 21–22. – С. 2.
470. Шостакович, Д.Д. Талантливый композитор // Музыкальные кадры. – 1940. – 4 ноябр. – № 20–21. – С. 2.
471. Штейнберг, А. Истоки русского романса // Советская музыка. – 1937. – № 7. – С. 105–107.
472. Юдин, М.А. Мои воспоминания // Музыкальные кадры. – 1940. – 4 ноябр. – № 20–21. – С. 4.
473. Яголим, Б. Указатель произведений советских композиторов на тексты и сюжеты Пушкина // Советская музыка. – 1937. – № 2. – С. 99–111.
474. Яркий спектакль. «Огоньки» на сцене Киевского театра музыкальной комедии // Вечерний Киев. – 1952. – 20 ноябр. – С. 3.

5. Книги, сборники статей

475. 100 лет Ленинградской консерватории. 1862–1962: Исторический очерк / сост. В.Н. Александрова, Е.Ф. Бронфин, М.А. Ганина [и др.]. – Л.: Музыка, 1962. – 303 с.
476. А. Пушкин в романсах советских композиторов: для голоса с фп. – М.: Музгиз, 1937.
477. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л.О. Акопян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
478. Алянский, Ю.Л. Увеселительные заведения старого Петербурга / Ю.А. Алянский. – СПб.: Банк Петровский, 1996. – 268 с.
479. Асафьев, Б.В. Опера / Б.В. Асафьев // Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия Б.В. Асафьев, А.А. Альшванг [и др.]. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – Т. 1. – С. 20–38.
480. Асафьев, Б.В. Пути развития советской музыки / Б.В. Асафьев // Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия Б.В. Асафьев, А.А. Альшванг [и др.]. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – Т. 1. – С. 5–19.
481. Бабиченко, Д.Л. Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК / Д.Л. Бабиченко. – М.: Россия молодая, 1994. – 172 с.
482. Белинский, А.А. Недорассказанное / А.А. Белинский. – СПб.: Левша, 2012. – 272 с.
483. Белоненко, А., Мамаева, Е. Камерно-инструментальные ансамбли Г. В. Свиридова. 1940-х годов: Квintет. Квартет // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений. Том XXVI А. Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (1945). Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1946). Партитура. – М.; СПб: Национальный Свиридовский фонд, 2008. – С. IX–XXIV.
484. Белоненко, А.С. Горький дым отечества (К истории поэмы «Страна отцов») / А.С. Белоненко // Свиридовские чтения: Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры: к 10-летию со дня смерти композитора. Материалы IV Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – С. 18–25.
485. Белоненко, А.С. «Не пишет симфоний такой прирожденный симфонист как Юрий Свиридов...» / А.С. Белоненко // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений. Том XXIII А. Первая симфония (1937). Партитура. – М.; СПб: Национальный Свиридовский фонд, 2016. – С. XI–XXIX.

486. Белоненко, А.С. К истории поэмы «Страна отцов» Г. В. Свиридова: по архивным материалам / А.С. Белоненко // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 11–22.
487. Белоненко, А.С. «Моя форма – песня...». О камерно-вокальном творчестве Георгия Свиридова / А.С. Белоненко // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений. Том X. Романсы и песни. – М.; СПб: Национальный Свиридовский фонд, 2003. – С. V–XXXII.
488. Белоненко, А.С. Начало пути (К истории свиридовского стиля) / А.С. Белоненко // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей / сост. А.С. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 146–163.
489. Беседа товарищей Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля «Тихий Дон» // Советская музыка. – 1936. – № 2. – С. 3.
490. Благой, Д.Д. Фортепианное творчество Свиридова / Д.Д. Благой // Георгий Свиридов: сборник статей / сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. – М.: Музыка, 1971. – С. 228–271.
491. Богданов-Березовский, В.М. Дороги искусства: в 2 кн. Книга 1 (1903–1945) / В.М. Богданов-Березовский. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1971. – 280 с.
492. Богданов-Березовский, В.М. Статьи. Воспоминания. Письма / сост., коммент. и библиогр. Л.М. Кутеладзе, М.А. Бочавер / В.М. Богданов-Березовский. – Л.; М.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1978. – 303 с.
493. В первые годы советского музыкального строительства: статьи, воспоминания, материалы / конс.: В.М. Богданов-Березовский, И.Л. Гусин. – Л.: Сов. композитор, 1959. – 287 с.
494. Васильев, В. В зеркале времени / В. Васильев. – СПб.: Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ, 2009. – 232 с.
495. Васина-Гроссман, В.А. Мастера советского романса / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1968. – 320 с.
496. Васина-Гроссман, В.А. Романс и песня / В.А. Васина-Гроссман // Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия Б.В. Асафьев, А.А. Альшванг [и др.]. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – Т. 1. – С. 211–234
497. Васина-Гроссман, В.А., Левашова, О.Е. Камерно-вокальная музыка // История русской советской музыки: в 4-х т. / АН СССР, Институт истории искусств. – М.: Музгиз, 1956–1963. – Т. 4 (1946–1958). – Ч.1 / Отв. ред. Б.М. Ярустовский. – 1963. – С. 23–48.

498. Вишнеvский, И.С. Воплощенный Свиридов / И.С. Вишнеvский // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А.Б. Вульфoв. – М.: Молодая гвардия, 2006. – С. 661–700.
499. Власова, Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Е.С. Власова. – М.: Классика–XXI, 2010. – 456 с.
500. Воробьев, И. У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) / И. Воробьев // Ритм и форма: сборник статей / ред. Н.Ю. Афонина, Л.П. Иванова. – СПб.: Союз художников, 2002. – С. 154–166.
501. Всероссийские хоровые ассамблеи: К 90-летию со дня рождения Г. В. Свиридова: буклет / вст. статья, предисловие и коммент. к публикации свиридовских записей А.С. Белоненко. – СПб.: ООО «Типография Офсет-Мастер», 2005. – 131 с.
502. Вульфoвич, И. Конструктивные принципы организации музыкального материала в хоровых циклах Г. В. Свиридова 70-х гг. Традиции и новаторство / И. Вульфoвич // Свиридовские чтения: Место творчества Г. В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ООО «Мечта», 2005. – С. 112–116.
503. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников /сост. и коммент. А.Б. Вульфoв. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 763 с.
504. Георгий Свиридов и русская художественная культура XX века. К 90-летию рождения Г. В. Свиридова: сборник научн. материалов / ред. Н.Т. Тимонен. – Петрозаводск: Петрозав. гос. ун-т, 2006. – 93 с.
505. Георгий Свиридов. Полное собрание сочинений. Том XXI. Песнопения и молитвы / общая научн. ред. А.С. Белоненко. – М.; СПб: Национальный Свиридовский Фонд, 2001. – 73 с.
506. Георгий Свиридов. Полное собрание сочинений. Том XXVI А: Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (1945). Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1946). Партитура. – М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2008. – 112 с.
507. Георгий Свиридов. Полный список произведений: нотoграфический справочник / сост. А.С. Белоненко. – М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. – 141 с.
508. Георгий Свиридов: сборник статей / сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. – М.: Музыка, 1971. – 424 с.

509. Георгий Свиридов: сборник статей и исследований / сост. Р.С. Леденев. – М.: Музыка, 1979. – 462 с.
510. Гнесин, М.Ф. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост., предисловие и общ. ред. Р. Глезер / М.Ф. Гнесин. – М.: Сов. композитор, 1961. – 324 с.
511. Гозенпуд, А.А. Русский советский оперный театр. Очерк истории. 1917–1941 / А.А.Гозенпуд. – Л.: Музгиз (Ленингр. отделение), 1963. – 440 с.
512. Горяшина, В.А. Влияние П. Б. Рязанова-педагога на творческое становление молодого Г. В. Свиридова / В.А. Горяшина // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры» (к 10-летию со дня смерти композитора). Материалы IV Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – С. 145–149.
513. Государственная академическая капелла им. Глинки / под ред. А.И. Анисимова. – Л.: Музгиз, 1957. – 170 с.
514. Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 1. / ред. – сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. – М.: DСH, 2005. – 208 с.
515. Давиденко, А.А. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. Н. Мартынов / А.А. Давиденко. – Л.: Музыка, 1968. 184 с.
516. Джаббаров, А. Манас Левиев / А. Джаббаров. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1986. – 176 с.
517. Дзержинский, И.И. Статьи. Воспоминания / общ. ред. С.В. Аксюк, сост. П.Ц. Радчик / И.И. Дзержинский. – М.: Сов. композитор, 1988. – 129 с.
518. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред. – сост. И.А. Бобыкина. – М.: Антиква, 2000. – 570 с.
519. Друскин, М.С. Вокальные циклы Г. Свиридова / М.С. Друскин // Советская музыка: статьи и материалы / ред. коллегия: М.А. Гринберг [и др.]. Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1956. – С. 151–161.
520. Друскин, М.С. Очерки. Статьи. Заметки / М.С. Друкин. – Л.: Сов. композитор, 1987. – 299 с.
521. Дунаевский, И.О. Выступления, статьи, письма, воспоминания / ред.–сост. Е.А. Грошева / И.О. Дунаевский. – М.: Сов. композитор, 1961. 460 с.
522. Дунаевский, И.О. Избранные письма / сост. и примеч. Д. Персона / И.О. Дунаевский. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1971. – 264 с.

523. Дунаевский, И.О. О народной и псевдонародной песне // Дунаевский, И.О. Выступления, статьи, письма, воспоминания / ред.–сост. Е.А. Грошева. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 44–49.
524. Евлахов, О.А. Класс композиции Д. Д. Шостаковича / О.А. Евлахов // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: сборник: в 2-х кн. / под общ. ред. Г.Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Кн. 1. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1987. – С. 171–176.
525. Емельянова, М.Э. Ленинградский Центральный музыкальный техникум и его значение в творческой биографии Г. В. Свиридова / Емельянова М.Э. // Вестник СПбГУ. – Сер. 2. 2010. – Вып. 2. – С. 188–197.
526. Емельянова, М.Э. М. А. Юдин – первый педагог Г. В. Свиридова по сочинению музыки / М.Э. Емельянова // Свиридовские чтения: Судьбы русской культуры в XX веке. Материалы IX Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ОАО «РАСТР», 2013. – С. 199–207.
527. Емельянова, М.Э. «На путях творчества...» (Симфония для Струнного оркестра Г.В. Свиридова) / М.Э. Емельянова // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. 2012. – Вып. 4. – С. 26–43.
528. Ершов, Л.Ф. Русская советская литература 30-х годов: уч. пособие для филол. спец. ун-тов и пед. вузов / Л.Ф. Ершов, Е.А. Никулина, Г.В. Филиппов. – М.: Высш. школа, 1978. – 232 с.
529. Есаков, В.Д. Сталинские «суды чести»: Дело «КР» / В.Д. Есаков, Е.С. Левина. – М.: Наука, 2005. 440 с.
530. Ефимова, И.В. «... И музыка, и Слово...»: о творческом методе Г.В. Свиридова: монография / И.В. Ефимова, Т.Ю. Воробьева. – Красноярск: Красноярский гос. ун-т, 2002. – 164 с.
531. Живов, В.Л. Хоры а сарелла Свиридова / В.Л. Живов // Георгий Свиридов: Сборник статей / сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. – М.: Музыка, 1971. – С. 320–351.
532. Зарицкая, Р.А. П. Б. Рязанов. Очерк жизни и творчества / Р.А. Зарицкая. – Л.: Сов. композитор, 1960. – 51 с.
533. Захаров, Р.В. Записки балетмейстера / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.
534. Иоффе, И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии / И.И. Иоффе. – Л.: Госуд. муз. научно-исслед. ин-т, 1938. – 165 с.
535. История музыки народов СССР: в 5 т. Т. 2: 1932–1941 / отв. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. композитор, 1970. – 523 с.

536. История русской советской музыки: в 4-х т. Т. 1: 1917–1934 / отв. ред. Д.Б. Каба-левский. – М.: Музгиз, 1956. – 330 с.
537. История русской советской музыки: в 4-х т. Т. 2: 1935–1941 / отв. ред. А.А. Со-ловцов. – М.: Музгиз, 1959. – 552 с.
538. История русской советской музыки: в 4-х т. Т. 4: 1946–1958. Ч. 2 / отв. ред. Б.М. Ярустовский. – М.: Музгиз, 1963. – 404 с.
539. История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917–1941 / под ред. М.Е. Тараканова. – М.: Музыка, 2005. – 480 с.
540. Июнь 1941 – май 1945: О подвиге Ленинграда строками хроники / сост. Ю.Н. Яб-лочкин. – Л.: Лениздат, 1989. – 720 с.
541. Каган, М.С. Град Петров в истории русской культуры / М.С. Каган. – СПб.: Паритет, 2006. – 480 с.
542. Кисунько, Г.В. Секретная зона: Исповедь генерального конструктора / Г.В. Ки-сунько. – М.: Современник, 1996. – 510 с.
543. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А.А. Золотов. – М.: Сов. композитор, 1983. – 282 с.
544. Котляревский, А.Н. Творчество М. А. Юдина /А.Н. Котляревский // Очерки по истории и теории музыки: сб. исследов. и материалов. Вып. 1. – Л.: Гос. научн.–исслед. ин-т театра и музыки, 1939. – С. 84–115.
545. Кремлев, Ю.А. Ленинградская государственная консерватория. Обзор деятельно-сти. 1862–1937 / Ю.А. Кремлев. – М.: Музгиз: Тип. им. И. Федорова в Ленинграде, 1938. – 179 с.
546. Крюков, А.А. Бирские хроники Георгия Свиридова / А.А. Крюков // Свиридов-ские чтения: Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры (к 95-летию со дня рождения композитора): Сб. науч. статей по материалам VI Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2010. – С. 267–269.
547. Крюков, А.А. Г. В. Свиридов и Башкортостан (Г. В. Свиридов в музыкальной культуре Башкортостана) / А.А. Крюков // Свиридовские чтения: Связь времен. Г. В. Свиридов и пути развития русской музыки. Материалы V Всероссийской студенче-ской научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2009. – С. 176–179.
548. Лавровский, Л.М. О путях развития советского балета / Л.М. Лавровский // Музы-кальный театр и современность. – М.: [б.и.], 1962. – С. 28–36.

549. Лебедев, Д.Н. Пройденное: Воспоминания / Д.Н. Лебедев. – Л.: Лениздат, 1980. – 150 с.
550. Левитин, Г.М. А. И. Константиновский / Г.М. Левитин // Ленинградские художники театра: Сборник. – Л.: Художник РСФСР, 1971. – С. 33–63.
551. Ленинградская консерватория в воспоминаниях: Сборник. В 2-х кн. / под общ. ред. Г.Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Кн. 1. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1987. – 253 с.
552. Ленинградская филармония. 1933–1934. – Л.: ГОМЭЦ; Тип. Ленинградская правда, 1933. – 32 с.
553. Ленинградская филармония. 1934–1935. Обзор работы. – Л.: Лен. филармония: Тип. им. Володарского, 1935. – 82 с.
554. Ленинградская филармония. Концертные программы. Сезон 1940–1941 г. – Л.: Сов. печать, 1940. – 64 с.
555. Ленинградская филармония. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред. Б.А. Арапов, О.С. Саркисов, В. Фомин. – Л.: Музыка: Лен. отделение, 1972. – 376 с.
556. Ленинградские композиторы: Краткие биографии. – Л.; М.: Музгиз, 1950. – 136 с.
557. Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр. Обзор творческой работы с 1918 по 1940 год. – Л.: Гос. ордена Ленина акад. Малый оперный театр, 1940. – 42 с.
558. Ленинградский государственный ордена Ленина академический Театр Оперы и Балета им. С. М. Кирова. Программы и либретто. – Л.: Ленингр. гос. ордена Ленина акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1940. – 96 с.
559. Лившиц, А.Б. Жизнь за Родину свою. Очерки о композиторах, музыкантах погибших в ВОВ / А.Б. Лившиц. – М.: Музыка, 1964. – 333 с.
560. Локшин, Д.Л. Ленинградская государственная академическая Капелла им. М. И. Глинки / Д.Л. Локшин. – М.: Музгиз, 1955. – 38 с.
561. Лопухов, Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред. и вст. статья Ю.И. Слонимского / Ф.В. Лопухов. – М.: Искусство, 1966. – 367 с.
562. Лоскутов, А.Н. «Неутомимый маятник качается...» (Г. В. Свиридов и композиторская среда Ленинграда 1946-1948 гг.) / А.Н. Лоскутов // Свиридовские чтения: Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры (к 95-летию со дня рождения композитора): Сб. науч. статей по

- материалам VI Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2010. – С. 40–53.
563. Макаров, Е.П. Дневник. Воспоминания об учителе – Д. Д. Шостаковиче / Е.П. Макаров. – М.: Композитор, 2001. – 59 с.
564. Максименков, Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталин и культурная революция. 1936–1938 / Л.В. Максименков. – М.: Юридическая книга, 1997. – 320 с.
565. Мамаева, Е. Г. В. Свиридов. Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано: от истории текста к истории стиля / Е. Мамаева // Свиридовские чтения: «Место творчества Г. В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе». Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ООО «Мечта», 2005. – С. 144–150.
566. Масловская, Т.Ю. Об эпической сущности вокально-симфонических произведений Свиридова / Т.Ю. Масловская // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А.А. Золотов. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 151–163.
567. Масловская, Т.Ю. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова / Т.Ю. Масловская // Георгий Свиридов: Сборник статей и исследований / сост. Р.С. Ледедев. – М.: Музыка, 1979. – С. 34–69.
568. Мейер, Кш. Дмитрий Шостакович: жизнь, творчество, время / Кш. Мейер. – СПб.: DSCH: Композитор, 1998. – 559 с.
569. Михеева, Л.В. И. И. Соллертинский. Жизнь и наследие / Л.В. Михеева. – Л.: Сов. композитор, 1988. – 256 с.
570. Михеева, Л.В. И.И. Соллертинский (из переписки военных лет) / Л.В. Михеева // Музыкальная панорама Ленинграда. Статьи, письма, воспоминания / сост. А.Г. Юсфин. – Л.: Сов. композитор, 1977. – С. 80–99.
571. Молдавский, Д.М. В начале тридцатых: монография / Д.М. Молдавский. – Л.: Сов. писатель, 1984. 376 с.
572. Мравинский, Е.А. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / текстол. подготовка, составление, вступ. ст. А.М. Вавилиной-Мравинской / Е.А. Мравинский. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – 656 с.
573. Музалевский, В.И. Записки музыканта / В.И. Музылевский. – Л.: Музыка, 1969. – 215 с.
574. Музыка во времени и пространстве: памяти Г. В. Свиридова. Песнопения и молитвы Георгия Свиридова в контексте современной духовной культуры России. Мате-

- риалы открытой Всероссийской научной конференции / гл. ред. А.С. Белоненко. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2007. – 213 с.
575. Музыкальная жизнь Ленинграда. Сборник статей / под общ. ред. В.М. Богданова-Березовского и И.Л. Гусина. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1961. – 387 с.
576. / отв. ред. В.М. Богданов-Березовский. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1967. – 487 с.
577. Музыкальная панорама Ленинграда: Статьи, письма, воспоминания / сост. А.Г. Юсфин. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1977. – 110 с.
578. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей / сост. А.С. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
579. Мусин, И.А. Уроки жизни. Воспоминания дирижера / И.А. Мусин. – СПб.: Изд-во «Деан+Адма-М», 1995. – 232 с.
580. Мясковский, Н.Я. Ю. Свиридов. Семь романсов на слова М. Лермонтова [Отзыв, 1938] / Н.Я. Мясковский // Мясковский Н. Собрание материалов: в двух томах. Изд. 2-е. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – С. 256–257.
581. Мясковский, Н.Я. Фортепианное трио Ю. Свиридова [Отзыв, 1946] / Н.Я. Мясковский // Мясковский Н. Собрание материалов: в двух томах. Изд. 2-е. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – С. 264.
582. Начало русского романса. Сборник для пения с фортепиано / под ред. Т. Трофимовой, А. Дроздова. – М.: Музгиз, 1936. – 126 с.
583. Орест Евлахов – композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / сост. А.П. Петров. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 128 с.
584. От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева / сост. и коммент. В.Г. Козинцевой, Я.Л. Бутовского. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 477 с.
585. Отечественная музыкальная литература: 1917–1985. Вып. 2 / ред.-сост. Е.Е. Дурандина. – М.: Музыка, 2002. – 308 с.
586. Очерки истории Ленинграда: в 7 томах. Том 4: Период Великой Октябрьской революции и построения социализма в СССР. 1917–1941. – М.; Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1964. – 941 с.
587. Очерки истории Ленинграда: в 7 томах. Том 6: Ленинград в период завершения строительства социализма и постепенного перехода к коммунизму. 1946–1965. – М.; Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1970. – 692 с.

588. Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия: Б.В. Асафьев, А.А. Альшванг. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – 320 с.
589. Паисов, Ю.И. Хоры а capella Свиридова / Ю.И. Паисов // Георгий Свиридов: Сборник статей и исследований / сост. Р.С. Леденев. М.: Музыка, 1979. С. 312–387.
590. Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / сост. Л.В. Михеева. 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 312 с.
591. Пастернак, Б.Л. Избранные стихи / Б.Л. Пастернак. – М.: Сов. литература, 1933. – 251 с.
592. Перевезенцев, С.В. Россия. Великая судьба / С.В. Перевезенцев. – М.: Белый город, 2006. – 704 с.
593. Петербург. Петроград. Ленинград. Петербург. Век двадцатый: Кратк. ист.–худож. хрестоматия: учебн. Пособие. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т пед. мастерства, 2003. – 112 с.
594. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и комм. И.Д. Гликмана. – Москва: DСН-СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.
595. Полякова, Л.В. Вокальные циклы Г. В. Свиридова. Изд. 2-е, доп. / Л.В. Полякова. – М.: Сов. композитор, 1971. – 100 с.
596. Полякова, Л.В. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова / Л.В. Полякова // Музыка и современность: Сборник статей / сост. Т.А. Лебедева. – М.: Музгиз, 1962. – С. 183–242.
597. Полякова, Л.В. Свиридов, как композитор XX века / Л.В. Полякова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А.С. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 40–55.
598. Пригожин, Л.А. Минувшее. Воспоминания / Л.А. Пригожин. – Л.: Сов. композитор, 1991. – 96 с.
599. Пэн, А.А. Романсы [ленинградских композиторов] / А.А. Пэн // Творчество ленинградских композиторов. 1948–1955. Обзорно-критические статьи. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 104–108.
600. Раабен, Л.Н. Инструментальное творчество Свиридова 30-40-х годов / Л.Н. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки: сборник статей. Вып.10 / ред. А.А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1971. – С. 101–122.
601. Раабен, Л.Н. Камерно-инструментальная музыка [ленинградских композиторов] / Л.Н. Раабен // Музыкальная жизнь Ленинграда: Сборник статей / под общ. ред. В.М.

- Богданова-Березовского и И.Л. Гусина. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1961. – С. 123–125.
602. Раабен, Л.Н. Советский инструментальный концерт / Л.Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
603. Раабен, Л.Н. Советская камерно-инструментальная музыка / Л.Н. Раабен. – Л.: Музгиз, 1963. – 340 с.
604. Рева, А.В. Грани: от Анфилатова до Якубовского: статьи и очерки, документы, письма: [из неизданного] / сост. Т.М. Долматова, В.А. Любимов / А.В. Рева. – Киров: Творческое объединение «Автор», 2009. – 288 с.
605. Русская литература XX века: в 2-х томах / под ред. Л.П. Кременцова. Том 1. 1920–1930-е годы. 3-е изд. – М.: АСАДЕМА, 2005. – 496 с.
606. Рылов, А.А. Воспоминания / под ред. Н.Г. Машковцева / А.А. Рылов. – М.: Искусство, 1954. – 264 с.
607. Рязанов, П.Б. К новому этапу / П.Б. Рязанов // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций. Сборник статей ЛОССК под общ. ред. В. Тоболькевича. – Л., 1933. – С. 20–21.
608. Рязанов, П.Б. О воспитании композиторских кадров в Ленинграде / П.Б. Рязанов // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций. Сборник статей ЛОССК под общ. ред. В. Тоболькевича. – Л., 1933. – С. 65–68.
609. Рязанов, П.Б. О соотношении педагогических воззрений и композиционно-технических ресурсов Н. А. Римского-Корсакова / П.Б. Рязанов // Н.А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы / под ред. С.Л. Гинзбурга. – Л.: Музгиз, 1959. – С. 119–132.
610. Рязанов, П.Б. Программа и методы преподавания сольфеджио. Тезисы / П.Б. Рязанов // Материалы конференции-курсов преподавателей музыкальных техникумов Р. С. Ф. С. Р. 5–15 сентября 1926. Тезисы докладов и резолюций. – Л.: Вестник Ленингр. Совета, 1927. – С. 37–38.
611. Рязанов, П.Б. Сравнение практических учебников гармонии П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова / П.Б. Рязанов // Музыкальная культура России: история и современность. Вып. 2: историко-теоретические исследования / научн. ред. и сост. В.В. Молзинский. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – С. 89–96.

612. Рязанова, Н.П. Изучая архив П. Б. Рязанова / Н.П. Рязанова // Музыкальная культура России: история и современность. Вып. 2: историко-теоретические исследования / научн. ред. и сост. В.В. Молзинский. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – С. 97–115.
613. Садовый, Н.А. Ленинградская филармония / Н.А. Садовый. – Л.: Лениздат, 1965. – 47 с.
614. Салманов, В.Н. Материалы, исследования. Воспоминания / сост. С.В. Салманова, Г.Г. Белов. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1982. – 280 с.
615. Свиридов, Г.В. Душа композитора – раскаленная печь. Беседа Г. Свиридова с С. Бирюковым для газеты «Труд» / Г.В. Свиридова // Буклет IX музыкального фестиваля им. Г. В. Свиридова. II Всероссийская научно-практическая конференция «Свиридовские чтения». – Курск: ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. – С. 13–16.
616. Свиридов, Г.В. Коротко о годах учения / Г.В. Свиридов // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: Сборник. В 2-х кн. / под общ. ред. Г.Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Кн. 1. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1987. – С. 170–171.
617. Свиридов, Г.В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко / Г.В. Свиридов. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 798 с.
618. Слонимская, Р.Н. Школа В. В. Щербачева: к проблеме осмысления педагогических принципов русских композиторов / Р.Н. Слонимская // Музыкальная культура России: история и современность. Вып. 2: Историко-теоретические исследования / научн. ред. и сост. В.В. Молзинский. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – С. 63–88.
619. Слонимский, Ю.И. Семь балетных историй / Ю.И. Слонимский. – Л.: Искусство, 1967. – 258 с.
620. Советская опера. Сборник критических статей / ред. М. Гринберг. – М.: Гос. муз. изд-во, 1953. – 479 с.
621. Советские композиторы – лауреаты Сталинских премий: Биогр. материалы / авт.–сост. В.М. Богданов-Березовский, Е.Ф. Никитина. – Л.: Музгиз, 1954. – 458 с.
622. Советские композиторы. Декада советской музыки. Перепечатано с издания Ленинградской филармонии. 1939.
623. Советские композиторы. Краткие сведения к декаде советской музыки в Ленинграде. Вып.1. – Л.: Ленингр. филармония: тип. им. И. Федорова, 1938. – 96 с.
624. Соколов, О.Д. М. Н. Покровский и советская историческая наука / О.Д. Соколов. – М.: Мысль, 1970. – 283 с.
625. Сокольский, М. Поэты и композитор. Заметки о вокальных циклах Г. Свиридова / М. Сокольский // Литературная газета. – 1956. – 23 августа. – С. 2.

626. Соловьев-Седой, В.П. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. С.М. Хентова, ред. М.А. Дунаевский. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1987. – 296 с.
627. Соловьев-Седой, В.П. Пути-дороги: воспоминания, рассказы о песнях, мысли об искусстве / В.П. Соловьев-Седой. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 184 с.
628. Сохор, А.Н. Георгий Васильевич Свиридов: критико-библиогр. очерк / А.Н. Сохор. – Л.: Музгиз, 1956. – 157 с.
629. Сохор, А.Н. Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. / А.Н. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1972. – 345 с.
630. Сохор, А.Н. Музыкальная драматургия вокально-симфонических произведений Свиридова / А.Н. Сохор // Музыкальный современник: сборник статей. Вып. 3 / сост. С.С. Зив, ред. Л.В. Данилевич. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 13–31.
631. Сохор, А.Н. Свиридов и русская культура / А.Н. Сохор // Георгий Свиридов: Сборник статей / сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. – М.: Музыка, 1971. – С. 7–33.
632. Сохор, А.Н. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.10 / ред. А. А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1971. С. 60–100.
633. Творчество ленинградских композиторов. 1948–1955 гг. Обзорно-критические статьи / под ред. А.Н. Должанского. – Л.: Музгиз. 1956. – 240 с.
634. Тер-Оганезова, И. А. Исаакян и поэма Г. Свиридова «Страна отцов» / И. Тер-Оганезова // Проблемы музыкальной науки: сборник статей. Вып.2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 150–176.
635. Томилин, В.К. «Мой стиль – это мои убеждения...»: О композиторе В. Томилине / Н.Л. Котикова, Вс.Б. Азаров. 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1989. – 66 с.
636. Толстой, Д.А. Для чего все это было. Воспоминания / Д.А. Толстой. – СПб.: Библиополис, 1995. – 622 с.
637. Тюлин, Ю.Н. От старого к новому / Ю.Н. Тюлин // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: Сборник. В 2-х кн. / под общ. ред. Г.Г. Тигранова. 2-е изд., доп. Кн. 1. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1987. – С. 77–78.
638. Уилсон, Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Э. Уилсон. – СПб.: Композитор, 2006. – 536 с.
639. Хентова, С.М. В мире Шостаковича / С.В. Хентова. – М.: Композитор, 1996. – 366 с.
640. Хентова, С.М. Шостакович и Сибирь / С.В. Хентова. – Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1990. – 176 с.

641. Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. / С.В. Хентова. – Л.: Сов. композитор, 1985. Т. 1. – 544 с.
642. Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. / С.В. Хентова. – Л.: Сов. композитор, 1985. Т. 2. – 623 с.
643. Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. 2-е изд., доп. / С.В. Хентова. – М.: Композитор, 1996. – Т. 1. – 460 с.
644. Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. 2-е изд., доп. / С.В. Хентова. – М.: Композитор, 1996. Т. 2. – 534 с.
645. Хранитель: В. М. Глинка. Воспоминания, архивы, письма / сост. М. Глинка. – СПб.: Изд-во «АРС», 2006. – 416 с.
646. Хренников, Т.Н. Так это было. О времени и о себе / Т.Н. Хренников. – М.: Музыка, 1994. – 207 с.
647. Цендровский, В.М. О гармонии Свиридова / В.М. Цендровский // Музыка и современность: сборник статей / ред.–сост. Т.А. Лебедева. Вып. 5. – М.: Музыка, 1967. – С. 118–158.
648. Цендровский, В.М. Сонатная форма в инструментальных произведениях Свиридова / В.М. Цендровский // Вопросы музыкальной формы: сборник статей / ред.–сост. Вл. Протопопов. Вып. 3. – М.: Музыка, 1977. – С. 107–122.
649. Чернобаев, А.А. Михаил Николаевич Покровский // Историки России. Биографии / сост., отв. ред. А.А. Чернобаев. – М.: РОССПЭН, 2001. – С. 447–454.
650. Чуйкова, М. «Сказка о Шотландии»: музыкальные воплощения поэзии Роберта Бернса Бриттеном и Свиридовым / М. Чуйкова // Свиридовские чтения: Судьбы русской культуры в XX веке. Материалы IX Всероссийской студенческой научно-практической конференции. – Курск: Изд-во ОАО «РАСТР», 2013. – С. 190–198.
651. Чулаки, М.И. Живые в памяти моей. Встречи, воспоминания, юморески / М.И. Чулаки. – М.: Сов. композитор, 1990. – 190 с.
652. Шапорина, Л.В. Дневник. В 2-х т. / вст. статья В.Н. Сажина. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 1. – 592 л.
653. Шапорина, Л.В. Дневник. В 2-х т. / вст. статья В.Н. Сажина. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. – 640 с.
654. Шостакович, Д.Д. Вместо предисловия / Д.Д. Шостакович // Давиденко А.А. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. Н.А. Мартынов. – Л.: Музыка, 1968. – С. 3–5.
655. Шостакович, Д.Д. Письма И. И. Соллертинскому / подг. текста Д.И. Соллертинского [и др.]. – СПб.: Композитор, 2006. – 276 с.

656. Шостакович, Д.Д. Статьи и материалы / сост. и ред. Г. Шнеерсон. – М.: Сов. композитор, 1976. – 336 с.
657. Щербачев, В.В. Статьи, материалы, письма / сост. Р.Н. Слонимская. – Л.: Сов. композитор, 1985. – 360 с.
658. Яворский, Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Изд. 2-е, испр. и доп. / ред.–сост. И.С. Рабинович, общ. ред. Д.Д. Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1972. – 711 с.
659. Янковский, М.О. Советский театр оперетты / М.О. Янковский. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 518 с.
660. Ярустовский, Б.М. Советское музыковедение и его методология. (Некоторые старые и новые факты и мысли) / Б.М. Ярустовский // Вопросы методологии советского музыкознания. Сборник научных трудов / отв. ред. А.И. Кандинский. – М.: Московская консерватория, 1981. – С. 1–18.

6. Интернет–ресурсы

661. Библиотека духовной науки. Русское антропософское движение. Юдин М. А. [Электронный ресурс]. – URL: <http://bdn-steiner.ru/glossword/index.php/term/1,376.xhtml> (дата обращения: 15.04.2014)
662. И. Д. Гликман о Ю. В. Свиридове. Публикация А. Избицера // Стороны света. Литературно-художественный журнал. № 5. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.stosvet.net/5/izbitser/index3.html> (дата обращения: 08.02.2015)
663. Крюков, А.А. Пять месяцев из жизни Георгия Свиридова / А. А. Крюков // Бельские просторы. Ежемесячный общественно-политический литературно-художественный журнал. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bp01.ru/public.php?public=465> (дата обращения: 24.08.2012)
664. Ленинград. 29 дней до Победы... // Фонтанка. Петербургская интернет-газета. 2010. 09.04. [Электронный ресурс]. – URL: www.fontanka.ru/2010/04/09/023/ (дата обращения: 05.03.2013)
665. Лихтерман, М.Ц. Я вспоминаю / М. Ц. Лихтерман [Электронный ресурс]. – URL: <http://iremember.ru/drugie-voyska/likhterman-matvey-tsodikovich> (дата обращения: 12.06.2011)

666. Новосибирск во время войны: хроника // Музей города Новосибирска. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.m-nsk.ru/70-let-pobedyi-menyu/Novosibirsk-vo-vremya-voynyi-hronika/> (дата обращения: 26.11.2012)
667. Свиридов Георгий (Юрий) Васильевич (1915–1998) // Гордость земли Курской: сборник очерков о знаменитых земляках: [интернет-версия] / сост. М. Шехирев. Курск, 1992. [Электронный ресурс]. – URL: <http://old-kursk.ru/book/zemlaki/svirid.html> (дата обращения: 15.05.2016)
668. Сталин, И.В. О политических задачах университета народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения. Т.7. М.: Гос. изд-во политической литературы. 1952. С. 136-138. [электронная библиотека Михаила Грачева]. – URL: http://grachev62.narod.ru/stalin/t7/t7_20.htm (дата обращения: 24.03.2017)
669. Стихи XIX-XX веков. Электронная библиотека отечественной и зарубежной поэзии XIX-XX веков. О. Мандельштам. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/mandelsham11.html> (дата обращения: 02.06.2016)
670. Стихи XIX-XX веков. Электронная библиотека отечественной и зарубежной поэзии XIX-XX веков. А. Блок. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/blok919.html> (дата обращения: 17.08.2016)
671. Узиков, Ю. Георгий Свиридов играл на барабане в Бирске / Ю. Узиков [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.bashvest.ru/showinf.php?id=13774> (дата обращения: 12.06.2011)

ST. PETERSBURG STATE UNIVERSITY

Manuscript

Maria E. Emelyanova

**THE MUSICAL CULTURE OF LENINGRAD IN THE 1930s AND THE MID-
1950s IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF G. V. SVIRIDOV**

Specialization 07.00.02 – National history

THESIS

Submitted in conformity with the requirements for the

Degree of Doctor of Philosophy

Volume 2

**Academic supervisor:
Doctor of Cultural Studies,
Olga B. Sokurova**

St. Petersburg
2017

Contents

Introduction	502
Chapter 1. The first years of life of G. Sviridov in Leningrad (1932–1936)	517
1.1. General characteristics of the cultural life of the country in the 1930s.....	517
1.1.1. Soviet culture of the 1930s: politics and practice.....	517
1.1.2. The uniqueness of the cultural life of Leningrad in the 1930s.....	524
1.2. The arrival of G. Sviridov in Leningrad. Training in the First (formerly Central) Music College	528
1.2.1. Background moving Sviridov in Leningrad	528
1.2.2. The first (former Central) Music College	531
1.3. M. Yudin – the first teacher of G. Sviridov in composition class	537
1.3.1. General characteristics of educational and creative activities of M. Yudin.....	537
1.3.2. Training of G. Sviridov in the class of M. Yudin.	541
1.4. The influence of the teachers of the Central Music College on the formation of creative views of G. Sviridov.	547
1.4.1. Teaching activities of members of the Association of contemporary music in Central Music College	547
1.4.2. The beginning of the campaign against "formalism" and its discussion of the musical community of Leningrad	550
1.5. The activities of the concert establishments of Leningrad 1930s and their role in shaping the musical tastes of Sviridov	561
1.5.1. Grand Philharmonic hall.....	562
1.5.2. The chamber music society.....	570
1.5.3. Capella.....	575
1.6. Musical theaters of Leningrad 1930s.....	581
1.6.1. Opera activities of the Kirov (Mariinsky) and Smoll Opera House	581
1.6.2. The ballet on the stage of the musical theaters in Leningrad in the 1930s. ...	584
1.7. Domestic musical culture of Leningrad of the 1930s and its reflection in the music of G. Sviridov	589
1.7.1. Domestic pre-revolutionary genres in the musical culture of Leningrad	

of the 1930s and the creation of new Soviet music	589
1.7.2. The establishment of Soviet jazz	593
1.7.3. The work of G. Sviridov in the field of light music in the first half of the 1930s.....	595
1.8. Creativity of G.Sviridov in the period 1932–1936.....	599
1.8.1. Seven little plays	599
1.8.2. Six romances to words by A. Pushkin	600
Chapter 2. The training period of G. Sviridov at the Leningrad Conservatory (1936– 1941)	606
2.1 Composition schools of Leningrad of the 1930s	606
2.2. Training G. Sviridov in the Leningrad Conservatory in the context of composer education in the second half of the 1930s	615
2.3. Role of P. Ryazanov in the formation of the creative personality of G. Sviridov...632	
2.3.1. General characteristics of the pedagogical activities of P. Ryazanov... ..632	
2.3.2. Ryazanov-composer	642
2.3.3. The learning process in the class of P. Ryazanov	643
2.3.4. Creativity of G. Sviridov in the class of P. Ryazanov	647
2.4. Effect of song movement of Soviet musical culture on the creative views of G. Sviridov	652
2.4.1. Song movement of Soviet musical culture	652
2.4.2. Sviridov's communication with the Leningrad composers of the song movement	657
2.4.3. The work of G. Sviridov in the field of mass songs	662
2.5 Opera discussions of the 1930s and their influence on the development of the creative worldview of Sviridov	670
2.5.1. The development of Soviet Opera in the 1930s years	670
2.5.2. The attitude of G. Sviridov to operatic discussions, the composer's operatic plans.....	676
Chapter 3. Shostakovich and his role in the creative development of G. Sviridov in the period of study at the Conservatory (1936–1941)	681
3.1. General characteristic of pedagogical activity of D. Shostakovich	681
3.2 Instrumental creativity of G. Sviridov in the class of Shostakovich. Symphony for string orchestra	691
3.3. Vocal works of G. Sviridov in the class of Shostakovich	709

3.4. The role of Shostakovich in the professional fate of G. Sviridov	719
Chapter 4. The Great Patriotic war. The years of evacuation. (1941–1944)...	736
4.1. Training in the Leningrad military school of Air surveillance, warning, and communication. Evacuation in Birsk... ..	736
4. 2. Evacuation in Novosibirsk – "a branch of Leningrad"	744
Chapter 5. The post-war period of life and creativity of G. Sviridov (1944–1953).	763
5.1. Chamber-instrumental creativity of G. Sviridov 1944–1947 in the context of the activities of the Leningrad Union of composers... ..	763
5.2. The life and work of G. Sviridov after party decrees, 1946–1948.... ..	790
5.2.1. The decree «About the journals "Zvezda" and "Leningrad" and the begin- ning of a critical relationship to the work of G. Sviridov... ..	790
5.2.2. Criticism of the music of G. Sviridov in the framework of the CPSU (b) resolution 1948 years "On the Opera of V. Muradeli "The Great friendship"	797
5.2.3. The work of G. Sviridov after the Decree of 1948... ..	814
5. 3. The last years of life of G. Sviridov in Leningrad (1953–1955)... ..	839
5.3.1. Activities of the Leningrad composers' Union and its reflection in the creative life of G. Sviridov... ..	839
5.3.2. The poem "The Country of the Fathers" in the assessments of Moscow and Leningrad composers. Background moving Sviridov in Moscow... ..	852
Conclusion	881
References	893

INTRODUCTION

Georgy Sviridov (1915–1998) – the greatest Russian composer of the second half of the XX century, without his creative achievements it is impossible to imagine the development of Russian musical culture.

He belonged to a generation of Soviet artists, which was formed in the 1930–1940s – one of the most complex and controversial periods of Soviet history. This generation had a special destiny. Beginning its formation in the tragic, and at the same time, saturated with cultural events and achievements of the 1930s, this generation passed personal and creative maturity under the sign of the Great Patriotic War.

In the post-war years, the fate of many of its representatives turned out to be a crippled ideological machine that carried out a rigid dictate in the field of culture and art. For the artistic intelligentsia, these years have become a dramatic stage.

But the galaxy of composers, not broken, but tempered in the trials of those years and despite all difficulties and obstacles, managed to brilliantly prove themselves in the domestic music, has made an invaluable contribution. Paving their way, these composers largely determined the main directions in the further development of Russian music. "It was in my generation that an idea arose that brought renewal to art, and perhaps even life" [263, p. 1], – wrote he in one of his letters, referring, above all, a return to the native Patriotic traditions in the field of intonation of the language, and in the field of moral and ethical content.

Until the very end of his earthly existence, Sviridov was a living, evolving phenomenon. Therefore, even significant research work on the composer, written during his lifetime, was not a generalizing character. Impossible was to trace and sum up the history of the artist's destiny and creativity, which is in continuous movement and search, when each new composition, each new stage of creative biography, revealed some previously unseen edges. There was not created a general summary biography and notography dedicated to Sviridov, especially since many works that did not fit into the framework of the existing ideology remained unknown.

Therefore, the history of the study of the creative biography of G. Sviridov has its own characteristics and phases, to a certain extent, corresponding to the stages of the evolution of the composer's life. And understanding these features is important to determine the relevance of this study.

The initial stage of the study of the work by G. Sviridov (1937–1955). In the early, pre-war stage, and in the first postwar decade, the music of Sviridov got to sphere of attention,

mainly, critics and promoters, which post their articles and notes in periodicals. Information about G. Sviridov and his writings began to appear in the press from the beginning of 1937, in connection with the popularity of his romances to the verses by A. Pushkin. The name of the young Leningrad composer, the Conservatory student Yuri Sviridov was first mentioned in the index of works by Soviet composers on texts and stories by Pushkin, published in February 1937 [473, p. 104]. Then it was made in the note V. Muzalevsky "Pushkin in the work of the Leningrad composers" [395, p. 56] and in the review of G. Kovalev on the collection, "Pushkin romances and songs by Soviet composers" [375] was the first publication of music of Sviridov [476].

In General, over the period from 1937 to 1955 managed to find about forty short articles and notes, fully or partly dealing with Sviridov. This is a chronicle, annotations, and reviews on individual composer's works and their premieres. They were mostly placed on pages of such Newspapers and journals as "Izvestiya" [381], "Leningradskaya Pravda" [403; 426; 453; 462], "Leningrad" [469], "Evening Leningrad" [341; 356; 370; 390; 392; 394; 450], "Art and life" [330; 332; 415], "Soviet art" [334; 366; 368; 391; 397], "Change" [339] in the main music journal in the country "Soviet music" [327; 336; 337; 338; 340; 342; 348; 359; 387; 399; 404; 412; 413; 456; 457; 465]. Notes about the composer can also be found in several brochures of the publishing house "Soviet composer" under the heading "Young composers of the Soviet Union" [622; 623], in the series of musical guide books, reference books [317; 621], in concert programmes of those years [239; 240; 241]. They are for reference or review and informational purposes only and belong to information and popularization, not a scientific work.

The main (Soviet) stage of the study of the work by G. Sviridov (1955–1998). A new stage in the composer's work and understanding of creativity in musical science begins with the mid-1950s when the composer reaches a certain stage of maturity and gains popularity.

In the early 1950s, Sviridov creates a poem for a tenor, bass, accompanied by a piano "The Country of the Fathers" on the words by A. Isahakian, a vocal cycle "Songs on words by R. Burns", in the late 1950s, creates two of his major works: "Poem of the Memory of Sergei Yesenin" and "Pathetic Oratorio". These, and a number of other works that attracted the composer to public attention. His music became widely heard, to be fulfilled throughout the country. The award to the composer Lenin prize for the "Pathetic Oratorio" in 1961, the State prize for the "Kursk songs" in 1964, the election of a Secretary of the Union of composers of the USSR at the Second Congress of Soviet composers in 1957, finally, his election as first Secretary of the Union of composers of Russia in 1968 – all important milestones not only in the personal biographies of the composer, but in the history of Russian musical culture in the second half of the

twentieth century. It is not surprising that in the 1960–1980s creativity Sviridov attracted the attention of not only critics but also scholars.

At this stage, first of all, it should be noted first, and still, the only large monograph on the composer, belonging of the A. Sokhor, to the biggest connoisseur of his work, the first biographer of Sviridov [629].

Monograph of Sokhor is a study of the generalized type. It encompasses the life and creative path of the composer from birth to the early 1970s – a time when was preparing to print a second, updated edition of the book. The monograph contains an overview of the composer's life, starting with the first songwriting experiences 1932–1933s until the beginning of the 1970s. The main attention is paid to the ideological and figurative comprehension of the mature period of creativity Sviridov in the 1950–1960s, when it finds its way into music, developing his own style. The main merit of the scientist consists in the fact that he was able, masterfully using the terminology and concepts of the official aesthetics of socialist realism, formulated many of the essential characteristics creativity of Sviridov. It is also important that the monograph of Sokhor the beginning of systematic work on the notography and bibliography of Sviridov.

In the beginning and in the late 1970s, two new works were published: systematic collections of articles on the work of Sviridov. In 1971 was published a collection of articles under the General editorship of D. Frishman [508], 1979, edited by R. Ledenev [509]. Both compilations came out with the same name "Georgy Sviridov". The articles published in these collections are devoted to the questions of the composer's creative method and contain an analysis of the general problems of Sviridov's music and style, and also examine certain of his works, mainly vocal genres.

In 1983, was published another book – "the Book of Sviridov", edited by A. Zolotov [543]. The main scientific part of the book contains detailed articles are of no interest the problematic nature of belonging to the musicologists of different generations. The prevailing content articles – cantata-oratorio genre in the composer's career, his epic the principles of creative thinking. Important is the section "Notes about new compositions" were, in chronological order, collected the responses of critics to the works of Sviridov created and executed during the work on the collection.

It should be noted that "the Book of Sviridov" was the first attempt to vividly and accurately, though not comprehensive, represent the personality of the composer. It is therefore of special interest section of the book, which sets out the judgment of the famous art figures about the composer and his works, and a section containing collected together articles and notes of the Sviridov, dedicated to the classical heritage and problems of modern musical creativity.

The final historiographical work of this period was the collection of articles "The world of Music by Georgy Sviridov" under the editorship of A. Belonenko, released in 1990 [578]. For the first time examines works written at the turn of the 1970s and 1980s, as well as works, to the byway. A significant place in the articles of participants of the collection given to the aesthetics and style of the composer, the specifics of his artistic world. The main feature of these articles – new, free from an old ideological framework, the view of the evolutionary processes that occurred in the composer's late works.

In addition, throughout the mature period of creative biography Sviridov, articles, dedicated to him, published in special periodicals like the journal "Soviet music", compilations "Soviet music. Articles and materials", "History and modernity. Articles about music. Creativity of the Leningrad composers", "The theory and aesthetics of music", "Music and modernity". Almost all published work there are analytical and devoted to the study of individual parties of Sviridov style, understanding of different genre aspects of his legacy, they usually contain the structural-stylistic and ideological shape analysis of some of the composer's works.

In addition, still continued to publish numerous Chronicles, reviews, and annotations that are responses to premiere of his works. Written usually in the genre of critique-promotional articles and exceeding a newspaper or journal review, they are allowed to present individual perspectives in the creative portrait of the composer on and give a sketchy image of his music created at a particular stage of creativity.

Summing up the Soviet period of study of Sviridov's creativity, we emphasize that this study was largely due to the direction of state policy in the sphere of culture.

In the history of Soviet musicology, the years in which Sviridov's work appeared on the music arena (1932–1941) took place during the struggle against the one-sidedness of the musicology settings of the RAPM⁷⁰⁸. This struggle was positive. But then the scientific idea of Soviet music are faced with a biased understanding of the formalism, expressed in two articles about Shostakovich's creativity – "Confusion instead of music" and "Ballet Falsity", which was published in "Pravda" in 1936.

In the postwar years, after the publication of a series of party regulations related to the culture, including well-known Resolution of the Central Committee of the CPSU(b) about the opera "Great friendship", the musical art was subjected to harsh diktat and strict regulation. From 1948 to 1953 came a dramatic episode in the creative path of Sviridov. As a student of Shostakovich, he was listed to the category of composers-formalists. Up to Stalin's death, his music was

⁷⁰⁸ RAPM – The Russian Association of Proletarian Musicians

almost not performed, not published and not mentioned in the press and periodicals. Since the second half of the 1950s, during the so-called Khrushchev's "thaw", a new phase in the history of Soviet musicology was the revision of established views on the previously condemned works of Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky and other composers. But then the leading position in the cultural policy continues to maintain the position of Marxist-Leninist aesthetics and the principles of party spirit of Soviet art. Music was considered part of the ideology of the Soviet state and was evaluated according to the criteria of socialist realism.

This led to the fact that almost all works on the works of Sviridov of Soviet period ideological and figurative plan had been to some extent regulated. Researchers had to resort to compulsory ideological clichés that often lead to unilateral and biased interpretation, while Sviridov's creativity is not limited to close dogmatic preferences, but it was much deeper.

The most honest researchers had to master the Aesopian language to convey the truth about the composer, about his secret quest, apparently remaining within the conceptual framework of Soviet aesthetics within the rigid framework of the party and ideological "etiquette". But there were attempts cleverly to circumvent these limits, and sometimes openly fight with editors and publishers, defending literally every true word and thought.

Assessing the scientific achievements of the Soviet era, it should be recognized that the literature on Sviridov during his lifetime, despite a large number, was directed more "in breadth" than "in depth". The authors mainly followed the path of a consistent chronological overview of works of the composer, explored the ideological-figurative content of specific musical compositions. Summarizing works about the composer's style, special works of musical language Sviridov was not so much. Not to mention the fact that during the composer's lifetime of research about it never went beyond musical studies: musicology and music theory, and was not considered in the broader and necessary historical and cultural context.

The modern phase of the study of the work of Sviridov (1998–2016). Radically the situation has changed after ended the life and career of the composer. Became available for the study of the personal archive of the composer's, family archive Sviridov in St. Petersburg, the manuscripts, and documents preserved in the archives of Moscow and St. Petersburg. The main in the science of Sviridov in our time has become, first of all, most serious work of thorough exploration and scientific description of his personal archive, recovery and detailed study of the whole body of the creative heritage of the composer, the study of his epistolary heritage and sound archive.

Event in the domestic musicology was the publication of the books "Music as destiny" in 2002, [617] and "Georgy Sviridov in the memoirs of contemporaries" in 2006, [503] , for the

first time revealing many unknown facts and events of life Sviridov, and the most important aspects of the spiritual and creative personality of the composer.

In 2001 was published the first notographies reference [507], covering the full range of the composer's works, and, to date, giving the most accurate idea of the creative heritage of the composer. In the same year began the publication of the first complete works of G. Sviridov in thirty volumes, which should accommodate almost all of the most valuable thing created by the composer and recorded them on paper or on audio cassettes.

On the occasion of three anniversaries – 90 years since the composer's birth in 2005, the 10th anniversary of his death in 2008 and the 100th anniversary of the birth of 2015 in Russia and abroad have been numerous scientific-practical conferences, music festivals, competitions, concerts, premiered unknown and not performed during the composer's life works.

Since 1998 the Kursk musical College named after G. Sviridov became the initiator of carrying out of annual scientifically-practical conferences under the title "Sviridov's Readings" the organizers of the conference set an important task – to attach to the study of the creative heritage of Sviridov young researchers with advanced auditory experiences, new observations and fresh ideas. However, traditional "Sviridov's Readings" brought together scientific research not only undergraduate and graduate students, but and leading scholars, musicologists and musicians of Russia, countries of near and far abroad. Every year at the end of the conference published a collection of articles from the presentations of its participants, of great interest to all who study the life and works of Sviridov.

Thus, recent new biographical and notographics facts, materials and research allowed to present the true scale of the personality and creativity of Sviridov. It became apparent that he is not only a great composer but also the greatest thinker of our time.

Understanding this fact has determined and varied interests of scientists to the life and work of the composer, the first time they were seen in the interdisciplinary field. To study the multi-faceted creative heritage of Sviridov was involved historians, philosophers, literary critics, theologians, artists, writers, poets, filmmakers, composers, choral culture figures, musicians, and journalists. In the range of studies were included aspects related to philosophical views of the composer, its relation to the foundations of the national mentality and the roots of Russian culture, began the search for his close-minded thinkers, artists, and performers. In the center of interest of modern scientists – the study of creativity Sviridov as a musical and cultural phenomenon of modern Russia, the definition of its role not only in the Russian and world musical-historical process but also in world culture in General.

All of the above suggests that to date, a creative and spiritual heritage of the outstanding Russian composer is the subject of public attention and interest from not only professional musicians, but also all those who are not indifferent to the fate of Russia and its culture. As was shown, now expanded to a deep and a detailed study of each stage of the creative biography of G. Sviridov. Meanwhile, it should be noted that the least studied is the initial "Leningrad" stage. It was during this period that Sviridov's intense personal and creative development took place. The atmosphere of the great city has contributed to its diverse cultural interests, to come closer to the highest European and Russian traditions in all spheres of art, and especially music, the grinding of artistic taste, develop of a habit of intense and large-scale work of thought. People who taught Sviridov, who surrounded him, paved new paths in art, they were examples of creative burning – he strove for them forward and upward, focusing on the highest standards in art.

The relevance of the research topic is caused by the need to thoroughly study the initial stage of Sviridov's creative biography. Again, what is particularly important in the biography of any artist is the period of its formation and development, because usually, it is here that originate the style, shape a world outlook. Knowledge of details, creativity, and personal growth, the understanding of the formation conditions to help understand the whole life and creative path of the artist. The conditions of upbringing and surrounding culture medium are one of the most important factors not only for the development of the future artist but also for its destiny. After all, even talent with great potential may not be revealed, not developed and even ruined by adverse life circumstances. Fortunately, with Sviridov was something opposite. Active formation of his personal and professional qualities was in Leningrad, continued to remain the cultural center of the country. For the first third of his career (1932–1955) he was associated with this city. Therefore, the Leningrad period that laid the composer's biography and professional and the foundation of life is important not only in itself but primarily for a better understanding of the origins of his style and the attainment of the future career. It is significant that in the city, praised by Pushkin, nineteen-year-old Sviridov created his first Pushkin romances, and then the Pushkin cycle which not only brought him early fame and, most importantly, determined the main fork of his work is to be a "son of harmony" to be the bearer and Herald of light, to become a prophet in his own country. All his life he, again and again, returned to the image of the great city, and in such works as the song cycle "Petersburg songs", the poem "Petersburg", cantata "St. Petersburg" and "Farewell to Petersburg" in his unfinished monumental cycle "Songs about Russia", "Birds of joy and sorrow" he created the myth of St. Petersburg, for it is inseparable from the myth of Russia.

Hence the importance of the research topic and its particular relevance. Meanwhile, this significant stage in the creative biography of Sviridov's least-explored and there are still many white spots.

The object of research – the life and creative path of G. Sviridov in the Leningrad period.

Subject of research – archival documents and materials, newspaper and magazine articles, party decrees, memoirs, and scientific literature, personal testimonies of contemporaries, as well as works by G. Sviridov, created in the "Leningrad" period, and its memories associated with the formation of the creative personality of the composer in the conditions of the cultural, educational and socio-political life of Leningrad from 1932 to 1955.

The purpose of the study is a comprehensive study of the initial stage of the creative biography of G. Sviridov in the context of the history and culture of Leningrad of the 1930s and the first half of the 1950s.

To implement the objectives of the study the following **objectives**:

1. Identify the basic sequence of events and specify dates biography Sviridov associated with his life in Leningrad in 1932–1955
2. To study archival materials related to both the political and the cultural (musical) life of the city and the biography of the composer.
3. To show the role of cultural (musical) life of Leningrad in the education of artistic taste and creative personality of G. Sviridov.
4. To analyze the influence of the St. Petersburg-Leningrad school of composition in the development of musical style Sviridov.
5. To identify the degree of participation and the role of Sviridov in the activities of the Leningrad composers' Union from 1944 to the mid–1950s.
6. To trace the evolution of the artistic world outlook and the fate of Sviridov's creative work in the Leningrad compositional environment, in the process of mastering the world and national musical culture, in the conditions of party resolutions of the second half of the 1940s and in search of an independent creative path, and the development of one's own musical language and style.
7. To represent the works of Sviridov studied period in the broad and diverse context of the musical life of Leningrad.

The research methodology involves a comprehensive interdisciplinary approach to its subject, which includes a chronological principle of the sequential study of the life and work of

the composer in the period; a combination of source, historical political, cultural, historical and art historical analysis.

Degree of elaboration of the problem. It's safe to say that to date there is no fully comprehensive study, consistently covering primary, Leningrad period in the life and work of the composer in a historical and cultural context of the era in the context of the musical culture of the city.

The only work in which partially illuminated the Leningrad period of the life and work of the composer still remains the monograph of A. Sokhor [629]. However, despite the valuable biographical facts and details of the musical and cultural life of Leningrad, the presentation of this period in the monograph has a number of disadvantages. The author of the monograph focuses attention on the overview creativity of the composer's. Leningrad period is not considered as a separate stage of the creative path of the composer, which has its internal periodization and logic development.

Most fully, from the point of view of biography, the monograph presents only the pre-war part of the Leningrad period (1932–1941). But it is combined with years of childhood and adolescence in Fatez and Kursk. The post-war Leningrad period until Sviridov's acquisition of creative maturity (1944–1955), unfortunately, is devoted only to the characterization of the creativity of these years, and is considered outside the historical and cultural, and even biographical context.

Almost no information about studies Sviridov in the Leningrad military College, about the life and work of the composer in the town of Birsk, the years spent in evacuation in Novosibirsk. Not disclosed the progress of work of Sviridov at the Leningrad composers' Union and relation to his work in the Leningrad composers' organization in the late thirties and in the postwar years; nothing is said about the dramatic events of the composer's life, connected with party decisions of the second half of the 1940s.

Valuable monograph, first of all, a consistent study of creativity G. Sviridov. Until now, only in the monograph, it was said (including analytically) about many of Sviridov's little-known or forgotten works of those years, such as "Songs of the Wanderer", the oratorio "The Decembrists", a choral songs composed for the Leningrad radio, choral cycles "Cossack song" and "Ten days under Kastornoe". The researcher also speculates about String Symphony, First piano Concerto, film music and music for theatrical productions of those years.

Very valuable material presented in the article by A. Belonenko "The beginning of the way" [488], which deals with an early (pre-war) stage of creativity of the composer. The article was prepared with the direct participation of G. Sviridov, which gave the opportunity to include

personal memories of the composer of the musical life of Leningrad of the 1930s years, about the period of his studies at the Central Music College.

A huge value for research is the periodicals of 1936–1955. Every article and note is significant here. At the initial stage, the composer's activity was the object of ongoing criticism, which closely followed the development of his compositional creativity, recording every creative step. And that criticism as "the science in formation" – has amassed a the actual materials, gave the opportunity to present an atmosphere in which there is creative development Sviridov, and became an excellent basis for scientific work. The most significant works of this period include the article by Yu. Vainkop "Two symphonies" [338] and "Chamber music by Yu. Sviridov" [340].

Regarding the literature the main, the Soviet stage in the study of creativity Sviridov (1955–1998), it should be noted that in addition to the already mentioned works, most of it is devoted to the issues of musical language, style, and method of work of the composer, which is not included in the scope of this study, as well as the analysis of works outside the chronological scope of this study.

However, there are a number of publications of interest to this work. First of all, it's the memories of the composer: note "Briefly about the years of teaching" in the book "Leningrad Conservatory in memories" [616] and memories, written for the anniversary of Dmitry Shostakovich published in 1966 in the journal "Soviet music" [431]. From articles that address the work of the Leningrad period Sviridov, it is necessary to allocate a meaningful work of M. Druskin [519] L. Raaben [600], a D. Blagoy [490], V. Tsendrovsky [648], L. Polyakova [595].

A lot of interesting information can be found in the memoirs of the figures of art and culture who knew and worked with the composer in those years: "Letter to a friend" by I. Glickman [594], "Ways and roads" by V. Soloviev-Sedoy [627], "For what it all was" by D. Tolstoy [636], "Notes of memory" by E. Mravinsky [572], the Diary of L. Shaporina [652; 653], memories of Shostakovich [466], A. Sokhor [372], M. Schweitzer [372], etc., published in the journal "Soviet music" to the 50-year and 60-year anniversaries of the composer.

From the literature of the modern stage, of course, rich material for research are the books "Georgy Sviridov in the memoirs of contemporaries" [503] and the "Music as destiny" [617], giving the opportunity to get acquainted with the creative ideas, research and discoveries of the composer, as well as with whole layers of his biography, in particular, with Leningrad's period of life and creativity.

Separately it is necessary to note the articles of A. Belonenko devoted to the history of the performance and discussion in the unions of the composers of Leningrad and the USSR of the poem Sviridov "The Country of the Fathers": "The Bitter Smoke of the Fatherland" (to the history of the poem "The Country of the Fathers") [484], "The Country of the Fathers" by G. V. Sviridov" [486], as well as his large research "Shostakovich and Sviridov: to the history of relationships", consistently published in 2016 in three issues of the journal "Our Contemporary".

We also point out that in each volume of the complete collection of Sviridov's works a research article with source-study, musical-textological commentaries and executive notes was published. In particular, very valuable material on the chamber instrumental work of the 1940s is presented in the introductory article by A. Belonenko and E. Mamaeva to the volume XXVIA [483], in the articles by A. Belonenko to the volume X dedicated to the chamber-vocal work of Sviridov [487] and to the volume XXIII A, in which the score of the First Symphony of the Composer was first published [485].

We should also mention the proceedings of the conference "Sviridov's Readings". Among the issues that illuminate young researchers in their reports, there is relating to the Leningrad period in the life and work of the composer. The most informative, presenting new material, publications of students and graduates A. Belonenko, having the opportunity to work with manuscripts and personal archive Sviridov and analyze them in their works. These include article by V. Goryashina [512] A. Loskutov [562], I. Vulfovich [502], E. Mamaeva [565], M. Chuikova [650].

Source base of the thesis. Absolute value and scientific novelty of the research consists of numerous archival sources used in the work. Materials related to the Leningrad period in the life and works of Sviridov are scattered in different archives. Most of them are located in the Central state archive of literature and art of St. Petersburg (TsGALI St. Petersburg): in the funds of Musorgsky Musical College (F. 8. Op.1. D. 1) [26], the Leningrad musical radio technique (F. 44.Op. 2. D. 120) [27], Leningrad Conservatory (F. 298. Op. 4. Affairs from 1936 to 1941) [47–61], the Leningrad composers' Union (F. 348. Op. 1. 1932 to 1955) [62–179], Leningrad Philharmonic (F. 279. Op. 1. Affairs from 1936 to 1955) [43–46], The Leningrad State Pushkin Theater (F. 354. Op.1. Affairs from 1940 to 1955) [180], Lenfilm (F. 257. Op. 17. Affairs from 1945 to 1955), Variety Theatre (F. 378. Op.1. Affairs from 1948 to 1953), Theatre of Miniatures (F. 88.Op. 1. Affairs from 1948 to 1953.) [38–42], the personal collection of O. Evlakhov (F. 466. Op. 1. D. 73) [181].

Important documents related to the life and work of Sviridov in the conditions of party decisions of the second half of the 1940s are in the Central State Archive of Historical and Polit-

ical Documents (TsGAIPD SPb), in the funds of the Primary Party Organization of the Leningrad composers' Union of the Oktyabrsky District of Leningrad.

The study also used numerous materials from the archives of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov [197–237], the Department of Manuscripts of the Music Library of the Conservatory [238], the materials of the archive of the music library of the St. Petersburg State Philharmonic named after D. Shostakovich [239–242].

Also in the preparation of this study was the materials used Moscow archives relating to the Leningrad period of his creative activity Sviridov. Some of them are kept in the Russian state archive of literature and art (RGALI): the fund of the Union of Soviet composers of the USSR (F. 2077. Op. 1. D. 42–43 [7–8]; Affairs from 1947 to 1949 [9–24]), Committee on art Affairs under the Council of Ministers of the USSR (F. 962.Op. 3. D. 1261 [1]. 1956 [2]; F. 962. Op.5. Affairs from 1939 to 1952) [3–6]. The other part is concentrated in the Central archive of the social-political history of Moscow (CAOPIM). Fund the party organization of the Union of Soviet composers of the USSR (F. 1292. Op. 1 D. 16–17) [25].

When writing was used and the records, documents, letters and photographs from the personal archive of A. Sviridova, A. Belonenko, personal archive of Sviridov [243–263]. It should be noted that the personal file of the composer Sviridov in the state archives do not exist. At the moment the whole personal archive of the composer is not nationalized and retained by the family of the composer.

A lot of valuable information to recreate the look and details of the life and work of the composer of these years gave personal interviews of the author with people who knew Sviridov in the 1930–1950s and later: A. L. Sviridova, A. S. Belonenko, A. F. Vedernikov, V. A. Chernushenko, A. B. Vulfov, S. M. Slonimsky, N. P. Ryazanova. A. A. Belinsky, V. R. Hoffmann.

The preparation of this work required referral to the scientific literature on the following thematic blocks:

1. Literature overview cultural and historical events of the country as a whole and Leningrad is textbooks and historical monographs, published documents and transcripts, encyclopedias, reference books, collections of articles, periodicals. Among them – "Cultural life in the Soviet Union" [307–309]; "Music instead of welter: Composers and musicians in the Soviet Union. 1917–1991" [284]; "the Essays of Leningrad history", volume 4 (1917–1941) [586] and volume 6 (1946–1965) [587], the monograph of M. S. Kagan "Grad Petrov in the history of Russian culture" [541] the collection of articles "the Musical life of Leningrad", ed. V. Bogdanov-Berezovsky [575], an historical musical sketches, "the Musical culture of Leningrad for 50

years" [576], the guide book "the Music of Leningrad. 1917–1957" [312], a collection of "Musical panorama of Leningrad: Articles, letters, memoirs" [577].

2. Literature describing the activities of educational and cultural institutions of Leningrad, 1930–1940s, one way or another connected with the life and works of Sviridov: Central music College [321; 493; 656], Leningrad Conservatory [316; 475; 545; 551], Leningrad Philharmonic [552–554], Capella [560], the Kirov Opera and Ballet theatre [558], Smoll Opera House [557], Chamber music Society [331; 374], the A. Pushkin Theater and etc.

3. Monographic literature devoted to the life and activities of representatives of the artistic intelligentsia of Leningrad, 1930–1940s, as well as their published memoirs and correspondence. Here we should mention the names of V. Sherbachev [657], P. Ryazanov [429; 612], M. Gnesin [510], I. Sollertinsky [569; 570; 590], M. Chulaki [651], V. Bogdanov-Berezovsky [491; 492] A. Davidenko [515], Dmitry Shostakovich [518; 654; 655], I. Dzerzhinsky [517] M. Yudin [472], E. Makarov [563], L. Prigozhin [598], V. Soloviev-Sedoy [626; 627], I. Musin [579], V. Salmanov [614], Yu. Levitin [388], I. Dunayevsky [521; 522], O. Evlakhov [524; 583], T. Khrennikov [646], E. Mravinsky [572], I. Glickman [594], Yu. Vainkop, Yuri Tyulin [637], G. Kozintsev [584], A. Belinsky [482], L. Shaporina [652; 653], F. Lopukhov [561].

4. Archival sources discovered many unknown facts in the activities of educational and cultural institutions in the city 1930–1950s related to the creative biography of Sviridov these years. Such institutions are the Central Music College [26], Leningrad Conservatory [47–61], Leningrad Philharmonic [43–46], the chamber music society [28–35], Capella [36–37], Leningrad composers' Union [62–179].

The chronological scope of the study covers the period from 1932 until the mid 1950s. The first date is the year of arrival Sviridov in Leningrad, the second movement of the composer in Moscow. Each of the chapters of the study corresponds to one of the main stages of the composer's biography of Leningrad. These stages were: training time at the Central music College (1932–1936) and the Leningrad Conservatory (1936–1941), evacuation in Birsk and Novosibirsk during the great Patriotic war (1941–1944), the beginning of the professional creative activity (1944–1946), life and work in the period of party regulations in the field of literature and arts (1946–1953), the last years of his life in Leningrad (1953–1955).

The scientific novelty of the study is determined by the fact that for the first time the Leningrad period of the composer's life and work is consecutively and with maximum detail. It is considered in the historical and cultural context of the era, inseparably linked with the cultural atmosphere of the city, its musical life and the creative environment of outstanding composers and educators. The scientific value and novelty of the research is also conditioned by numerous

archival sources, discovered, analyzed and first introduced into scientific use. These are documents and materials from the funds of the Union of Soviet composers of the USSR, the Committee on art Affairs under the Council of Ministers of the USSR, the Music College named after M. Mussorgsky, the Leningrad Conservatory, Leningrad composers' Union, Leningrad Philharmonic, various theatrical funds contained in the state archives of Moscow and St. Petersburg, and stored in the archives of the St. Petersburg state Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, the music library of the St. Petersburg state Philharmonic named after Dmitry Shostakovich, the documents and letters from the personal archive of G. Sviridov.

Scientific and practical benefit of the dissertation research is seen primarily in the fact that it will allow the biographers and researchers of creativity of the composer, the performers of his music, historians of culture, art historians, teachers and students of music universities and colleges to submit Leningrad stage of formation of the creative personality of the composer in a broader dimension, in close connection with historical and cultural context of life in the city and country. This will help you better to comprehend the true scale of the personality and creativity Sviridov, a deeper understanding of the many facets of his writings, their embeddedness in cultural traditions and at the same time, their involvement in innovative trends of the time, and thus more accurately and objectively judge his work.

The obtained results can be used in teaching, scientific research and performance practice. Dissertation materials can find application in the development of General and special courses of the history of Russian music, in special courses on the history of Russian culture of the twentieth century; the actual material of the dissertation research and are made on the basis of theoretical insights can give impetus to further study of the life and work of G. V. Sviridov.

Approbation of work. On the topic of the study were prepared and read the reports on the following conferences: VII of the Regional Scientific and Practical Conference "Humanities in a Changing Russia: state and development prospects" (Kursk State University, 2006); All-Russian scientific-practical conference "Music of a changing Russia" (Kursk State University, 2007); III All-Russian Student Scientific and Practical Conference "Sviridov's Readings": "G. V. Sviridov and modern domestic and world culture" (Kursk Music College named after G.V. Sviridov, 2007); IX All-Russian Student Scientific and Practical Conference "Sviridov's Readings" (with international participation): "Fate of Russian culture in the XX century" (Kursk Music College named after G. V. Sviridov, 2013); International Forum "Sviridov's Time in the Cultural Continuum" (Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, 2015); International scientific interbranch conference "And everywhere the soil, and fate ... ": Life and

work of G. V. Sviridov in the context of Russian and world culture. To the 100th anniversary of the birth of the composer (State Institute of Art Studies, Moscow, 2015).

On the topic of the dissertation research published 8 scientific articles, three of them – in the leading peer-reviewed scientific journals recommended by the Higher Attestation Commission of the Russian Federation.

The structure of the study. The work consists of the introduction, five chapters, conclusion, list of references and sources.

Chapter 1. The first years of life of G. Sviridov in Leningrad (1932–1936)

1.1. General characteristics of the cultural life of the country in the 1930s

1.1.1. Soviet culture of the 1930s: politics and practice

The thirties of the twentieth century in the history of the culture of the USSR is a period of time, an unprecedented upsurge in all areas of its material and cultural life⁷⁰⁹. For the whole generation of Soviet people, the thirties remained forever in memory of the romantic time of intensive socialist construction. The factories, factories, power stations were built at an extremely rapid pace, new railways were laid, all the branches of production and the national economy embraced the Stakhanov movement. The country has reached the frontiers of production, technology and science⁷¹⁰. The flowering of the new Soviet art – "socialist in content and national in form" – began to flourish. The thirties were included in the history of our country as the period of the final stage of the "cultural revolution"⁷¹¹ – in March 1939 at the XVIII Congress of the CPSU (B) it was recognized that the "true cultural revolution" was realized [268, p. 650].

To challenge the sincere enthusiasm of people who lived and worked at that time is impossible-most of the people lived by an idea closest to him and long-rooted in his mind and being expressed in the first centuries of Christianity: "We must do a common work together, without seeking our own". True, the notion of "common cause" now invested a completely different meaning. However, in this public service, for the benefit of the country, in fraternal solidarity, which, in essence, was turned into a form of conciliar unity and communal labor, the main spir-

⁷⁰⁹ This was the period of the most consistent embodiment of the ideas of communism. At that time, the command and administrative system of government was finally formed, headed by the political leadership grouped around Stalin. On December 5, 1936, the USSR Constitution was adopted (the "Stalin Constitution"), which in words proclaimed the principles of humanism, respect for the rights of the individual, freedom of conscience, speech and the press [267].

⁷¹⁰ Outstanding scientists – Tsiolkovsky, Korolev, Tupolev, Vavilov, Vernadsky, Kapitsa worked in the country.

⁷¹¹ The term appeared in May 1917 in the "Manifesto of Anarchism" of the Gordin brothers, in 1923 was introduced by V. I. Lenin in the work "Cooperation". The goal of the "cultural revolution" was the formation of a new type of culture, as part of the construction of a socialist society [292]. In the 1930s, the cultural revolution was an integral part of the transformation of Soviet society, along with industrialization and collectivization. The tasks of the cultural revolution included, among other things, the overcoming of illiteracy of the population and universal compulsory education of children. According to the census of 1939 literacy in the USSR already amounted to 87.4%, by the end of the 1930s. The Soviet Union took the first place in the world in terms of the number of students and students. It was in those years that the USSR became the "most readable country in the world" – by the end of the decade more than 90,000 libraries had opened in the country. Also, the most important feature of the cultural revolution was the active involvement of people in art. The number of theaters, philharmonic halls, concert halls has increased many times. In mass numbers, clubs, palaces of culture, and children's art houses were opened. The movement of amateur talent has reached an unprecedented scale, grandiose performances of folk talents, exhibitions of amateur works have been organized.

itual strength of the people, inspiring the source of its creative energy, was concentrated at that time⁷¹².

However, in parallel, there was another reality that for a long time remained as if out of the sight of society and strictly tabooed for historical science. It was the terrible background on which the Soviet people selflessly built the "new world". We are talking about mass repression, illegal arrests, executions, exile, affecting the fate of millions of innocent people; About the camps of the Gulag, about the forced collectivization of the village and about the artificially created famine, which also led to a huge number of victims⁷¹³; about the mass executions of priests, about the barbaric rout of monasteries and temples, about the desecration and destruction of shrines.

Nothing was said, and it was impossible to talk or even think at that time about the prohibition and seizure of artistic and scientific books, music, about the physical destruction of writers, poets, philosophers, about persecution and unknown existence in the need and misery of many composers and artists. It was also carefully concealed that forcibly expelled from their native land representatives of the Russian emigration continued to cherish the spiritual traditions and surviving fragments of the great Russian culture.

Complex historical events inevitably affected the state of the Russian culture, the ambiguous processes taking place in it. A fundamental role in changing the direction of development of the country's cultural life was played by the Resolution of the Central Committee of the VKPB "On the Restructuring of Literary and Artistic Organizations" published in 1932 [265] and the First All-Union Congress of Soviet Writers held in August 1934⁷¹⁴.

The resolution abolished numerous creative associations, saturated with ideological struggle among themselves, stopped the unlimited influence and destructive for Russian culture activities of representatives of proletarian artistic associations⁷¹⁵. Now they are replaced by cen-

⁷¹² According to the historian S. V. Perevezentsev in the minds of the Russian people, the original idea of communism was mythologized. It was a dream to build a Paradise on earth. And in this regard, communism had a great meaning – the creation of a new society in the name of universal brotherhood. The best Soviet people served these ideas honestly and selflessly, considering them to be truly supreme. However, the new social order, built without a real spiritual foundation, on human pride, blood and injustice, was already doomed to destruction and self-destruction, and had to collapse before the eyes of those people who built it and built it [592, p. 658].

⁷¹³ It means the mass famine in the USSR in 1932–1933 in the territory of Ukraine, Belarus, the Volga region, the North Caucasus, the Southern Urals, Western Siberia, Kazakhstan, which, according to various estimates, caused the death of 2 to 8 million people.

⁷¹⁴ The first congress of Soviet writers was held in Moscow from August 17 to September 1, 1934. M. Gorky, S. Marshak, K. Chukovsky, N. Bukharin, Yu. Olesha, I. Ehrenburg, A. Tolstoy and others spoke with reports. Congress adopted the charter of the Writers' Union of the USSR, socialist realism was recognized as the main method of Soviet literature [288].

⁷¹⁵ By 1932 there were: the All-Union Association of Associations of Proletarian Writers (VOAPP), the Russian Association of Proletarian Writers (RAPP), the Proletarian Cultural and Educational Organization (Proletkult), the Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM).

tralized alliances on a common for all ideological platform – the Union of Composers, the Union of Artists, the Writers' Union, etc. The resolution stated: "to unite all writers supporting the platform of Soviet power and seeking to participate in socialist construction, into a single union of Soviet writers with the communist faction in it; To make a similar change in the line of other art forms" [265].

The overwhelming majority of cultural figures enthusiastically accepted the idea of unification into united creative unions for professional membership. In the environment of the artistic intelligentsia, there was a hope for equality and free development of their creative individuals, regardless of artistic positions and stylistic preferences. An impression was created that, if the basic condition was fulfilled—the support of socialist construction in the country, everything else was left to the discretion of the artists themselves, who freely chose the ways and means used to achieve their goals.

However, at the First All-Union Congress of Writers, a new and only possible artistic method of Soviet art was proposed, known as "socialist realism"⁷¹⁶. His essence was formulated in his historic speech by Maxim Gorky. From now on, every Soviet artist was demanded "a historically concrete picture of reality in its revolutionary development. At the same time, the truthfulness and historical concreteness of the artistic image must be combined with the task of ideological alteration and education of the working people in the spirit of socialism" [288, p. 37]. Unfortunately, the principle of realism proclaimed in words meant in reality not the reflection of life in its complex contradictions, but rather the creation of a model for imitation, the re-creation of reality, what it should be to correspond to the ideal of socialism.

An indispensable condition was the depiction of the elevated harmony of the new Soviet society and the demand for optimism⁷¹⁷. To the tragic theme, as to the artists of the tragic worldview, a suspicious attitude was established. At the first congress B. Pasternak called on writers to pay special attention to the fact that one of the most important categories of art was violently eliminated from art: "in my opinion, the spirit of tragedy was wasted from art. I believe that without the spirit of tragedy, art is not understood after all <...> Tragedy is present in joys, tragedy is the dignity of a person and his seriousness, his full height, his ability to conquer it in nature" [cited by: 499, p. 175].

⁷¹⁶ Since that time, a new, Stalinist, formula of culture has come into use: "Proletarian in its content, national in form, is that universal culture to which socialism is heading" [668].

⁷¹⁷ As for the musical art, it remained unclear what exactly it was supposed to contain in order to meet the criteria of socialist realism. Talk about the essence of socialist realism in music soon began to be limited to a mere repetition of this formula without attempting to seriously understand whether it could even be applicable to musical art.

Thus, artistic activity in the country was placed under strict control, if not exclusive, then severely restricted the freedom of creative searches and demanded from the artist to participate in his creative work in the building of a socialist society: "a Soviet artist <...> carrying out the means of his art the same tasks of constructing Communist society, which are facing every worker. <...> Our composers, writers, artists, in all areas of art should be the foremost people of their time. They should not only be full-time specialists, well-educated and cultured people, but must <...> deeply master the science of Bolshevism" [405, p. 6]. To control all creative organizations, in the end of 1935 a single body was created—the All-Union Committee for the Arts [266; 284, p. 133–134]⁷¹⁸.

The strictest ideological regulation of what and how to write, some doomed to creative infertility and internal emigration, others to the writing of knowingly unskillful opportunistic things. Undoubtedly, under the yoke of ideology, the creative paths of individual artists and art in general were broken.

But even in such conditions, the best representatives of Soviet art in the essence of their work remained faithful custodians of the traditions of Russian culture, understanding it as a culture of searching for truth, a culture of conscience. The desire inherent in the Russian soul for the high ideals of truth and righteousness, made it possible to survive, preserving the national integrity and originality of art. At the same time, it was necessary to master Aesopian language, to contrive, but to fight steadily, defending every truthful word and deep thought. The sense of responsibility for the fate of Russian culture and Russia led Gorky, Veresaev, Sholokhov, Stanislavsky, Korolenko, Asafyev and many other artists who took over Soviet power.

Great importance for our culture was the return in 1928 to the country of Maxim Gorky. One can not but recognize his significant role in the preservation of cultural forces "after the terrible rout, perpetrated by a gang of Trotskyism" [617, p. 409].

"Gorky tried to fulfill his historical mission, – Sviridov wrote in 1987. – Although not everything was saved, it was not possible to defend Yesenin's name, Bulgakov could not be defended, Platonov might not have been able to do anything else, which I, maybe I do not even suspect it. But the brutal persecution of the Russian intelligentsia was stopped, many writers, artists, composers received citizenship in art" [617, p. 409].

"I remember those times! – Sviridov recalled in an interview with Stanislav Kunyaev – Before the First Congress of Writers, until 1934, it was hard for Russian people in literature, mu-

⁷¹⁸ Simultaneously with the introduction of censorship to encourage the representatives of the artistic intelligentsia in the thirties was established by the honorary title "people's artist of the USSR" and "honored artist of the USSR", and also many well-known award [284, p. 131–132].

sic, painting to live and work, it was hard to breathe! All of them were pushed aside, intimidated, slandered... <...> And Gorky arrived, and as if the owner appeared, the largest writer at that time ... Of course, he did not manage to fix everything at once, but even we, the musicians, after 1934 life began to turn to us, the people of Russian culture, the best side" [503, p. 259].

Indeed, the thirties were a time of radical cultural change, associated with a departure from the extreme directions of the artistic avant-garde, a radical cultural experiment, from the nihilistic attitudes towards the culture of the past proletcultists' installations, from the pathos of the destruction of the twenties. But the most important is that, as part of the implementation of the Stalinist "cultural revolution", since the 1930s, art has been given more attention than ever before. "The art of the Soviet country has become a matter of national, state significance for us" [405, p. 6], – was affirmed in the pages of the journal "Soviet Music".

A characteristic feature of cultural life is the orientation toward the classics, which began to determine the development of virtually all areas of artistic creativity. In art, there is a return to the classical repertoire, forms and genres, to the classical style of speech in the dramatic theater and the classical manner of singing on the music scene. The best achievements of the past in the field of culture and morality are now becoming the foundation in building a new Soviet culture.

It was in the thirties that the value of the concept of "Motherland" and "patriotism", although they are now entering the minds of people under the guise of a new "socialist homeland", are again gaining value⁷¹⁹. In 1934, the teaching of world and Russian history, which was canceled in the 1920s, is being restored, the Bolshevik vulgar-historical school of M. N. Pokrovsky is being liquidated⁷²⁰. The historians of the old pre-revolutionary school – S. V. Bakhrushin⁷²¹,

⁷¹⁹ Despite the tragic consequences of Stalin's power, he had a true sense of the greatness of the Fatherland in the imperial understanding of its scope and scale.

⁷²⁰ M. N. Pokrovsky (1868–1932) is a Russian, Soviet Marxist historian, a Soviet politician. The leader of Soviet historians in the 1920s, "the head of the Marxist historical school in the USSR". From 1918 to 1932 – Deputy People's Commissar of Education of the RSFSR. At the heart of the historical analysis of Pokrovsky lies the Marxist concept of socio-economic formations. He was one of the first historians who viewed the history of Russia materialistically, from the point of view of their alternations, and argued that socio-economic processes lay at the basis of Russia's historical development. For more details see: O. D. Sokolov, M. N. Pokrovsky and Soviet Historical Science [624], A Chernobaev Mikhail Nikolayevich Pokrovsky. Historians of Russia [648].

⁷²¹ S. V. Bakhrushin (1882–1950) - Russian, Soviet historian, Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences (1939). A pupil of V. O. Klyuchevsky and M. K. Lyubavsky.

Yu. V. Gauthier⁷²², B. D. Grekov⁷²³ – are involved in the formation of a new historical concept, the course of the history of V. O. Kluchevsky⁷²⁴ regains its value.

In the conditions of aggravation of international tension, when the world faced a new war, special attention was paid in the cultural policy to the development in the people of a sense of heroism and ownership of their history. This was facilitated, among other things, by the introduction of the practice of jubilee celebrations in connection with major cultural and historical dates. So, in 1937 the country widely celebrated the centenary of the memory of Alexander Pushkin, in 1938 and 1941 throughout the country there were jubilee events dedicated to the 125th anniversary of the birth and the centenary of the death of M. Yu. Lermontov, in 1939 – the centenary of the birth of M. P. Mussorgsky, in 1940 – P. I. Tchaikovsky.

In the works of artists, the epic beginning begins to predominate, there is an interest in the artistic embodiment of the turning points in history. On the screens are historical movies, among which the first should be named "Peter the First" and "Alexander Nevsky"; In the literature there are novels-epics of Gorky, Sholokhov, Tolstoy⁷²⁵. In the works of Shostakovich, Prokofiev, Asafiev, Shaporin, Khachaturian, the classic monumental genres of opera, ballet, symphony, oratorium revive, whose content is also often associated with the actual patriotic theme and close attention to the heroes of those epochs when the people fought against the conquerors. A real event in the cultural life of the country is the revival of the stage life of the opera «Ivan Susanin» by Mikhail Glinka⁷²⁶.

Organic part of the historical process, in its own way reflected the main trends and contradictions of time, was Soviet music. The dramatic history has affected not only its development and the life destinies of its greatest figures, but also the content of works of musical art.

In the thirties, Soviet music had the compositional powers of exceptional creative potential, which was able to solve the most difficult artistic tasks. Works of Myaskovsky, Prokofiev, Shostakovich, Gnesin, Asafiev, Shebalin, Shaporin, Shcherbachev, Khachaturyan and other

⁷²² Yu. V. Gauthier (1873–1943) - Russian and Soviet historian, academician. He is a graduate of the historical-philological faculty of Moscow University. A pupil of V. O. Klyuchevsky and P. G. Vinogradov.

⁷²³ B. D. Grekov (1882–1953) - Russian and Soviet historian and public figure, founder and head of the department of Russian history of the History and Philology Faculty of Perm University (1916–1918), Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences (since 1934). Director of the Institute of History in Leningrad (since 1936) and in Moscow (since 1938). A pupil of S. F. Platonov, D. M. Petrushevsky and A. S. Lappo-Danilevsky. Among the students of Grekov – L. N. Gumilev, V. V. Mavrodin, A. I. Klybanov and others.

⁷²⁴ V. O. Klyuchevsky (1841–1911) is one of the largest Russian historians, a professor at the Moscow University, an academician of the Imperial St. Petersburg Academy of Sciences on Russian history and antiquities, chairman of the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University.

⁷²⁵ "Life of Klim Samgin" by M. Gorky, "Quiet the Don" and "Virgin Soil Upturned" by M. A. Sholokhov, "Walking by the Flours" and "Peter I" by A. N. Tolstoy.

⁷²⁶ The premiere of the opera under the new title "Ivan Susanin" with a new text by S. Gorodetsky took place in 1937 in Leningrad in the Kirov (Mariinsky) theater under the direction of S. Samosud. Then, in 1939, the opera was staged at the Grand Theater in Moscow.

prominent composers gave birth to compositions that later became the golden fund of Soviet musical culture.

The main path of musical art was in the general channel of cultural development with its striving for classical harmony and integrity. The classical musical heritage, restored in its rights, and here it became the basis of creative achievements. Experimental trends and radical creative searches have now been glued to the label "formalism", which for a long time has become a popular means of dealing with the directions in which the task of updating the musical language was put. The approach to complex creative figures that did not allow an unequivocal assessment, such as Scriabin, Stravinsky, Rachmaninov, remained unclear. The experience of foreign music of the twentieth century, also accused of "formalism", was negatively evaluated, and contacts with foreign composers that played an important role in the twenties practically ceased.

In 1936, «Pravda», the country's main publication, consistently publishes two editorial articles: "Confusion instead of music" [443] and "Ballet falsity" [326]. In these articles sharply criticized for the "anti-popular", "formalistic" nature were the works of D. Shostakovich: the opera "Lady Macbeth of Mtsensk" and the ballet "Bright Stream". The named articles became a vivid example of gross interference in art and one-sided, categorical criticism of artistic phenomenon that did not allow the possibility of opposing a different opinion. The publications were followed by the removal of performances from the repertoire, the organization of the corresponding campaigns in the press and creative unions. Although, it should be acknowledged that the artists of the musical culture basically did not touch upon the most extreme and cruel forms of repression.

And, nevertheless, the Soviet musical art did not give up new searches. In a number of the best works, both tendencies harmoniously blended together – the development of classical tradition and the search for a new language, consonant with the present. Since the Fifth Symphony by D. Shostakovich, which premiered in 1937, Soviet music has a direction marked by the notion of a new Soviet classicism⁷²⁷. In addition to Shostakovich's fifth symphony, this direction was represented by such compositions as S. Prokofiev's "Romeo and Juliet ballet", V. Shcherbachev's "Thunderstorm suite", A. Khachaturyan's Violin concerto, N. Myaskovsky's 21st symphony and a number of others works. The main trend of Soviet neoclassicism was the desire for the classical harmony of form, the clear language of presentation, the revival of classical genres – symphony, concert, opera. It was in the bowels of the classical music system that the com-

⁷²⁷ The term first arose in the works of B. V. Asafiev as early as 1927.

posers sought to find original expressive means capable of capturing new images inspired by modernity, the characteristic features of that complex and largely contradictory era.

It is important to understand that the movement and the main thrust of musical creativity were determined not only by the peculiarities of the socio-political situation in the country, but also by the internal laws of the evolution of music itself, the general trend of artistic searches⁷²⁸. Already from the end of the twenties the composers began to think seriously about the inconsistency of the path, built on the desire for rationally built musical constructions, a self-valuable creative experiment. More and more often voices were heard about the desire for new simplicity, for melodism, about the desire to speak with the people in a language that he understood [323; 324].

Thus, it can be argued that the thirties in the history of Soviet music were marked by the inner pathos of a strenuous search for their path, style and, in many cases, the desire to preserve the national face of musical art. This is eloquently evidenced by oral and printed discussions of those years, dedicated to Soviet symphonism, the Soviet opera, music for children⁷²⁹.

Of course, in the heat of intense controversy and heated discussions it was many unilateral categorical views, which caused considerable damage to the development of the musical process, but the questions set in these discussions, was burning, they reflected the real processes of musical creativity, its characteristic tendencies.

No matter what, the thirties to the Soviet culture was a period of creation and the stabilization of artistic processes. The combination of classic traditions and searches for new languages, consonant with modernity, has become one of the main features of art of these years determined his true heyday, marked by the birth of the Soviet literary and artistic classics.

1.1.2. The uniqueness of the cultural life of Leningrad in the 1930s

The peculiarity of the development of the cultural life of Leningrad in the thirties was determined by a number of factors of a historical order – above all, by the fact that Petersburg for over two hundred years was the capital, the seat of the best forces of Russian national culture. And before the 1940s, Leningrad continued to be spoken of as the cultural capital of the country.

⁷²⁸ The inner artistic life of the art of those years was incredibly rich. For a decade, the thinking of writers, artists, musicians, critics over the problems of Soviet art did not cease. Reflections resulted in wide creative literary and musical discussions.

⁷²⁹ In the second half of the 1930s there have been many discussions on formalism, the Soviet opera, Soviet symphonies; In the years 1935–1936 All-Union competitions for the best mass song are organized, the creation of the Soviet opera and the Soviet symphony.

In the new historical conditions, in the context of a rigid ideological dictatorship, carried out by the country's political center in all spheres of public life, the loss of the status of the official capital by the city on the Neva initially played a positive role for its culture. The best representatives of the creative intelligentsia, who were still in Leningrad in the thirties, felt themselves heirs to the high cultural traditions of St. Petersburg, which the city continued to breathe. Quite rightly this characteristic feature of the cultural life of the city was noticed by the composer D. A. Tolstoy⁷³⁰: "Undoubtedly, there sometimes lived in people an unconscious but passionate desire not to interrupt the mighty rise of Russian culture that arose before the revolution and which was dubbed the "silver age" [636, p. 89].

The past was also imprinted in the external appearance of the city: the historical center was practically not touched by the Bolsheviki, and in the thirties Leningrad acquired the status of a "city museum". It seemed that Leningrad-Petersburg fell asleep for a while, burying in itself its former beauty and grandeur, which probably gave Mandelstam a reason to exclaim after the revolution: "In Petersburg we will get together again, like the sun we buried in it" [669].

While preserving, despite the cataclysms, cultural riches and cultural memory, the city, perhaps, thanks to this, during the thirties lived an extremely intense and constantly evolving artistic life. In Leningrad, writers of the older generation continued to work – N. Krandievskaya, N. Tikhonov, M. Zoshchenko, K. Chukovsky, A. Akhmatova, A. Tolstoy, Vs. Rozhdestvensky, S. Marshak, V. Kaverin, Yu. Tynyanov, K. Fedin, B. Lavrenev. Here started their creative activity O. Berggolz, N. Braun, J. Herman, V. Sayanov, B. Kornilov, A. Prokofiev, B. Likharev.

For ten years the dramatic theater flourished. Pushkin Theater, The Grand Drama Theater, Komissarzhevskaya Theater, and the Comedy Theater could be proud of a great galaxy of actors worthy of continuing the former glory of the St. Petersburg theaters. Played on the stage V. Michurina-Samoilova, E. Korchagina-Aleksandrovskaya, Yu. Yuryev, B. Gorin-Goryainov, N. Cherkasov, N. Simonov, Yu. Tolubeev, V. Merkuriev, B. Chirkov, B. Babochkin, V. Chestnokov, P. Kadochnikov, N. Monakhov, N. Skorobogatov, A. Borisov. Worthy of admiration were the talent and skills of outstanding Leningrad directors working in the theater and cinema – N. Akimov, L. Vivien, V. Kozhich, Yu. Raizman, G. Kozintsev, S. Eisenstein, L. Taurberg, N. Rashevskaya.

It was in Leningrad in the thirties, under the guidance of the choreographer A. Ya. Vaganova, that the famous Soviet ballet school was being formed. The talent of G. Ulanova, T.

⁷³⁰ D. A. Tolstoy (1923–2003) – Soviet and Russian composer, the son of A.N. Tolstoy and N.V. Krandievskaya.

Vecheslova, V. Chabukiani, K. Sergeev and other great masters of the Soviet ballet blossoms on the stage of the Leningrad theaters.

In the field of musical culture, Leningrad also took a leading place. All aspects of musical life gave him the place of the musical center of the country, which actively influences the level and character of the musical life of other cities, including Moscow. In it the best forces of St. Petersburg-Petrograd-creative, performing, scientific, pedagogical-were still concentrated. During the thirties, many composers of Moscow and other cities granted the right of first performance of their compositions to musical collectives and solo performers of Leningrad.

For a decade, the city is the first in the field of symphonic culture, in the creation of a new Soviet opera and ballet performances. In Leningrad there are historical premieres of operas "Quiet the Don" by I. Dzerzhinsky and "Lady Macbeth" by D. Shostakovich, on the stage of the Kirov Theater, the opera "Ivan Susanin" is revived. A large and creatively strong group of composers is actively working in the city, among them are prominent masters of the older generation: M. Steinberg, M. Gnesin, B. Asafiev, V. Scherbachev, A. Pashchenko, P. Ryazanov, Yu. Shaporin, the younger, but already firmly established in the music world G. Popov, V. Tomilin, I. Dzerzhinsky, V. Soloviev-Sedoy, Yu. Kochurov, L. Khodzha-Einatov, V. Zhelobinsky. A separate page of the musical life of the city was the work and activities of D. Shostakovich. Here, the events of the premiere of all his works were immediately realized.

In Leningrad, there were bright performing, compositional, musical and theoretical schools and trends that determined the development of the national and, in many respects, world musical culture: in the pedagogical methods of M. O. Steinberg continued to live the precepts of Rimsky-Korsakov, in parallel there were new vivid composer schools – V. V. Shcherbachev, P. B. Ryazanov, Shostakovich's school; of particular interest was the music school B. V. Asafiev and the activities of I. I. Sollertinsky; The world famous became the performing schools: piano – L. V. Nikolaev, S. Savshinsky, N. Golubovskaya, organ – I. Braudo, violin – M. Polyakin, conductor – A. Gauk.

However, Leningrad, which is different in its freedom of thought and independence, has always provoked anxiety and mistrust of Stalin. The largest specialist in the history of culture in St. Petersburg, M. S. Kagan believed that Stalin had hatred and fear of the recalcitrant Leningrad intelligentsia [541, p. 263]. It is no coincidence therefore, since 1936, in all the famous decrees devoted to culture, the main participants in the case were Leningrad writers, composers, artists, directors, etc. As Kagan argued, all documents dealt first and foremost with "the display of aesthetic free-thinking by art workers in Leningrad, their non-compliance with the artistic canon

that Stalin proclaimed on behalf of Stalin at the First Congress of the Union of Soviet Writers in 1934 by the Secretary of the Central Committee of the Party A. A. Zhdanov" [541, p. 255].

But artistic "free thinking" in most cases was not the root cause of persecution, or, at least, it was closely intertwined with political reasons – it was in Leningrad, according to Stalin, that there was a so-called. "Leningrad Center", who headed and led the Trotsky-Zinoviev opposition. Relying on the opinion of famous historians R. Conquest⁷³¹ and N. Vert⁷³², Kagan asserts that there is every reason to consider Leningrad "an opposition city", which determined the hostile attitude of Stalin to him [541, p. 250].

After the assassination of S. Kirov in 1934, and until the mid-fifties, Leningrad, along with Moscow, became the center of mass political repressions, the culmination of which was the so-called "Leningrad case"⁷³³. "1934 was a turning point for the whole life of Leningrad, including the cultural, adversely affecting the state of the whole society, the country, – recalls the witness of those events, conductor G. A. Doniah. – After the assassination of Kirov, in accordance with the Resolution of the Central Election Commission and the Council of People's Commissars of the USSR on December 1, 1934, in the city, and then throughout the country, "cleansing" and personnel reshuffling began, a wave of mass repressions took place, primarily concerned with members of social groups accused of counterrevolutionary activity, party and military leaders, servants of the church, and so which seriously affected the artistic life of the country" [494, p. 18].

Political events of those years, the output in 1936 year articles "Confusion instead of music" and "Ballet Falsity", dictated the new terms of the relationship of the artist and the government and marked the beginning of consistent persecution of the artistic intelligentsia⁷³⁴. Its highest point was the decision of the second half of the forties⁷³⁵. Many writers, journalists, theatre

⁷³¹ Robert Conquest (1917–2015) – British historian and writer, specialist in the history of the USSR. The author of the book "The Great Terror" (1968), dedicated to the study of mass terror in the USSR in the 1930s.

⁷³² Nicolas Werth (born 1950) is a French historian and Sovietologist, a specialist in the history of the USSR, a professor of history at the Institute of Contemporary History at the National Center for Scientific Research (France).

⁷³³ Leningrad case – a series of trials in the late 1940s – early 1950s, Victims of repression were all leaders of the Leningrad oblast, city and district organizations of the CPSU (b), as well as almost all Soviet government officials who after world war II was extended from Leningrad to leadership positions in Moscow and other regional party organizations.

⁷³⁴ At first, the Politburo of the Central Committee of the RCP (B) of June 18, 1925, issued a resolution on the party's policy in the field of fiction [264].

⁷³⁵ Decisions Orgburo of the Central Committee of the CPSU (b) 1946–1948: "On the journals "Star" and "Leningrad" [269]," On the opera "Great Friendship" V. Muradeli" [272]," On the repertoire of dramatic theaters and measures for its improvement" [270],"On the movie "Big Life" [271].

workers, musicians, artists in the years of repression had paid his life for the charges of formalism and cosmopolitanism⁷³⁶.

Since that time, not only the creative activity, but also the life of almost every artist began to flow in different planes, and for many years the "double world" principle became a vital inevitability. The two opposite worlds was felt by the inhabitants of Leningrad. In the thirties, the city united the nobility and loftiness of former cultural traditions, the flowering of a new Soviet culture and the atmosphere of fear, denunciations and arrests. D. Tolstoy recalled that "Pre-war Leningrad <...> was a mysterious city. The mystery of the city lurked in the apparent incompatibility of the fear of death, hung like a sword of Damocles over everyone, and the European elegance of conversations, feasts, jokes, the whole way of life of people close to me. In the contradictions between the need to see in every encounter the spies, and free, relaxed and seditious conversations in the circle of the elect. Between the wretched life of communal apartments and the high creative burning of some young artists, musicians and actors, and finally, between the continued external splendor of the capital city and the hopeless provinciality that reigns in it. It was necessary to comprehend and integrate the duality of people who say the same thing in an institution or at meetings, and the opposite in the circle of friends" [636, p. 78].

However, despite all the dramatic events, which had a disastrous effect on the development of the cultural life of the city, before the war began, it was in a state of continuous growth, reaching unprecedented heights, and was rich in events that had become all-Union significance. The pre-war decade was for Leningrad the years of the last bright cultural rise, after which the creative life of the city began to fade away – until a new rise in the second half of the 1950s, which continued, with varying intensity and different artistic searches and results, and in subsequent decades, right up to the beginning of "perestroika". But the evaluation of these subsequent stages of cultural life of the city is beyond the scope of this study.

1.2. The arrival of G. Sviridov in Leningrad. Training in the First (formerly Central) Music College

1.2.1. Background moving Sviridov in Leningrad

Georgy Sviridov came to Leningrad at the age of sixteen, in the autumn of 1932. Like many composers of his generation, he was a native of the province: he was born on December 16, 1915 in a small town Fatezh of Kursk province. His father died in the civil war. Then moved

⁷³⁶ Only among writers perished in prisons and Gulag about one third of participants of the First All-Union Congress of Writers – about 180 people. Among them, B. Kornilov, B. Pilnyak, O. Mandelstam, M. Koltsov.

to Kursk with his mother and sister, where he studied at the music school at the Kursk musical College. But, as Georgy Vasilievich wrote, "it would be erroneous to understand the cultural life of Kursk as defective, provincial and wretched, and so on. On the contrary, a modest majority, but quite versatile and alien to any "nihilism", the provincial intelligentsia was both spontaneous and conscious the keeper of culture" [617, p. 429].

In addition, Sviridov left the family, which wanted to give children a good upbringing. Since childhood, he has cultivated genuine intelligence, modesty, love of reading and music, a greedy pursuit of real deep knowledge. Great influence on the future composer in this respect had a mother who grew up with children of hereditary noblemen and graduated from high school. All his life Sviridov recalled school teachers, graduates of the Smolny Institute. Expanded his life and artistic horizons communication with the outstanding Russian inventor A. G. Ufimtsev, an excellent connoisseur of literature, who knew M. Gorky closely [617, p. 516– 518; 503, p. 17–25].

A special influence on the growing Sviridov was provided by the director of the Kursk Music College, a versatile educated, extraordinary person Miron Abramovich Krutiansky⁷³⁷. He stood at the sources of Sviridov's professional education, the first one saw a special musical talent in him and advised the boy to devote himself entirely to music.

Back in Kursk, shortly before his departure for Leningrad, Sviridov finally realized that his life was connected with music, and he needed to continue studying further. In the composer's diary entries concerning the events of the thirties, there is one in which he, most likely, tried to trace the sequence in the emergence of a fateful decision: "Classes at a music school, awakened interest in music. I wrote out the notes with cash on delivery: I remember buying the blind clavier "Boris Godunov" (published by V. Bessel), I remember striking chords, unexpected harmonies. The decision is to devote oneself to music" [617, p. 421].

Parting words to Yuri Sviridov were literally the prophetic words of M. A. Krutiansky, which he remembered for life: "Sviridov, you will be a composer"⁷³⁸. Sincere participation and support was provided by Sviridov his mother. Already in the later years in one of his letters the composer gratefully remembered for her act: "when I graduated from high school, my mother sent me to Leningrad to continue studying music. She put me in pants and fifty rubles – that was all that she could give me on the road..." [503, p. 331].

⁷³⁷ M. A. Krutiansky – violinist, pianist, graduate of the Leningrad Conservatory, until 1932 – Director of the Kursk Music College.

⁷³⁸ From the personal conversation of the author of the thesis with A. S. Belonenko.

Despite the advice of friends, there was still no firm intention to go in Leningrad. It is known that after some hesitation he first goes to Moscow. Sviridov visits the Moscow Conservatory, gets acquainted with the creativity of the then-educated young teacher of the Moscow Conservatory D. Kabalevsky, meets with him. However, the meeting with Kabalevsky, in the recent past the ardent participant of Prokoll, did not inspire Sviridov⁷³⁹. Apparently, the general atmosphere of the Moscow Conservatoire, which felt the strong influence of the representatives of the RAPM⁷⁴⁰, pushed aside the composers of the old Moscow composer school, including its most prominent representatives – Myaskovsky and Gliere, was evidently influencing him⁷⁴¹.

Intuitive feeling prompted Sviridov the final decision – to go to Leningrad⁷⁴². There were other reasons for this. On the one hand, Sviridov was already familiar with the work of the Leningrad composers. On the other hand, of course, attracted the very spiritual atmosphere of the city, its rich artistic life. At that time, Leningrad was still the capital of music, the pre-revolutionary tradition of sending composers to Petersburg was still not forgotten, as in due time artists were sent from Russia to Rome to study. Most likely, the influence of M. A. Krutiansky, who was a graduate of the Leningrad Conservatory⁷⁴³, also affected. In addition, one of his close school friends was leaving for Leningrad⁷⁴⁴.

Arrival in Leningrad literally brought down a lot of impressions on Sviridov, and not only musical ones. Unfortunately, the composer did not leave any memories of his first impressions of the city. Among the records relating to the 1930s, there is only one line that eloquently testifies to the colossal impression that the city made on the sixteen-year-old Yuri: "Leningrad – 1932 – a new, completely, a world as vast as the ocean" [617, p. 421].

The basic circumstance in the formation of Sviridov as a composer and musician was the study into the Leningrad First (formerly Central) Music College. The first four years of life in

⁷³⁹ D. Kabalevsky in the 1920s took a hot part in the work of Prokoll – the production team of student composers who had a negative attitude to the old artistic heritage, considering it an obsolete art of the nobility, and called for the creation of a new, understandable to the workers and the Red Army men. The main attention was paid to the choirs and mass songs of revolutionary content.

⁷⁴⁰ RAPM – The Russian Association of Proletarian Musicians is a music and social organization that existed in Russia from 1923 to 1932. Was founded in Moscow with the aim of creating a mass revolutionary musical repertoire. In 1928, a group of composers who were part of Prokoll joined RAPM. RAPM put forward the task of bringing music closer to Soviet reality, of broader musical and educational work among the working people. At the same time, representatives of the RAPM declared many phenomena of classical music art ideologically alien to proletarian culture, underestimated the issues of mastery, major developed musical forms, the basis of composers' creativity was considered a mass song.

⁷⁴¹ It is no accident that it was in the Moscow Conservatory was famous bonfires from the works of Rachmaninov, Tchaikovsky and other composers burned.

⁷⁴² Later, assessing his creative path, Sviridov admits that the decision to go to study in Leningrad, in the conditions of the thirties, was the most accurate.

⁷⁴³ In the literature it is possible to meet erroneous information that M. A. Krutiansky was a graduate of the Moscow Conservatory.

⁷⁴⁴ A. Shmyrev was leaving to study at the Leningrad Shipbuilding Institute.

Leningrad were closely connected with this educational institution. Here his first acquaintance with the environment of professional musicians took place, here he first realized his vocation, began to study seriously and master the composer technique. Here, in 1936 Pushkin's romances were created, from which his professional career began. The First (former Central) Music College will be the starting point in Sviridov's acquaintance with the city, its artistic and musical culture.

1.2.2. The first (former Central) Music College

The Music College was founded in 1926 and for that time became the only fully state medium musical educational institution⁷⁴⁵. The idea of its creation belonged to A. Butskoy⁷⁴⁶, head of the art education department of the Prof. of the Leningrad Department of Public Education⁷⁴⁷. The opening of the technical school was a response to the need to create a Soviet secondary musical educational institution that would remove all the "unhealthy phenomena" that existed in the field of primary and secondary music education until 1925. According to A. K. Butskoy in Russia "no one since the beginning of the revolution seriously was engaged in musical education" [26, p. 2]. As he believed, the basis in 1925 was the former private music schools, somehow received the status of state, some of which was transformed into technical schools. There was "an impossible confusion, constant squabbles", "the conditions <...> were completely wild, <...> the atmosphere is incredibly unhealthy" [26, p. 2]. And the need to create a new, completely state-run Soviet secondary musical educational institution is long overdue. In parallel, as early

⁷⁴⁵ Information about the Central Music College is scarce. The whole archive of the Music College perished in the blockade: during the bombing the building of the College on the corner of Mokhovaya and Tchaikovsky streets was destroyed. A shorthand record of the meeting of teachers of the former Central Music College with its graduates on the occasion of the 30th anniversary of the founding of the technical school was preserved in TsGALI of St. Petersburg [26]. This, to date, the only document containing materials on the organization of the College, the initial period of its activities, as well as valuable memories of the people who created it. Activities of the College in the early years of its emergence, presented in the thesis, mainly based on the content of this transcript. Also, the brief characteristics of this educational institution can be found in the memoirs of the composers who studied and taught there – V. Shcherbachev [656], M. Druskin [520], V. Soloviev-Sedoy [439; 626; 627]; In the Music Encyclopaedia [311], in collections of articles devoted to the musical life of Leningrad [575, 576, 577], in the monograph of A. Sokhor dedicated to G. Sviridov [629, p. 8–10], in A. Belonenko's article "The Beginning of the Way" [488].

⁷⁴⁶ Butskoy Anatoly Konstantinovich (1892–1965) – Soviet musicologist. Doctor of Art History (1943).

⁷⁴⁷ The Department of Public Education of the Executive Committee of the Leningrad Provincial Council (LENGOBONO) was formed by the Decree of the Council of People's Commissars of the RSFSR of June 26, 1918. Structure in 1921–1927: sub-departments - administrative and organizational, vocational education, social education, Methodological council (since 1923), etc. In September 1927, on the basis of Lengubono, the People's Education Board of the Leningrad Oblast Soviet Executive Committee (LenOBLONO) was established. Until January 1933 LenOBLONO led the affairs of public education in Leningrad and the region, since 1932 – only the region. It existed until 1992. In 1925 A. Butskoy was appointed head of the department of art education Profobora Lengubono. The composition of the scientific and methodological council included B.V.Asafiev and other leading music figures of Leningrad.

as 1919, A.V. Lunacharsky in the People's Commissariat for Education began to prepare the concept of a single labor school, and in line with this concept, a commission was set up in the People's Commissariat for Education, headed by A. K. Glazunov, who worked out the idea of a unified three-tiered system of music education: School – technical school – high school. It was this system that formed the basis of our famous Soviet school of music education.

The opening of the technical school took place on October 15, 1926. It was located in the building of the former Stroganoff mansion on the corner of Mokhovaya and Tchaikovsky streets in house number 11. The head of the College became S. L. Ginzburg⁷⁴⁸, head of teaching Department – V. Fechner⁷⁴⁹, head of the theory and composition Department – V. Shcherbachev, head of the performing Department – Yu. Tyulin⁷⁵⁰.

To work in the music College immediately tried to attract the most vivid, prominent forces in each specialty. The organizers set the task to present different creative and performing schools. The principle of the selection of teachers in the Central music College figuratively formulated by A. K. Butskoy: "Let's say we need four pianists. Who are the best pianists in Leningrad? So-and-so, such-and-such, such-and-such, such-and-such. Take them! A technical school was organized on this principle". [26, p. 3].

The establishment of the College was not based on the search for material benefits (the salary was small), the teachers went to it with pleasure, as it was an institution not burdened by the rules and traditions that were burdened by other educational institutions, including the conservatory⁷⁵¹.

Impressive list of the first composition of teachers. B. V. Asafiev and S. L. Ginzburg (the history of music) begin to work here; V. V. Shcherbachev, G. N. Popov (composition); A. Butskoy, Yu. N. Tyulin, P. B. Ryazanov, Kh. S. Kushnaryov, V. V. Voloshinov, M. A. Yudin (theory); D. D. Shostakovich (reading scores); M. Zaritskaya (method of listening to music); V. M. Deshevov (elementary theory); L. V. Nikolaev (piano technique); I. Miklashevskaya, N. I. Golubovskaya, M. V. Yudin, M. A. Druskin, A. D. Kamensky (piano); I. A. Braudo, N. I. Kushnaryov, P. V. Eydlis (general piano), somewhat later V. V. Pushkov, A. Zhivotov, B. A. Arapov, M. I. Chulaki.

⁷⁴⁸ Ginzburg Semyon Lvovich (1901–1978) – Soviet musicologist, teacher. Since 1925 he taught music history of the Leningrad Conservatory (since 1935 – professor). In the early 1930's active member of the Association of Contemporary Music.

⁷⁴⁹ Fechner Vladimir Eduardovich (1892–1942) – violinist, teacher and dean of the violin department of the Leningrad Conservatory. He died during the blockade.

⁷⁵⁰ At the time in the Music College to be the opening three technical departments were supposed: composer-theoretic, instructor-pedagogical and performing.

⁷⁵¹ At the same time, there was no strict monetary system. According to B. Grach's memoirs, "if the teacher wanted to study not two, but four times a week, he was allowed to do it" [26, p. 80].

In the thirties, the Central Musical College deservedly disputed the primacy of the conservatory. "How high was the level of teaching in the technical school can be judged from the fact that some musicians who had graduated from the conservatory in other cities came to us to study", Soloviev-Sedoy wrote in his memoirs [551, p. 136].

His popularity and importance of the music College was primarily due to the theoretical department. There were concentrated the youngest progressive forces of this profile. It was in the music College that the foundations of a new system of compositional theory were laid, he became a laboratory in the field of new methods of musical teaching. The point is that in 1925 the reform of musical education was carried out in the conservatory. The ideologists of this reform were V. V. Shcherbachev and B. V. Asafiev. V. V. Scherbachev, relying on the support of A. V. Ossovsky and B. V. Asafyev, created a harmonious system of teaching practical composition, closely related to theoretical disciplines: melodic, harmony and polyphony, which were led by his creative adherents P. B. Ryazanov, Yu. N. Tyulin, Kh. S. Kushnarev⁷⁵². One of the principal innovations was the decision to start a free composition with the first year of study, in parallel with the theoretical disciplines, and not after them, as it was before. An important initiative Shcherbachev was the introduction of composer specialization in the programs of secondary musical educational institutions. The current system of composer education in Russia owes much to this reform.

The new pedagogical system was based on a living, creative principle, advanced new, objective criteria for analysis, sought to maximize the educational practice to the actual problems of modern music and to the requirements of life. Another goal of the reformers was formulated in their memorandum. In their opinion, the musician "must be, first of all, a thinking, widely educated and initiative musician, he must be able not only to radiate his creative energy, but also to refract the radiation of the environment, to be an art politician" [656, p. 33].

In the conservatory students responded very actively to the reform and new methods. In his memoirs, M. A. Yudin writes that before the reform, "the pedagogical process went on once by the established way, it was supposed to pass the accompaniment, variations, sonata, and we wanted to get the teachers to substantiate these works, we looked for the principles of the pedagogical process and did not catch it. The samples that were supposed to follow were all the same as they were 10–20 years ago. And in life we already heard Berg, Kshenek, "Six", Hindemith came. <...> How far was the music that we heard, from what we saw in the classrooms. But <...> Asafiev, Shcherbachev appeared in the conservatory, new speeches about melody, harmony, po-

⁷⁵² The elder, V. Shcherbachev at that time was 38 years old, and the youngest, P. Ryazanov – 25.

lyphony were sounded, the question of form as a living, concrete expression of the composer's intention, and not an abstract scheme, was raised in a new and vivid and interesting way. Questions were raised about music in the process of sounding, about intonations, about the form, the process, about historicity in the methods of teaching instrumentation, about the logic of musical thinking, about dialectics in art" [472, p. 4].

But the reform was met with strong resistance in the face of teachers – representatives of the academic school, headed by the conservatory rector A. K. Glazunov, who believed that the principles of teaching, which formed the basis of the Rimsky-Korsakov school, were unshakable⁷⁵³. And the real venue for transforming according to its reform was the Central music College, as an educational institution without traditions, where the teaching staff consisted of like-minded people of the same circle⁷⁵⁴.

Here is what Yu. N. Tyulin recalls about the time: "The College was the base on which these new methods were able to develop freely and widely, to receive a great exchange of experience in methodical work, and a great exchange of opinions. Here the methodical work went ahead of the conservatory precisely because there was a base here. And most methods arose earlier. In 1925 a group of teachers was invited to the Conservatory and immediately set the course for new methods. They craved the struggle against academicism, with routine, and from 1925 began a struggle for new methods. <...> At some events, which now take us literally months and sometimes a year – then it took five minutes, because there was no friction between the methods of different directions – no one quarreled with anyone, since the general flow was one: Struggle against conservatism" [26, p. 46–47]. Thus, the College immediately began to live a real professional life.

From the very beginning, the composer's department of the technical school was especially bright. Yu. N. Tyulin recalls that "with respect to the composer's, the music College retained its importance and strength until the war itself. A year before the war, coming from the College to the conservatory – it was just a brilliant pleiad of young musicians. For all my life I do not remember such a brilliant arrival" [26, p. 52]. Shortly before Sviridov's arrival in the College, the composer's faculty "issued a release of composers, which any university could envy. They were N. V. Bogoslovsky, I. I. Dzerzhinsky, V. P. Soloviev-Sedoy, G. K. Fardi, L. A. Khodzha-

⁷⁵³ The history of this struggle has been repeatedly highlighted in the literature. See, for example: collections of 100 years of the Leningrad Conservatory [475], Leningrad Conservatory in memoirs [551]. Also, many vicissitudes of introducing a new theoretical and compositional system in the Leningrad Conservatory can be found in the correspondence and diaries of V. Shcherbachev [656].

⁷⁵⁴ S. L. Ginzburg, S. N. Bogoyavlensky, M. S. Druskin and several other musicologists were students of B.V. Asafiev, and V. M. Deshevov, G. N. Popov, H. S. Kushnarev, P. B. Ryazanov and Yu. N. Tyulin – students of V. V. Shcherbachev.

Einatov and other students of the well-known composer and theoretician, outstanding pedagogue P. B. Ryazanov" [629, p. 9]. Also in the late 1920s and early 1930s, A. M. Balanchivadze, V. R. Gokieli, G. V. Kiladze, Niyazi, V. K. Tomilin, A. N. Dolzhansky, S. N. Bogoyavlensky, Yu. A. Levitin, O. A. Evlakhov, I. Ya. Pustynnik and other composers and musicologists, who later occupied a prominent place in Soviet music.

However, Sviridov does not go to the composer department, but to the piano class to Professor I. A. Braudo⁷⁵⁵. The fact is that, only already being in the College, Sviridov learned that the composition of music can be learned and that there is a composer's department for this. This was the main discovery that the young composer made for himself in the technical school: "Until then, I did not know that you can learn to write, I thought that a man born with a creative gift, writes at once well. <...> Learning that there is a composer's department in the music College, I was interested in his schedule more than the schedule of my piano" [488, p. 154]. At the composer's faculty, Sviridov comes in six months, in the spring of 1933, to the preparatory department. "In the early spring of 1933 I showed my works to S. N. Bogoyavlensky, and then to professors M. A. Yudin and P. B. Ryazanov. They took me to the composer's department, as it was then supposed to do with a one-year probation period", – he later recalled in his conversation with A. Belonenko [488, p. 154].

The dean of the composer's department in those years was S. N. Bogoyavlensky⁷⁵⁶, a student of B. V. Asafyev. He taught music and read the history of Russian opera. P. B. Ryazanov led an important course in melody, Yu. N. Tyulin and B. A. Arapov taught harmony.

Very important for Sviridov was that during the period of active professional development, he immediately fell into the atmosphere of a real creative search, the breadth of views, depth and courage of thought. And the tone was set not only by the teachers, but also by the stu-

⁷⁵⁵ Braudo Isaiah Alexandrovich (1896–1970) – an outstanding Soviet organist, musician-scientist, who gave his life to an in-depth analysis of the art of Buxtehude, Bach and Handel. His theory of articulation, connected with the problem of the interpretation of the music of the late music baroque masters, subsequently had a strong influence on a whole group of musicians – violinist J. Eidlin, cellist A. Strimer, famous theorist H. Kushnarev. Many of Braudo's theoretical positions were picked up and developed by the post-war generation of performers. Sviridov never recalled the training of I. A. Braudo, it also remained unclear whether he continued his studies in his class after transferring to the composer department. And, nevertheless, we can assume that even a short communication with Isaiah Alexandrovich had an impact on Sviridov, especially given the inquisitiveness and inquisitiveness of the young composer. Moreover, in the special attitude of Sviridov to sound production, especially to choral and vocal articulation, as well as his sense of timbral pianoforte, the desire to hear the instrument as a symphony orchestra, it is quite possible to see the echoes of the teachings of I. A. Braudo. It is possible that the fact of the influence of the theoretical propositions of I. Braudo's teaching on Sviridov's musical thinking is still waiting for his study.

⁷⁵⁶ Bogoyavlensky Sergey Nikolaevich (1905–1985) – musicologist. Candidate of Art History (1944). Associate Professor (1946). Graduated from the Leningrad Conservatory (1934) in the class of Kh. S. Kushnarev (composition) and B.V. Asafyev (music history). In 1937–1941 – Research Fellow at the Institute of Theater and Music. Since 1935 – teacher of history and theory of music, in 1946–1952 – assistant professor in the department of general history of music, in 1946–1952 – deputy, director for the academic part of the Leningrad Conservatory.

dents themselves: "the students behaved themselves without any effort from the pedagogical and administrative staff. <...> the general tone were unbelievable. <...> Often the student dragged the teacher behind him, forcing him to give the maximum possible" [26, p. 77].

Students, along with the teachers were involved in the search for a new one. There was a student council who was present at the pedagogical councils and at the meetings of the methodological commissions: "Due to the fact that the composition was young, the age difference was insignificant, everyone considered it possible to express everything that he considered necessary, and everyone listened to critical remarks. There was no desire for diplomatic reasons to keep silence. And the criticism was very good. Thanks to this, the work was also interesting and the results were good" [26, p. 67].

The age of students was very different: until 1935 – from 16–17 to 30 years, many students were older than teachers. Between the teachers and students the relations of the older and younger comrades have. B. Arapov recalls that "there were very good relations with senior fellow teachers, there was no feeling of ranks, as in the conservatory. In the same way, there were good relations with the management of the Music College, very democratic, and there were equally good relations with the students" [26, p. 48].

In the Music College there was an exclusively creative friendly atmosphere, many of the graduates of the music College remained there to teach. This created the necessary continuity in school and methods. Young teachers widely opened the doors to their students, moreover, great importance for students had the choice of a teacher to their liking. "We argued, – recalls L. Gusinskaya, – especially when we were inspired by a number of RAPM theories. And if Butskoy taught like that, and Pushkov – otherwise, we went there, listened, as there, we wanted to compare, find something better" [26, p. 78].

Subsequently, Sviridov himself highly appreciated the level of teaching in the Central Music College: "It was an excellent educational institution with an exceptionally high level of pedagogical staff. Teaching was delivered <...> exemplary, taking into account the fact that the music brought a new era. Melos, forms, harmony were study freshly and freely, without academic pedantry. However, extreme trends, neither from the "left" nor from the "right" side, were not encouraged" [488, p. 157].

1.3. M. Yudin – the first teacher of G. Sviridov in composition class

1.3.1. General characteristics of educational and creative activities of M. Yudin

In the Central Music College Sviridov was identified in the class of Mikhail Alekseevich Yudin⁷⁵⁷. Our time gave Yudin a modest place among the representatives of the St. Petersburg-Leningrad composers' school, and practically all of his works were gone with the epoch. He was one of those composers whose work, not playing a fundamental role in the development of musical culture, nevertheless paved the way for the birth of Soviet musical classics.

By the time Sviridov entered the Music College, Yudin had been active in creative and social activity in Leningrad and had considerable pedagogical experience⁷⁵⁸. In 1926 he was invited to the Leningrad Conservatory, where he initially taught theoretical subjects⁷⁵⁹, and a little later – the theory of composition and practical composition. At the Conservatory and the Central Music College, he also worked on methodological work, drawing up curricula on various theoretical disciplines. Mikhail Alexeevich took part in the activities of the Leningrad Union of Composers. From the time of his organization and until 1937 he was a member of the Board of the Union, directed the choral and children's sections [234].

However, despite active pedagogical activity, Yudin failed to create either a strong composer class or a bright creative school. The professional quality of his work was not always recognized as irreproachable. In the conservatory, criticism of Yudin repeatedly sounded. So, in 1935, at one of the sessions at the Leningrad Conservatory, M. I. Chulaki claimed that Yudin did not have his own pedagogical school: "Yudin still does not have a school, there is still no face" [47, p. 11].

⁷⁵⁷ M. A. Yudin (1893–1948) – composer, teacher. Since 1928 he has been an assistant professor at the Leningrad Conservatory, since 1938 he is a professor. The literature on M.A. Yudin is not numerous – only three publications published during the composer's lifetime: an article in the collection "Soviet Composers", published in the First decade of Soviet music [623, p. 91–94], the article by A. N. Kotlyarevsky, dedicated to a brief review of the composer's work [544] and an obituary note by A. Korsunskaya [382]. Also in the newspaper "Musical Cadres" for 1940, Yudin's brief memories of his studies at the Conservatory were published [472]. In subsequent years, literature about the composer was enriched only with brief characteristics in the Musical and Great Soviet encyclopedias. The most valuable information is contained in archival sources stored in TsGALI St. Petersburg [47; 54] and the Archive of SPb Conservatory N. A. Rimsky-Korsakov [234]. Also important facts about the Yudin family can be found in the memoirs of the artist A. A. Rylov [606] – the uncle of M. Yudin, and other memoir literature [604; 645].

⁷⁵⁸ M. A. Yudin began his pedagogical activity while studying at the conservatory. Already from the mid-twenties, he taught theoretical subjects at the People's Schools of Music Education under the People's Commissariat for Education, the First Musical School. N. A. Rimsky-Korsakov, the Academic Capella, the First (Central) Music College [234].

⁷⁵⁹ Among the theoretical subjects taught by Yudin at the Conservatory were solfeggio, theory, harmony, melody, polyphony, forms, musical literature.

Colleagues saw the reasons for Yudin's failures in the excessive softness of his character and, as a consequence, in the absence of discipline and consistency in the educational process. It is significant in this respect that Kh. S. Kushnaryov made a speech at a meeting held in 1935 in the Leningrad Union of Composers and devoted to the preparation of composer cadres of conservatories and technical schools⁷⁶⁰. Noting this positive quality of Yudin, as a benevolent attitude toward criticism and the desire to meet her, Kushnarev described class of Yudin as follows: "This class is very small, a class that was extremely unlucky, a class that was randomly set up, and a class, on which so far it is very difficult to talk. Yudin there were many mistakes in the pedagogical process that stem from the fact that he, being a very soft man, failed to create the necessary regime in the classroom, and as a consequence, students very often complained that they do not know at what end to start writing and together so they showed much more self-will in the process of their creative work than it is generally acceptable for university students" [47, p. 4–4 turnover].

In a return speech, Yudin agreed with criticism, also regarding the presence of shortcomings in teaching, primarily to his character: "It is true that in my class there are many shortcomings, mainly because of my character, which sometimes makes me angry, but I can do nothing about it" [47, p. 7 turnover]. However, he saw the reason for the failures in relation to his colleagues in his class, which is expressed, in particular, in the approach to its formation: "In general, the class got such a face: somewhere the person turns out to be inappropriate, they say: we'll try Yudin, maybe, something will come out. In most cases, nothing came of it" [47, p. 8–8 turnover].

In his opinion, his views on composer creativity influenced the educational process, in which he gave the first place to content issues: "Some shortcomings occur in my class, that I, maybe, very much put questions of the maintenance of music from the very beginning. Maybe some students are displeased. They usually have this tendency. First I'll learn to write, and then I'll see what I'll write. I, in most cases, start with the question – what are you going to write. Maybe, I'm sharpening it too much and from here I get a gap between the technical moment and the moment of content. <...> In the beginning, I put the question of design. And when the idea is there, then the question arises how to arrange it" [47, p. 8–9]. He noted Yudin and the lack of a well-established teaching methodology, explaining this as a priority of the creative work: "Perhaps, I would really need to really tackle the methodology of work. Inwardly, I even envied to P.

⁷⁶⁰ The shorthand record of the meeting is to date the only document that reveals the activities of Yudin the teacher.

B. Ryazanov that he persistently engaged in methodical work for 5 years; on the other hand, it was always scary for me to quit my creative work" [47, p. 8].

The formation of the creative views of the composer was controversially influenced by his training in the conservatory, on the one hand, and the peculiarities of the development of musical culture from the mid-1920s to the early 1930s – with another. In the conservatory Yudin passed the traditional academic composer school at A. M. Zhitomirsky and V. P. Kalafati⁷⁶¹. At the same time, until 1930, the individuality of the composer was formed, firstly, under the influence of innovative tendencies in the music of Rachmaninov, Metner and Scriabin, and secondly, of Western contemporary music [623]⁷⁶². Even while studying at the conservatory, he passed a period of fascination with modern searches in the field of musical composition. And when he was invited to teach at the conservatory, Shcherbachev and Asafiev began to reform the education there. However, understanding with regard to their innovative pedagogical aspirations and developing a course of solfeggio in their system, Yudin held moderate positions in this movement, continuing to adhere more to the traditions of N. A. Rimsky-Korsakov and A. K. Glazunov.

Moreover, by the thirties, Yudin has come to prefer the democratic genres, and the basis of his work from this time begins to compose mass choral songs. From this time his works were inextricably linked with the images of the Soviet people, with the heroism and poetry of a new life⁷⁶³. The composer begins to work actively with artistic amateur performance, creates a new repertoire for amateur groups. Yudin also actively engaged in cultural and educational activities: he worked as an instructor and lecturer in the political administration of the Baltic Fleet, conducted musical subjects in marine clubs, supervised work in children's amateur choirs, supervised school choral circles [234, p. 23–24]. In addition, in 1930 he was the organizer of the first creative association of composers of Leningrad, which included Ryazanov, Kushnarev, Pushkov,

⁷⁶¹ Having natural musical talent, Yudin did not study music systematically. As he himself writes in his autobiography, "he began to engage in self-study from the age of 12–13" [234, p. 23–24], while writing small plays. But he apparently did not intend to associate his activities with music. After graduating in 1917 from the biological department of the natural science faculty of Petrograd University, he remained working in the laboratory of prof. V. Dogel, planning to continue work at the Department of Invertebrates. However, at the age of 25, in 1918, he unexpectedly entered the conservatory at the composer faculty, which he graduated in 1923.

⁷⁶² In the works of Yudin 1920's contemporaries heard at the same time some oversimplification coming from RAPM, as well as the influence of contemporary tendencies [623, p. 92–93].

⁷⁶³ Little known fact, absent in the official biography of Yudin: in the 1920s, after the Bolsheviks abolished the Russian Anthroposophical Society in 1923, at M. A. Yudin and his sister Sophia for a long time gathered the Leningrad anthroposophical group. It included well-known anthroposophists, followers of Rudolf Steiner – A. D. Lebedev, S. P. Zetilov, etc. In 1935, Mikhail Alekseevich and his sister were arrested in the case of the Leningrad Anthroposophists. According to the unconfirmed and contradictory biography of Yudin and his sister, they were sent for five years from Leningrad to Samara [661].

Arapov, Zaranek. All of them set as their main task the work on the Soviet theme in music [234, p. 23–24].

In the thirties the name of Yudin-composer was widely known to the mass of ordinary listeners, among whom his compositions were very popular⁷⁶⁴. However, in a professional environment, they receive negative assessments for the excessive simplicity of the language. Not looking at the fact that in the late 1930's. The dean of the composer's faculty of the Conservatory Yu. N. Tyulin in the official description ranked Yudin to "the number of the most prominent Leningrad composers" whose "major works for chorus and orchestra are performed annually in the Leningrad Philharmonic" [234, p. 76], the attitude towards Yudin's work in the composer's environment was not so unambiguous. He was accused of deliberate simplicity of melodies, the absence of original musical thoughts, and often in too straightforward ideological component of the works. "Melodies that occur in the works of Yudin, do not impress with their originality, – A. Kotlyarevsky stated in his article. – They can hear familiar turns and intonations, which we often hear in a wide musical life. And this simplicity, "familiarity" and seeming variegation of influences in the musical language of Yudin, the uncomplicated form of most of his works cause on the part of many musicians a charge of banality and eclecticism" [544, p. 86].

In the same article Kotlyarevsky writes that "Yudin's work is not without its shortcomings. However, a number of positive aspects in M. A. Yudin's work make for us his musical works unconditionally valuable and interesting" [544, p. 114]. The main advantage of his work Kotlyarevsky considered ideological value [544, p. 86], but "sincerity, democracy, ethical orientation" [544, p. 114] – especially valuable features of Yudin's music. Thus, by the middle of the thirties, Yudin, according to A. Korsunskaya, "could serve as an example of a Soviet artist associated with the masses" [382, p. 74]. And, apparently, Yudin sincerely, but, unfortunately, in many ways straightforward, responded to the party's call to the creative intelligentsia "to be with the masses."

⁷⁶⁴ By 1935, Yudin was the author of the following works: numerous mass choral songs – Krasnoflotskaya, Oboronnaya, Pionerskaya, Rybatskaya, etc., songs for voice and piano – Spartakiada, Colonies Scream, The red rice is waving "; Choir "Scythians" on the A. Block; a number of compositions for children's choirs, cantatas for a large children's choir and a children's symphonic orchestra, and processing folk songs. Yudin was the author of instrumental compositions – Sonatas for piano, "Dance" for pianoforte, two string quartets, organ music, concert for viola and piano, etc. As well as music for numerous on radio shows, among them "The Blind Musician", "26", "Jungle", "Girls of our country", "Storm", etc. [234, p. 33–34].

1.3.2. Training of G. Sviridov in the class of M. Yudin.

In the class of Yudin Sviridov spent a total of about three years⁷⁶⁵. He came to the class without preliminary training, only in the Central Music College⁷⁶⁶, crossing the line separating children's writing experiments⁷⁶⁷ from the first conscious works on musical composition⁷⁶⁸. However, as is known, Sviridov was remarkably efficient, had an inquisitive mind, was endowed with great dedication, and from the very beginning showed, as his biographer A. Sokhor noted, "an amazing creative fecundity" [13, p. 10]. In addition, the young composer "had a rare, tenacious memory, was endowed with an ambitious desire not to yield to anyone, and therefore to know as much as possible" [488, p. 154]. All these qualities contributed to the fact that he moved very fast forward. Sviridov's successes during his studies at the technical school are eloquently evidenced by the only surviving document – "Report on the work of the composer department for the 2nd semester of 1934" [27]. So, in point IV "Accounting session and its results" under No. 23 is listed: "The best students in the department as a result of the academic session and annual work are: First place – Sviridov Yu. Prof. M. A. Yudin 100% attendance, average mark 4, 5" [27, p. 4]. Under No. 25, the following entry was made: "The number of awarded – 3: 1. Sviridov; 2. Ghandin; 3. Boldyrev. Sviridov – is awarded, as the best in the department" [27, p. 4].

⁷⁶⁵ In Yudin Sviridov studied from 1933 to 1936. Set pupils composer Yudin class in college failed due to lack of surviving documents. List of students, most of whom learned from him in theoretical subjects, was found in his autobiography, written in 1939 Yudin [234, p. 23]. From composers who studied at different times in his class at the First Central music College or the Leningrad Conservatory, he points out the composers-songwriters V. K. Sorokin and G. N. Nosov known in Leningrad, Sverdlovsk composer K. A. Katsman, whose operas and ballets in the future with success went on the theatrical scenes of Perm and Sverdlovsk, M. B. Levyev, who became the founder and one of the brightest representatives of Uzbek music and classical Uzbek ballet, the Armenian composer V. A. Tigranyan, talented and prematurely killed at the front in the Great Fatherland ety war V. I. Fleishman (the author of the opera "The Violin of Rothschild", which was highly appreciated by D. D. Shostakovich) and the first professional composer Ossetian Z. Z. Gagloeva. For some reason, he does not have among its students Sviridov, we can only speculate.

⁷⁶⁶ Sviridov began studying on the piano at the age of seven. After irregular classes with private teachers, at age 13 entered the music school, finishing his four-year course in three years. By the age of 16, he already had experience singing in the choir of the Kursk Music College, playing in the club orchestra in a balalaika-second, which he mastered independently. In addition, by the age of 15–16, Yuri Sviridov played the piano magnificently and read well from the sheet, which allowed him, as a boy, to accompany the singers (including K. Shulzhenko, who came to Kursk on a tour) to work as a pianist, taper and act as part of the instrumental trio.

⁷⁶⁷ Compositional inclinations, manifested from early childhood, for a long time they hid from others and lay in the field of "musical pampering". By the time he entered the Central music College, Sviridov had only a few works experiences in his creative baggage. A. S. Belonenko writes that among the recorded on paper were two small plays based on everyday genres – Dance and "Austrian march" [488, p. 150].

⁷⁶⁸ The first compositions by which the composer found worthy to open a list of his early works were Preludes and Waltz for pianoforte [617, p. 431–432]. In the list the composer indicates the date of their creation – March 1933, although in the family archive there is a notebook of the first student works, where these plays are dated 1932. In this notebook are three plays: the first - without a title, the second – Prelude, the third – Waltz [507, p. 102]. Most likely, these works were the basis for the transfer of Sviridov to the composer branch of the technical school in the spring of 1933.

Unfortunately, from the first experiments of Sviridov on composition, little has been preserved – most of the composer's Leningrad archive of this period disappeared during the blockade. But in the diary entries of the composer there is a list of early works he compiled by himself [617, p.431–432]. Opposite to each work, the Sviridov indicates the year of creation and in some cases gives a brief information about the performance or meaning of this work. Almost the entire list refers to the period of study at the Central Music College. Focusing on it, as well as on the information from the Notographic Handbook of the works of G. V. Sviridov [507], we will try to restore the chronology of the composer's creativity during his studies in the class of Yudin.

Work in his class Sviridov began with the development of instrumental genres and forms. As A. S. Belonenko writes, "in the class of Yudin Sviridov went the usual way for a budding composer, gradually mastering various forms, moving from simple to complex. <...>. With regard to language, style, Yudin, apparently, gave his student complete freedom, orienting him, in the sense of form, mainly on the classics" [488, p. 158].

1. The first training assignment in the class of Yudin became Variations for pianoforte, dated April–May 1933. The variations were presented for the first year of the composition exam⁷⁶⁹.

2. Next on the list is a work that is designated as Two Pieces for Piano, Violin and Cello: a song, a dance. But, apparently, here we are talking about two pieces for flute, violin, viola and cello, written in the autumn and winter of 1933, the manuscript of which has been lost to date. These plays became the first publicly performed composition of the composer (he himself mentions this in the list). They were performed by the quartet of teachers of the Central Music College at a concert of students and graduates of the technical school in the Small Hall of the Leningrad Conservatory in June 1934. This concert was of special significance for Sviridov, as he gave him the opportunity to feel the chosen profession of the composer for the first time. The memory of this concert remained for life, and in 1983, in a letter to A. S. Belonenko, he will recall it in detail: "The first public performance of my music took place in the spring of 1934 in the Small Hall of Leningrad Conservatory <...> Two pieces for flute, violin, viola and cello were played – "Song" and "Dance". Performers were teachers of the school (good musicians): Berg (flute) Belyakov, it seems ? (Violin), Rosenzvit (viola), Mikhalev (cello). The rest of the program included classical works performed by students and graduates of the music College. The audience was benevolent, and I had great success. I grew terribly in the eyes of all the students,

⁷⁶⁹ The manuscript for the variations is likely not preserved.

became, as it were, "a man in a new capacity". For the first time I felt that the "composer" was a different stage of the musician even in the eyes of the musicians themselves" [263, p. 1–2].

1934 was marked by the appearance of the following works:

3. Sonatina for piano in two parts, the location of her manuscript is unknown; Polka for piano 4 hands, written in Kursk in the summer of 1934 and performed at a student concert in the same year⁷⁷⁰.

4. Prelude in F minor for piano; It is listed only in the diary of the composer's works and is not mentioned in any notographic reference book, which were composed mainly from Sviridov's words. In the list it is dated in the autumn of 1934. This work, as pointed out by Sviridov himself, was "the first experience of writing music without the help of an instrument" [617, p. 432].

5. Preludes for piano, later renamed Seven small pieces for piano, 1934 – January 1935. In these preludes, as the composer later admitted, he "acquired a new breath" [488, p. 158]. Therefore, below we will dwell on their significance in more detail.

6. In 1935, a one-part sonata for violin and piano was created, according to the composer "already recalling Shostakovich's knowledge" [263, p. 2]. Her manuscript also, unfortunately, is lost. A. Sokhor in his monograph indicates that the violin sonata and piano sonatina were performed at concerts and on the radio. Moreover, preludes for piano and sonatina were accepted for publication, but then Sviridov was embarrassed by their imperfection, and he took the manuscripts from the publishing house [629, p. 10].

It must be said that the training in the Music College was made taking into account the peculiarities of the composer's specialty. The novice composer now not only wrote music from the first year of training, in parallel with obtaining theoretical knowledge, but also had the opportunity to hear his compositions in "live" performance, creatively grew in an atmosphere of live communication with the listener. Concerts of students-composers of the Central Music College often took place in the famous Small Hall of the Conservatory, they were broadcasted on the radio. The best of the works were accepted for publication.

7. In 1936, the libretto was written the Final planned Concert for piano and orchestra, were was the first major work of the composer at the Conservatory.

To the creation of vocal works by Sviridov refers only to the end of the training, in 1935. The first chamber-vocal composition by Sviridov is considered to be Pushkin romances, brought the composer fame. However, the initial experiments in vocal genre he appeared from the first

⁷⁷⁰ In a letter to A. S. Belonenko, Sviridov points out that Polka was written in 1936, after returning from Kursk [263, p. 2].

steps of writing⁷⁷¹. The composer himself considered his first work worthy of public attention, written in 1935 in the class of Yudin – two romances on the words by Boris Pasternak: "Spring" and "Box with red orange". They are listed as the first vocal compositions. The composer said he did not remember when exactly they were written in 1934 or in 1935–1936. But in the manuscript is the autograph specified 1935 [507, p. 57]⁷⁷².

In the romances drew the attention, first of all, an unexpected selection of poems, showing not only direct impact new capital of culture on Sviridov, widening the circle of reading, but also that he was aware of the events of the literary life. Not by chance in 1935 he was drawn to the works of Boris Pasternak. For the period from the late 1920s until the end of 1936 had a short time of the official recognition of the poet. During these years he took an active part in the activities of the Union of writers of the USSR, speaking in a 1934 speech at its first Congress, where N. I. Bukharin called on officially to be called Pasternak the best poet Soviet Union. Big one-volume edition of the poet published annually from 1933 to 1936.

Along with Pasternak's early poetry of 1917–1918, Sviridov's works included moods and images that were not characteristic of his subsequent creative work⁷⁷³. Most likely, the author's youth played a role here, and the poems chosen by him were consonant with, on the one hand, a lonely homeless life, the melancholic mood of youth, and on the other hand, the first feeling of love.

The creative peak of this period and the guarantee of Sviridov's great future were Six Romances on the words by Alexander Pushkin, written in 1935 and became the first vocal cycle of the composer. The meaning of these romances in the work of Sviridov we will touch on somewhat later.

In conclusion, we note the main features of M. A. Yudin's teaching style, which created a certain atmosphere of learning in his class, and, at least, as a creative idea, undoubtedly, were deposited in the tenacious memory of the young Sviridov.

Most importantly, Sviridov began his professional training in an atmosphere close to his natural melodic gift. It is no accident that, characterizing the work of his teacher, Sviridov, first of all, noted that Mikhail Alekseevich "felt the vocal element" [616, p. 170]. And all contemporaries agreed that the main feature of Yudin's style was singing, sincerity and spontaneity. And

⁷⁷¹ A. S. Belonenko points out the first vocal compositions that appeared in 1932-1933 – "Sunset" on the words by Yazykov and "Three keys" on the words by Pushkin [488, p. 150].

⁷⁷² Romances are stored in the personal archive of the composer. Whether they were performed during the author's lifetime is unknown. Most likely, the first public performance of these songs was held in one of the concerts of the festival "Petersburg Wreath Sviridov" on December 6, 2000 in St. Petersburg [487, p. XXIX].

⁷⁷³ Even for the cantata "The snow is on" Pasternak's words, Sviridov will already select other poems whose content can be conditionally designated as "Artist and Time."

the song intonation was multi-parted and permeated all his works, even such as organ tokata and Concert for organ. Kotlyarevsky stressed that "in his music, the song intonations reflected in the most diverse layers of the Soviet musical life are reflected. Partisan and Red Army, pioneer and old work songs, ditties and elements of the intonations of other peoples included in our musical life, the Soviet mass song and the musical heritage of the great Russian composers. All that really constitutes the Soviet people's musical life in all its diversity of life is the soil on which the composer's musical language grows" [544, p. 87].

According to the talent pool, Yudin was mostly a lyricist. The same Kotlyarevsky, who considered lyricism a characteristic feature of Yudin style, claimed that he reached "the height of mass lyricism without losing at the same time individual warmth and sincerity" [544, p. 115]. Critics have always noted the general optimistic, life-affirming warehouse of the composer's music.

Another fundamental quality of Yudin's work was the unity of the word and music, the coincidence of the poetic and musical image [544, p. 88–89]. In the works of Yudin, the content was expressed, as a rule, through the word and the musical form is inseparable from the literary one. Yudin actively addressed in his work to contemporary poets, primarily Leningrad – B. Likharev, A. Churkin, N. Brown, A. Gidash, A. Prokofiev, S. Pogorelovsky. He was among the first composers who turned in the 1920s to the poetic works of A. Blok: wrote on his poems the choir "Scythians", which Sviridov valued.

It has already been noted the predominance of democratic genres in Yudin's work and the common desire for a mass song style towards a simplified homophonic-harmonic texture. The composer in most of his works was inclined to the linearity of polyphonic thinking, coming from folk songs, where the echoes complement the basic intonation image. It was over the processing of folk songs that Yudin worked actively at a time when Sviridov was studying in his class. During this period, Yudin created his main folk-song cycles: Five Russian folk songs for voice and piano (1933–1934), Sixteen songs of the peoples of the North for voice and piano and various instrumental ensembles (1934)⁷⁷⁴. It is no coincidence that the researcher of Sviridov's creative work L. Raaben stressed that "Yudin, from whom he (Sviridov – M. E.) studied, was a composer of the Korsakov tradition, and undoubtedly strengthened his disciple's commitment to national-folk themes and classical forms of writing" [600, p. 103].

In the 1930s before the domestic composers was the problem of creating a new Soviet oratorio, which was now to become a democratic mass genre. Yudin actually laid the foundation

⁷⁷⁴ In the same years he worked on such instrumental compositions as Concerto grosso (for two flutes, two pipes, piano and string orchestra), Concerto for organ, string orchestra and four timpani.

for the work of Soviet composers in this genre. It was during Sviridov's training that Yudin began to try himself in the field of the cantata-oratorio genre, working in 1935 on the Requiem of S. M. Kirov's memory on his own words. In addition, saturating his large cantata-oratorical works with intonations of mass genres, he becomes one of the fathers of "song" oratorios and cantatas.

Unfortunately, Sviridov did not leave any memories of his first teacher of composition. According to A. Belonenko, he did not like to remember about Yudin. Most likely, he did not have a real understanding with the teacher, and he did not exert any mediocre creative influence on Sviridov. Moreover, there have been conflicts; Unfortunately, Yudin did not appreciate the Pushkin cycle. In 1983, in a letter Sviridov recalled a temporary disagreement with the teacher in 1935 [263, p. 2].

Apparently, one of the reasons that repelled Sviridov was the straightforwardness of most of Yudin's works of the 1930s, the deliberate simplicity of his style. Although discovering the creativity of Leningrad composers, young Sviridov singled out for himself and composes Yudin – Sonata for piano and the choir "Scythians" on the poems of A. Block [488, p. 156].

The only brief reminiscence of Sviridov about the years of study in the class of Yudin can be found in the book "The Leningrad Conservatory in Memories". Stressing that the teacher gave him the opportunity to work freely, Sviridov, first of all, noted his human qualities: "I studied composition in the first musical College with M. A. Yudin, an excellent teacher and a gentle, cordial person. I learned a lot from the lessons of Mikhail Alekseevich. He was well aware of the elements of vocal music and allowed the student's individuality to develop freely" [616, p. 170].

Without direct creative influence, Yudin not only informed Sviridov of theoretical knowledge and practical skills necessary for his first creative steps, but he also directed the development of his pupil to the melodic channel close to his natural gift, with the main focus on the concept, the content side of the works. And the softness and benevolent attitude, in this case, played a positive role, giving Sviridov the opportunity to hear his "inner voice" and freely determine the creative preferences and direction of searches.

1.4. The influence of the teachers of the Central Music College on the formation of creative views of G. Sviridov

1.4.1. Teaching activities of members of the Association of contemporary music in Central Music College

One of the important features of the training in the music College was to allow students to attend classes not only their own, but also other, liked teachers and free communication with them. An important role in the formation of Sviridov – composer was played by the opportunity, while studying in the music College, to be in direct contact with active members of the Association of Contemporary Music – an organization that included professionally the most powerful composers⁷⁷⁵. Therefore, the shortcomings of training in the class of M. A. Yudin Sviridov compensated by close communication with B. Asafiev, V. Shcherbachev, Kh. S. Kushnarev, P. B. Ryazanov and other teachers of the music College – bright representatives of the musical culture of Leningrad. Moreover, it is their influence that is felt in the writings of Sviridov of those years.

"Arriving in Leningrad, – the composer recalled in a conversation with A. S. Belonenko, – I was amazed to learn that a large group of composers live and work here. I greedily began to get acquainted with their music. My attention initially attracted a lot, but gradually the interests crystallized. I immediately singled out for myself the music of V. Shcherbachev and his students, learned his block romances, the Third Symphony, the Sonata for piano and the choir "Scythians" by M. Yudin, the block romances by P. Ryazanov, "The Great Suite" for piano by G. Popov – all this I played with great enthusiasm, discovering a new world of sound, about which I could not even suspect" [488, p. 156].

The idol of the Leningrad musical youth of the mid-1920s–early 1930s. Was V. V. Shcherbachev. According to M. S. Druskin, "Shcherbachev for young composers of Leningrad was what N. Myaskovsky was for musical Moscow [656, p. 37]. With boundless respect, he treated the personality of Shcherbachev and Sviridov throughout his life, as the composer's

⁷⁷⁵ The Association of Contemporary Music (hereinafter abbreviated as ACM) is a creative and socio-musical organization. It arose in 1926 in Moscow, in the same year a branch in Leningrad (LACM) was formed. The composition of the ACM was heterogeneous, it did not have a single platform, which would be shared by most of the figures who formally adjoined it. The Leningrad branch of the ACM was also independent. But on the whole, her figures adhered to the course for the renewal of music, actively supporting the different trends that arose after the end of the First World War, in their domestic and foreign expressions. Their activities played an important role in acquainting Soviet musicians with the novelties of Soviet and foreign music of the 1920s, which helped to understand the direction of 20th century music, its fundamental tendencies, to young composers. Knowledge of the newest works helped to determine their own way, their attitude to the state of musical art that developed in Europe. Despite some negative phenomena (such as putting forward technical, strictly musical tasks, isolation within the limits of "pure" music, etc.), the creative work of the best composers of the ACM was dominated by the desire not only to perceive foreign trends, but to rethink them with special tasks, standing in front of Soviet music, and go their own way. In the twenties and early thirties, by their activities and propaganda of contemporary Western music, they did not allow Soviet music to stagnate in academicism, in an epigonism towards the Rimsky-Korsakov or Tchaikovsky school, thus making further progress in Soviet musical culture. The Leningrad branch of the ACM did not last long – it was closed already in 1928.

notes repeatedly show [617, p. 412]. "The authority of Shcherbachev in composer youth was largely determined by the glory of the reformer and innovative thinker of the teacher, which he won with his work in the conservatory and musical technical schools" [656, p. 33], – Druskin considered. But in addition to the fact that Shcherbachev's composer school was one of the most interesting trends in contemporary musical and creative pedagogy⁷⁷⁶, he himself "was a Person with a capital letter, a man of wide horizons who had seen the world, communicating with famous figures of literature and art. An educated musician, he was solidly erudite in many areas of spiritual culture, was well versed in painting, constantly interested in the events of concert and theatrical life, friendly relations connected him with Y. Tynyanov, K. Petrov-Vodkin, B. Asafiev and many other outstanding contemporaries; at home, he always had employees of the Hermitage; The whole progressive conservative professor was attracted to him" [657, p. 92].

Classes in Shcherbachev's class broadened the horizons of students not only in the field of music. A constant phenomenon in the lessons were the analogies between music, literature, architecture, painting, theater, cinema art. The basis of musical creativity Shcherbachev considered the melodic beginning, he began the process of learning from the education of melodic thinking, proving the need for its expansion and enrichment in modern music. Shcherbachev paid special attention to the intensive development of the thematic material, the overcoming of symmetrical constructions and repetitions. He developed a kind of Russian linearity, relying on national folklore, and on the works of Bach, Brahms, Hindemith, Rachmaninov's broad melodious melody.

"In the special attention to the means of development of themes, to long extended melodic lines, Shcherbachev's pedagogy was a new word in the Russian composer school. In the creative school of Rimsky-Korsakov and his followers – Steinberg, Myaskovsky, Shebalin, Shostakovich, this method was not used" [618, p. 78], – writes the musicologist R. Slonimskaya in her article on the Scherbachev school.

Shcherbachev's lessons always had a hot artistic atmosphere of art, all musical observations were in close connection with modern times. Shcherbachev strongly recommended that his students be associated with "industrial practice", with composing music for cinema, theatrical productions, etc. In his opinion, this immediately instilled skills prompted by the requirements of life, accustomed to the specifics of various genres, strengthened the technique. And to the works

⁷⁷⁶ See this: R. N. Slonimskaya. School of V. V. Shcherbachev: to the problem of understanding the pedagogical principles of Russian composers [618]. In the creative school Shcherbachev brought a whole galaxy of highly professional musicians - composers, conductors, pianists, musicologists. Among the students of Shcherbachev, who studied in his class in the 1920s-1930s, were composers B. Arapov, A. Zhivotov, Yu. Kochurov, G. Popov, V. Pushkov, V. Tomilin, M. Chulaki, conductors E. Mravinsky, I. Musin, musicologists V. Bogdanov-Berezovsky, Yu. Vainkop, A. Dmitriev, pianists A. Kamensky, I. Kazantsev.

of applied character Shcherbachev treated with the same high demand, as well as to the "academic". "If a composer can not write a work of a mass genre, remaining himself, then in all other genres he writes far-fetched, lifeless music" [657, p. 215], – he thought.

Beginning in the 1920s, one of the central figures in the musical life of Leningrad was B. V. Asafiev, the most prominent Soviet musicologist, the leading ideologist of the ACM. "Asafiev and Shcherbachev, – M. S. Druskin writes in his memoirs, – two poles of attraction for young people of those years; They are connected with all the best, new, fresh that is brought into the Leningrad musical culture of this decade [657, p. 33]. And absolutely rightly remarked the doctor of art criticism A. N. Dmitriev, a student of Asafiev, that "from contact with the hot creative thought of Asafiev you could get a "charge" for life. This attracted everyone to him" [635, p. 19].

Asafiev's training sessions were built as free conversations about music. Music was perceived by him as a peculiar form of social consciousness, artistically-figurative reflection of reality, intonational expression of thoughts and feelings of man. V. Tomilin recalled that "the novelty, depth, courage of Asafiev's judgments, his unlimited knowledge in the most diverse fields of knowledge could not leave indifferent listeners of his people. <...> Asafiev was discussed and heatedly debated on the issue of a new understanding of music as a broad sphere of knowledge, about a different interpretation of the form and content of a musical work than before. From him and from him it was possible to hear from the first lips completely new ideas concerning the analysis of the musical form and extensive interpretations of intonation. Boris Vladimirovich shared with the personal memories present about Repin, Gorky, V. and D. Stasov, Alban Berg, Stravinsky" [635, p. 19].

But most of all Sviridov gravitated to P. B. Ryazanov – a major musician, a highly erudite musicologist-theorist, composer, folklorist, one of the most prominent teachers of Leningrad. In the music College Sviridov often consulted with him, and at the conservatory at his own request was enlisted in his class. Communication with Ryazanov played a very important role in the development of the style of Sviridov, so a special section of the work will be devoted to Sviridov's training in his class.

1.4.2. The beginning of the campaign against "formalism" and its discussion of the musical community of Leningrad

Special mention should be made of the events connected with the publication in 1936 of articles "Confusion instead of Music" and "Ballet Falsity", which were published when Sviridov studied at the last year of the Music College and when the composer's creative views were formed. The campaign against "formalism and naturalism" that began after the publication of these articles directly affected the further development of the cultural life of not only Leningrad but the whole country, and was another step in the process of centralization of culture that took place after the 1932 decree⁷⁷⁷.

Publications coincided with serious structural changes in the system of cultural management. In December 1935 a new administrative body was created—the All-Union Committee for the Arts under the Council of people's Commissars of the USSR⁷⁷⁸. P. M. Kerzhentsev was appointed to the post of chairman of the Committee. "A superminister was created with immense competence" [564, p. 22], – the researcher of cultural events of 1936 Leonid Maksimenkov concludes. – It was the Committee that was now subordinated to "theaters and other "entertainment enterprises", film organizations, musical, artistic-pictorial, sculptural and other institutions, including educational institutions that train cadres of theater, film, music and visual artists" [564, p. 22].

The first action of the created Committee was a campaign to combat formalism. "A new monitoring body for observing culture loudly announced itself" [499, p. 164], – writes E. Vlasova, also linking these two events together. In her view, the programmatic articles directed against formalism in different types of art⁷⁷⁹ "testified to the beginning of a broad planned campaign in music, literature, theater and painting, bearing specific "educational" goals for representatives of art" [499, p. 164].

L. Maksimenkov, supporting this view, concludes that the aim of the campaign was the final "nationalization" of the creative process, giving it an industrial production basis, creating an optimal system of control, monitoring the idea, implementing it up to replicating the final product" [564, p. 24].

⁷⁷⁷ Here is what L. Maksimenkov writes about this: "The decree of the Central Committee of the CPSU (B) of April 23, 1932 became the starting point in the history of consolidation of the ideological dictatorship of the Bolshevik Party and the Soviet state in the field of literature and art. The opportunistic and rational root cause, the basis for its adoption, was, above all, the desire to organize a kind of ministry for literature and its effective bureaucratic functioning. <...> the creation of All-Union Committee for the Arts in January 1936 will be a logical organizational step, but with a delay of almost four years" [564, p. 23].

⁷⁷⁸ The resolution on the creation of the Arts Committee was published in the "Pravda" newspaper on January 18, 1936 [266].

⁷⁷⁹ At the same time, a whole series of articles with the same content is published: "Harmful daub", "Dandelion instead of drawings", "About the painters", "Formalist freaks do not belong in the children's book", "Stairs leading to nowhere", "Architecture upside down", "Far from life", against formalism and a stamp in the fine arts". See: Komsomolskaya Pravda. 1936. On 14, 15, 18 February, 4 March; As for the articles published in press, discussions were held in all creative unions.

And if literature from the very beginning of the thirties was subject to total ideological control, then other kinds of art, and music, first of all, remained outside the field of view of party bodies. Only in 1936–1937, according to L. Maksimenkov, "non-verbal art was brought to the common denominator with the art of verbal. <...> "The grandiose campaign against the formalism of 1936 touched the least censored arts much more than the most verbal, subject to total ideological control. <...> A "new order" was established in opera, film music, book illustrations, architecture, sculpture, painting, photography, screenplays, cinematography in general ..." [564, p. 13]. It is January 1936 that will become a frontier after which "the development of culture and art in the Land of Soviets will change irrevocably" [564, p. 12]. And if in the period from 1932 to January 1936 "the aesthetic positions of the revolutionary art of the first post-October years were still strong. The prestige of outstanding masters of art, born October, was indisputable. The pluralism of artistic and aesthetic currents, schools and groups was also evident. Flowered "a hundred flowers", rivaled a hundred masters. The party spirit of the ideological superstructure and the totalitarian dominance of the vague notion of "socialist realism", persistently proclaimed at the political level in the verbal arts, in practice were still far from being a police-effective implementation in the life of audiovisual arts. During 1936, the alternative "hundred flowers" that flourished in post-revolutionary Russia will be uprooted in a radical way" [564, p. 38].

Thus, the articles in the central press were adopted as an expression of the state's point of view on art, and therefore as a guide to action: "Usually an article without a signature <...> expressed the official point of view of the party leadership (in "Pravda") and the state one in "Izvestia" [564, p. 91]. The editorial board of the journal "Soviet Music", re-published the articles on its pages, stressing that they are historical documents that "with wise clarity and simplicity reveal, in essence, a specific program of actions of Soviet musical creativity. <...> This specific program of action clearly defines the broad discussion by the Soviet musical community of the most pressing issues of musical, creative and critical work, with the utmost clarity set forth in the historical documents published above" [410].

From this time on, a "broad discussion" of decrees and similar articles becomes actions of coercive nature on the part of party-state structures: "every creative organization must necessarily" react "to events" [499, p. 167], – E. Vlasova points out in her research. "The campaign developed in several ways. There were discussions, party meetings of artists and general meetings of members of creative unions" [564, p. 85].

The main feature of this campaign, conducted with reference to music, was its relative "softness". The discussion "really resembled a debate in a fairly free discussion club; free in comparison with those methods of exposure, political denunciations and accusations among art-

ists who began to apply at the end of August 1936. During disputes and discussions in the winter and spring of 1936 there were no political charges, there were no open denunciations in the NKVD and public quarrels that would threaten the participants with arrests"⁷⁸⁰ [564, p. 4–6]. L. Maksimenkov sees the reason for this: "The Committee did not perform the highest punitive functions, which always remained a privilege of the Central Committee and were put into effect by the NKVD. Without prison procedures related to criminal prosecution, any Soviet action or campaign in the field of art and ideology turned out to be only half realized" [564, p. 4].

In his monographic study "Confusion instead of music" L. Maksimenkov in detail, with documentary accuracy describes the course of the campaign, its hidden mechanisms, the main performers, their goals and objectives. However, one must understand that in addition to the instructions "from above", the development of musical art actively went its historical way. And heated creative disputes were the result of this development no less than the result of the campaign against formalism.

Back in 1934–1935 the musical community conducted heated discussions about the operas "Quiet the Don" by Dzerzhinsky, "The Lady Macbeth" by Shostakovich, Symphony G. Popov, "Requiem" by Yudin and other controversial works of Soviet composers. M. F. Gnesin, at one of the discussions in 1936⁷⁸¹, formulated his understanding of the emerging neoclassical movement, which, like the tendency to clarity of language and slender form, was considered to be the result of the articles "Confusion instead of music" and "Ballet Falsity": "If Even in "Pravda" there was no first article, all the same people would have a need for clear harmony and dismemberment of musical speech. This need was growing, it was necessary, it had to flow into a certain current" [48, p. 86]. It is no coincidence that the sonata for cello with piano D. D. Shostakovich, which marked the turn to a new classicism, appeared in the composer back in 1932, long before the article "Confusion instead of music".

Most likely, the historically conditioned development of musical culture and the implementation of state "plans" for the development of music were closely intertwined. On the one hand, the campaign against formalism undoubtedly influenced and corrected the ways of Soviet musical art, but it was not fundamental here, on the other hand, the "state machine" skillfully used the conflicting opinions and different views in its interests.

⁷⁸⁰ First of all, political cleansing has affected the writer's world. And here Maksimenkov compares the discussions that took place in the Union of Composers in 1936 with the "vacchanalia" that was going on at the meetings in the Writers' Union in August of the same year, and especially in March 1938 after the Bukharin process, when no one could already be insured from political accusations.

⁷⁸¹ The discussion took place in 1936 at the Leningrad Conservatory and was devoted to the questions of formalism in music education [48].

In the environment of the Leningrad musical community, these articles were not only hotly debated, but affected the arrangement of creative forces, priority methods and views. Unfortunately, in the archive of the Leningrad Union of Composers, the stenogram of the discussion of Pravda's articles has not been preserved. To present what was happening in the Union of Composers, it is possible only through a shortened and, of course, thoroughly edited, transcript, published in the journal "Soviet Music" [290], and also on the stenogram kept in the TsGALI of St. Petersburg on the questions of formalism in music education, Held in March-April 1936 in the walls of the Leningrad Conservatory [48].

A broad public discussion of the concept of formalism and the method of socialist realism opposed to it with reference to musical art began in the winter of 1936. The very term "formalism", introduced into practice by the ideologists of RAPP, was left in service after the dissolution of proletarian organizations and the unification of creative forces into single unions. Despite the fact that "formalism" has become a statutory concept, there has never been a single understanding among musicians. Sviridov recalled that "sometime, 30–40 years ago, the struggle against "formalism" was in vogue, under which in our musical environment very much and very different things were meant" [617, p. 360–361]. In the journal "Smena" for 1936, for example, there is the following definition of formalism, combining in addition to the correct positions, a biased understanding of it: "In a broad sense, formalism in art is an attempt to tear off form from content, this desire to present an artistic form (a combination of words, sounds, colors) as a self-sufficient beginning in creativity. Formalism is, in essence, the propaganda of lack of ideology. Originated on the basis of the spiritual disparity of Western culture, impregnated with the individualistic worldview characteristic of this culture, formalism is fundamentally hostile to socialist creativity – deeply ideological and deeply collectivist in its principles" [386].

However, first of all, the term "formalism" has turned into an ideological cliché used to combat whole trends in art, such as with the art of the foreign avant-garde, as well as for persecution of individual artists. Abstract "formalism and naturalism" were declared ideological enemies, and even the correct positions were mixed and distorted by the coarse politicized form in which they were implanted. Unfortunately, "the restructuring of culture was carried out in the exaggerated ideological context of the struggle against hostile currents" [564, p. 10–11].

There was no clear understanding of the term socialist realism in music. At the meeting in the Union of Composers, the musicians sincerely tried to understand the notion of socialist realism, on the basis of which Soviet music should now develop. However, in the speeches of the speakers there was a lot of obscure, first of all, for themselves. In most cases, the speakers confined themselves to political slogans, declarative and vague statements that "we must fight for

the style of socialist realism" [371, p. 15] and that "the problem of realism is one of the most important problems" [290, p. 67]. There was no common understanding in the opinions expressed. Someone saw a solution to the problem of realism in the "problem of the national language..." [290, p. 67], but how it should be, remained unclear until the end; Prof. Gruber, for example, considered one of the criteria of realism "the problem of a generalized, vibrant melody" [290, p. 67]. Most often heard opinions suggesting to understand the realistic direction of "music understandable and close to the people, reflecting the greatness of the Soviet era, the images of our reality, the thoughts and feelings of Soviet people" [660, p. 5–8], but there was no answer, as such music should practically sound.

An indicative and, in fact, correct idea sounded in the closing speech of the secretary of the Union of Composers V. Yochelson. He believed that "Soviet realism is a style that combines the depth of content with the clarity of artistic form. But the clarity of the artistic form has nothing to do with the primitive. The task of creating a new style is extremely difficult and complex, and it is necessary to work hard on yourself to learn how to express great philosophical ideas in simple, accessible to millions of languages" [371, p. 14].

But, unfortunately, for more than a decade of "struggle with formalism" it remained unclear what exactly it was supposed to contain music in order to meet the criteria of socialist realism. Talk about the essence of socialist realism in music soon began to be limited to a mere repetition of this formula without attempts to seriously consider whether it is applicable to this kind of art in general. However, the most important thing is that besides trying to define the essence of the concepts "formalism-realism", the participants of the discussion sincerely tried to understand the further direction of the development of Soviet music, and therefore in some speeches important thoughts were expressed, fundamental questions were raised, without consideration of which it was impossible to go ahead⁷⁸².

In addition, in addition to negative pathos, the articles of "Pravda" contained a positive program. If in the period of the RAPM the questions of ideology were raised mainly, then the aesthetic questions were brought to the forefront. It is important that the object of criticism was now not only ideological harmfulness, but also the artistic qualities of the work. As fundamental requirements to the work of art, not only were truthfulness, class and ideology advanced, but also the aesthetic qualities—simplicity, naturalness, and clarity, were spoken about the demand for content and depth. It was felt that the agenda was an appeal to the aesthetics of classical works of

⁷⁸² Since almost all the speakers were obliged to start their speech with penitential words, or at least to evaluate the opera "Lady Macbeth" by Shostakovich, explaining her position towards her, the discussion did not turn out to be constructive.

the nineteenth century. Thus, in the discussions of 1936, essential questions were identified for contemporary music art, without which solutions could not be dispensed with, and the answers to which the composers sought until the mid-1950s.

Despite the fact that the organization of the discussions was compulsory, there was a sincere interest in the speeches of many musicians. Such long-overdue artistic issues as the attitude to contemporary Western music, the preservation of the national musical language, the problem of innovation, the study of the mass audience and rapprochement with it, the reflection of Soviet reality in the musical art, the problem of a simple, understandable and informative musical language. Repeatedly, in connection with the problems of the nationalities of the musical art, the question of folklore was raised, it was said that it was necessary to study and apply it to Soviet composers.

In the speech of Yu. N. Tyulin, a deep question of the ethical content of art was raised. In his opinion, it should be the main criterion in the evaluation of works of art: "The only attitude that arises in the West towards music is the question of whether it is "interesting" or not. For many years of familiarizing myself with Western music, I have never heard of what would have been said about it-it's fine or not" [290, p. 35]. He was echoed by L. Ginzburg, who speaks of the "problem of the criterion of artistry" [290, p. 62] and M. Glukh, raising the questions of "the ethical and aesthetic content of art, the problem of Soviet socialist beauty" [290, p.72].

At the same time, catching a part of "militantly" inclined colleagues to strive for a simplified understanding of the theses of the article, the most professional, thinking musicians justly worried that eventually this will lead to the profanation of musical art. "I'm afraid that now music can become wretched and primitive" [cited by: 499, p. 175], – N. Myaskovsky wrote. To understand "the enormous difference between intelligibility and banality" [290, p. 35], – called on Yu. N. Tyulin.

Unfortunately, the discussion of 1936 posed more questions than it gave clear answers: "for many of our composers it's not clear where the Soviet music routes pass" [290, p. 34], "V. Bukhshtein rightly noted. It was still required, according to Tyulin, "to clarify the concepts and terms that we apply to characterize musical creativity" [290, p. 35]. At the same time, everyone understood that without further solutions to the issues raised, it was impossible to further develop the musical art: "new ideas, images, feelings and thoughts of our time require their new forms of expression, a new language" [290, p. 72]. "Our task is to find new artistic means that will enable the composer to deeper, more fully, more truthfully reflect our reality. <...> We should jointly, more deeply and seriously, tackle the issues of the musical language, questions about the ways of developing Soviet music" [290, p. 59], – A. Budyakovsky said in his speech.

However, once again we note that the composers began to seriously think about the direction of the development of musical art from the end of the twenties, regardless of the instructions "from above". Already at that time they talked about the inconsistency of the road, built on the desire for rationally constructed musical constructions and a self-valuable creative experiment, voices were increasingly heard about the desire for new simplicity, for melodism, about the desire to speak with the people in a language that he understood⁷⁸³.

Thinking musicians were aware of all the urgency of the tasks put forward by life, they were striving for music that could find a response not only among connoisseurs, but also among the broad masses of people. The most perspicacious was Asafiev, back in the 1920s. Who raised these issues in his articles. One of them had an indicative title "Crisis of personal creativity". "Composers, who until now considered creativity to be an end in itself and a person carrying out a creative act, as an independent unit, lose ground under their feet" [324, p. 103], he wrote in 1924. The reason for the crisis, according to his observation, that state and social necessity that rose above the will of the creators of music: "in the face of a new era, composers can no longer remain in the proud sense of alienation, otherwise life will go without them" [324, p. 103].

The depth and vision of Asafiev's position consisted in the fact that he rejected the installation for "questioning", the primitivization of music, the abandonment of its higher gains, and the search for new means that met complex artistic tasks. Preservation of a high level of art and the search for its ways to the people – these two alternatives, in his opinion, do not represent a mutually exclusive opposite.

The speech of P. B. Ryazanov was indicative. The editorial board of the journal "Soviet Music" stressed the importance of his thoughts, publishing the text of the speech separately from the discussion entitled "The Tasks of the Soviet Composer" [428]. First of all, Ryazanov defended a tonal-classical classical system, and insisted on finding new means within it, proceeding from the historical prerequisites for the development of Russian music: "We also have the historical prerequisites, the main tasks of Soviet music art, and the state of modern song folklore, which determines the national peculiarities of the musical art of the peoples of the USSR, and the ever-increasing role of genuinely folk musical art in our country-everything speaks for another – a tonal-fret system" [428, p. 19].

Solving with the opinion of B. Asafiev, Ryazanov considered it unforgivable to ignore the reality and thoughtlessly draw on the experience of the West: "We have no right, bearing the high title of Soviet composers, to ignore these new aesthetic requirements that are presented to

⁷⁸³ See, for example, B. Asafiev's articles "The Crisis of Personal Creativity" [324] and "Composers Rush" [323], published in 1924 in the journal "Contemporary Music".

our art by the broad masses of listeners. We must at least stop looking at the sterile "original" formalists of the decadent bourgeois West. Let them break their arms, let them scream in an exhausted voice in their hopelessness, in the general discord of "individually unique emotions", let them make faces and sing dithyrambs for ugliness, in the name of "originality" and meaningless "innovation" of form – to us, Soviet composers, with they are not following the path" [428, p. 22].

He also had his own understanding of the mass character of musical art: "The moment has arrived when the border (in the sense of fundamental difference) between the understanding of mass amateur art and what was called great art, must be destroyed in the composers' consciousness. The division into mass and non-mass music is artificial – and it harms the composer. Musical literature, designed for a variety of preparedness for the music audience, will have different gradations – on the difficulty of perception, etc. – but this is the usual technical gradation. All music, whether it will be written for the theater or in the form of symphonic, chamber or vocal works – in its essence and in the form of expression, should still be mass" [428, p. 23].

However, Ryazanov simultaneously advocated professionalism, because he understood the danger of primitivization of art: "If the technique of orchestral mastery in the art of the modern West is at a high level, it should be studied, but only in order to rethink these techniques of orchestral incarnation, to be able to bring to the listener our own thoughts, our new – Soviet content" [428, p. 22].

It must be said that the thoughts expressed by Pyotr Borisovich at the discussion were not only profound and true in their essence, but were characteristic of the moods of the majority of composers of that generation.

Despite the fact that Shostakovich was the main figure in the anti-formalism campaign in 1936, the oldest and professionally strong composers of Leningrad, who at one time adjoined or shared the views of the ACM, fell under critical discussion. According to the secretary of the Union of Composers, V. Yochelson, "the creative practice of the Leningrad composers is clearly lagging behind the requirements of socialist reality" [371, p. 8].

According to the resolution, the best musical compositions at the beginning of 1936, were the operas "Quietz the Don" by Dzerzhinsky and the "Komarinsky Muzhik" by Zhelobinsky, the ballet "Bakhchisarai Fountain" by Asafyev, "Requiem for the Remembrance of S.M. Kirov" by Yudin, "The Song of Telman" by Tomilin et al. [423]. V. Shcherbachev and G. Popov were classified as "finished" formalists, divorced from Soviet reality. The names of Ryazanov and even B. Asafiev were mentioned in this list, which "has not yet dissociated itself" from contemporary views [290, p. 31]; And also Yu. Kochurov, B. Arapov, and V. Zhelobinsky [290, p. 29]. The

music criticism was not ignored by the ideologists of the formalism, Sollertinsky, Rabinovich and Druskin were named [290, p. 30–31].

It is also remarkable that within the framework of Pravda's articles, not only "contemporaries", but also composers of the academic direction were ranked as formalists who do not meet the spirit of the times and do not create a Soviet composer school. Now, under the conditions of a new cultural policy, neither the one nor the other did not meet the set tasks⁷⁸⁴. In the speeches of many speakers sounded similar thoughts about the ideological relationship of academics with formalists, whose difference from each other only in "the absence or presence of a confusion" [48, p. 241 turnover]. We give some examples of such statements: "The formalism on the right is linked with the formalism on the left, the academic worldview must be attributed to the legacy of the past"; "The paths of academism are incompatible with the paths of socialist realism" [48, p. 86], "if we talk about academicism as a world view, then academicism, like current, is alien to Soviet musical theory"; "Academism after the April 1932 resolution is slowly moving towards socialist realism, slowly moving away from decadence"; "We must fight academicism as much as we struggle with formalism" [48, p. 78]; "The academic direction is closely welded to formalism. Very often, works that are impeccable in the sense of simplicity do not sink very deeply into the listener's soul because they do not contain real feelings, a real understanding of Soviet reality" [290, p. 31].

According to the "rules" of this kind of discussion, the "accused" required mandatory public "repentance". However, in 1936 the reaction of the composers to the accusations was the opposite. The main "culprits" and "ideological bearers" of formalism ignored the meetings: Shebalin and Myaskovsky did not appear in Moscow, and Shcherbachev and Popov did not attend the sessions in Leningrad. Shostakovich was not at the Moscow or Leningrad meetings. "Repent" and explain their past praise of the opera Shostakovich only accused musicologists – Sollertinsky, Druskin and Rabinovich.

It is important to note that despite all charges, the music world has avoided repression: "Unlike political cleansing, the victims of anti-formalist complacency did not necessarily have to undergo administrative repression. There was a removal of the subject of art from the object; basis (of a particular person) from the superstructure (work). Artistry was subjected to material liquidation, and not its physical carriers. During the constructivist-mechanical study the leaders and symbols of the mistaken art were finally rebuilt. This, of course, explained the fate of Shostako-

⁷⁸⁴ Especially much was said about this at the Conservatory discussion [48], where the issue of training young composers was sharply raised. The articles also reflected the tendencies of teaching in the conservatory: despite the accusation of "academics" in formalism, the leading position in the conservatory after 1936 was taken by the chair of Steinberg.

vich, Eisenstein, and in part, Bedny, Bulgakov, Tairov⁷⁸⁵ [564, p. 86]. As a result, "towards the end of the spring of 1936, the task was accomplished, – writes E. Vlasova, – and the campaign against formalism was completed without any organizational and repressive consequences for its figurants" [499, p. 164].

Sviridov personally did not touch the formalistic campaign of 1936. Only in 1941 the composer's music for the play "In a Strong Place" [507, p. 115] was banned "for formalism" Sviridov wrote that "this was my first work, banned "for formalism"⁷⁸⁶ [263, p. 9]. The composer's reaction was emotional: "I was discouraged, I felt incompetent" [263, p. 9]⁷⁸⁷. However, this event had no serious consequences for him. On the advice of the director of the play N. Akimov, Sviridov made minor changes to the score, and she successfully accompanied the performance during his stage life.

Also, it is likely that it was the events of 1936–1937 became the reason for the change of the text in the "Siberian Song" written by the composer in 1936 to the words of I. Selvinsky (from his play "Umka – Polar Bear") [507, p. 59]. In 1938, at the Leningrad Song Contest, dedicated to the 20th anniversary of the Komsomol, Sviridov presented it with a new text by A. Churkin, entitled "Song of a Girl" [507, p. 60]. The reason, most likely, was the Resolution of the Central Committee of the CPSU (b) of April 21, 1937 "On I. Selvinsky's play" Umka – Polar Bear", where it was declared "anti-artistic and politically unworthy of the Soviet theater" [283, p. 22]⁷⁸⁸. Most likely, the change of the text for the competition was a compulsory measure, since later, in the collection of romances and songs of the composer, as well as in the concert repertoire, this work was included in its original version with the text of I. Selvinsky⁷⁸⁹.

However, it is likely that Sviridov in those years had not yet attached serious significance to what was happening. Recalling the events of the cultural life of Leningrad connected with "Lady Macbeth", and later with the operas of Prokofiev and Khrennikov, he writes that "I was not very interested in this, I was full of awakening youthful passions, absorbed music very

⁷⁸⁵ L. Maksimenkov reveals the reasons for this: "In the scandal with "Lady Macbeth" and in the triumph of the Fifth Symphony, the nominal Union of Composers had no real political and police power to exert punitive or encouraging pressure on the composer, as happened in this A period of time with writers" [564, p. 30–31].

⁷⁸⁶ The premiere of A. Ostrovsky's comedy "On a Strong Place" was held in 1941 in the Leningrad Comedy Theater. Directed by N. Akimov and A. Remizov.

⁷⁸⁷ Also in 1940, Sviridov wrote music for the film "Ruby Stars" ("We are not Alive"), which was staged at a Tashkent film studio (directed by Aleksandro Usvoltsev-Garf, screenwriters A. Rzheshesky and V. Skripitsyn). Sviridov's music was not condemned for formalism, but the film itself was banned, as it distorts Soviet reality.

⁷⁸⁸ From the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the CPSU (b) of April 21, 1937, paragraph 27. "On the play of I. Selvinsky "Umka - Polar Bear ". 1. Remove from the repertoire the play by I. Selvinsky "Umka –Polny Bear", staged by the Moscow "Theater of Revolution", as anti-artistic and politically unworthy of the Soviet theater" [283, p. 22]. Three times published in the press in 1935–1936, the play was not published until 1959.

⁷⁸⁹ With the text of A. Churkin, the work was published only once, in 1938 [507, p. 60].

much" [617, p. 422]. Unable to attend the discussions in the Union of Composers, Sviridov perceived what was happening through the prism of his teachers' views, listened to different opinions, but his own attitude to the issues under discussion was not yet fully formed. Moreover, from the moment he entered Shostakovich's class in 1937, he became a radical adherent of the so-called "Left" music. In a note titled "On the Critique of Naturalism and Formalism", he recalls that "in my youth, it seemed to me that a sharp criticism of naturalism or formal tendencies in art was a wrong step, an incorrect position. It seemed to me that classical art, for example, the Russian opera with the moral height of its artistic intentions – is unshakable. And the New Art is, as it were, its continuation, its natural new stage, development, inheritance of traditions" [617, p. 214]; "It seemed to me personally that the" new "art (mainly of the twentieth century) is the continuation of the old, its next step and not necessarily higher, because the art movement does not necessarily go along the ascending line"; "It seemed to me that the new operas, for example, would take their place on the theatrical scenes next to the operas of Glinka, Dargomyzhsky, Borodin, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov. I emphasize: they will take their place, being, as it were, a continuation and, in turn, giving birth to a natural reaction among listeners, will give impetus to the creation of works by composers" [617, p. 360–361].

Deep spiritual reasons for the condemnation of formalism will come to him much later. Recalling his youthful views, he will write that "to argue this way would be a big mistake (one can not say, for example, that now poems and poems are written better than Pushkin and Lermontov did)". "Now you can clearly see", the composer claimed in his declining years, "this art has deep features of "incompatibility"⁷⁹⁰. It is not intended to continue a number of classical art, but to replace it with oneself, to destroy it. Yes, such is the idea, this is the platform of this new art. With all its system, with all its meaning, it is actively directed against the main idea, the main pathos of classical Russian art and is intended to replace it. And it is not that this change occurred naturally, as if at the request of the public, listeners, people, name whatever you like. Quite the contrary: the very tastes of the people themselves, the tastes of the public will be declared backward, stagnant, nationally limited, harmful or, according to the term now emerging, "philistine" and, therefore, subject to abolition, whether mockery or surrender to the archive" [617, p. 360–361]; "Now I see that this is not so simple. New trends are incompatible with the classics. They are openly hostile to the very spirit and inner essence of classical art" [617, p. 214–215].

⁷⁹⁰ This is the art of the Western avant-garde, from the second half of the 1950s. Actively planted as a model for the development of Soviet musical culture.

Such a beliefs Sviridov will defend his whole life. He will go through serious accusations of formalism in 1948, and in academism in the 1960-1970s, when his work Sviridov will defend the right to the national identity of the musical language. But then, at the beginning of the creative path, despite all the distortions and politicized form of the campaign, the whole atmosphere of the development of Soviet art from the very beginning formed Sviridov's serious attitude to such fundamental creative issues as the folk art, the artist's civil position, the independence of the path of Russian art, democratic musical language, etc.

It can be argued that an important role in shaping the future of creative opinions of the composer played that four years Sviridov was in the sphere of influence of the ideas of teachers of Central Music College – the most advanced workers of Leningrad musical culture. Their interests, creative orientation and installation, their views on cultural events taking place and the changes have had on his undoubted impact, broadens the mind, are reflected in the composer's oeuvre.

1.5. The activities of the concert establishments of Leningrad 1930s and their role in shaping the musical tastes of Sviridov

The formation of the creative personality and hone the taste of the young Sviridov contributed to the whole rich artistic life and spiritual atmosphere of the city. The thirties became for him a time of constant visits to concert halls and musical theaters, an active study of the musical heritage of past eras and modern times. The composer repeatedly wrote about this on the pages of the diary, stressing that neither worldly troubles nor domestic turmoil could prevent the main thing-everything-the whole fascination with learning. "I lived alone in a hostel, all keen on the struggle for existence (lived hungrily, horribly) and the absorption of music, mostly classical" [617, p. 510], – the composer recalled the first years of his life in Leningrad.

In the Music College "absorption of music" was, first, in the class of music literature, which led S. N. Bogoyavlensky: "Great importance was attached to the study of musical literature. Perhaps, this was the most important subject, except for a special composition. <...> in the music class. Literature <...> we lost, we can say, all the great Western music, everything that could be done in three years. <...> Russian music was given, perhaps, less attention" [488, p. 157].

Secondly, Sviridov actively engaged in independent study of music: "I studied romance literature, operas Glinka, Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky. I remembered Mussorgsky's three operas almost by heart" [488, p. 157]. Thirdly, during his studies at the technical school,

and then the conservatory, he diligently visited the "centers of the musical life of the city" – the Grand Hall of the Philharmonic, the Capella, the Small Hall of the Conservatory. He went to concerts held in the chamber of the Chamber Music Society, as well as to the Mariinsky (Kirov) and the Small Opera House.

In the thirties, Leningrad still occupied the leading place in the country in the field of symphonic culture, opera and ballet performances, influencing the musical life of other cities. The level of concert life in Leningrad during the thirties was not only consistently high, but also continuously increased. It is not by chance that in these years Leningrad was spoken of as the musical capital of the Soviet Union.

1.5.1. Grand Philharmonic Hall

The main center of the musical life of the city was the Grand Hall of the Philharmonic. Not only domestic musicians, but also foreign guest performers constantly stressed the importance of the Philharmonic as a world center of musical culture.

For most young composers, the Philharmonic was the second high school. Students attended not only all concert events, but also rehearsals, watched the daily work of the orchestra, listening to a huge number of works with the score in their hands. In the years of study at the musical College, and later in the conservatory, concerts in the Grand Hall of the Philharmonic became a source of "live" acquaintance with classical and modern music for Sviridov: "I attended the big hall with student contradictions, and later, when I entered the conservatory, I had a permanent everyday pass" [488, p. 155].

It was in the Grand Hall of the Philharmonic Society, at the age of sixteen, that Sviridov first heard a large symphony orchestra in live sound. The composer remembered his impressions and the program of this concert for life: "This is the first symphony concert I heard in my life. Three compositions were performed: Taneyev's re-minor symphony, Shaporin's «Bloch» and Shostakovich's First Symphony. Symphony Shostakovich made a strong impression on me. For the first time I heard a large orchestra alive, until then, only on the radio, I listened. I am completely numb" [488, p. 147]. The program of this concert was preserved in the archives of the St. Petersburg Philharmonic – it was held on October 5, 1932 [239]. It was a symphony concert of the Philharmonic Orchestra conducted by A.V. Gauk. Opening concert season of 1932–1933, the opening speech was made by I. Sollertinsky. In the first department there was Symphony in C minor Taneyev, in the second – The first symphony of D. Shostakovich and the premiere of the Shuteinoy suite for the orchestra "Bloch" Yu. Shaporin, written in 1928.

In comparison with the twenties, which became the "peak" of the musical experiment and an unprecedented amount of direct sounding of the so-called. "Left" music, since 1932 the basis of philharmonic concerts began to make a classical repertoire, and since 1938 the works of Soviet composers have been sounding ever more often. The matter is that since 1936 in the country there is a tendency to reduction of foreign repertoire and tours of foreign musicians. At the end of 1937, Fritz Shtidri was dismissed from the post of chief conductor of the philharmonic society, E. Mravinsky came to his place in 1938, and the annual decades of Soviet music that began in 1937 stimulated Soviet composers to create new works. There were several reasons for such changes: on the one hand, in the conditions of the approaching war, a new policy of the Soviet state against the West began to be implemented. In this regard, in 1936, after the articles "Confusion instead of music" and "Ballet Falsity", Soviet cultural policy is also changing – there comes an open resistance to Western trends and influences. On the other hand, foreign musicians who visited our country came mainly from Austria and Germany, but already in 1932, in connection with the coming to power of Hitler, most of these musicians gradually left Europe.

However, despite all the above circumstances, in the period from 1932 to 1938 in concert halls you could still hear a lot of novelties of modern Western European music⁷⁹¹. According to the programs of symphonic concerts of those years preserved in the archives of the St. Petersburg Philharmonic, one can form an idea of what the young Yu. Sviridov heard and absorbed [239–240].

The listeners of the symphony concerts were familiar with the names of the composers of the "French Six" – Darius Milhaud⁷⁹², Arthur Onegger⁷⁹³ and Francis Poulenc⁷⁹⁴; The ancestors of musical expressionism Arnold Schoenberg⁷⁹⁵ and Alban Berg⁷⁹⁶; Neoclassicists Paul Hindemith⁷⁹⁷ and Ernst Kshenek⁷⁹⁸. There were also works by vivid representatives of the Italian neo-classical trend – Francesco Malipiero, Alfred Caselli, Ferruccio Busoni, primitivist Vittorio

⁷⁹¹ In the field of view of the inquisitive listeners of the Leningrad Philharmonic, almost all directions of contemporary Western music turned out: Neoclassicism, neo-romanticism, expressionism, primitivism, which were embodied in the work of bright representatives of national composer schools.

⁷⁹² Excerpts from his grand opera-oratorio "Christopher Columbus" were performed, piano compositions were heard in chamber concerts.

⁷⁹³ Repeatedly sounded "Pacific No. 231" and the first symphony.

⁷⁹⁴ "Eternal Movement", as well as piano compositions.

⁷⁹⁵ In a concert dedicated to the 60th birthday of A. Schoenberg, his Variations for Orchestra Op.31 and a solo and orchestra play were performed.

⁷⁹⁶ "Symphony" to the music of the opera "Lulu". Already not performed in the thirties, Wozzeck A. Berg was thoroughly studied by Sviridov on the clavier.

⁷⁹⁷ Variations for the orchestra, symphony "Matis-painter", concerts for organ and orchestra, for viola and orchestra, piano compositions were performed.

⁷⁹⁸ Suite from the opera "Carl Fifth" and Concerto Grosso.

Rieti⁷⁹⁹. The audience was presented with the monumental symphonic suite of Gustav Holst "Planet", the London Symphony of one of the founders of the "English musical renaissance" Ralph Vaughan-Williams, orchestral variations of the "Enigma" of the representative of the so-called. Boston "six" – Edward Elgar, the first concert for piano and orchestra by Edward McDowell. There were symphonic works of Polish composers: Jerzy Fitelberg⁸⁰⁰, Roman Palestra⁸⁰¹, Karol Shimanovsky⁸⁰², Tadeusz Kassern⁸⁰³.

Repeatedly in the programs of the concerts one could meet the names of Joseph Jongen, Josip Slavensky, Zoltan Kodai, Ernest Bloch, Leos Janacek⁸⁰⁴, Jean Roger-Ducas and Paul Duke. There were compositions by conductors Albert Coates⁸⁰⁵, Adriano Lualdi, Kosaku Yamada⁸⁰⁶. Certainly, symphonies of romantics S. Frank, A. Bruckner, E. Chabrier were performed. The works of K. Debussy, M. Ravel and R. Strauss were performed constantly and were already considered classical. The original idols were I. Stravinsky⁸⁰⁷ and G. Mahler⁸⁰⁸.

A vivid impression was left, according to Sviridov's memoirs, the tour of the American Westminster choir⁸⁰⁹: "from the choral impressions of that time, very few, the chant of the Westminster Abbey remains singing. They played mostly Catholic music, Bach's motets, I remember the spectacular "Echo" by Orlando Lasso" [488, p. 155]. Concerts of the choir conducted by John Finley Williamson took place in the Great Hall of the Philharmonic. Two concert programs were presented, in which, besides the motets of Western European authors and works of American composers, Negro and Indian folk songs and cowboys' songs were performed⁸¹⁰.

⁷⁹⁹ The suite was performed from the opera "Barabau" and a concert for pianoforte and orchestra.

⁸⁰⁰ Concerto for string orchestra.

⁸⁰¹ "Symphonic music".

⁸⁰² The second and fourth symphonies.

⁸⁰³ Concerto for coloratura soprano with orchestra.

⁸⁰⁴ The overture to his last composition – the opera "The Dead House", written based on "Notes from the Dead House" by F.M. Dostoyevsky was performed.

⁸⁰⁵ Suite "Pickwick".

⁸⁰⁶ Suite "Ayame".

⁸⁰⁷ Sound suites from the ballets "Firebird", "Pulcinella", "Petrouchka"; Suite "Faun and Shepherdess"; Opera-oratorio "Tsar Oedipus", orchestral fantasy "Fireworks".

⁸⁰⁸ Symphonies No 1,2,3,5,7,9; "Songs of a Traveling Apprentice", "Songs about the Dead Children", "Song of the Earth", Five Songs of Ryukert's Texts.

⁸⁰⁹ The tour was held from 24 to 27 September 1934, was given four concerts. Westminster chorus organized in 1920, numbered in the composition of the forty-five singers. This was the second tour of the choir in Europe and the first in the plan of the tour which included the major centers of the Soviet Union.

⁸¹⁰ The programs of the concerts of the Westminster Choir have been preserved in the archives of the Philharmonic. The first program: Palestrina Motet / Thomas Louis Vittoria Motet / J.S. Bach The breath of life / Frederic Dolius Summer night / R. Harris Nora (Negro dance) / O. Lasso Echo / A. Dvorak Largo from the symphony ("From the New World ") / Edward Mack Develle, Charles Martin Leffler Pascha in battle / Noble Gain Sound, tender song / Arr. Jeffrey O / Hara Cowboy Song / Stephen with. Fester The Old Black Joe (American Folk Song) / ar. David Jack A song of victory (an Indian song). The second program: Palestrina Motet / A. Lotti Motet / I. Brahms Motet / Gilbert Alkuk Song without Words / ar. Charles Repper Cowboy Song / Avery Robinson Aquarius (Negro Song) / ar. Johnson Blues (Negro Song) / R. Harris Canto / D. Emmett In the Slave States / ar. Henry Had-

As for the classical repertoire, according to the results of the 1933–1934 season, and up to the beginning of the forties, in the first place from the Russian classics were Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov, from the foreign – Beethoven and Wagner⁸¹¹.

An important source of sound impressions of the young author was Soviet music of those years, symphonic experiments of the composer's environment close to him. Sviridov, no doubt, followed all the novelties of Soviet music, and the work of the majority of Leningrad composers was an opening for him.

Since the second half of the thirties, Soviet music is entering maturity, the time of the heyday of the Soviet symphony creativity begins, the laboratory of which is the orchestra of the Philharmonic. And if by the results of 1937 the works of Shostakovich and Prokofiev were first on the first place, with a significant difference from other composers, then after 1937 the names of Soviet composers, especially the Leningrad ones, do not leave concert performances.

In the Grand Hall of the Philharmonic, the best symphonic works of B. Asafiev, N. Myaskovsky, R. Gliere, V. Shebalin, M. Steinberg, M. Gnesin, V. Shcherbachev, J. Shaporin, G. Popov, A. Khachaturyan, B. Tomilin, V. Zhelobinsky, L. Khodzha-Einatov, V. Muradeli, V. Enke, A. Pashchenko, B. Arapov, D. Kabalevsky, I. Dzerzhinsky, T. Khrennikov, V. Voloshinov, A. Zhivotov and others Soviet authors; It was often possible to hear the symphonic opuses of Leningrad musicologists – D. Zhitomirsky, L. Entelis, Yu Tyulin, V. Bogdanov-Berezovsky, H. Kushnarev.

For the first time a large-scale propaganda of Soviet creativity reached at the International festivals of Soviet music, held in Leningrad in 1934 and 1935⁸¹², but it has taken a particularly wide scale since 1937, with the introduction of decades of Soviet music, which have become a solid tradition of the Leningrad Philharmonic. The goal of the decade was to sum up the results of the creative activity of Soviet composers and simultaneously acquaint a wide range of listeners with the new achievements of Soviet musical culture. Decades of Soviet music became one of the most striking artistic phenomena in the social life of the city, a kind of holiday of Soviet musical culture.

ley American Folk Song / Carl August Fisher Lullaby / Harry Burley Negro satirical song / Noble Gaine Negro song.

⁸¹¹ Traditional was the concert performance of seldom-sounded operas by Russian and foreign authors. In the thirties, Verdi's "The Power of Destiny", Wagner's "Seaman" and "Valkyrie", "Iolanta" by Tchaikovsky, "Aleko" by Rakhmaninov, "Kashchei" by Rimsky-Korsakov, "Oedipus King" by Stravinsky, "Beatrice and Benedict" by Berlioz, "The Secret Marriage" by Cimarosa. In 1935 the "Passion for John" by Bach was sounded, in the late 1930s – "Bells" by Rachmaninov and cantata "Upon reading the psalm" by Taneyev.

⁸¹² In the spring of 1934 a series of concerts was organized for foreign tourists under the name "International Festival of Soviet Art". The concerts caused a genuine interest of the public and in 1935 the festival was successfully held again.

It was within the framework of the celebrations that the premiere of such significant works by Soviet authors of the thirties as the fifth and sixth symphonies and the Piano Quintet by D. Shostakovich, the cantata "Alexander Nevsky" and the suites from the ballet "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev, the symphony cantata "On the field of Kulikov" by Yu. Shaporin, suites from the movies "Groza" and "Peter the First" by V. Shcherbachev, concert for violin and orchestra by A. Khachaturyan, symphony "Remembrance of Kirov" by V. Muradeli, 16, 17, 21 symphony, Violin concerto and fifth Quartet by N. Myaskovsky, Poem-Capriccio "In Armenia" and excerpts from the ballet "Till Eulenspiegel" by M. Steinberg, Concerto for Piano and Orchestra by B. Asafiev Violin Concerto by V. Shebalin. For decades it was presented not only symphonic, but also chamber music by Soviet composers. The concert performance is systematically shown excerpts from the new Soviet operas B. Asafiev, Prokofiev, Ivan Dzerzhinsky, D. Kabalevsky, T. Khrennikov, V. Zhelobinsky, L. Hodza-Eynatov, V. Voloshinov, Yu. Weisberg, W. Enke.

Unfortunately, along with the works, which later formed the golden fund of Soviet musical culture, many works, one-day songs, that did not pass the test of time sounded. However, at that time they also played a role in the creation of the best examples of Soviet musical culture.

As you can see, the birth of Soviet musical classics took place in front of the young Sviridov, he had the opportunity to see different ways of solving actual creative problems, to learn from the mistakes and achievements of contemporary Russian composers who created symphonic and chamber music.

The Philharmonic Orchestra has always been distinguished by a high musical and performing culture, with it worked first-class foreign and domestic conductors. Sviridov recalled that "A. Gauk, F. Shtidri, O. Klemperer, E. Anserme, and czech V. Talich had to be seen behind the panel – he was very lucky with Tchaikovsky" [488, p. 155].

However, we continue this magnificent series of masters of the world's conducting art, performing on the stage of the Leningrad Philharmonic. From concert programs, you can find out that during the period from 1932 to 1941 Austrian conductors Alexander Tsemilinsky, Paul Breisach, Egon Pollack, Erich Kliber, Bruno Walter and Clemens Kraus performed here; German – Oscar Fried, Hermann Scherchen, Leo Blech, Wilhelm Furtwängler, Gustav Brecher, Fritz Bush, Hermann Scherchen, Georg Sebastian; Italian – Alfredo Casella and Adriano Lualdi; English – Heinz Unger and Albert Coates; From France came Pierre Monte, from Hungary – Eugen Sencar, from Poland – Grigory Fitelberg, the Greek conductor Dimitris Mitropoulos re-

peatedly appeared. And in 1937, Leningrad was visited with concerts by the Japanese composer and conductor, the founder of the Japanese composer school Kosaku Yamada⁸¹³.

The main conductor of the Philharmonic from 1934 to 1937 was Fritz Stidri, an experienced Viennese conductor, an acknowledged expert on the operatic work of Verdi and Wagner, a convincing interpreter of the symphonic legacy of Brahms, Bruckner and Mahler, who did much to popularize their work in Leningrad. Most concerts in these years were held under his leadership. In 1937, he was replaced by a young Leningrad conductor Yevgeny Mravinsky, who won first prize in the First All-Union Conductor Competition in Moscow.

With the Philharmonic Orchestra, Leningrad conductors D. Pokhitonov, A. Pazovsky, I. Musin, V. Dranishnikov, S. Yeltsin also performed many times; Moscow – Leo Steinberg, Vasily Nebolsin, Leo Ginzburg, N. Golovanov, A Melik-Pashayev. Behind the conductor's panel was repeatedly the composer S. Prokofiev.

The Philharmonic Orchestra became the forge of cadres of young Soviet conductors. In the thirties, N. Rabinovich, I. Alterman, E. Grikurov, K. Eliasberg, B. Khaikin, K. Kondrashin began their activities on the philharmonic scene.

Beginning in the mid-thirties, the Philharmonia increasingly arranges chamber concerts, many of which take place in the Small Hall of the Conservatory⁸¹⁴. Leningrad was famous for its performing culture – chamber concerts of the Philharmonic were held with the participation of the largest soloists of all performing specialties.

Already beginning in the 1920s, chamber performance was advanced to "front lines", and musicians of the chamber genre enjoyed the special support of the Soviet government. In line with the ideas of art democratization, the form of the chamber concert turned out to be one of the most mobile and, therefore, popular and suitable for the popularization of classical music among the broad masses of the population. In the thirties, chamber instrumental and vocal art reached a huge scale.

From 1932 to 1935, one after another, all-Union competitions of musicians-performers took place, summarizing numerous republican, regional and city performing competitions. A new pleiad of outstanding performers was formed, bright performing schools emerged, creative unions of performers and composers were formed, chamber compositions of which were now often created with the help of a specific musician. The question of the content and quality of the

⁸¹³ In the concert his suite "Ayame" was sounded. Also, under the guidance of a Japanese conductor, the Soviet audience heard Mosolov's *Factory* and the *Pictures of Italy* Charpentier.

⁸¹⁴ The Small Hall of the Philharmonic society will open only after the war.

Soviet performing style was constantly at the center of the creative discussions of the 1930s, where simplicity, naturalness and content were put forward as basic requirements.

The most common were evenings of piano music. The basis of the repertoire of pianists was the work of classics and romantics, less often in the program included Rachmaninov and Liszt. Unfortunately, by the middle of the thirties the works of Hindemith, Stravinsky, Onneger, Bartok and other representatives of the modern foreign musical culture have almost completely disappeared from the repertoire of performers. As for the piano music of Soviet composers, the performers remained largely equal to it until the end of the 1930s.

Sviridov writes that he "from the pianists remained in the memory of V. Sofronitsky⁸¹⁵, M. Yudin, L. Oborin, whose concerts were always well attended" [488, p. 155]. However, in addition to the names given by Sviridov, on the stage he heard K. Igumnov, L. Nikolayev, G. Neuhaus, A. Goldenweiser, I. Miklashevskaya, N. Golubovskaya, A. Kamensky, S. Davydov, Leningrad pianists of the younger generation – V. Nielsen, N. Perelman, P. Serebryakova, beginners Maria Grinberg, R. Tamarkin, J. Flier, E. Gilels. As soloists in the concerts were S. Prokofiev, D. Shostakovich, D. Kabalevsky, M. Druskin.

From foreign guest performers Sviridov attended performances by Ignaz Friedman, Leonid Kreutzer, Claudio Arrau, Alfred Corto, Egon Petri, Beveridge Webster, Shura Cherkassky, Arthur Schnabel and his son Karl Ulrich Schnabel; As a pianist performed by conductor Alfredo Casella and composer Bela Bartok. Sviridov especially remembered "virtuosos A. Borovsky and Arthur Rubinstein. Each of them had his own "horse", played on "encore": Borovsky – a Beethoven march from the "Athenian ruins", Rubinstein – "Dance of Fire" from the ballet of Manuel de Falla "Triangle", which the pianist played with amusing hands. There were also really great musicians, such as Viennese pianist A. Schnabel, a full-bodied man of small stature, struck by a profound interpretation of Beethoven sonatas, or Robert Casadezius, who played amazingly Debussy and Ravel" [488, p. 155].

Georgi Vasilievich recalled that in the thirties "a great place on the concert stage was occupied by vocal music, which was greatly facilitated by the abundance of first-class singers. Many well-known artists of the Grand and Mariinsky Theaters were engaged in concert activity, willingly sang with the orchestra" [488, p. 155]. The programs of the concerts were shining with the names of the coryphaeans of the national vocal school – Ivan Ershov, Pavel Andreev, Pavel Zhuravlenko, Zoya Lodii, famous Nikolai Pechkovsky, Sergei Migaya, Mark Reizen, G. Nelep,

⁸¹⁵ The thirties – the flourishing of the concert activity of V. Sofronitsky. He devotes his concert evenings to the works of Chopin, Schumann, Liszt, Beethoven, Mozart, special preference is given to Scriabin's work, and he also propagandized the writings of Soviet authors. In the season of 1937–1938. In the Small Hall of the Conservatory he presented a cycle of twelve concerts in which the world piano literature was performed in the best samples.

Sophia Preobrazhenskaya, Nadezhda Obukhova, Antonina Nezhdanova, Efrem Flax; Soloists of the Bolshoi Theater – Al. Pirogov, Maxim Mikhailov, Ivan Zhadan, J. Lemeshev, T. Maksakova, V. Barsova, V. Davydova; In one of the seasons on the stage of the Philharmonic performed the oldest soloists of the Ukrainian opera – M. I. Litvinenko-Wolgemut and I. S. Patorzhinsky. Irma Jaunzem performed constantly, concert performances were given by Lyubov Orlova. "I remember S. Preobrazhenskaya, who soloed Mahler in the " Song of the Earth", the unforgettable I. Ershov, who performed the scene of "sword forging" from "Siegfried" in a concert in memory of Wagner in 1933, – recalled Sviridov. – The public was very fond of Liederabende, the repertoire was classical – arias from operas, Russian romance, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Wolf " [488, p. 155].

But only Marian Anderson made a special impression on the young composers: "I remember the wonderful Marian Anderson from foreign artists, I heard the Negro spirituals for the first time" [488, p. 155]. However, the famous soloists of foreign opera houses acted on the stage of the Philharmonic: Agostino Kazavekki, Mario Baziolo, Enid Santo, Margit Bokor, Annie Konecni, Katerina Yarborough, Karin Brantzel, Eva Bandrovskaya-Turska, Elsa Zhebranskaya, Charles Kuhlman, one of the most outstanding French tenors of the twentieth century – George Til.

In the season of 1936–1937 there were several solo concerts by Paul Robson. In the program of his concerts, in addition to the works of G. Gershwin, Negro folk songs and ballads, Mussorgsky's compositions – "In Four Walls" and Ts. Cui – "The Song of Hunger" were included. Apparently, during these tours in the repertoire of P. Robson appeared the famous song of I. Dzerzhinsky from his opera "Quiet the Don" – "From the Edge to the Edge", which Paul Robson performed in Russian and English.

Repeatedly in chamber and symphony concerts one could hear the play of famous violinists and cellists: Jacques Thibault, Zlatko Balokovic, Henry Temianki, Ruta Posselta, Your Pshigoda, E. Tsimbalista, Toshi Seidel, Erica Morini, Yasha Heifetz, Rai Garbuzova, Myron Polyakina, Enrico Mainardi, Emanuel Fejerman; From domestic musicians, the performances of D. Oistrakh, S. Knushevitsky, D. Shafran were always bright. "I remember the beautiful violinists E. Tsimbalist, M. Polyakin and especially J. Heifetz, whose monumental concert of Mozart, Beethoven, Brahms made a strong impression" [488, p. 155], – said Sviridov.

Several concerts in May 1936 gave the famous Spanish guitarist Andreas Segovia. In organ evenings, the outstanding Soviet organist I. Braudo, as well as the German organists Fritz Haitman and Gunter Ramin, always took part. In the zenith of glory in the thirties was the Glazunov Quartet, the creatively interesting collective was formed in 1929, the Auer Quartet.

Almost all symphonic concerts on the stage of the Grand Hall of the Philharmonic were accompanied by a bright, long-remembered opening speech by I. I. Sollertinsky, who opened to the Leningrad intelligentsia of that time late German romanticism and expressionism⁸¹⁶. To each concert, detailed annotations were issued, the authors of which, in addition to I. Sollertinsky, were M. Druskin, Yu. Vainkop, P. Vulfius, V. Muzalevsky. Thus, the Leningrad Philharmonic held a high educational level at a high level.

1.5.2. The Chamber Music Society

A significant role in the musical life of Leningrad was played by the Chamber Music Society⁸¹⁷. Created in 1922⁸¹⁸, it for a decade was the center of the chamber and music culture of the city⁸¹⁹. The society promoted, first of all, modern chamber music, among which much attention was paid to chamber works of Soviet, mostly Leningrad composers. It was here that the first concerts of I. Dzerzhinsky, V. Soloviev-Sedoy, N. Ghan took place; Here for the first time the seventeen-year-old D. Shostakovich appeared as a pianist. In the early 1920's. In the hall of the Chamber Music Society (further CMS – M. E.), an evening of works by S. Prokofiev took place, the name of which was still little known to listeners. In addition to meeting young performers and composers, there was not a single significant soloist or chamber ensemble performing in Leningrad, which would not participate in the concerts of the Society. For ten years, a small concert hall designed for three hundred people, as a rule, was crowded⁸²⁰.

Unfortunately, Sviridov found the activity of the Society at the end, in the last six months of its existence, when after the release of the Decree of 1932 the functions of the CMS have

⁸¹⁶ Also with an introductory speech were the Leningrad musicologists Yu. Vainkop, V. Bogdanov-Berezovsky, R. Gruber, M. Druskin, V. Muzalevsky, A. Ossovsky, L. Entelis, S. Ginzburg.

⁸¹⁷ Information on CMS is extremely small: two small articles published in print in the 1920s (V. Karatygin Jubilee of the Chamber of Chamber Music Friends [374], V. Bogdanov-Berezovsky O "KDKM" [331]); Brief general characteristics of society in a note by Yu. Vaynkop in the Music Encyclopedia [294], in the encyclopedic reference book "Leningrad" [310, p. 539–540], and in the memoirs of V. Muzalevsky [573, p. 92–100]. Also, the history of the creation and activities of the "Circle of Friends of Chamber Music" is told in the guidebook by L. V. Belyakova-Kazanskaya "Silhouettes of Musical Petersburg", where a separate section is devoted to him. This section is written, first of all, on the basis of numerous archival materials stored in TsGALI St. Petersburg. [28–35].

⁸¹⁸ CMS was founded in 1922 by a well-known music critic and composer V.G. Karatygin (1875–1925) under the name "Circle of Friends of Chamber Music". It was a union of like-minded people: composers, music critics, performers, scientists whose main goal was to promote chamber music. In 1928, the Circle was renamed the Chamber Music Society with submission to the Main Directorate of Arts of the People's Commissariat of Education of the RSFSR [28]. The Music Encyclopedia states that the Circle was created in Petrograd in April 1922 on the initiative of the famous singer A.I. Mozzhukhin. Among the founders were also A. K. Glazunov, M.A. Bichter, V.G. Karatygin, and V.P. Kolomiitsev [294].

⁸¹⁹ In those years, the hall of the CMS was the only one where chamber concerts were constantly given (the Small Hall of the Philharmonic Society did not exist at that time).

⁸²⁰ Concerts of CMS took place in the hall of the former depot of Schroeder grand pianos, in a building on the corner of Nevsky Prospekt and Sadovaya Street in house No. 52, opposite the Public Library.

changed significantly⁸²¹. In June 1932, the People's Commissariat for Education adopted a resolution stating that the activities of the Society are aimed at a narrow circle of professionals "is almost unknown to the working audience, who attends CMS concerts in very small numbers" [28, p. 38]. The repertoire policy of the concert organization was described as "apolitical culture", considering the great artists of the past "beyond time and space" [29, p. 6]. Now the CMS was faced with other tasks that corresponded to the new cultural policy: "propaganda of chamber music among the broad working masses, musical enlightenment of the people through the organization of concerts directly at enterprises and military units" [28, p. 90]. CMS was instructed to create "cultural trips and subscriptions, to establish a broad connection between the society and the working and student community, through systematic reports and speeches by brigades directly at enterprises, with the aim of acquainting themselves with the work of a composer" [28, p. 90]. The tasks also included the creation of children's subscriptions and the holding of matinees [28, p. 38]. A definite thematic and quantitative concert plan was put before the management of the CMS.

The structure of the organization has undergone significant changes. Now, besides the usual vocal, instrumental and accompanist departments, there is also a colloquial, literary, and even a choreographic department⁸²². Gradually the number of solo concerts with the participation of highly professional artists is decreasing, the main performing composition is weakening⁸²³ [28, p. 108].

Concerts connected with forthcoming social and political campaigns and dates of the red calendar began to occupy a special place. The CMS was ordered to hold concerts dedicated to the October Revolution, the Red Army, the cities of socialism, the cultural revolution, the sowing campaign, the industrialization of the USSR, collectivization, and conduct anti-religious and defense lectures and concerts. The repertoire was chosen from works of Russian and foreign classics, works by Soviet authors, corresponding to the topic of the concert, alternating with reading passages from prose and poetry corresponding to the topic. "The choice of anniversary dates and names, selection and accentuation of works of art does not take place from the point of

⁸²¹ Since 1928, after the reorganization of the circle into the Society, its functions have gradually begun to change.

⁸²² The choreographic department included specialists in the field of classical, characteristic and plastic dance.

⁸²³ In CMS there were a number of artists and performers - several workshops. In particular, the employees of the CMS were P. Serebryakov, the Auer Quartet. On the stage of the CMS you could still hear the performances of invited artists – vocalists Z. Lodiy, N. Rozhdestvensky, A. Merovich, A. Nechaev, pianists – N. Golubovskaya, Razumovskaya, Madorskaya. Performed sometimes artists of theaters – B. Gorin-Goryainov, E. Korchagina-Alexandrovskaya. Soloists of opera and drama theaters. But proceeding from the posters of the last half-year – there were practically no outstanding prominent artists performing.

view of preserving museum values, but under the sign of a certain propaganda of the artistic heritage of the past, which is ideologically close to us, which is relevant and vital today" [29, p. 6], – was said in one of the instructions for CMS. Subscription concerts were now based on the principle of thematic musical and literary lectures and concerts, the repertoire of which was based on chamber vocal and instrumental compositions of Russian and foreign classics.⁸²⁴

As a result, the activities of the CMS went far beyond redevelopment of not only modern chamber music, but music in general. After 1932, the Society lost its original appointment, in fact turned into a bureau for the propagation of classical art among the broad masses of the workers⁸²⁵. At the meetings of the artistic council, the management of the CMS repeatedly stressed that the plan put before the CMS is not feasible and does not correspond to the main line of activity. All imposed innovations were regarded as "unrealistic", "unrealizable" and "ill-conceived" [28, p. 108]. It is not surprising that in this form the Society did not last long, and was liquidated in March 1932⁸²⁶.

However, even in such a difficult period, visits to the evenings and concert events of the CMS brought Sviridov undoubtedly useful and significantly expanded his musical horizons. Turning to the thematic plans and programs of the 1932–1933 season, let us dwell on those concert programs that, above all, could be of interest to the young composer.

Of interest from abroad were concerts dedicated to Italian and French music of the 18th century, the works of French harpsichordists, Scandinavian composers, Spanish music⁸²⁷, chamber music by E. Grieg, F. Chopin, F. Schubert, G. Wolf⁸²⁸, and piano works by Liszt. A separate section of the repertoire consisted of concerts dedicated to the fiftieth anniversary of the death of R. Wagner and a series of concert programs dedicated to the music of the era of the French Revolution, in which the instrumental and vocal compositions of French composers of the time sounded: Lupi⁸²⁹, Monseni, Filidor, Gretry, Gavo, Megul, Daleirak, Lessyuer, excerpts from the comic and heroic operas of the era of the French Revolution. A separate evening was dedicated to the songs of German proletarian composers – Eisler, Vogel, Runkle and Volmer.

⁸²⁴ Introductory words at concerts, as well as popular talks about music in 1932–1933. Conducted by Leningrad musicologists A. Budyakovsky, L. Entelis, J. Vainkop, P. Wulfius, V. Muzalevsky, M. Druskin, poet L. Dzerzhinsky.

⁸²⁵ Artistic director of the CMS in 1932–1933 – A. E. Budyakovsky

⁸²⁶ Resolution of the Presidium of the Leningrad City Council of March 20, 1933 [35, p. 1] the society was liquidated. The liquidation commission worked until March 1934 (in the Music Encyclopedia it was erroneously indicated in 1937 [294]).

⁸²⁷ In the concert the works of I. Albeniz, M. de Falla, P. Sarasate were performed.

⁸²⁸ It is interesting that at the concert dedicated to the vocal work of F. Schubert, the vocal cycle known as "The Winter Road" was designated as "The Winter Journey". Poem of Loneliness in the 24th song of V. Muller" [34, p. 34].

⁸²⁹ Suite from the "Island of the Madmen"

Popular opera nights, on which scenes from the operas of Mozart, Saint-Saëns, Massenet, Bizet, Donizetti, Verdi, Puccini, Leoncavallo were used; As well as programs consisting of passages unknown to the general public of Rossini's operas, and dedicated to the work of Verdi and the Italian opera. In 1933 there were staged chamber operas, most of which were not heard at the theater stage: Gluk's "Glory's Queen", Mozart's "Don Giovanni", Philidor's "Gardener and His Master", Verstovsky's "Askold's Grave", "Mozart and Salieri" by Rimsky-Korsakov, "Mavra" by Stravinsky.

In concerts devoted to Russian music, songs, romances and dances from the operas of Glinka, Dargomyzhsky, Balakirev, Mussorgsky, Tchaikovsky, Rachmaninov were most often heard. Many Russian classics of the 19th century were performed in mixed concerts and literary and musical evenings. The society arranged concerts dedicated to the ancient Russian romance and folk song⁸³⁰. In the performance of the Auer Quartet was played by the quartets of Tchaikovsky and Taneyev. Throughout 1932–1933. In CMS there was a subscription cycle, consisting of forty-three concerts under the title "The Complete Works of Mussorgsky". Many of the concerts were designed for the cultural journey of students of the Leningrad Conservatory and Music College⁸³¹.

Literary evenings were new in the activity of the CMS after 1932. Designed for a mass audience, they, nevertheless, could represent some cognitive interest for the young Sviridov. In 1932 – the first half of 1933. Literary evenings (with musical accompaniment), dedicated to the works of L. Tolstoy, F. Dostoyevsky, M. Saltykov-Shchedrin, A. Block, A. Pushkin, V. Zhukovsky, Russian Narodnik literature and poetry of Armenia; French writers of the eighteenth century (Rousseau, Voltaire, Diderot, Beaumarchais). Literary concerts were held from the works of American writers; Cycle of literary and musical evenings called "Gogol's programs"⁸³². In the collected literary and musical evenings were read the works of V. Hugo, Moliere, G. Heine, C. Dickens, J. Byron, D. London. From the modern Soviet poetry and prose sounded the works of A. Block, M. Gorky, V. Mayakovsky, I. Selvinsky, A. Prokofiev, N. Aseev.

However, two cycles of concert programs devoted to contemporary Western music and the work of Soviet composers could certainly represent a profound professional interest for Sviridov.

⁸³⁰ The romances of Alyabyev, Gurilev, Titov, Dubyuk, Vel'egorsky

⁸³¹ The musical creativity of the national minorities of the USSR, the music of the Caucasian peoples, the evening of modern Soviet music and literature, the evening of Ukrainian music, consisting of works by N.V. Lysenko.

⁸³² In this cycle meetings were held on the following topics: Gogol's Fantasy, Gogol's Province, Gogol's Petersburg, Gogol's Russia.

In a number of concerts, under the title "Concert Music of the West" [33, p. 19], "Modern German Music" [33, p. 19] were performed works that, by the time no longer sounded from the concert stage: Second piano suite and excerpts from the vocal cycle "Travel album" by E. Kshenek, Violin concert and excerpts "From the opera of beggars" by Weil, Songs from the "book "Hanging Gardens" by A. Schoenberg, two parts from String Quartet No. 4 and March from the suite of 1922 by P. Hindemith, "Chamber music" in the old style" for string quartet and piano by Heeman, Cello concerto by Martini, etc.

In the late 1932 – early 1933 by the fifteenth anniversary of the October Revolution, CMS timed a series of concerts devoted to the work of Soviet composers in the last fifteen years [30, p. 11, 144, 152; 32, p. 18–18 turnover, p. 24–25]. One of them, held on November 21, 1932, was specially prepared for students of the conservatory and musical technical schools [32, p. 18–18 turnover]. It can be assumed that it was here that Sviridov could first hear the dimensional compositions of Leningrad composers, get acquainted with the creativity of his teachers, and also see D. Shostakovich and I. Dzerzhinsky, who took part in these concerts.

In the program of the concert "Soviet musical creativity for 15 years" [32, p. 18–18 turnover], Held on November 21, 1932, were the following compositions: Vocalise and Grand Suite for piano by G. Popov, "From the grandfather's fairy tales" and "Song of the Wandering Knight" for the cello by M. Gnesin, "Raising the wagon" by A. Davidenko, Excerpts from the song cycle on the words of D. Bedny by M. Koval. In the author's performance, the premiere of I. Dzerzhinsky's "Poems about the Dnieper", M. Yudin's "Youth" and "India", Demonstration Suite for violin and piano N. Gan's, Voloshinov's song The West. For the first time "Two episodes" for violin and piano "1919", and several parts from Putilov's songs by M. Chulaki, "Pioneer" for trumpet and piano by N. Chemberji; A few of his piano works at this concert was performed by D. Shostakovich.

In similar concerts devoted to Soviet creativity, as well as in mixed abonentless concerts, the chamber-instrumental compositions of M. Yudin, V. Chubov, M. Chulaki, P. Voyarinov, A. Lurie, V. Kochurov, E. Chicherina, I. Pustynnik, Yu. Tyulin, N. Grekhovodov, D. Zhitomirsky, V. Voloshinov, A. Mosolov, N. Roslavets, K. Korchmarev, V. Rebikov, V. Frize, N. Ghan, G. Popov, A. Zhivotov, N. Chemberzhi, I. Dzerzhinsky; Mass songs and vocal duets of I. Dzerzhinsky, M. Yudin, N. Levy, Yu. Tyulin, M. Chulaki, V. Voloshinov, V. Frize; Sounded works of Soviet themes on the poems of B. Likharev, A. Prokofiev, B. Kornilov and

other young Soviet poets. In 1933, several concert literary and musical programs were prepared by I. Dzerzhinsky and his brother Leonid, who read prose and poetry at concerts⁸³³.

A special program called "The Creative path of RAPM" was composed by composers of this direction. It included the choral and song works of Vas. Buglay, Koval, Chemberdzhi, Chulaki, Shekhter, Davidenko, Bely, Strelnikov, Krashev, Korchmarev, and others [30, p. 152].

Unfortunately, with rare exceptions, the works of leading Soviet composers did not sound in numerous concerts of CMS: Shostakovich, Steinberg, Shcherbachev, Ryazanov, Gnesin, Asafiev, Gliere, Shebalin, Shaporin, Myaskovsky⁸³⁴. Only in isolated cases it was possible to hear the chamber-instrumental compositions of Prokofiev and Stravinsky⁸³⁵. But on the whole, the activity of the Chamber Music Society played its positive role in expanding the outlook of the young composer, first of all, introducing him to the chamber music of a new generation of Soviet composers, helped to keep abreast of the events of contemporary musical creativity.

1.5.3. Capella

If the symphonic, chamber-instrumental and opera culture in the 1930s actively developed and enjoyed the support of the state, Russian choral art experienced one of the most difficult periods in its history during these years. It is no accident, apparently, Sviridov's choral impressions of those years, as he himself writes, are "very few" [488, p. 150].

Outwardly, the choral movement in the thirties reached an unprecedented scale, but the tradition of Russian sacred music was cut off, folklore with its unique Russian polyphony wandered to the background, musical folk art began to approach the mass song. As a rule, the choir culture in the country during these years was represented by various ensembles of songs and dances, as well as collectives performing a modern mass song and revolutionary folklore presented in a choral interpretation⁸³⁶.

The Capella, the oldest concert and professional musical institution of the country, for two centuries determined by its activities the formation and development of the entire Russian

⁸³³ In these concerts the following works by Dzerzhinsky were heard: Two Armies, Sonatina, Spring Suite, Four Dances, transcriptions from the opera «Quiet the Don».

⁸³⁴ The only concert devoted to chamber creativity of Moscow composers – Gnesin, Vasilenko and Myaskovsky was held.

⁸³⁵ The second and third parts of the String Quartet op. 52, Sarcasm, Piano sonatas, separate romances and Overture on Jewish themes. S. Prokofiev, and Maslenitsa from the ballet "Petruška" in the arrangement for the piano I. Stravinsky.

⁸³⁶ In Leningrad, one of these bands was the Red Army Song and Dance Ensemble of the Leningrad Military District, in Moscow – the Song and Dance Ensemble of the Red Army named after A. V. Aleksandrov, Academic Russian Folk Choir named after M. E. Pyatnitsky, as well as other numerous professional and amateur choirs.

professional musical culture, after 1918 largely lost its meaning and was on the verge of decline. The spiritual compositions of Russian composers, including the world-famous classics, which formerly formed the basis for the repertoire of the chapel, were now virtually banned and not allowed to be widely performed.

According to the instructions of the People's Commissariat for Education, the programs of the Capella were to consist of Russian and foreign folk songs, classical and Soviet choral literature [513, p. 103]. With regard to foreign music, it was pointed out that it should be limited to the period of the 16th–19th centuries. It was proposed to exclude all the formalistic works of the twentieth century, and select the most valuable from the cults and sing them "only in the most exceptional cases", accompanied by introductory explanations. Also the artistic management of the Capella was ordered to include in the repertoire all "artistic novelties" of Soviet and foreign revolutionary music [513, p. 104].

All these difficult tasks came up before the art director and conductor of the Capella, Mikhail Georgievich Klimov, a vivid representative of the best traditions of the Russian vocal and choral school⁸³⁷, a man of deep culture who gave the Capella thirty-five years of his life. Klimov, as far as he could, tried to keep the old glorious traditions of the choral Capella, sought to bring back to her repertoire Russian spiritual classics⁸³⁸. As a result, the concert programs of the Capella of those years were declared controversial in terms of the tasks posed by Soviet reality, and in Soviet literature Klimov's activities were often presented as an apolitical and strictly academic one [513, p. 84].

The People's Commissar noted that "the concert activity of the Capella after the publication of the emergence testified to the fact that its leadership unilaterally understood the meaning

⁸³⁷ Klimov, Mikhail Georgievich (1881–1937) – an outstanding master of choral art, a graduate of the Moscow Synodal School (a pupil of three of the greatest music figures of the Moscow choral school – S. V. Smolensky, A. Kastalsky and V. S. Orlov), a graduate of the Petersburg Conservatory on the composition class (N.A. Rimsky-Korsakov) and opera-symphonic conducting (N. N. Cherepnin). The activity of M. G. Klimov in Leningrad is multifaceted. Since 1913 he is a professor at the Leningrad Conservatory, who brought up a whole galaxy of opera singers and conductors; In 1923 he founded and directs the Opera Studio of the Conservatory, the only student theater in the world at that time; In 1925–1927 years. He is appointed director and artistic director of the Leningrad Philharmonic. In the Capella, Klimov began to work from 1901, first as assistant conductor, and from 1913 as chief conductor; From the end of 1922 – appointed her chief conductor and artistic director. Contemporaries noted his profound erudition, subtle artistic taste, nobility of nature and great conductor talent. In the musical world, he had great authority, which was based not only on professional qualities, but also on the depth and strength of the influence of his personality. M. G. Klimov's student E. P. Kudryavtseva believed that in the 1920s–1930s there was no musician who, in one way or another, would not have experienced the ennobling influence of his personality.

⁸³⁸ In 1926–1927 Klimov appealed to the People's Commissariat for Education to allow the execution of Russian sacred music in her outstanding examples, motivating her request with the need to preserve the high performing culture of the choir. Partly going to meet Klimov, he was instructed to show maximum activity for Soviet composers on Soviet subjects. In 1929, Klimov again appealed to the People's Commissariat for Education to allow a "free" approach to choral historical material, and to give an opportunity to make more extensive use of works of cultic content, but the request was refused [513, p. 94].

of the ongoing restructuring". The best works of composers who used to be part of the RAPM were less often performed, and "their place was occupied by works that were alien to the ideological and artistic orientation of Soviet music. Under the guise of "educational-demonstration programs" for students of musical technical schools and the conservatory, church choir music of the 17th and 18th centuries was included in the plan. There were attempts to fulfill the ideologically vicious poem of A. Honegger "The Scream of Peace" [513, p. 107–108].

"The Capella closed in the foundational and customary frameworks found by it and instead of searching it returned to the old, partially pre-revolutionary repertoire" [513, p.108], – this conclusion about the activity of the Capella of the first half of the 1930s was made even after twenty years, In 1957.

A new repertory policy required a series of reforms, since the forms of work that were traditional for the chapel did not give the desired result in the new conditions. So, back in 1920, Klimov connected to the male chorus female voices, significantly expanded the composition of the choir performers. Every year he filled the repertoire of the Capella with the fundamental works of world classics, formed new choral programs, trying to combine the correspondence with new requirements while preserving traditions⁸³⁹.

The greatest attention now had to be paid to the propaganda of Russian folk songs and the song creativity of the peoples of the Union republics. In the period from 1932 to 1934, more than half of the concerts were devoted to a folk song, presented both in original versions, the processing of Russian classics, and in new treatments by Soviet composers [37]. The thematic concert programs "Songs of the Nations Created After October", "Songs of Struggle and Labor", "Songs of the Peoples of the USSR" were created, the peculiarity of which was the participation of the Russian National Folk Instruments Orchestra named after Andreev, the program of Ukrainian songs "Songs of Ukraine" in memory of Taras Shevchenko [37, p. 153]. Of particular interest were programs called "Songs of the East", which included Armenian, Georgian, Chechen, Jewish, Bashkir, Tatar and Kazakh songs [37, p.157], the programs "Songs of Great Russia and Little Russia in People's Harmonization", "Horovod and dances".

One of the tasks set before the Capella was the inclusion in the repertoire of the works of Soviet composers on contemporary topics, which, along with folk songs, should form the basis of most concert programs. However, despite the demands of the People's Commissariat for Education, the problem with the Soviet repertoire was acute until the mid–1930s. The most profes-

⁸³⁹ Characteristics of the repertoire of the Capella is presented on the basis of the documents kept in the Capellan funds in TsGALI St. Petersburg [36, 37], as well as the index of works performed by the Capella in 1917–1957. Published in the collection "The State Academic Capella Glinka" [513, p. 149–161].

sional composers of Leningrad, such as Asafiev, Steinberg, Shcherbachev, Shostakovich, Ryazanov and others, did not write for the choir⁸⁴⁰. Composers who stood on the creative platform of the RAPM, mainly composed one-two-voiced mass songs that did not meet the Capella's performance requirements. The choir was in fact deprived of the opportunity to replenish its repertoire with modern and at the same time professional works. The repertoire included revolutionary songs and songs of the Red Army in choral arrangements. A large part of the repertoire consisted of mass choral songs composed by composers who previously belonged to the RAPM: V. Bely, D. Vasilyev-Buglay, P. Rukin, A. Gladkovsky, A. Egorov, M. Koval, F. Kozitsky, K. Korchmarev, M. Krasev, A. Mityushin, A. Davidenko. Premieres of a number of major works for the choir and soloists accompanied by the symphony orchestra M. Yudin, A. Pashchenko, E. Slavinsky, N. Strelnikov, A. Zhitomirsky, D. Kabalevsky, A. Zhivotov [37]. But, unfortunately, in the repertoire of the Capella there were a lot of works-one-day ones that did not meet the artistic criteria and, accordingly, could not stand the test of time.

And although by 1934 the Capella's repertoire formally consisted more than half of the works of Soviet authors, against the background of the general growth of Soviet symphonic, chamber and opera work, the Capella did not have major works on the contemporary theme. Official reports noted a decrease in the activity of the Capella leadership regarding orders for new monumental works by Soviet composers, a lack of communication with the Union of Composers [513, p. 107].

The foreign classics were widely represented both in secular and spiritual works. It was in this area that the Capella could rely on a serious repertoire. Under the leadership of M. G. Klimov in the first half of the 1930s. "Messa H-Minor" and "Passion for Matthew" by Bach, the oratorio "Samson" and "Judas Maccabee" by Handel, "Orpheus" by Monteverdi, "The Creation of the World" and "The Seasons" by Haydn, Mozart's "Requiem", Messa Solemnis and the Ninth Symphony by Beethoven. In the Capella were performed and works of romantics – the oratorio "Paradise and Peri" by Schumann, "The Death of Faust" by Berlioz, "The Legend of St. Elizabeth" by Liszt, Requiems of Brahms and Verdi, Komitas Choruses, etc⁸⁴¹.

⁸⁴⁰ Only in one of the programs devoted to contemporary choral creation, along with the works of Yudin, Strelnikov, Slavinsky, Koval, Davidenko, works by Shcherbachev, Gnesin, Gedike, Mosolov and Brooke were included.

⁸⁴¹ In the years 1932–1933 the choir of the chapel sounded the exhibitions of musical instruments of the Hermitage. The program consisted of works by French composers from the 17th to the 18th century. And was repeatedly performed not only for visitors to the museum, but also specially for students of musical educational institutions in Leningrad [513, p. 109].

As for the creativity of contemporary Western European composers, with the exception of works with a revolutionary theme⁸⁴², after 1932 their compositions left the repertoire of the Capella⁸⁴³.

From the Russian classics there were individual choruses of Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Balakirev. Klimov turned to Russian opera choral music, making arrangements for the choir from the operas of Russian composers – Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky. Also were learned "Spring" by Rachmaninov, created two programs dedicated to the 40th anniversary of the death of Tchaikovsky and the 25th anniversary of the death of Rimsky-Korsakov. Separate events in the musical life of the city included concert performances of the operas «Oprichnik» by Tchaikovsky and «Oresteia» by S. Taneyev in 1933, as well as the premiere of the oratorio A. G. Rubinstein's "Babel Pandemonium" in 1936 [37, p. 154].

Especially significant for the Capella were included in her repertoire "Chorus Taneyev", which enabled both listeners and artists to at least partially touch the beauty of Russian choral polyphony. In 1934 M. Klimov began to study the monumental works of S. I. Taneev – the cantata "Upon Reading the Psalm" to the text of A. S. Khomyakov. Unfortunately, in 1934 "officials from music" removed the performance of Taneyev's cantata from the dress rehearsal⁸⁴⁴.

Striving to create a new repertoire, Klimov made a number of arrangements for the choir of instrumental works of J. S. Bach, W. A. Mozart, L. Beethoven, R. Schumann, P. I. Tchaikovsky, M. P. Mussorgsky and others⁸⁴⁵.

Thus, Klimov, even in creative conditions, was able to make the thirties one of the brightest pages in the history of the chapel, making a tremendous contribution to the improvement of the choir, its preservation and development in the new conditions. As a result of his efforts to the mid–1930's. The choir collective was created, possessing the vastest repertoire, di-

⁸⁴² The choral compositions of G. Eisler and Komitas [513, p. 109].

⁸⁴³ In the 1920s Klimov, in search of new expressive possibilities, actively included works by contemporary foreign authors in the repertoire. The repertoire was replenished with such works as "King Oedipus" and "La Rochelle" by Stravinsky, "Antigone", "King David", "Scream of Peace" and "Judith" by A. Honegger, Village scenes by B. Bartók, urban music story "The Fly of Lindbergh" by K. Weil, choral compositions of Kshenek, Hindemith, Schoenberg.

⁸⁴⁴ The date of the concert was already set (the sixth and the eighth of October 1934), the posters of the concert were hanged in the city, the opening speech was to be made by I. Sollertinsky [37, p. 141–142].

⁸⁴⁵ Some of them have become classic examples and are still being performed (Schumann's Dreams, Wilbois' Sailors, Tchaikovsky's Neapolitan Song, Lyadov's "Musical Snuffbox", Mussorgsky's "Song of the Flea" and others).

verse musical forms – from folk songs to monumental works of classical and modern music. Performing mastery of the chapel was also at an unprecedented height⁸⁴⁶.

But, unfortunately, Sviridov, like most listeners of those years, could not appreciate the performance level of the Capella. The collective did not have an opportunity to show itself in full measure, as more than half of its repertoire practically did not sound from concert platforms⁸⁴⁷.

The impression was as if the repertoire of the Capella consisted mainly of mixed programs, including the songs of the peoples of the USSR (mainly Ukrainian), the processing of revolutionary songs, the choruses of foreign revolutionary composers (for example, G. Eisler), as well as the choral compositions of Russian and foreign composers-classics⁸⁴⁸.

Beginning in 1935, the period of "timelessness" began in the Capella: in the fall of 1935, due to a serious illness, Klimov left the Capella. In the season of 1935/1936 and 1936/1937 the independent concert life of the chapel practically stopped⁸⁴⁹, the repertoire began to decline. It was noted in the press that the style of singing became less expressive [513, p. 111].

In March 1937 A. Sveshnikov was appointed to the position of art director and chief conductor of the Leningrad Capella⁸⁵⁰. With his arrival, the situation with great difficulty began to change.

Let us only note that it was in those years that new large works of Soviet composers began to enter the repertory of the Capella: V. Voloshinov, I. Dzerzhinsky, I. Dunaevsky, D. Pritsker, M. Chulaki, S. Prokofiev, V. Solovyov-Sedoy, O. Chishko, Y. Shaporin, M. Yudin, many of which were performed on the stage of the Philharmonic together with its symphony orchestra.

In general, the Capella, even during the period of Klimov's activity, the last years of which Sviridov still found, did not leave his bright impressions, and most importantly, he could not attach the young composer to the great Russian choral culture. "Less impressions left from the audience of the Capella, – recalled Sviridov, – because the Capella itself, like all the profes-

⁸⁴⁶ In 1928 the Capella led by Klimov went on his first big tour of Western Europe: Latvia, Germany, Switzerland, Italy. The tour was extremely successful. Reviewers considered the Capella an outstanding phenomenon not only of European but also of world culture. Subsequently, the famous conductor D. Mitropoulos called the Klimov Capella "the eighth wonder of the world" [513, p. 112].

⁸⁴⁷ Many concerts were held on the site – working clubs, schools, universities, cultural centers, a large number of concerts were conducted on the radio. The tour through the USSR was not uncommon.

⁸⁴⁸ Regularly performed large cantata-oratorical works of Russian and Western European music, as a rule, were already well known to listeners at the concerts of the Philharmonic.

⁸⁴⁹ He was not immediately replaced, and the chapel was left without an artistic director and conductor. From March 1936 to March 1937 at the head of the Capella was N.M. Danilin, under whose leadership a tour was made to the Urals. This year, the Capella mainly participated in the performance of major foreign cantata-oratorio compositions in the concerts of the Philharmonic conducted by the leading Soviet and foreign conductors – "Passion for Matthew" Bach, "Romeo and Juliet" by Berlioz, "Requiem" by Verdi, Mozart and Yudin, " Seasons" by Haydn, " Faust" by Liszt, Mahler's Third Symphony, Wagner's «Parsifal» and «Sailor Seaman».

⁸⁵⁰ V. Sveshnikov was on the post of art director and conductor of the Capella from 1937 to 1940.

sional choral art of Russia, experienced difficult times then. The new choral music was not yet born, the performance of the old one was strictly regulated" [488, p. 154]. Especially striking is the transition of Sviridov in the mid-1950s to the creation of the works of a'capella, which became the foundation for his work [503, p. 390].

1. 6. Musical theaters of Leningrad 1930s.

1.6.1. Opera activities of the Kirov (Mariinsky) and Small Opera House

The thirties were the time of the extraordinary rise of opera art, the centers of which in Leningrad were the Kirov⁸⁵¹ and Small Opera House⁸⁵². Sviridov visited opera theaters in those years no less actively than symphonic and chamber concerts. It was a time when classical operas once again sounded without the distortions and substitution of texts⁸⁵³ forcibly imposed on them in the twenties, when the search for a new synthesis in the field of musical theater became less urgent and the installation for a radical renewal of the opera, its forms and language became a thing of the past. Many productions of Russian and foreign operas, carried out in the 1930s.

Became a model of the solution of opera performances. Exceptionally high stood at this time and opera performing culture. On the stages of both theaters the incomparable masters of the Soviet opera were shining: A. Nezhdanova, K. Dzerzhinskaya, N. Obukhova, G. Pirogov, S. Migai, V. Barsova, M. Maksakova, S. Preobrazhenskaya, I. Kozlovsky, S. Lemeshev, N. Pechkovsky, M. Reizen, G. Nelepp, M. Mikhailov. Sviridov recalled that "the productions of opera performances were distinguished by high culture. Her level was supported by directors who sensed music, such as N. Smolich, K. Tverskoi, S. Radlov. In the Mariinsky Theater, N. Dranishnikov⁸⁵⁴ occupied the post of chief conductor, the bright, enterprising S. Samosud was the "soul" of the Small Opera House. The singing compositions were of a very high class, the names of S. Preobrazhenskaya, N. Pechkovsky, M. Reizen, P. Zhuravlenko were decorated with posters of opera performances" [488, p. 155].

Each of the Leningrad opera houses had its own creative face. Kirov Theater in the 1930s almost entirely devoted himself to work on classics, trying to preserve the old traditions of Rus-

⁸⁵¹ Until 1918 – the Mariinsky Theater, 1918 –1920 years – Leningrad Theater of Opera and Ballet, 1920 – 1935 – Leningrad Academic Theater of Opera and Ballet, 1935–1992 – Leningrad State Academic Opera and Ballet Theater S. M. Kirov (Kirov Theater).

⁸⁵² In 1923 the Opera Studio of the Conservatory was established.

⁸⁵³ In the 1920s classical operas "modernized" by fitting new libretto to existing music. Thus managed to modernize Puccini's "Tosca" in "The Struggle for the Commune" in 1924, and the "Huguenots" by Meyerbeer in the "Decembrists".

⁸⁵⁴ N. Dranishnikov was the chief conductor of the theater from the 1920s. In 1936, he was replaced by A. Pazovskiy, the main director was appointed S. Radlov, consultant on creative issues – B. Asafiev.

sian and world opera culture, to make them the basis for new searches. The operas of Gluck, Mozart, Bizet, Verdi, Rossini, Wagner sounded on the stage of the theater. Widely presented Russian classical opera – Glinka, Mussorgsky, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov. An event in the cultural life of not only Leningrad, but also of the country was the revival in 1937 of the first classical Russian opera "Ivan Susanin", which did not sound on stage since the first years of the revolution⁸⁵⁵; The premiere of the opera "The Enchantress" by Tchaikovsky was also an event, which, after the production in 1887, was undeservedly forgotten⁸⁵⁶. On Pushkin's anniversary in 1937, in the juicy and cheerful scenery of I. Bilibin, the opera "The Tale of Tsar Saltan" by Rimsky-Korsakov was also staged, which was also a true event in the musical life of the city⁸⁵⁷.

Not setting a primary task to work on the setting of new Soviet operas, the Kirov Theater in the late 1930s, nevertheless, carried out several such productions, for example, "Battleship Potemkin" by O. Chishko, "Schors" by G. Fardi. Particular mention should be made of the production of the first opera by the young T. Khrennikov "In the Storm" (1939), which, along with the opera "Semen Kotko" by S. Prokofiev, was the subject of lively discussions.

On the eve of the war, they were conceived, but did not manage to take place, the staging of two new historical operas – "Alexander Nevsky" by G. Popov and "Ivan the Terrible" by V. Shcherbachev.

In the development of the new Soviet repertoire, the tone was set by the Small Opera House⁸⁵⁸, which, in the 1920s, was distinguished by the activity of searches and experiments⁸⁵⁹. Contemporaries called it the theater-university, theater-laboratory. After 1932, the chief conductor and artistic director of the theater S. Samosud in collaboration with director N. Smolich⁸⁶⁰ began a new form of work. They grouped talented young people around themselves – especially composers, poets and writers, as well as screenwriters, conductors, artists, and began working

⁸⁵⁵ With the new text of S. Gorodetsky, under S. Samosud.

⁸⁵⁶ With a new libretto by S. Gorodetsky.

⁸⁵⁷ Details about the operatic discussion of the 1930s are written in the second chapter of this work.

⁸⁵⁸ The creative history of the Small Opera House, formed in the premises of the former Mikhailovsky Theater, begins in 1918. Before that, the French troupe who had left the city during the revolutionary years was playing in the Mikhailovsky Theater. The name "Leningrad Academic Small Opera" Theater receives in 1926 (abbreviated – MALEGOT) For more details see: [575, p. 286–354].

⁸⁵⁹ In 1925 the first Soviet opera was staged in Malegote, which embodied the events of the civil war "For Red Petrograd" by A. Gladkovsky and E. Prussak on the scene. Unfortunately, music played an important but not decisive role in opera. In 1930, the premiere of D. Shostakovich's opera "The Nose" took place. Also, in the second half of the 1920s, the theater showed great interest in the foreign contemporary opera. In 1927–1929, "Johnny plays" and "Jump through the Shadow" by E. Kshenek, "Columbus" by E. Dressel, "M. Liesa" by M. Schillings, "In the Lowlands" by E. d'Albert were put on stage. At the same time, in the Mariinsky Theater, "Salome" and "Cavalier Roses" by R. Strauss were staged, S. Prokofiev's "Love for Three Oranges".

⁸⁶⁰ S. Samosud came to the theater in 1921, N. Smolich – in 1922. N. Smolich, the actor of the theater of drama, brought to the opera house the experience of the school of acting, having brought up more than one generation of opera singers-actors. Since 1936 B. Khaikin becomes artistic director and chief conductor of the Small Opera House.

together on productions – from their inception to the appearance on the stage⁸⁶¹. "Henceforth, the Soviet operas, which are set by the theater, is already the fruit of the collective work of the composer, conductor, director, artist, artists. Works ripen and are born in the form of performances, simultaneously with them" [575, p. 297] – so the new method of the theater was characterized by the successors. The method quickly began to justify itself, and the Small Opera House became one of the leading theaters of the country, becoming the "laboratory of Soviet opera" on an all-Union scale⁸⁶². The outstanding performances of the theater life of Leningrad were the performances of "Lady Macbeth" by D. Shostakovich in 1934 and Dzerzhinsky's "Quiet the Don" in 1935⁸⁶³.

In the 1930s, directors of drama theaters addressed the opera, opening new ways for the stage decision of the opera performance and initiating the tradition of collaboration between the composer and the director. An important role in the development of opera directing was played by the activities of the Leningrad directors S. Radlov, N. Smolich, L. Baratov. Each of their performances became an important milestone in the establishment of the director's opera house, especially since, in parallel with the work on the production of new Soviet operas⁸⁶⁴, they actively staged opera classics. The director's productions of "Carmen" (1933), "The Snow Maiden" (1934), "The Tsar's Bride"⁸⁶⁵ (1936), "Eugene Onegin" (1937), "The Sold Bride" (1937), "Romeo and Juliet" by Gounod (1936), "Tosca's Floria" (1934) and "Cio-Cio-San"⁸⁶⁶ (1938). The event was the production of "The Figaro Weddings" directed by B. Zona (1936). On the anniversary of Mussorgsky in 1940, "Boris Godunov" was staged by the author's edition, reconstructed

⁸⁶¹ The first Soviet opera created from beginning to end in close collaboration between the composer and the theater was V. Zhelobinsky's opera "Komarinsky Muzhik", staged in 1933. With numerous shortcomings, the opera was successful, the performance was thirty-one times, and played a role in the formation of the Soviet Opera theater.

⁸⁶² At that time, the Soviet opera was timidly and episodically on the theatrical scenes of the regional centers and major cities.

⁸⁶³ Between 1932 and 1940, nine new operas by Soviet composers were staged at the Small Opera House: Zhelobinsky's "Komarinsky Man" (1933), Shostakovich's "Lady Macbeth" (1934), Zhelobinsky's "Name Day" (1935), Dzerzhinsky's "Quiet the Don" (1935), Dzerzhinsky's "Virgin Soil Upturned" (1937), Kabalevsky's "Cola Bryunion" (1938), Khodza-Einatov "The Rebellion" (1938), Zhelobinsky's "Mother" (1939), Pashchenko "Pompadors" (1939). For more, see: Leningrad State Order of Lenin Small Opera House. Review of creative work from 1918 to 1940 [557]

⁸⁶⁴ Essential for the musical theater of the twentieth century were the directorial aspirations of K. Stanislavsky and V. Nemirovich-Danchenko. Nemirovich-Danchenko's performances of the Soviet operas "Lady Macbeth" and "The Storm" were not just events of musical and theatrical life, but opened the way to a fundamentally new, director's opera house, which was brilliantly developed in the post-war years.

⁸⁶⁵ The play was directed by decorations of B. Kustodiev.

⁸⁶⁶ The play came with the decorations of K. Korovin.

by musicologists P. Lamm and B. Asafiev⁸⁶⁷. Each of these performances played a role in the development of the Soviet opera house⁸⁶⁸.

The theater proved to be no stranger to attempts to offer innovative solutions to classical operas, in which the echoes of the search for the so-called "left" theater of the 1920s were felt. The most controversial in this respect was the production of Tchaikovsky's "The Queen of Spades", performed by V. E. Meyerhold in 1935. In this production, Meyerhold continued searching for unconventional solutions to opera classics. At the same time he proceeded from the previous experience of avant-garde productions, based on a radical rethinking of the classics. In this case, the installation of a similar "reinterpretation" of the opera and the replacement of the previous libretto led to a distortion of the composer's intention⁸⁶⁹.

Thus, in the 1930s Sviridov witnessed the approval of the domestic and foreign classics on the operatic stage. Before his eyes, the formation of the Soviet opera genre and the emergence of a principally new director's opera house took place, where the opera was viewed as a musical performance in which the singer-actor acts, which not only demonstrates vocal skill, but also "lives" on stage.

1.6.2. The ballet on the stage of the musical theaters in Leningrad in the 1930s.

Sviridov studied the ballet art thoroughly during his studies at the conservatory, but remained indifferent to this genre. He writes about this in one of his letters: "I did not have as a matter of fact a comrade, except Dobry⁸⁷⁰ <...>. He educated me in many ways, with him I studied ballet art, but remained indifferent to him" [263, p. 7].

Petersburg for two hundred years was the focus of Russian choreographic art, which won in the early twentieth century worldwide recognition. Petipa, Lev Ivanov, Didlo, young Fokin worked here; Here premieres of ballets of Tchaikovsky, Glazunov, Tcherepnin, Arensky took place. The names of Kshesinskaya, Spesivtseva, Pavlova, Karsavina, Nijinsky and many other dancers and dancers, whose names are included in the golden fund of the history of world choreographic art, are connected with the St. Petersburg scene.

⁸⁶⁷ In the Kirov (Mariinsky) theater "Boris Godunov" in the author's edition on the initiative and with the support of B. Asafiev began to go back to 1928.

⁸⁶⁸ In 1933, two operettas were staged at the Small Opera House – the "Corneville Bells" by Plunket and "Perikola" by Offenbach.

⁸⁶⁹ The play was ninety-one times and was originally received enthusiastically (see: A. Gvozdev's article "The Great Victory" [346]), but soon followed fair criticism (see, for example, I. Sollertinsky's article "Tchaikovsky and Meyerhold: "The Queen of Spades" On the stage of the Small Opera House" [437]).

⁸⁷⁰ Dobry Joseph Pavlovich (1905–1973) – soviet composer, fellow student of Sviridov in the class of D. Shostakovich (1938–1941).

However, after the revolution, the Russian ballet was in fact threatened with disintegration. After the emigration of most of the old ballet masters, the ballet team of the Mariinsky Theater practically remained without ballerinas and "first dancers". In addition, in the 1920s, the supporters of his decisive renovation in the spirit of creative experiments came to the ballet, as well as to opera⁸⁷¹. After 1932, much had to be looked for again – genres, forms, expressive means of musical and dance language.

Sviridov began his acquaintance with the ballet when in Leningrad the formation of a new Soviet ballet school took place, when the best representatives of allied arts – writers, composers, artists, directors – entered the choreographic field.

The focus of the ballet in Leningrad was the Kirov Opera and Ballet Theater, where since 1931 the choreographic troupe was headed by the outstanding choreographer and teacher A.Ya.Vaganova⁸⁷². In collaboration with choreographers V. Chabukiani, L. Lavrovsky, V. Vaionen, R. Zakharov, L. Jakobson, with major composers, librettists and artists, under her guidance, plays are created in which, with the support of the best traditions developed in the course of the historical development of the Russian choreographic school, the features of the new Soviet ballet art were established.

On the stage of the Kirov Theater the basis of the repertoire was the classical heritage. Sviridov had the opportunity to see both the new and beautiful scenic-dramatic versions of "Swan Lake", "The Nutcracker", "Giselle", "Don Quixote", "Esmeralda", "Kopelia", and performances with carefully restored choreography by Petipa, Perrot, Gorsky, Fokine, Lev Ivanov. "The Mariinsky Ballet was above all praise, – Sviridov later recalled, – emphasizing that there was, a whole galaxy of brilliant artists, among them the young Ulanova, Vecheslova, Chabukiani, all of whom you will not list ..." [488, p. 155–156].

Indeed, the Soviet ballet of the thirties was distinguished by a high performing culture. In the ballet came young performers from the Leningrad Choreographic School – the forge of the new Soviet ballet school. Sviridov found the emergence and flourishing of the talent of these performers, who later became the pride and glory of not only the Leningrad, but the whole Sovi-

⁸⁷¹ In the 1920s, the ballet was searching for a new system of expressive means, a new type of relationship between music and dance. The composers and directors sought to reflect the pathos of the revolutionary struggle, the birth of a new world, create images of the people and modern heroes with the means of choreography. As in the opera, the first attempts to create a modern ballet, was the adaptation of the ballet music written earlier to a new, revolutionary in content story. In parallel, there was a modernization of the classics, often leading to a distortion of the composer's intention, a simplified-straightforward interpretation of the content. The classical dance in the play began to be enriched by means borrowed from the plastic arts of sports, circus, household dance, from the practice of mass forms of the agittheatre and mass musical performances, silent films.

⁸⁷² A. Ya. Vaganova (1879–1951) – actress of the ballet of the Kirov Theater, choreographer and teacher; From 1931 to 1937 – artistic director of the ballet troupe of the Kirov Theater, the author of the book "The Basics of Classical Dance" (1934), which became the foundation for the Russian ballet school of the twentieth century.

et ballet: M. Semenova, N. Dudinskaya, K. Sergeev, V. Chabukiani, G. Ulanova, T. Vecheslova, O. Jordan, P. Gusev, A. Shelest and others.

Another creative line was developed by the ballet troupe of the Small Opera House. It was created in 1933 on the initiative of the largest and unusual ballet master of those years – Fedor Lopukhov, whose activities were closely connected with Leningrad⁸⁷³. Back in the twenties, in a complex relationship to the classical heritage, Lopukhov defended most of the classical ballets and excellently preserved the choreography of Petipa, Lev Ivanov, Gorsky, Fokine⁸⁷⁴. But he focused his main attention on the search for new forms of ballet. Along with K. Goleizovsky in Moscow⁸⁷⁵, he was a supporter of the decisive updating of the style and language of the choreographic productions, he brought to his performances the experience of the greatest directors of the dramatic theater, in particular, E. Vakhtangov and S. Radlov, was one of the founders of the genre of the dance symphony and the predecessor of the so-called dramamblet⁸⁷⁶.

Back in the 1920 he staged the "Pulcinella" and "Stories about the Fox" by Stravinsky in Leningrad, became the director of the first Soviet ballets on contemporary subjects: V. V. Deshevov's «Red Swirl» (1924) and K. Korchmarev's «The Fortress Ballerina» (1927). In the thirties, the ballet troupe of the Small Opera House under the direction of F. Lopukhov was looking for an independent way of development. The ballet of the comedy plan was chosen as the basis. Beginning were the productions of the "Harlequin" by Drigo-Petipa in 1933 and the "Copelia" by L. Delibes in 1934. Next were the original ballets "The Bright Stream" by Shostakovich⁸⁷⁷ (1935) and the "Fadette" by L. Deliba (1936). In 1937–1938, choreographer L. Lavrovsky staged Gertel's "Vain Precaution" and B. Asafiev's "Caucasian Captive" at the Small

⁸⁷³ F. Lopukhov (1886–1973) – Russian and Soviet ballet dancer, ballet master, teacher, People's Artist of the RSFSR, artistic director of the ballet troupe of the Small Opera House in 1931–1936. For more details about him, see F. Lopukhov, *Sixty Years in the Ballet* [561].

⁸⁷⁴ "Sleeping Beauty", "Raymonda", "Don Quixote", "Humpbacked Horse", "The Nutcracker" and others.

⁸⁷⁵ K. Goleizovsky (1892–1970) – Russian and Soviet ballet dancer, ballet master, choreographer, honored art of the Byelorussian USSR (1940), Honored Artist of the Lithuanian USSR (1954). The creator of the studio is the Moscow Chamber Ballet (1916).

⁸⁷⁶ The genre of the dance symphony is based on a choreographic interpretation of symphonic and instrumental works not intended by composers for ballet performance. The genre was established in the ballet theater of the twentieth century, and was developed in the West in the experiments of D. Balanchine, and in our works as choreographers of the late 1950s and early 1960s. In the 1920s Lopukhov staged in Leningrad a dance symphony "The Greatness of the Universe" (1923) to the music of Beethoven's fourth symphony, a one-act ballet to music by Moussorgsky's orchestral fantasy "Night on Bald Mountain" (1924), the ballet "The Ice Maiden" to Grieg's music by Motifs of Andersen's fairy tales (1927).

⁸⁷⁷ "Bright Stream" was the first Soviet ballet on modern household themes, where the main characters acted under their real names. In 1931, at the Kirov Theater, Lopukhov staged Shostakovich's ballet «Bolt», which became an important achievement of Soviet music on the path to mastering popular genres, bridging the gap between music "high" and "low" by poetizing and simultaneously parodic deformation of the current intonation that determined the musical consciousness of the broad masses of people, mainly in the modern city. Ballets "Bolt" and "Golden Age" (staged in 1930 by V. Vayonen and L. Jacobson in the Kirov Theater) without becoming repertoire remained vivid attempts to reflect the present in a comic-satirical plan.

Opera House. In 1940 M. Chulaki's ballet "The Tale of the Priest and His Worker Balde" was staged⁸⁷⁸.

However, despite the fidelity of the classical tradition, the dominant position in the ballet in the thirties took a direction that significantly revised the leading principles of classical ballet, approved by M. Petipa⁸⁷⁹. As in the opera, the directors of the dramatic theater came to the ballet from the end of the twenties, whose activities influenced the figurative sphere of the ballet, its dramaturgy, receptions and characteristics of the actors, as a result of which the ballet more and more approached the dramatic performance. In the thirties, a new genre of the ballet performance was finally established: a dramatic story ballet, dubbed choreodrama⁸⁸⁰ or "dramamblet" [539, p. 401, 406]. Prominent representatives of the genre were choreographers R. Zakharov, a little later L. Lavrovsky and V. Wyonen.

The artistic possibilities of the choreodrama made it possible to embody its means with themes unheard of for the old ballet—the deep content of classical literature. In particular, ballets were created in the thirties, based on the works of Shakespeare, Pushkin, Balzac, Gogol, Lermontov⁸⁸¹. The changing complex inner world of the characters had an impact on the art of performers: the ballet dancer, like the singer in the opera, now became an actor, from whom serious work on the image was required. But the most significant changes have touched the classical dance, until this time is the leading means of choreographic drama. In the dance, the role of illustrative plasticity has increased, the choreographic vocabulary has become the basis of the choreographic vocabulary, turning into pantomime.

The music of ballet performances has changed qualitatively. Now it was a large integral form with a rich symphonic development and the development of musical images. It was the music that began to define the logic of the ballet's stage performance, saturating the pantomime with a deep inner meaning. As a result, ballet music, along with a symphony and opera, took one of the leading places in the movement towards the renewal of the musical language, also determining the evolution of the Soviet musical creativity of the thirties. An important role in this was played by the active activities of B. Asafiev, S. Prokofiev, D. Shostakovich. Among the compos-

⁸⁷⁸ In the production of V. Vorkovitsky.

⁸⁷⁹ The development of the ballet theater in the thirties was accompanied by heated debates and discussions. In 1940, a theoretical conference of Soviet choreographers was held in Moscow. The main contradictions were between the defenders of the classical tradition, which goes back to the principles approved by M. Petipa and the supporters of the genre of the choreodrama. For more details see this: L. Lavrovsky On the ways of development of the Soviet ballet [548]; R. Zakharov Notes of the choreographer [533]; Yu. Slonimsky Seven ballet stories [619].

⁸⁸⁰ The first significant achievement of the choreodrama, laid the foundation of its aesthetics, is considered to be the ballet "The Flame of Paris" by B. Asafiev, staged in 1932. The production was performed by S. Radlov, who brought to the ballet the experience of a dramatic and opera director and choreographer V. Wyonen.

⁸⁸¹ Before the revolution the art of ballet developed mainly in the closed world of legend, fiction, fairy tales, very generalized reflecting the spirit of its time.

ers who worked in the field of creating a ballet drama performance were A. Kerin, V. Soloviev-Sedoy, S. Vasilenko, M. Chulaki⁸⁸².

Each of the performances, on the whole, far from perfect, nevertheless enriched the style of the ballet, directly influencing the development of a new genre. The brightest productions were ballets "The Bakhchsarai Fountain" (1934), "The Caucasian Prisoner" and "The Lost Illusions" (1936) by B. Asafyev, "The Heart of the Mountains" by A. Balanchivadze (1939), "Laurensia" by Kerin (1939), "Taras Bulba" by Soloviev-Sedoy (1940). The ballet of S. Prokofiev's "Romeo and Juliet" (1940), staged by L. Lavrovsky, became the peak of the ballet art of the thirties, which summarized the best achievements of Soviet choreography for the decade.

Sviridov practically did not leave any memories of his impressions and passions in ballet art. Indifference to the ballet genre, most likely, was due to the fact that Sviridov was not satisfied with the genre specificity of the ballet, the conventionality of its dance language. But if the ballet itself as a genre did not interest the composer, then the excellent music of the ballets Asafiev, Prokofiev, Shostakovich undoubtedly played a role in the formation of the composer's style⁸⁸³.

The only unsuccessful ballet design of the composer – music to the ballet according to K. Gozzi's play "The Crow" – refers to 1949. This was a difficult time after the emergence of 1948, when Sviridov, who was ranked among the formalist composers and deprived of the opportunity to publish and perform his compositions, felt the vital need for creative orders. I. D. Glikman writes in his memoirs about the idea of creating a ballet: "I remember that one day we decided to jointly create a ballet for the Mariinsky Theater. I suggested taking the play "The Crow" for Carlo Gozzi's play. Sviridov liked this topic, and he said that he wants to write music for the song Golubki, the text of which was remarkably translated by Mikhail Lozinsky.

Sviridov, without delaying his project, quickly wrote very nice music for Golubki's song. I, in turn, composed the plot of the future ballet, and we, Yuri Vasilyevich, filled with optimism, went to the Mariinsky Theater and offered the production of "The Crow" to the chief choreographer P. A. Gusev. Pyotr Andreevich, after reading the libretto and listening to Sviridov's music, ordered us to give us an advance. We got a pretty solid amount and went to a barbecue to celebrate our celebration. Unfortunately, our optimism was overshadowed: the production was can-

⁸⁸² First-class music in the Soviet ballet came back in the late 1920s, when Prokofiev's «Steel Skok» was staged (1925), Gliere's «Red Poppy» (1927), and especially «The Golden Age» (1930) and Shostakovich's «Bolt» (1931).

⁸⁸³ Especially high Sviridov evaluated "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev, considering this ballet the best of his works. This can be repeatedly read in the composer's notes [617, p. 209–210; p. 421–422]. Of course, he appreciated the music of Shostakovich's ballets.

celed, because the name of Count Gozzi was discredited, the creation of a remarkable playwright did not fit into our Soviet reality. Yuri Vasilyevich and I were afraid that we would be required to return the advance, but everything went well" [661].

We can assume that the ballet art of the thirties, which was on the periphery of G. V. Sviridov's creative interests, nevertheless, had an influence on the formation of a noble artistic taste in him. And the general tendency of the musical theater of the thirties to direct the embodiment of opera and ballet performances, the installation of an actor and an actor dancer, could play a certain role in shaping Sviridov's desire to realize, to a certain extent, a director's approach to the performance of his vocal compositions⁸⁸⁴.

1.7. Domestic musical culture of Leningrad of the 1930s and its reflection in the music of G. Sviridov

1.7.1. Domestic pre-revolutionary genres in the musical culture of Leningrad of the 1930s and the creation of new Soviet music

Household musical culture of the late XIX – early XX centuries, Sviridov knew well from early childhood. In the Russian province of the late 1920s and early 1930s, it formed the basis of the whole musical life of the city (even new Soviet revolutionary trends were not deployed there so quickly). In Belonenko's opinion, it became the fundamental intonational layer of Sviridov's compositional consciousness: "for young Sviridov, the music of the provincial way of life was a natural, and the only musical environment" [488, p. 149]. His musical ear was formed "under the influence of Russian urban songs, everyday and Roma songs and dances of the late 19th – early 20th century. This is the most popular repertoire in Russia from the popular romances of Gurilev, Varlamov, Alyabyev, city songs such as "The Chapters", "Glorious Sea, Sacred Baikal", "The Cossack Is Young Walking Through the Don" or "Russian" and "Gypsy" romances and Songs from the repertoire of Vyaltseva, Vary Panina, Plevitskaya. <...> The peripheral sound background was the music of the street: the sounds of a village accordion, balalaikas, guitars, a "cruel" romance, a chastushka, and finally a bell ringing. <...> All this simple-hearted, uncomplicated music of the Russian province, which takes its naivete, is the basis of the first childhood impressions, the primary intonation layer deposited in the composer's consciousness of the young Sviridov" [488, p. 148].

⁸⁸⁴ See this memory of E. Nesterenko [503, p. 130–178] and A. Vedernikov [503, p. 107–129].

Recalling his first musical impressions, Sviridov emphasized that "the everyday intonation environment of Russian provincial life of the beginning of this century was extremely rich and complex: an old peasant song that preserved ancient ancient formations, later folk songs of the *raznochinny* layer, the noble romance, "the Gypsy" singing, a diverse guitar-mandolin repertoire, the singing of church and amateur choirs, the creations of Russian classics, fragments of operatic European music. All this bizarre mixture filled the life of the then Russian man" [488, p. 148].

Arriving in Leningrad, the composer ran into his usual music of everyday life in different conditions. In the professional music environment, where Sviridov was now, the main attention was undoubtedly given to the serious genres of opera, symphony and chamber music.

Household musical culture of the past after the revolution was on the periphery of Soviet music art, moreover, there was an active process of replacing this cultural layer with Soviet variety genres. In addition, among musicians, one could still find an opinion on the division of music into a serious, worthy of respect and easy, which often attached importance to frivolous, as well as indiscriminate condemnation of the light genre inherited from the RAPM.

At the same time, among the bulk of the population, an easy genre, represented mainly by the pre-revolutionary heritage, continued to be in fact the number one in popularity. Even in 1940, the "Soviet Music" journal notes the fact that the Soviet listener is not going to give up the everyday music of the past: "In recent years, the Gypsy song and the so-called genre and variety song have become extremely popular. Numerous requests for concerts are said about this: <...> Kozin, Yurovskaya, Isabella Yuryeva, Tamara Tseretelli, Kato Japaridze, Claudia Shulzhenko, Khristoforova, Lyalya Chernaya, Cherkasova, etc. demand speeches. In the programs approved by Mosrepertkom for November 1939, the Gypsy Romances⁸⁸⁵ take second place after the vocal works of Soviet composers. Concerts dedicated to the "ancient Russian romance" and "tabor songs" give huge gatherings, the names of gypsy prima donnas are printed on posters in huge letters. "On the periphery, – the reader <...> tells the editorial board of the "Soviet Music" journal – this hobby goes even further. Among young people, among students the desire to go precisely along this path" [365, p. 69].

Shortly before this, in 1939, I. Dunaevsky in his article about the "Folk and Pseudo-People's Songs" also writes about the bias of not only the older generation but also of Soviet youth "towards the" cruel "sentimentality of gypsy romances, foreign foxtrot and "heart-rending"

⁸⁸⁵ The Gypsy romance is a favorite genre of Russian urban urban song that was formed in the early 19th century under the influence of Roma and gypsy choir performers. Also this genre was cultivated in his work by Varlamov, Gurilev, Titov, Alyabyev, later – in more subtle forms – Dargomyzhsky, Tchaikovsky, Rachmaninov.

tango" [523, p. 48]. Dunayevsky notes that "chamber music with its inexhaustible legacy has not yet penetrated the masses, and chamber concerts are usually held in semi-empty rooms, concerts of "gypsy" singers take place in crowded halls" [523, p. 44].

The enormous popularity of this type of music was due, among other things, to the fact that in the early thirties the Soviet mass song, designed to replace the old urban romance, which was associated with pre-revolutionary times, could not yet do so⁸⁸⁶. Despite the sincerity of many Soviet songs of the 1930s, due to the pride in the successes achieved by the country, and the belief in a bright future, despite the professional artistic form in which the best of them were written, these songs did not affect the intimate soul strings of listeners. Chanting a joyous and carefree life, they unilaterally conveyed to her the picture⁸⁸⁷: "they have one hero – a huge friendly collective of Soviet people... <...> shown most often in an atmosphere of celebration and a holiday, at a demonstration, folk festivities, athletic parade. <...> the hero of Dunaevsky's songs – walks through life <...> with flowers and sports pennants, <...> with a carefree smile and cheerful enthusiasm" [576, p. 84].

Virtually there was not among the song heritage of lyric songs about love. It is significant that no lyrical song was presented at the variety competition in 1939. Dunayevsky correctly noted that "in significant segments of the population there is a need for an easy, emotional romance. Unable to meet this need for Soviet musical creativity, this category of listeners finds an "outlet" in the concerts of "gypsy" singers" [523, p. 48]. Love experiences, especially the sad, connected with separation and rupture, remained the property of "Romany romances" and "genre songs", which were part of the repertoire of V. Kozin, I. Yurieva, A. Vertinsky, G. Vinogradov, K. Shulzhenko and other pop singers who stood aside from the main line of Soviet song development: "In fact, they are given away the poetry, the poetry of the human heart. They are now full monopolists in this field, – A. Zhivtsov wrote in one of the articles. – They sing about nature, about eternity, about love, about separation, about the inexorable flight of time, about the irretrievably passing youth, about the starry sky, about the white nights, about the thirst for happiness and the dark accidents of life. They cultivate topics that have always worried and will never stop worrying a person" [365, p. 69].

The situation was complicated by the fact that along with the classical samples of everyday music of the past, many unprofessional, mediocre works have spread in Leningrad: "Quite

⁸⁸⁶ The first pop songs, which appeared in the 1920s, were borrowed from the mass songs of the times of the Civil War. At the same time, the leadership of the RAPM, without any grounds, declared classically harmful all works of this genre, if they were written not by members of the RAPM.

⁸⁸⁷ Exceptions were only a few. For example, "Dark Mounds Sleep", "Favorite City", etc. Rarely were there songs in which epic and heroics merged with lyrics, as, for example, in "Song of Friendship" and "Cossack Cavalry" Soloviev-Sedoy.

often, they sing trite, amateurish works for country restaurants. <...> The music publishing company does not consider itself obligated to publish and edit classical gypsy romances and the best contemporary everyday songs. This literature is mostly distributed "from mouth to mouth" [365, p. 70]. In general, after the revolution, the performing culture of a domestic romance turned out to be low⁸⁸⁸: "The culture of the so-called romance and genre, everyday songs is in distress. <...> No one is engaged in either the repertoire or the performers working in this genre. There are no schools and teachers" [365, p. 70]. The content of the repertoire was not in keeping with the general tasks facing the Soviet art: "The romances and songs performed by Kozin, Yuryeva, Tsereteli are imbued with incredible disappointment, denial of reality, the protagonist of such romances, which has experienced a great personal misfortune, is often broken, the percentage of sentimental, tearful romances and the songs are extremely large" [365, p. 71].

The problem was solved in two ways. On the one hand, taking into account the high popularity of the domestic genres of the past, they tried to leave the best in this heritage by editing it with due regard for Soviet reality: "The fire of criticism should be directed against the distortions brought into this genre in the silver age, against cheap sentimentality, sensitivity, – wrote in the journal "Soviet Music" A. Zhivtsov, – there are a number of romances written with grace, taste and severity, where the authors of the texts are Russian poets, these are classical romances of their kind. The best Soviet performers of everyday songs have considerable skill in their genre" [365, p. 69–70]. Some Soviet composers tried in their work to continue the pre-revolutionary traditions of an old and gypsy romance, a genre of everyday songs⁸⁸⁹. However, the works created by them, as a rule, were monotonous, being "rehashes" of the musical heritage of the past.

The main forces were thrown at the creation of the Soviet light genre and the Soviet singing stage: "The Union of Composers, concert organizations, the Radio Committee must finally pay serious attention to the easy genre. <...> We need to attract qualified composers and poets to this field, we must oblige music schools and publishing houses to help artists who perform Russian household romance. It is necessary to discuss the broad musical community for discussion in order to clearly outline the further development of an easy genre in our Soviet conditions" [365, p. 72]. The professional poets, composers, and filmmakers who were able to listen attentively to the demands of life sought to apply their entire experience to the creation of the Soviet variety art. I. Dunaevsky urged composers to write more actively Soviet everyday, lyrical love songs and romances: "among the Soviet composers there is still contempt for the easy romance,

⁸⁸⁸ It must be said that before the revolution the best performers of the "Gypsy song" and the everyday romance were bright representatives of the real art culture. Among them are A. Vyal'tseva, V. Panina, N. Plevitskaya and others.

⁸⁸⁹ For example, B. Fomin, A. Tsfasman, K. Korchmarev, Z. Kompaneets, A. Lepin, M. Ferkelman.

for the song, for the verse, for the chastushki. We were too carried away by the heroic, march rhythm of our mass songs" [523, p. 48].

In parallel, there was a search for style and manner of performance, new genre varieties. Estrada began to include, in addition to the usual earlier musical and performing genre, spoken, ballet, circus and other directions⁸⁹⁰. In 1939, the All-Union Contest of Variety Artists was held⁸⁹¹. Leningrad artists – K. Shulzhenko, K. Japaridze, A. Raikin, L. Ruslanova became winners. Gradually, the Soviet stage deserved state interest, occupying an equal position in a number of other areas of Soviet art.

In Leningrad in the thirties, Sviridov still found a unique period of parallel coexistence of two historical layers of the light genre: the formation of the Soviet singing stage against the backdrop of the great popularity of the pre-revolutionary heritage of Russian musical life. After the war, the layer of pre-revolutionary everyday music will almost completely disappear. He will be replaced by a Soviet lyric song, the heyday of which will be prepared by the war time.

1.7.2. The establishment of Soviet jazz

If the everyday music of the past was familiar to Sviridov, then the composer got acquainted with jazz art already in Leningrad⁸⁹². Jazz was an important facet of the multi-component sound environment of these years, and the composer could not pass by him, especially the second half of the 1930s⁸⁹³.

Became a time of lively discussions about the formation of Soviet jazz. By the early 1930s, the situation in this area was still poor. First of all, there was no culture of jazz. All was given away to amateur jazz orchestras, where there was no artistic control. The main repertoire, as a rule, was low-grade and pseudo-jazz: reigned fox trots and tangos, presented in a jazz manner, gypsy singing, Neapolitan melodies, popular movie cartoons.

⁸⁹⁰ In 1930 the state variety organization was first created in Leningrad.

⁸⁹¹ The chairman of the jury is I. Dunaevsky.

⁸⁹² The idea of creating jazz in the Soviet Union belonged to the poet V. Parnah, who in 1922 published several articles on jazz. The twenties were a period of the first vague searches in this area. In 1925, the tour of the Negro "jazz band" was held in Leningrad for the first time. In 1927, Moscow and Leningrad almost simultaneously held performances of the first Soviet jazz orchestras that marked the beginning of professional jazz in the Soviet Union: in Leningrad under the leadership of L. Teplitsky, in Moscow – A. Tsfasman. In 1928 the first Soviet "thea-jazz" (theatrical jazz) under the direction of L. Utesov was created (later "thea-jazz" was re-named in the State Jazz Orchestra of the RSFSR). Also, in 1929 in Leningrad, a jazz orchestra was created under the leadership of G. Landsberg, the so-called. "Leningrad Jazz-Capella", which existed until 1935 and made a significant contribution to the development of Soviet jazz.

⁸⁹³ By the summer of 1936, the intensity of the campaign against formalism was gradually weakened, and from the autumn a discussion arose on the pages of the newspapers about the class nature of Soviet jazz.

On the pages of the music press it has been repeatedly written that there is no good literature about jazz anywhere, there are no notes of professional jazz music and teaching aids for jazz orchestras, there are no professional cadres: "no one prepares staff for jazz collectives, <...> in music schools Consider "sacrilege" to acquaint students with jazz. On conservatories and say nothing <...>. Jazz collectives of cinemas are put in such conditions that they are forced to measure their <...> abilities to "compose" the repertoire and order orchestrations of rather questionable <...> music for jazz. <...> literary texts for jazz soloists are entrusted to all sorts of random hackneyed authors" [344, p. 27–28]. At the same time, it was noted that Soviet composers are abhorrent to write music of this kind: "the influence of <...> RAPM, once declared a campaign against entertaining music, is still felt in the work of Soviet composers" [344, p. 27–28].

Music criticism also bypassed jazz party. "We need business and professional criticism of the numerous shortcomings of jazz", V. Volkov-Lannit wrote in the pages of the magazine "Soviet Music", while noting that it does not exist, "as there are no concrete proposals for improving the quality of jazz music. Our musical criticism "principally" avoids popularizing jazz music" [344, p. 26].

And, despite this, by the mid-thirties, it was impossible to reject jazz as an art: "jazz, as a new form of music, took its permanent and definite place in Soviet art" [344, p. 21]. It was in the thirties that Soviet art faced the challenge of developing jazz as an equal musical genre and its adaptation to Soviet culture. "To raise the music in our clubs and cafes to highly qualified samples of genuinely mass art is not a minor task! Jazz music is by its nature a variety music, and it is her first place in the club or restaurant hall" [344, p. 26].

The main drawback of the first Soviet experiments in this genre was imitation and separation from the main line of development of musical art, in particular, Soviet songs and instrumental music. The Union of Composers and the Union of Writers were invited to take up the creation of a new jazz repertoire and the preparation of qualified professional performers.

The task was to create a full-fledged Soviet jazz: "Soviet jazz must find its own style, which is very different from the style of modern Western jazz <...>. We need jazz in the first place as a propagandist of mass music, mass song. The Soviet song would never have been as widespread and successful as it is now, if it had not been performed by jazz. Jazz ensembles <...> know how to give a song brightly, vividly, dynamically – which is lacking in the performance of most so-called salon orchestras" [344, p. 26].

Many serious composers joined in the solution of these problems, in particular D. Shostakovich⁸⁹⁴. "In me," he wrote, "that tawdless "malinka" which is continuously carried from all the cracks of cafes, restaurants, pubs, cinema, music halls, appeals for protest" [cited in: 641, p. 399]. "Tragicomic", Shostakovich believed, "is that we have not yet succeeded in mastering the real culture of jazz. All this is massively unqualified, if not low-standard. And part of the gullible public naively admires the French-Nizhny Novgorod blues, in addition poorly prepared" [cited in: 641, p. 399].

In 1933 a special jazz commission was created, consisting of I. Dunayevsky, N. Malkov, G. Terpilovsky, B. Freidkov and D. Shostakovich, which conducted a competition-review of the Leningrad jazz orchestras. In 1938 in Moscow the state jazz orchestra under the direction of M. Blanter, the orchestra of the All-Union Radio Committee under the direction of A. Varlamov (then A. Tsfasman), in Leningrad in 1940 N. Minkh created the jazz orchestra of the Leningrad radio. D. Shostakovich, A. Zhivotov, I. Dunaevsky, A. Tsfasman, G. Terpilovsky, N. Minch, etc. joined in the creation of a new jazz repertoire, close to the national song culture. As a result, by the beginning of the 1940s, Soviet jazz had already evolved into Quite original musical direction.

1.7.3. The work of G. Sviridov in the field of light music in the first half of the 1930s

Of course, that in Leningrad, everyday music was no longer part of the main interests of the composer – he was absorbed in the study of serious genres of musical art. And, nevertheless, in the pre-war years, he was actively interested in both domestic musical culture and the emerging art of jazz. In conversations with the composer A. Viskov, for example, he often recalled that he listened to jazz a lot during his youth⁸⁹⁵. Moreover, he spoke about the fact that jazz not only enriched his musical ear, but even reflected on his individual harmonious style: "Once he noticed", A. Viskov recalls about his conversation with the composer, "that the triad with sexta (the crown Sviridov's chord) has a pronounced jazz sound, and that's what he took from jazz, which he listened to a lot in Leningrad during his youth" [617, p. 551]⁸⁹⁶.

⁸⁹⁴ D. Shostakovich contributed to the jazz repertoire. In 1934 he wrote that he had not yet embraced a number of genres, including concert-variety music: "it happened because of some underestimation of these genres. But time urges me that these genres are right and must flourish. In the near future, I will dedicate my work to these genres" [cited in: 641, p. 398]. In 1934 and 1938 Shostakovich created two suites for the variety orchestra.

⁸⁹⁵ Throughout his life, Sviridov retained his passions: "he hated Utesov, but loved E. Presley", – recalls A. Belonenko. – In American music, he appreciated first of all jazz and spiritual black music (as the most soil music) – gospel, sprichiels" [328, p. 12].

⁸⁹⁶ Most likely, thanks to acquaintance with jazz, Sviridov first heard that such harmony already exists in music. A. S. Belonenko quotes Sviridov's self-observation about the first appearance of his favorite harmony-chord

It was in Leningrad that Sviridov began to listen to everyday music with a deliberate "professional" hearing. To a large extent this was facilitated by the forced need to earn a living by playing in a restaurant and a pub⁸⁹⁷. In addition to acquiring the skills of improvisation and reading from a sheet, this work gave the young composer an opportunity to practically come into contact with everyday genres, to feel them "in the fingers".

From the words of Sviridov himself it is known that he played in a restaurant in the center of the Petrograd side, at the corner of Big Prospekt, house 32 and Rybatskaya Street. This restaurant was quite famous since the pre-revolutionary times, and according to the rumor was one of the favorite restaurants of A. I. Kuprin. Like most restaurants of that time, it was named after its owner, Ivan I. Chvanov, who until the revolution held several restaurants in St. Petersburg. The restaurant in which Sviridov played was called "Big Chvanov", not far from it, on Smoll Prospekt, near Malaya Grebetskaya there was "Smoll Chvanov". Not looking at the new Soviet sign "Seaside" old-timers continued to call the restaurant in the old way until the 1950s⁸⁹⁸.

Sviridov recalled that he played in the restaurant as part of the instrumental trio – violin, cello and piano. Who else played in the trio, and whether it was a permanent band, remains unknown. One can only assume that, most likely, they were the same as Sviridov, poor students, earning themselves a piece of bread.

Sviridov remembered that they played on the notes of the popular music edition "Odeon" before the revolution. Turning to the summary catalogs of the publishing house "Odeon" for 1908–1909⁸⁹⁹[305], containing a complete list of published works, no special collections containing the restaurant repertoire were found. They were not issued according to the catalogs of other publishers. Most likely, such special collections in general did not exist⁹⁰⁰. As for the com-

back in Kursk in the late 1920s and early 1930s: "When I came up with this chord, it seemed to me an amazing color. Especially I was amazed because in the music that I had to play, this combination never met and it seemed to me that I invented it myself" [488, p. 150].

⁸⁹⁷ This way of earning, along with the work of a pianist at the cinema, was one of the most widespread among the musical youth of those years. Since when and how systematically this happened to Sviridov is not known, it is likely that soon after entering the technical school. But the end of these "works" means Sviridov himself in a letter to A. S. Belonenko. He writes that from the time he was enrolled to the nominal Lunacharsky Scholarship in the spring of 1936, he stopped making money playing in a restaurant and a beer hall [263, p. 2].

⁸⁹⁸ Unfortunately, no information about the restaurant "Chvanov" and its traditions was found. Proceeding from indirect data, we can assume that he was famous and probably had his interesting history. However, in the literature devoted to the entertainment establishments of St. Petersburg there is no information about it (See: Y. Alyansky "Entertainment facilities of old Petersburg" [478], journal "Restaurant business" for 1911–1917). Until recently, the restaurant continued to exist in the Chvanov's premises, then, for a short time, a cafe. Since 2011 the premises have been converted into a bank, and finally lost its layout and atmosphere. The author of the work visited there after 2011.

⁸⁹⁹ The catalogs of the later editions are not preserved. However, as far as it was possible to find out, the contents of the collections published in the publishing house practically did not change.

⁹⁰⁰ Information about the traditions and culture of restaurant performance of those years could not be found.

positions for the instrumental trio, at the "Odeon" publishing house such repertoire is limited to the publication of three apparently popular dance pieces in the arrangement for the trio: "Armenian Waltz" by A. Rosenberg, the gavot "Spring Dreams" by A. Zander and the instrumental play "Frederiks" [305, p. 110].

It is possible that Sviridov and his colleagues made up their repertoire based on collections intended for performance on the piano or for other instrumental compositions, independently "on the run" breaking the note text into the necessary parts and providing the will of a certain improvisation. If we assume that the repertoire was to be based, first of all, on popular works in everyday life, then the publishing house "Odeon" in this case provided a wide choice. Among the piano literature intended for playing two or four hands, among the collections of pieces for violin or cello and piano, there are many editions entitled as follows: "For amusement. The choice of the best new and popular dances for easy, all-accessible performance", "Collection of favorite plays, operas, songs and dances for piano in an easy arrangement", "Collection of the most favorite gypsy songs in arrangement for piano", "Collection of favorite melodies from operas, Romances, folk songs, etc.", "Collection of a potpourri from popular foreign and Russian opera arias, operettas", "Easy transcriptions of famous melodies for violin and piano" [305]; Published in the publishing house and numerous collections composed of favorite French chansonetok, German songs, framed on the motives of famous operettas; In the section "Easy genre. Estrada" – waltzes, tangos and foxtrot by Tsfasman and Blanter, all kinds of instrumental arrangements from the repertoire of Vyaltseva, Panina, Seversky and other popular performers of the genre. Almost the same assortment of popular music was presented in other publications – "A. Gutheil" [301], "Jurgenson" [313, 318, 319], "Bessel and K" [297, 300], "K. Leopas" [304], "Northern Lira" [298].

Most likely, the "restaurant" repertoire included jazz compositions – not accidentally Sviridov from a young age owned the art of jazz improvisation. A. S. Belonenko, for example, witnessed how Sviridov played jazz on a piano in the style of Peterson. According to Alexander Sergeevich, Sviridov improvised as "no way Tsfasman could dream" [328, p. 12].

The choice of pre-revolutionary publications in our opinion was due to two main reasons. On the one hand, the change in musical traditions could not have happened so quickly, and even as it was said, among the general mass of the populace in popularity, this repertoire was actually in the first place. On the other hand, since 1919 and throughout the twenties all music editions began to appear in the Music Sector of the state publishing house, and there were no sections devoted to the "easy" genre in the catalogs. Instead, a revolutionary propaganda repertoire consisting of the processing of revolutionary hymns and songs intended for mass execution is presented

in large editions in large editions [299, 303]. The new, Soviet repertoire of light music has not yet been created.

In addition to the restaurant "Chvanov" Sviridov played for a while in the pub opposite the entrance of the Kirov plant. This place went to him after Shostakovich⁹⁰¹. No information on this beer and its atmosphere could be found, nor did the composer himself leave his memories. Most likely, the repertoire and specificity of the work were similar to the restaurant. We emphasize only that thanks to the game in the beer hall, Sviridov became more familiar with the life of the typical working region of Leningrad, feeling his morals and way of life, which undoubtedly differ from the life of the historical center of the city. After many years, the impressions received helped the composer to recreate the atmosphere of this district of Leningrad in musical images while working on the operetta "Behind the Narva Outpost", the action of which takes place in these places.

Thus, everyday genres, both old and new, were creatively comprehended and reworked by the composer. Sviridov also had a direct influence on the style and outlook of the world with close contacts with the composers of the young song direction, whose work after the war finally supplanted the everyday pre-revolutionary heritage⁹⁰². Sviridov apprehended not only style features, but also the general qualities of everyday song genres – the installation of democracy, melodism, accessibility of the musical language. Household musical culture has become one of the components of the unique Sviridov style in general⁹⁰³.

And the main feature here was the attitude of Sviridov to this musical field – everyday genre has never been the object of ridicule for him. Sviridov, on the contrary, drives a domestic genre into the language of high musical literature, uses it to express a wide variety of thoughts and feelings [488, p. 149]. And to follow the development of an easy genre Sviridov will be until the end of life. In the nineties he will closely monitor the development of modern domestic and foreign stage music, celebrate all of its fresh phenomena. Then, reflecting on the further ways of musical culture, he will repeatedly express the idea that the future of musical culture may be behind the art of the stage, behind the song, having in view, of course, its serious manifestations. It is no accident, after long searches, in the years of his creative maturity, Sviridov will come to the song as his main genre and form [617, p. 32].

⁹⁰¹ In the numerous literature on D. Shostakovich, it was not possible to find any information about this.

⁹⁰² Details of the influence of the song direction of the 1930s on the composer's style will be written in the second chapter of the work.

⁹⁰³ Knowledge of everyday genres practically helped Sviridov during his work in the cinema, theater, and especially in the difficult times after 1948, when working in the theater of A. Raikin, he, by his own admission, became a real "light genre" author [503, p. 70].

1.8. Creativity of G. Sviridov in the period 1932–1936

1.8.1. Seven little plays

Among the works of the first four years of Sviridov's training in Leningrad, the works of a student who only learns the basics of composer's craft, two cycles should be distinguished that are of particular importance for his future creative development. This is a series of piano preludes, which gained fame in a later version under the title "Seven little plays" and Six Romances to the words by Alexander Pushkin.

"Seven little plays" represent a qualitative leap in the development of Sviridov. This was noted by the composer himself in the above-mentioned list of works, pointing out the result of this jump: "A sharp jump in my development. The result of my acquaintance with the writings of Shcherbachev, Popov, Yudin, Ryazanov and, especially, Shostakovich ("Lady Macbeth", etc.)" [617, p. 432]. Shostakovich's influence was also noted in the composition exam in 1935, where B. V. Asafiev described them with the word "cynicism"⁹⁰⁴. Undoubtedly, these pieces do not yet allow us to talk about the prevailing style: here Sviridov is still a student with a role model. And first of all it is important that the cycle reflected the experience of active mastering of new music, the result of his communication with contemporary composers.

In the article "The Beginning of the Way" A. S. Belonenko points out that "the preludes reflected the culture of feelings and the spiritual experience of the life of the modern city, unfamiliar to the young composer. Without these works, without this mastering the experience of modern intonation culture, Sviridov's work is inconceivable. And yet personal experience, the original system of feelings required their own language. Sviridov's rumor has become a kind of arena of collision of different sound-reflections, and, perhaps, in such a dramatic collision one of the internal causes of the long way to the mature style of the composer is hidden" [488, p. 159].

Sviridov himself about his style of those years will then write the following: "Of course, that my style was unstable. I hesitated between Shostakovich, who then began to write simpler, more classical (in connection with the general tendency to return to classicism) and a more lyrical manner of writing" [263, p. 3]. Preludes will be the starting point from which the thread to Sviridov's mature instrumental works of the late 1930s and 1940s—such as the Symphony for String Orchestra, Piano Sonata, Two Partitas for Piano, Quintet, Quartet, Trio, will stretch.

⁹⁰⁴ After the examination Sviridov was told about this by S. N. Bogoyavlensky, Dean of the Theoretical and Composing Department of the Central Music College [617, p. 709].

1.8.2. Six romances on words by A. Pushkin

The composition, in which the composer's "singing, lyrical" gift was first shown unusually brightly, and "the beginning of the road to a mature style" was laid down [488, p. 159], was the cycle "Six Romances on the words by Alexander Pushkin". We can learn about the external facts of the creation of the cycle from Sviridov's letter to A. S. Belonenko: "The Pushkin cycle was written in Kursk, in the summer of 1935. I brought him to Leningrad by the beginning of the school year, at the end of August. The cycle started with the "Winter Road", and the last song was "How long do I have to walk around the world?", Which I then threw away (I regret that I disappeared) and wrote a new, initial "The Scarlet Forest Rends Its Clothes...". In the autumn of 1935, after showing my cycle to friends and in Yudin's class <...> I fell ill <...> and went to Kursk, where I got a little nourished, and in December I wrote a cycle, that is, I gave him the form in which he now exists" [263, p. 2].

It should be noted that the musical Pushkinian of the early 20th century was not numerous. Bogdanov-Berezovsky wrote rightly that "despite the presence of three dozen romances for Pushkin verses written in the 1920s, it can be argued that the first stages in the development of her (Soviet music – M. E.) passed by the development of the Pushkin theme". Moreover, non-numerous Pushkin's romances "merged with a vast group of symbolist and acmeist romances of pre-revolutionary times. <...> he (Pushkin – M. E.) is intimately lyrical, elegant and stylized. <...> He is pronounced grabbing, chanting. His sing <...>, wrapped in complex, exquisitely spicy harmonies. It is given "in the context" of enthusiasm for exoticism, inherited from the era of modernism. Pushkin's verses <...> are arranged in a row with copious cycles of Arabic, Persian, Hindu, Japanese and Chinese lyrics. In such a plan and spirit on Pushkin's poetry, the romances were written by V. Shebalin, S. Feinberg, V. Kryukov, A. Mosolov, <...> A. Abramsky, L. Streicher" [492, p. 69–70].

However, after 1932, there was a steady trend towards a return to classical poetry, to the classical romance tradition. The return of the place of the first Russian poet to Pushkin was due, on the one hand, to the overcoming of destructive tendencies in the Russian culture of the early 20th century and its turn to the classical ideal, on the other hand, the centenary of the poet's death.

But, despite the fact that Sviridov's appeal to Pushkin's poetry coincided with the main cultural tendencies, he nevertheless came to Pushkin himself. A. Belonenko asserts that "Sviridov came to Pushkin <...> because of the way of his spiritual life, brought up in the family of taste for reading, instilled in childhood love for Russian classical literature" [488, p. 159].

Quite independent was the choice of poetry. He was "consonant with the composer's youth, his acute sense of loneliness in the big city, the lack of warmth and comfort of his home, is consonant with his" road "life, the consciousness of his young, unspent forces. From here, the road leitmotif, passing through the whole cycle, later became so characteristic of Sviridov's music⁹⁰⁵. And it is not by chance that among the poet's chosen poems, many are written by Pushkin as a memory of life in the village of Mikhailovskoye, in seclusion, far from the "noise of the city". Such a "plot" of the cycle, a figurative system was not in either the classical or the modern Russian romance" [488, p. 159–160].

Already in his declining years, Sviridov recognized the Pushkin cycle as perhaps the best of his works, often returning to the depths of his content and discovering new life parallels: "One of my best things. It would have to be called "Poor Youth". That was my youth. Poor, poor (since that time I have always been humble with poverty, I never took offense at it, I did not complain), homeless. This became my whole life and the life of all of Russia, the entire Russian people, who lost their homes, sheltered over the head of each person. Hope only life itself promised, fate, unconscious hope for God. And there was nowhere to wait for help. At the first opportunity, I myself began to help my poor mother" [617, p. 617–618]. And here is another consonant reflection on the romance "The Winter Evening": "The Winter Evening" must be done anew, in meaning. Blizzard outside the window is quiet, quiet (hidden power), a storm of life surrounds the person from all sides. Images of Pushkin – from the nature and a similar life to it. The life of every human being is connected with Nature, with the change of the seasons, with the change of day and night (and in Russia there are many nights, many night). God, how sad my life is, how lonely, homeless (always was!)" [617, p. 617–618].

The intonational system and style of the romances also did not resemble the songs and romance experiments of his contemporaries. As A. S. Belonenko writes, "Sviridov's romances, and, above all, Pushkin's, were distinguished by an individual, primarily melodic and fresh song, as a characteristic feature of style" [487, p. VII]. Indeed, listening to Pushkin's romances, the researchers came to the conclusion that the novelty of Sviridov's romances can be related to the introduction of song intonation into the romance. In the classical Russian romance there always existed a hierarchy of genres and the styles of musical speech behind them. But here Sviridov was not the first. Song intonation was already present in the vocal works of young composers, his contemporaries – I. Dzerzhinsky, M. Koval, A. Davidenko, V. Soloviev-Sedoy, I. Glyanko.

⁹⁰⁵ From the reminiscences of E. Nesterenko: "In the «Winter Road», he wanted to express the feeling of the road with a gypsy-like melody, and this song depicts not only the winter road, but also a Russian man in whose life is the road, and Russia, always in a long, infinite path" [503, p. 150].

Sviridov just happened to follow this tradition, with the essential difference that he turned not to the modern song intonation used by his contemporaries, but to a historically deeper layer – to a Russian song, and did not stop at this, and developed, transformed the song intonation. It became an organic fusion of the two main components – Russian songs and romance cantilena⁹⁰⁶. And this was made possible by the fact that "because of the living conditions, Sviridov has become equally accessible to both everyday musical speech and the language of high musical literature" [488, p. 162–163].

In early childhood, in Fatez, a small town in the Kursk province, he absorbed the domestic music of the Russian province, which for life became the basic intonational layer of his composer consciousness. Later, already in Kursk, getting acquainted with the concert life of the city, independently studying the works of composers, Sviridov will begin to master a high musical culture. Even more active this development will continue in Leningrad, where the classical music will be supplemented by the impressions and influence of contemporary music, both Western and Soviet. In the Pushkin romances for the first time these two poles will collide, for the first time here Sviridov will reach their synthesis. And "this was a special synthesis – the fusion of soil and culture" [488, p. 163].

According to A. S. Belonenko, Pushkin's romances were the first composition in which Sviridov ceased to be a student working on the model, it was here that his intonational independence first appeared. "In the Six Romances on the words of Alexander Pushkin, written by twenty-year-old Georgi Vasilievich, he was already Sviridov, – says St. Petersburg composer A. Zakharov in his memoirs. – A musical letter is firm, clear and stylistically defined, formed" [503, p. 534]. Of course, for the initial creative stage it was a wonderful insight of the composer.

Pushkin's romances brought Sviridov the first great success and wide popularity. In his diary Sviridov writes: "1935 Pushkin's romances" changed my life" [617, p. 442]. In more detail about this sudden change in his life, Sviridov wrote in a letter: "The first performance of the cycle took place on radio in late spring (may be in May). Oles Ciszko sang (and sang beautifully!), Bronnikova played the part of the piano (later she was Eliasberg's wife). All this metamorphosis of my life happened instantly. Secretary of the Union V. Ef. Yochelson expressed the desire to

⁹⁰⁶ However, she was in a cycle (in the romance "Approaching the Izhora") and an unusual quote. E. Nesterenko recalls Sviridov's story about this: "I was young, mischievous, and took such a musical quote for this song" [503, p. 150]. "If you understood at that time, then the head would not be stroked, because the Marseillaise was performed on the days of revolutionary holidays" [503, p. 150] – comments Nesterenko Sviridov's revelation. I must say that in 1940 the quotation was noticed. This can be read in the journal "Soviet Music": "Pushkin's playful poem found a fresh expression in Sviridov's style in the style of Shostakovich's ironic "melodies". There is a lot of wit and liveliness in music, but the basic motif that strangely coincides with the theme of the Marseillaise is cold and not characteristic" [359]. Fortunately, this did not have any consequences for Sviridov.

get to know me personally, I entered the orbit of the attention of the Union and was considered a young "star" [263, p. 2–3].

Thanks to the Pushkin cycle, Sviridov acquainted himself with I. I. Dzerzhinsky, who was one of the first in those years to talk about Sviridov as a genuine talent, brought him to the Union of Composers and promoted his acceptance there in 1937: "In the spring in 1936, through V. A. Barbe, I met I. I. Dzerzhinsky, and the Pushkin cycle played him, – Sviridov recalled, – on the recommendation of Dzerzhinsky I showed this work in the Union of Composers. The show was very successful, I was appointed to continue the education of special Lunacharsky Scholarship, singled out by the Council of People's Commissars for a young composer" [263, p. 2].

It's amazing that in the stream of the musical Pushkin's stream of the thirties Sviridov's romances were not lost⁹⁰⁷. As A. S. Belonenko rightly points out, "no one made efforts to promote this music, she paved herself the way – many outstanding artists started singing romances, which had no idea until then of the name of their author" [488, p. 160]. In his opinion, "the novelty of the building of feelings, sincere lyricism and at the same time the classical clarity of the musical language, the melodic brightness and freshness" attracted in the composition of the "unknown young student" [488, p. 160].

As Sviridov later recalled, "in 1937 there was a century since the death of Pushkin. This jubilee was celebrated literally nationwide, on a grand scale. It was written an incredible amount of /music/ compositions, including the best composers. But my romances were sung, to my great surprise, more, perhaps, than any others" [263, p. 4–5].

In connection with the Pushkin romances, the first mention of the name of Sviridov is connected in the main musical periodical of the country – the magazine "Soviet Music". He became the index of works of Soviet composers on the texts and subjects of Pushkin, published in February 1937. In them, the romances were not yet designated as a cycle, but listed as separate works: "Sviridov, Yu. (Leningrad). (1936). / The Winter Road / (Through Wavy Mist). / Nyane ("The

⁹⁰⁷ In order to imagine the breadth of the scope of the "Pushkin" movement in Soviet music – and this is not one hundred songs, romances, symphonic scores, music for dramatic plays, operas and ballets – we will give a rather incomplete list of works on the Pushkin theme that arose in the second Half of the 1930s (according to the list presented in the article by V. V. Bogdanov-Berezovsky [492, p. 70–71]): cycles of romances by Yu. Shaporin, Yu. Kochurov, Yu. Biryukov, V. Shebalin, M. Koval, D. Shostakovich, V. Bely, V. Deshevov, V. Gaigerova, S. Feinberg, and An. Alexandrov, V. Kryukov, B. Arapov, V. Muradeli, and others, individual vocal pieces by D. Kabalevsky, V. Frize, V. Nechaev, E. Golubev, D. Pritsker, L. Knipper, G. Rimsky-Korsakov and etc.; Symphonic score by Yu. Kochurov – "In memory of Pushkin", A. Mikhailov – "The Bronze Horseman", B. Asafyev – "Scenes from Faust"; The film composition of D. Shostakovich ("The Tale of the Pop and of his Balda Worker"), A. Pashchenko (Dubrovsky); Music to the dramatic plays of B. Asafyev (to «Boris Godunov» in the Moscow Art Theater), S. Prokofiev ("to" Egyptian Nights "in the Chamber Theater), A. Deshevov (to "Feast during the Plague" and "The Mean Knight" in Leningrad Great Dramatic), N. Strelnikov (to "The Tale of the Fisherman and the Fish"); Children's operas Yu. Weisberg and V. Ramm, children's ballet by V. Vitlin. It should be noted that many of the poems chosen by Sviridov were also put on music, including Khrennikov, Soloviev-Sedoy and other composers.

Girlfriend of my Harsh Days"). / "Approaching the Izhora." / The Winter Evening ("The storm darkens the sky"). Premonition ("Again the clouds are over me") [473, p. 104].

Most likely, the first public review of the works of Sviridov was the article by V. Muzalevsky, also devoted to a review of the works of Leningrad composers on Pushkin's poems. It is interesting that, noting the bright individuality of the young composer, the author of the article heard in the first romance the influence of Tchaikovsky and Rachmaninov: "G. Sviridov wrote six romances for Lyric poems by Pushkin. In these romances, the feelings of the poet receive a fairly vivid reflection, especially in the song "Approaching the Izhora". The main themes of her, as well as the romances "Nyane", "The Winter Road", are expressive and simple.

In Sviridov's music the pronounced individuality of the composer is affected (only the first song, "Loneliness"⁹⁰⁸, bears the stamp of strong influences of Tchaikovsky and Rachmaninov). <...> Despite all the seriousness that I have already noted about the approach to the problem of the musical embodiment of Pushkin, the composer youth did not avoid individual mistakes. It must also be said that Pushkin's lyrics have not been widely used in the work of Leningrad composers. Most of the lyric songs are written in a chamber style (Sviridov's songs are more successful in this respect)" [395, p. 56].

The first musical edition of Sviridov was also the Pushkin cycle. It was published in the collection "A. Pushkin in the romances of Soviet composers" [476]. The collection includes thirty-six works of twenty-five composers. In a review of the collection published in the journal "Soviet Music" it was noted that "the content of the collection is uneven", "selection is random", that "the best works that open the whole depth of Pushkin's poetry" did not enter the collection, the predominance of romances in Pushkin's lyric poems, and the absolute absence of existing romances on the poet's civic lyrics [375]. In the same review, one of the romances of Sviridov was also noted as a benevolent characteristic: "In the romance of Y. Sviridov («Ronyaet les bagryanyiy svoy ubor»), sincerity, simplicity, careful attitude to the text are bribed" [375, p. 104].

And yet the main significance of Pushkin's romances was in deep creative processes, in finding his melodic core, what would become the basis of the composer's mature style. In addition, it was in this cycle, most likely not yet consciously, that Sviridov found the way to bring the romance closer to the song, which could lead to a real genre renewal and the expansion of its possibilities. It is no coincidence that the collection, designed to sum up the development of musical

⁹⁰⁸ It means the first romance of the cycle «Ronyaet les bagryanyiy svoy ubor».

culture for fifty years from the time of the revolution, emphasized the special significance of this cycle for the development of Soviet music: "The peak of Leningrad, and the entire Soviet song romance of the 1930s, is the Pushkin cycle of Sviridov, the same meaning as that for the opera was acquired by Dzerzhinsky's "Quiet the Don" [576, p.102].

Noting the "modern Russian intonation breathing genuine truth" in the works of his young contemporaries, Sviridov clearly felt "that somewhere along my path lies, but it was very, very difficult to find it. Under all conditions, it was clear that one had to learn" [488, p. 156]. And indeed, the mature Sviridov style will develop later, after the war. There was still much to learn, to master, to change his mind, to realize; He will try different ways, to seek and, of course, learn. But it was in the Music College that a wonderful start was given. As A. S. Belonenko correctly wrote, from now on "a new voice has sounded in Russian music!" [488, p. 160].

Chapter 2. The training period of G. Sviridov at the Leningrad Conservatory (1936–1941)

2.1. Composition schools of Leningrad of the 1930s

In the Leningrad Conservatory, Sviridov entered the summer of 1936. This event marked the beginning of a new creative stage in the life of the composer. In one of the letters he points out that he was recommended to the conservatory prematurely from the technical school⁹⁰⁹: "at the beginning of the summer I was recommended (early) from the technical school to the conservatory. I passed the exams easily" [263, p. 3].

The examinations that the Sviridov passed on admission to the conservatory were traditional for the higher musical educational institution: the examination in the specialty, which required the submission of his compositions; Examinations in the subjects of the musical-theoretical cycle, including the elementary theory of music, solfeggio, harmony, the history of music and piano; Examination was also carried out in general subjects – Russian language, literature and German⁹¹⁰.

As part of the test examination committee for the composer's faculty for 1936–1937 were professors M. F. Gnesin, Kh. S. Kushnarev and P. B. Ryazanov [201]. The director of the Conservatory was V. S. Bukhshtein⁹¹¹, the dean of the composer faculty was P. B. Ryazanov⁹¹² [203].

According to the documents, Sviridov was enrolled in the Conservatory on August 3, 1936. Simultaneously, V. A. Tigranyan, S. R. Musselius, G. V. Krasnov, S. A. Zaslavsky, O. A. Evlakhov and V. N. Salmanov were admitted to the composer's faculty [205]. In the period from 1936 to 1941, at the composer's faculty, along with Sviridov, they studied: A. S. Lehman, V. A. Maklakov, M. A. Matveev, T. S. Oganessian, B. G. Golts, M. A. Glukh, I. B. Finkelstein, G. V.

⁹⁰⁹ There is an erroneous opinion that Sviridov was transferred from the technical school to the conservatory. Most likely, this version arose due to the fact that in the music College at the composer department Sviridov was enrolled only towards the end (in the spring) of the first year, with a one-year probation period. Accordingly, in order to consistently go through the entire four-year course of study at the composer's department, Sviridov needed to additionally study at the music College for another one, the fifth year. However, after the fourth year of training, he was ready to enter the conservatory, where he was recommended ahead of schedule.

⁹¹⁰ Unfortunately, the student Sviridov's personal file in the archive of the Leningrad Conservatory was not preserved. Partially to fill the information concerning the educational process, it was possible, having turned to personal affairs of his fellow students [197; 237, p. 40].

⁹¹¹ During Sviridov's studies at the Conservatory, three directors were replaced: V. S. Bukhshtein (until the autumn of 1936), B. S. Zagursky (from autumn 1936 to December 1938), P. A. Serebryakov (from January 1939) [202; 212].

⁹¹² After the departure of P. B. Ryazanov in 1937, Kh. S. Kushnarev was appointed dean of the composer faculty, in November 1939 he was succeeded by Yu. N. Tyulin [222].

Tikhomirov, B. Kluzner; On the younger – N. S. Kogan, R. I. Kotlyarevsky, G. Ustvol'skaya, D. A. Tolstoy, M. B. Leviev, Yu. A. Levitin, I. Slonim, L. Vishkarev [197; 237].

In the first half of the 1930s, the teaching staff at the Leningrad Conservatory was brilliant. The composer's faculty was taught by V. V. Shcherbachev, P. B. Ryazanov, Kh. S. Kushnarev, Yu. N. Tyulin, M. F. Gnesin, B. V. Asafiev, M. A. Yudin, M. O. Shteinberg, I. I. Sollertinsky, M. I. Chulaki, S. N. Bogoyavlensky. "The situation in the conservatory and, in particular, at the composer's faculty was at that time quite interesting, lively and full of various musical events", – recalls Sviridov's classmate O. Evlakhov, – the composition department of that time, represented various schools and creative directions, and this enabled Students choose a teacher for their artistic aspirations and sympathies. They were the largest pedagogues in the country – composers and musicians <...> who differed in their artistic form, but who were able to enrich Soviet pedagogy in their own way" [524, p. 172].

And yet, after 1936, just at the time of entering the Sviridov Conservatory, changes were not for the better. By this year V. V. Shcherbachev left the conservatory, B. V. Asafiev stopped writing the composition, P. B. Ryazanov, who left the conservatory before the war, ceased to play an important role as the organizer of the educational process. The arrival in 1937 of D. D. Shostakovich did not significantly change the general situation: the academic school occupied the dominant position at the composer's faculty.

At the same time, it was from the second half of the 1930s, in the context of the growing social role of the composer and the need to educate new young cadres in the creation of the Soviet musical culture⁹¹³, the question of the state of the composer's education arose very sharply and attracted the attention of the public many times-was raised at discussion assemblies in the Leningrad Composers' Organization, was published on the pages of the press⁹¹⁴.

In Leningrad in 1920–1930 musical life was built around two creative schools – M. O. Steinberg and V. V. Shcherbachev⁹¹⁵. As A. S. Belonenko writes, their confrontation "reflected the long, unbroken struggle of <...> the two directions that arose in St. Petersburg at the dawn of the twentieth century, which continued after the revolution. This confrontation formed

⁹¹³ In 1940, at an away meeting of the Board of the Leningrad Union of Composers, V. Tomilin noted with satisfaction the positive changes that were taking place: "if you recall the 1930–1932s, there were almost no cases when the works of the conservatory students were performed in the Philharmonic Or in the Opera. The authority of the Soviet composer, including the young, was not as high as it is now. And only in recent years has a whole series of changes been made and forced to change the attitude of a number of people and organizations to the creativity of Soviet composers" [65, p. 15].

⁹¹⁴ This is eloquently evidenced by a number of articles in the periodical press, as well as numerous archival documents. [49; 51; 56; 59; 393; 396; 424; 447; 448; 464].

⁹¹⁵ About the composer schools of St. Petersburg-Leningrad can be read in the article by R. Slonimskaya School of V. Shcherbachev: to the problem of understanding the pedagogical principles of Russian composers [618].

the poles of tension in the Leningrad musical life as a whole, and, by the way, this competition created conditions for progress, provided a forward movement" [617, p. 708–709]. In the Leningrad Conservatory, these schools were marked by the presence of two departments of composition, by the beginning of the 1930s. Headed respectively by M. O. Shteinberg, a disciple of Rimsky-Korsakov⁹¹⁶, P. B. Ryazanov, a disciple and follower of V. V. Shcherbachev⁹¹⁷. In 1935, while making a report on the composition department at a meeting in the Leningrad Composers' Union, M. I. Chulaki asserted: "There are two definite schools in the conservatory – Steinberg and Ryazanov, the rest are intermediate" [47, p. 9 turnover]

The crisis of composer education, which was outlined at the beginning of the previous decade, was felt, mainly, in the department of M. O. Steinberg. Since the 1950 in musicology literature, the opinion spread that the pedagogical principles of N. A. Rimsky-Korsakov, A. K. Lyadov, and A. K. Glazunov were directly extended and developed in the teaching of composition by M. F. Gnesin and M. O. Shteinberg [349; 510, p. 175–189]. Meanwhile, since the mid-1920s, contemporaries recognized the significant difference between the St. Petersburg composer school during the lifetime of Rimsky-Korsakov and Lyadov and the composer-educators of the academic direction after the revolution [47; 48]. Moreover, P. B. Ryazanov in his speeches has repeatedly noted that the difference in views on creativity and pedagogy was outlined even between Rimsky-Korsakov and his direct followers-associates Lyadov and Glazunov⁹¹⁸.

In the thirties, the views of the majority of composer pedagogues boiled down to the fact that "the Steinberg school is <...> not already the school of Rimsky-Korsakov" [47, p. 9]⁹¹⁹, they irreconcilably posed the question of delimiting the Rimsky-Korsakov school and her epigones, considering such a school of Steinberg [48, p. 78]. In their opinion, "the strength of Rimsky-Korsakov was that Rimsky-Korsakov-composer was above Rimsky-Korsakov-teacher <...>, that <...> he was connected with contemporary musical practice and worked very much in the field of art" [48, p. 75]. Yu. N. Tyulin was sure that the Steinberg school "did not find a living, flexible attitude to the teaching of theoretical disciplines, which so clearly appears in the statements of Rimsky-Korsakov" [551, p. 74]. It has been repeatedly noted in the discussions that Rimsky-

⁹¹⁶ M. F. Gnesin, a disciple of N. A. Rimsky-Korsakov and A. K. Lyadov also taught at the "academic" department.

⁹¹⁷ The department consisted of students and like-minded people of V. V. Shcherbachev. Among them are P. B. Ryazanov, Yu. N. Tyulin, Kh. S. Kushnarev, and others.

⁹¹⁸ See: P. Ryazanov's speech on the discussion on the formalism in music education at the Leningrad Conservatory on March 31, 1936 [48, p. 138–168].

⁹¹⁹ See, for example, the speeches of Tyulin, Chulaki, Ryazanov, Asafyev at a meeting devoted to the preparation of the composers of the Leningrad Conservatory and technical schools [47].

Korsakov was progressive for his time and did not have constant views on teaching: he "repeatedly changed the methods of his pedagogical work, trusting first of all his own flair and the experience of the composer, his personal artistic taste" [48, p. 139].

It is also necessary to take into account the fact that in the times of Rimsky-Korsakov-Glazunov, the goal of the conservative training course was the training of educated people in the field of music theory, and not the training of the composers themselves. As Ryazanov wrote, "the basis of the pedagogical process was the study of musical technology, so to speak, of the musical craft, and isolated from the study of integral creative practice. The main course of composition – a practical composition – was considered not as a leading discipline, but as a consequence, resulting from the results of studying music technology. <...> In this regard, the very method of teaching <...> was <...> developed with respect to disciplines of technological order (at the rate of solfeggio, harmony, counterpoint and orchestration), and, to the smallest extent, with respect to the course of practical composition" [48, p. 144]. Thus, the composer's training was "in a state of rupture between the theory and practice of artistic creativity" [48, p. 144].

Under the conditions of the conservative education of the thirties, after the reform of Shcherbachev in 1926, and the emergence of a special composer's faculty, adherence to the old principles hampered the learning process. Therefore, M. A. Chulaki rightly believed that at this stage "the whole history of the development of the Steinberg class shows Steinberg's incorrect principled position. All the efforts of Steinberg are reduced to preserving in integrity, through the storms of social, through the shifts that have occurred during this time, a number of norms of the Rimsky-Korsakov school, which, of course, today have become dead dogmas" [47, p. 9 turnover].⁹²⁰

At a meeting in the Union of Composers in 1935, it was noted that the Steinberg school helped very little in moving the musical culture forward, attention was drawn to the fact that "creatively active young workers are leaving this direction from us", "in this school, for some reason there are no able people, this school shows less signs of life, it is less noticeable in everyday musical practice" [48, p. 75]. In his speech I. Gusin for persuasiveness turned to the statistics of the graduated students of the academic direction from 1930 to 1936: "All the released can be listed on the fingers, I'll call them – Brusilovsky, Ivanishin, Zeydman, ending Burlakov. What kind of creative role do they play on the musical front, and also how great is this role, <...> not only I, but all the others do not know. What did they show themselves in the academic direc-

⁹²⁰ M. O. Steinberg, despite the fact that the beginning of his musical and pedagogical activity was associated with the tradition of Rimsky-Korsakov-Glazunov, was against identifying himself with their school, at least in the field of composition. He believed that even in the Second Symphony he moved away from Glazunov, whom he reverently revered [48, p. 169].

tion? I do not know, in my opinion, nothing" [48, p. 76]. The main reason the composers saw was not in the presence of incapable students, but in the method of teaching academics: "all students are not identified as composers. This is the true failure of Steinberg's school, – said Chulaki. – In order to define the composer, he sets a whole series of long-established technical norms, and if a person copes with this, it means that he is a composer. In most of the works that were shown, I did not see the posing of those problems that concern Soviet music. In 1926, the whole conservatory practiced writing minuets and gavots, abstract musical things, very good in form but empty in content. And it seems to me that so far Steinberg's school is torn off from the creative life <...> Based on the statements of Steinberg and the <...> students, I see that they put the problem in this way. First you need to learn how to write music, then, after graduating from the conservatory, a person expresses the content that he wants, because he can do anything. In this school they do not look at the student as an artist from the very beginning <...> This school is very dry. <...> He focuses his students on <...> trouble-free creativity and on the rehashing of other people's thoughts. The creative activity that was directed 50 years ago to find some means of expression has long been lost, and now the school lives, which, based on its methodology, is more likely to compile a moment, to feed around a dried up creative source" [47, p. 10–10 turnove].

Judging by the materials of the discussions of 1934–1936, the position of the Steinberg class in those years was indeed deplorable. "Until last year, this class had a very miserable existence, in the class there were 2–3 people with very weak compositional abilities..." [47, p. 4 turnover] – ascertains the fact in 1935 in the Union of Composers Kh. S. Kushnarev. Apparently, Steinberg himself was aware of this. It is no coincidence that at the beginning of 1935 he refused to lead a composition class at the conservatory, explaining his reluctance to have no students⁹²¹. "Last year, Shteinberg refused the class of practical composition, saying that he does not get out, that he finds students incapable, etc., that Ryazanov, for example, comes across students of a school closer to him, who are in the redistribution of the Music College or Rabfak, and that he does not have a preparatory reserve within the norms of the Rimsky-Korsakov school at Rabfak and the Music College. <...> Last year, Steinberg was persuaded to stay out of the considerations that it is necessary to preserve a very large branch in the history of Russian music of the Rimsky-Korsakov school" [47, p. 9], – reported M. A. Chulaki at the same meeting in the Union of Composers. This was also expressed by Kh. S. Kushnarev, who was present at the meeting: "I,

⁹²¹ This fact is confirmed by official documents, according to which in 1936, among the students graduating from the Conservatory, there were no disciples of Steinberg [200, p. 54]. In 1937, only one of the two students of Steinberg graduated from the conservatory: B. N. Burlakov, the second student, V. K. Sorokin, passed the state examinations incompletely [208].

as head. The department protested, <...> if Steinberg had left, the last representative of the Rimsky-Korsakov school would have left [47, p. 4 turnover].

However, in fairness it must be said that even in the twenties, under A. K. Glazunov, the Steinberg's school nevertheless gave a very good, strong professional training, as can be judged by Shostakovich's brilliant example. But the young Shostakovich was by no means satisfied with this school. He managed to make up his compositional education due to his closeness to the figures of the ACM, listened to and studied modern Western music, went through the art of "leftism" and experimented a lot.

In contrast to the Steinberg class, P. B. Ryazanov's class lived an active creative and social life. Characterizing his school, M. I. Chulaki noted, above all, his living connection with the present and a personal positive example: "Students will be when there is creativity among teachers. If the teacher does not grow creatively, the students will escape from him and not accidentally, the composer's class lives in Ryazanov, who composes himself" [48, p. 210].

And yet, despite the apparent crisis of the Steinberg's school, the situation developed that after 1936 it was this school that assumed the dominant position in the Leningrad Conservatory⁹²². If in 1935–1936 only occasionally voices were heard that "Rimsky-Korsakov and Glazunov play the leading role in the conservatory" [48, p. 77] that "the aggravation of the direction of Rimsky-Korsakov in the Conservatory is evident" [48, p. 78], then, according to D. Tolstoy, by the beginning of the 1940s "Shteynberg, Gnesin and Nikolaev set the tone for the whole university, <...> Shostakovich stood apart" [636, p. 136].

A positive role for "academics" was played by the campaign against formalism, which began in 1936. Within its framework, both creative schools were classed as formal, they were declared incompatible with the spirit of the times and did not create a Soviet composer school. But at the same time Steinberg's school, probably as less influenced in the 1920s by the influences of Western modernity, was considered the most suitable for transformation into a Soviet composer school. This, for example, was considered by M. I. Chulaki: "It seems to me that the Rimsky-Korsakov school has a number of positive moments, overcoming some retarding moments in its development, responding to the tasks that face every creative direction of our reality, this school can grow into a school quite Soviet" [47, p. 9–9 turnover]⁹²³.

⁹²² While studying Sviridov at the Conservatory, M. O. Steinberg was an assistant director.

⁹²³ Yu. N. Tyulin, who at one time was brought up in the depths of this school, was more pessimistic about the future existence of this school. His statement about the school Steinberg, he concluded unequivocally: "If during this time – 20 years – from this school still came out some units, they did not come out of this school, but in spite of it. This school has so lost its lively creative origin that with any compromises to it, it will only lead to misunderstandings. The case <...> in an organically different setting for musical material, for study, etc. <...> Even 20

As a result, the composers of the Shcherbachev's school, and do not get a chance at the conservatory to work fully within the framework of their creative school. The success of the Shcherbachev system depended to a large extent on the complex approach to teaching the student-composer, when the pedagogues of all musical and theoretical subjects were like-minded people. This was the case in the Central Music College, and this was not the case in the conservatory. After 1936, Yu. N. Tyulin, for example, complained that under the rule of "academics", he could no longer fully value his subject-harmony, because the teaching material taught does not find any response in the specialty lessons.

In parallel, in these same years the position of composers in the Union is being strengthened, the material and everyday life of their life is improving, the conservatory ceases to be their main source of livelihood, and the teachers of the Shcherbachev-Ryazanov department gradually leave the school. "While we in the Union have not created any material prosperity, people somehow worked in the conservatory. Now, when we give creative advances, the more we stir up the appetite for creative work, and we do not want to work in the conservatory, plus the atmosphere in the conservatory contributes little to this" [47, p. 14], – V. Yokhelson explained the situation.

A demonstration was made by Kh. S. Kushnaryov at a meeting in the Union of Composers: "Usually composers during their stay at the Conservatory as teachers cease to be composers. In this sense, the Conservatory <...> cannot not one dozen people not only composers, but also performers. <...> Most of the conscious people outweigh the sense of duty, and some went on a pedagogical career with enthusiasm, although, perhaps, at heart, suffering because they had to break away from the composition. Now that the Union of Composers has taken upon itself material support, almost every teacher is given the thought that the time is coming when he will realize the aspirations that have been drowned for many years. It is quite natural that everyone somehow aspires to leave the conservatory. Such voices are heard more and more often. Pyotr Borisovich also speaks of this. <...> The Conservatory has not been able to evaluate it, it still receives the salary of an associate professor, despite the fact that his teaching gives the most brilliant indicators. Now his quartet received a brilliant assessment of the public, of course, he is inspired by this and wants to leave the conservatory, where he is little appreciated, and where it takes a very long time. M. I. Chulaki also says that he wants to fold. M. A. Yudin did not speak about this, because he kept himself half-rolled all the time. If you ask Tyulin, he probably wants to leave. As for me, if I do not think to collapse completely, then at any rate, from next year I will have only 4–5 hours in five days" [47, p. 5 turnover – 6 turnover].

years ago this school was dead, and every thinking cultural composer struggled with it, and if this school does not move from its position, then it is necessary to speak simply about anachronism" [47, p. 11, 12].

The dominance of the academic atmosphere in the faculty has not improved. If in the late twenties – early thirties decor creative differences⁹²⁴ and heated disputes contributed to the active development of both areas by the end of the thirties people began to note a sharp decrease creative tone: "When you come first time to the composition faculty, talk with professors, with certain students, the first impression is that the faculty is very good, quiet atmosphere. But there is a great danger. At the faculty there is no passionate debate, no creative atmosphere, when people passionately believe in something and fight for these views" [65, p. 46 turnover].

It also noted in 1940 the Director of the Conservatory of P. Serebryakov: "I think that the composition faculty there are several placid, good-natured atmosphere, at the same time, in discussions, disputes may arise a number of interesting points that can move in real and composition and composition Department at the Conservatory" [65, p. 4].

Only, according to Kushnarev, which has saved the faculty of composition, is his connection with the Union of composers: "the fact that the songwriting Department still somehow live a creative life, has its explanation in the fact that the composition Department in the teaching team and the student, is very closely connected with the Union of composers, in other words, the creative atmosphere that exists in the Union of composers, it nourishes composition Department of the Conservatory. As for some of the independent creative tone, the creative life of the composing Department, which proceeded in parallel creative life of the Union, it is not necessary to speak" [47, p. 2 turnover – 3]⁹²⁵.

Already by 1935, the unhealthy atmosphere at the composition faculty has caused the need to organize a meeting at the Union of composers. The Secretariat, in a narrow circle of members of the Union and teachers of the Conservatory were delivered very pointed questions. Their essence is expressed in his opening remarks, the Executive Secretary of the Leningrad composers Union V. E. Yokhelson: "there is a decline in interest of the teaching staff of the Conservatory to the task (education composition of personnel – M. E.) <...> there is a tendency to leave in the near future from the Conservatory, thus abandoned to this important area of culture. There is a trend to treat the case as a cesspool of Providence, no incentive, no at-large standing ideology in this case, there's no real temperament. <...> the cadre of composers who now are prepared, most of them leveled, there are bright individuals, there is a great creative atmosphere,

⁹²⁴ P. B. Ryazanov believed that the peak of confrontation between the two composer schools occurred in 1927–1928 [48, p. 150 turnover].

⁹²⁵ The situation at the composer's faculty was complicated by the presence of a whole range of problems: unresolved creative issues, internal personal relationships among composers, and unresolved academic and administrative issues. At the same time, Kushnarev believed that on the whole "the composer's department, with all its shortcomings, occupies the leading place in the conservatory. Therefore, one can judge how far the rest of the department lags behind the pace of life" [47, p. 2 turnover – 3].

there is no competition present, high principle, on the contrary, very often small, cool, narrow sentiments prevail over fundamental ideological issues and problems" [47, p. 2–2 turnover].

The discussion was hot. Here are some of the calls made at the meeting: "If each of us understood that we are not officials who are in the service in a certain rank, but are living creators who work themselves with the students themselves, then our work would be set differently " [48, p. 207]; "Each of us can be wrong, overdo the stick, but the fact is that in the tone there must be passion. Comrades of the professor, you, too, light up, then you will be completely different attitude to all the problems" [48, p. 207].

In 1935, all present unanimously agreed that at the composer's faculty an influx of new young forces is needed, which not only would carry out creative and pedagogical continuity, but also poured a fresh stream into traditional methods and techniques [47, p. 10 turnover – 11]⁹²⁶. The majority of those present expressed an idea that was best formulated in his speech by Kh. S. Kushnarev: "The most correct way is to attract a large number of highly qualified persons to the composer's department, so that everyone has a minimum standard and thus have the opportunity to devote the rest of the time Composition. Thus, we would save many composers as composers, <...> which is very necessary for pedagogical work. Secondly, we would use other specialists, and thirdly, we would have the maximum number of constantly competing groups and trends in the composer's department, which would have greatly enhanced the circulation of the composer's department. <...> Now that we are on our feet inside the Composers' Union, we will be able to not look at the Conservatory as an institution that gives us money, but as an institution that brings up the cadre of cadres, and who should be the most helpful in this regard. <...> bring to the consciousness of the comrades their duty to go to the conservatory, and those comrades who want to leave, that they do not have the right to leave" [47, p. 6 turnover –7].

Unfortunately, the call for the existence of various creative directions in the conservatory and the desire to make the composer's faculty creative laboratory of the Soviet musical culture did not come to fruition. At first, much was interrupted by the war, then, in the second half of the forties, an important ideological approach to art played an important negative role⁹²⁷.

The pre-war years were the last time the creative trends in the Conservatory co-existed, representing two historical St. Petersburg-Leningrad composers' schools. Unfortunately later both of them did not find a worthy continuation, disintegrating into separate methods used in the

⁹²⁶ However, over the next five years, almost nothing has changed. In 1940, the director of the Leningrad Conservatory P. A. Serebryakov again raised the question of inviting young Leningrad composers: Chulaki, Tomilin and Zhivotov to the Conservatory, and also asked Shcherbachev to return to teaching activities [65, p. 7].

⁹²⁷ After the war the department of Shcherbachev-Ryazanov's composition lost its status and was transformed into a department of instrumentation, whose teachers no longer had the right to conduct a special subject-composition.

classes of various teachers. By the mid-fifties the St. Petersburg-Leningrad composer school had lost its former significance. The thirties were the final period of active creative life of the composer's faculty of the Leningrad Conservatory, which, fortunately, still found Sviridov, having received a creative "inoculation" from Shcherbachev's school (in Ryazanov's class) and from Steinberg's school (in Shostakovich's class).

2.2. Training G. Sviridov in the Leningrad Conservatory in the context of composer education in the second half of the 1930s

In the thirties, among a certain part of the student composers, there was a tendency to disregard the conservative education, which they considered interfering with the development of their creative individuality. Many of the students, especially those who entered the Conservatory after graduating from the Central Musical College, considered it a retrograde educational institution: "We imagined with horror and insuperable fear the prospect of transferring to a dry, formal, academic conservatory in which everything was measured, calculated and painted. We were frightened, as it seemed to us, by unnecessary subjects of history and theory of music, classes of the obligatory pianoforte, all that we called scholasticism. It seemed to us that we write the history of music ourselves" [517, p. 17], – recalled the moods of students of those years, V. P. Soloviev–Sedoy.

S. Hentova noted the same tendency of the Leningrad composers' youth of the thirties. In a monograph dedicated to Shostakovich, she wrote: "Some young composers began to neglect conservative education, arguing that higher education equates individualities, deprives them of artistic immediacy. Time urged: the school of learning was replaced by the school of life. The conservative diploma lost its significance: I. Dzerzhinsky, N. Timofeev, B. Bitov, V. Bogdanov-Berezovsky did not finish education at the conservatory, hoping for a creative gift, enthusiasm, for the upcoming practical experience" [641, p. 316].

In 1933, Ryazanov, with bitterness, stated the situation that has arisen: "not all students of the department have yet to understand the understanding of the real value of compositional technology. The remnants of amateurism in the attitudes toward the essence of the creative process, the peculiar nihilism in assessing the compositional merits of the majority of the great masters of the past, the reliance on "one's own interior" make themselves felt among those individual students who continue to believe that so-called mastery is the lot of composers, "Not having something to say", that the so-called mastery strangles the creative individuality of the composer, deprives him of the musical language of immediate emotional persuasiveness, etc." [608, p. 66].

At the same time, he noted that unlike the conservatory, "the above" moods "are completely absent from the composer's department of the 1st Leningrad Musical College <...> The environment of the composers-rabfakovtsy and students of the composer's department of the 1st Musical College, in his opinion, is more cohesive" [608, p. 66–68].

D. Shostakovich also saw a big problem in this situation. In his article "On the Study of a Composer", he wrote: "There is a consideration that the composer is a special person, and the approach to it should be softer, they say that some talented composers did not study at the conservatoires or graduated from the music school, and some were excluded from the conservatory to poor performance. However, this does not prevent them from being "leading" composers and succeed on the operatic field (Dzerzhinsky). <...> Such arguments bring harm and do not move our art forward" [467].

In an effort to raise the prestige of conservative education among students, Shostakovich stressed the importance of the knowledge he had received at the time in the conservatory: "There were moods in my time that the conservatory not only did not work, but nearly killed me as a composer. <...> When I got older, I understood all the benefits brought to me by the conservatory and I remember with gratitude everything I got there. It is absolutely certain that I have acquired all the professional skills that I have, only in the conservatory" [64, p. 2].

It should be noted that almost all composers who at one time refused from conservatory education, later noted a lack of professional knowledge: "hindsight, I understand that with all the indisputable merits of the Music College we did not get something. Did not give exactly what the conservatory gave, – theoretical knowledge, some professional skills, and primarily in orchestration. This shortcoming we felt for many years of professional activity" [517, p. 18], – wrote V. P. Soloviev-Sedoy.

Despite the early success, Sviridov, after graduating from the technical school, realized the need to further acquire professional knowledge and improve compositional techniques. Later he wrote about what he clearly understood then: in order to find his way in art, "one had to learn" [617, p. 210].

But unlike the Central Music College, the young composer approached the conservatory critically. Archival documents show that Sviridov was no longer distinguished by his diligence in attending classes (above all, the disciplines of the general cycle). But the reasons for this were not so much in the composer's attitude towards the learning process, as in the organization of this

process⁹²⁸, on the one hand, but on the other hand, the reasons were, among other things, in the special status of Sviridov that singled out him among his peers, which will be discussed later.

In the mid-thirties, the reorganization of music education as a whole was not yet complete in the Soviet Union. Neither the education system nor the organization of the educational process at the conservatory satisfied teachers and students. The most painful issue was the imperfection of the curriculum. His unreasonable saturation had a disastrous effect on the progress of students in the specialty. Teachers complained about the psychological overload of students, who had a lot of academic obligations that prevented them from working creatively. In the conservative newspaper "Musical Cadres" they repeatedly wrote about the fact that daily systematic studies of music become an unrealizable dream for students, and the conservatory ceases to be the highest musical educational institution [464].

The decline in the professional level of students, as well as the reduction of the requirements for their professional level on the part of teachers, has become one of the results of an overloaded curriculum [461]. "The requirements for today are increasing everywhere, and the conservatory, according to its requirements, is in danger of becoming a Music College" [48, p. 240], – the musicologist A. L. Ostrovsky said in his speech back in 1936.

"At the composer's department <...> skill, "technology" is engaged in unacceptably little. In the work of the graduates of the Conservatory quite often they do not know how to do much. They, for example, are usually weak in orchestration" [641, p. 316], – Shostakovich rightly asserted in the pages of the press. "I still have to meet in my class with talented people with beautiful works written so illiterately that it simply amazes" [64, p. 2], – he continued his thought at a meeting of the Presidium of the Leningrad Union of Composers, connected with the preparation of an away meeting of the Board of the Union of Composers at the Conservatory.

According to the figurative observation of M. A. Glukh⁹²⁹, who spoke at the meeting of the Board of the Leningrad Union of Composers in 1940, the number of subjects of the curriculum for expanding the outlook of the composer was such that "there is nothing left for this outlook" [65, p. 32–32 turnover]. As a curiosity, he cited data from the Moscow Conservatory, where it was calculated that according to the curriculum, the student-composer would have "about 27 (sic!) hours of classes per day, except for the specialty" [65, p. 32–32 turnover].

⁹²⁸ Systematic omissions and academic debts in those years were typical for most students and therefore were a big problem not only for the composer's faculty, but for the whole conservatory.

⁹²⁹ Glukh Mikhail Aleksandrovich (1907–1973) is a Soviet composer. Member of the Leningrad Union of Composers. In 1938–1941 – scientific employee of the Leningrad Research Institute of Theater and Music. In 1948–1951 and 1953–1959 – Deputy Chairman of the Board of the Leningrad Union of Composers.

According to the documents of the Leningrad Conservatory, in the second half of the thirties during training, student composer studied about 20–25 items⁹³⁰. Among them, of the musical items were composing music, orchestration, harmony, polyphony, analysis of musical forms, history of music, instrumentology, score reading, phonics, conducting skills, ear training, orchestration of wind instruments, folk instruments, orchestration, piano. From the General subjects – civil history, German language, Constitution of the USSR, dialectical materialism, educational preparation, political economy, fundamentals of Marxism-Leninism, physical education [86, p. 40 turnover; p. 288 turnover]. Judging by the orders training, students are systematically missed Marxism-Leninism, underestimated the German language and military training [221; 223].

The name of Sviridov found in conservative documents since 1938⁹³¹, from the second half of the second year⁹³². Basically, it orders the imposition of reprimands for absenteeism and the need to eliminate academic debts. In the first place with a pass the student Sviridov – the basics of Marxism-Leninism and German on the second – polyphony and music history. Below is an extract from the Conservatory's orders, in which there is a speech about the student Yuri Sviridov.

Order of October 31, 1937 "On the composer's faculty. Students transferred the debt according to the curriculum to translate: Klusner, Krasnov, Musselius, Sviridov, Tigranyan – from 1 to 2 courses" [209].

Minutes of meetings of the Council of the Composers' Faculty of March 2, 1938. The agenda is the execution of the plan for academic work in various classes of the composer's faculty [52]:

⁹³⁰ At the time of Sviridov's arrival, many items were excluded from the curriculum of the composer's faculty at the Conservatoire, which could be of particular interest to the future composer: "Russian folk music"; "Fundamentals of Vocal Technique" – a special course by Yu. L. Karnavichyus (Karnovich) created for students of composers to expand the vocal part of the instrumentation course. It included practical singing lessons to get an idea of the essence of vocal art; Course of melody P. B. Ryazanov (partially Sviridov filled this gap, studying in his class); The experimental course of G. N. Rimsky-Korsakov, developed in 1927 and representing an acoustic seminar on temperaments, including modern searches in the construction of scales – quaternary systems and quaternary instruments, developed in the music and acoustic laboratory. There were no more items in the program related to Russian spiritual music: "The study of ancient Russian music on monuments of spiritual and musical creativity" (course of Prof. Preobrazhensky), S. Lyapunov's program "Harmonic and Contrapuntal Development of Monuments of Old Russian Spiritual and Musical Creativity" into which Included not only studying, but also the ability to write choral compositions on the themes of church tunes, the use of church tunes in instrumental music and in other forms of musical composition [238].

⁹³¹ Sviridov began to miss classes from 1938, not by accident. It was during this period that he acquired a different social status, singling it out from peer classmates.

⁹³² Until 1938, the name Sviridov is found only in the order already mentioned, on enrollment in the conservatory, the order for transfer to the second year (after the surrender of the debt) and standard orders for the accrual of scholarships. In the conservative newspaper Musical Cadres, which covers the life of the university in detail (the newspaper began to appear on November 18, 1939), the name of Sviridov is mentioned three times: in the article by Shostakovich "The Talented Composer" [470], in M. Reitykh's Notes "Creative Achievements" [425] and I. Finkelstein "The Concert of Composers" [452].

A. B⁹³³. (sic!): "The Sviridov and Klyuzner classes were sketched" [52].

Hoffmann, a teacher of the German language, reports on the insufficiently active work of students: "It is very unfortunate for Klyuzner and Sviridov, they have visited 7 sessions instead of 30" [52].

Yu. N. Tyulin, summarizing the attendance and work of students on his subject, complained that "for 12 years there was no such ugly occupation, bad work and attendance, except for Boldyrev and Nikolskaya" [52].

Order of January 9, 1939: "Students of the Composers' Faculty who missed classes 4, 5. 6 / I declare a remark: Sviridov, Krasnov, Nosov, Leonov" [214].

The order of February 23, 1939: "For the omissions of training classes to announce a note to the students of the composer's faculty Klyuzner and Sviridov" [215].

Order of March 5, 1939: "For passing the lessons of 16 / II to the students of the composer's faculty to declare Krasnov a remark, Klyuzner is reprimanded, Sviridov (16 / II and 28 / II) is severely reprimanded with a warning" [216].

The order of July 2, 1939: «Students of the Composers» Faculty, as unfulfilled for the valid reasons of the curriculum of their course, are allowed to pass the debt up to 15 / IX, after which they decide to transfer to the next year: <...> 3 year: Kluzner P. L. (reading scores and German) / Musselius S. R. (harmony) / Sviridov G. V. (polyphony and German)" [217].

Order of February 27, 1940: "Student of the composer faculty SVIRIDOV for failure to polyphony, the German language and unauthorized departure to the city of Tashkent to transfer to the decision of the comrades' court⁹³⁴" [227].

Order of June 12, 1940: "Below-named students who are in arrears in the curriculum, as not having fully completed the transition examinations and tests, must liquidate their debts before 15 / IX-1940. In the event of failure to comply with this clause of the order without valid reasons, they will be expelled from the students. <...> On the composer's faculty: 4th year: Krasnov V. G. – the foundations of Marxism-Leninism / Klyuzner – polyphony, German / Sviridov – polyphony, music history⁹³⁵ and German language" [225, p. 244].

⁹³³ Studying the documents of the Leningrad Conservatory, including the lists of faculty members for 1937-1941, it was not possible to find out the identity of «A. B.», and the subject, which was discussed. However, we can assume that the point after the letter "A" is wrong. In this case, in this protocol are the words of Lev Efimovich Ab (1893–1942) – Honored Artist, Professor of the Leningrad Conservatory, since 1935 he taught instrumentation and music theory there.

⁹³⁴ Departure to Tashkent was connected with the work of Sviridov at the Tashkent Film Studio, where in 1940 two films with his music were released.

⁹³⁵ For what reasons Sviridov had a debt on the subject of the history of music is unknown.

If the omissions for Marxism-Leninism and the German language were typical for the majority of students, then in respect of the subject of polyphony, Sviridov had personal reasons, conditioned by his natural melodic gift. The fact that he not only ignored this subject, but even asked to free himself from it, is confirmed both by archival documents and by memories of people who knew the composer closely. Composer A. O. Viskov explains this behavior of the young composer with his distinctive creative attitude: "Sviridov is a great polyphonist, but his technique is completely different from the polyphony of Western masters; It is based on a different type of musical thinking based on Russian national folk and spiritual music" [503, p. 578]. The rejection of the subject by virtue of youthful maximalism was in a rather daring form⁹³⁶. Viskov on the pages of the memoirs about Sviridov, brings his words: "In his youth he was very self-assured: he entered the class of composition and said: "Polyphony is the enemy of music!" [503, p. 578].

V. A. Chernushenko also testifies that during his studies at the Conservatory Sviridov asked to release him from polyphony: "It is interesting to remember why, when he studied at the conservatory, he refused to go to polyphony, asked him to release him from this discipline? Because he could not scribble fugues and canons – for his nature it was unnatural. Sviridov is a singer of the word and melodies in their natural, popular understanding of expressive power and significance" [503, p. 397].

Despite the selective approach to the educational process, Sviridov showed incredible perseverance and dedication in acquiring professional knowledge, fully devoting himself to mastering compositional wisdom and expanding the musical and general cultural horizons. He worked tremendously hard, like a sponge absorbed knowledge, dreamed in the class of P. B. Ryazanov, then by D. D. Shostakovich.

It is safe to say that all special disciplines were at Sviridov's heights. And here the indisputable evidence is Shostakovich's testimony. Dmitri Dmitrievich, recalling the years of Sviridov's studies, noted his incredible efficiency, self-criticism, stressed that he always set himself very high professional requirements [466]. "I always got "five" in the examinations, Shostakovich recalled", – he always simply amazed me with his work. He was very active. <...> He wrote very quickly. For each <...> lesson he brought something new – a piano piece, a romance, a song. On the school side, everything was in order in his writings. I, as a teacher, were lost. I did not know what to say: there was no point in finding fault" [466].

To be on the list of the best students of the composer's faculty of the Conservatory Sviridov was hampered by the formal need for an impeccable visit to all disciplines and the ab-

⁹³⁶ At the same time, the teacher of polyphony, Kh. S. Kushnaryov, Sviridov recalled his lifetime with boundless respect and gratitude. See, for example: G. Sviridov briefly about the years of the teachings [616].

sence of arrears. In particular, the controversy over the awarding of the Stalin Scholarship, held at the Conservatory in 1940, testifies to this [56].

From the speech of the professor of the composer's faculty H. S. Kushnaryov at the meeting of the Academic Council: "There are a lot of abnormalities at the faculty. A student like Sviridov, the most gifted, can not receive scholarships, because he has a number of "tails". And if you ask, which of our composers will be nominated in the future, I will say that Sviridov. I can name Zhelobinsky, Dzerzhinsky, who went very badly. The reasons for this lie in a number of abnormalities both in regard to the students themselves for study, both in the curriculum and in the psychological overload, because they have a mass of all obligations that prevent them from creatively working" [56, p. 118].

As a result, in 1940 no one of the students-composers was sent to the Stalin scholarship: "Due to the fact that thanks to this provision we can not break principles and put forward Sviridov, Leviev, Klyuzner, we hereby acknowledge that now we can not nominate anyone" [56, p. 118]. "The situation at the faculty is so much in need of reconstruction, and in particular in the assessment system, which would be wrong, if we nominate one student, this will give the wrong orientation" [56, p. 118 turnover]. With the candidates for the scholarship, including with Sviridov, it was proposed to carry out the work: "Under the existing position at the composer's faculty, the Council of the university should instruct the dean to work with such comrades as, in particular, Sviridov" [56, p. 115]. "Last time, two composers were assigned – Klusner and Sviridov <...> Because of the debt. If they recommend themselves with the new curriculum, they can be nominated" [56, p. 124].

Among the students, such a decision caused a wave of bewilderment, reflected in the pages of the conservative newspaper «Musical Cadres» [422; 451]. As a result, the issue was revised and Stalinist fellows at the composers' faculty for 1940 were still nominated. However, Sviridov was not among them, as, unlike other students, he did not begin to eliminate all formalities in the implementation of the curriculum.

An important factor shaping the negative attitude of students towards conservative education was that the curriculum of the conservatory did not take into account the specifics of an art institution and the specifics of the composer's faculty [51; 59]. The training sessions were designed in such a way that students did not have the opportunity to attend the philharmonic society, opera theaters, attend rehearsals - the composer's faculty turned out to be detached from the living music life, from the problems of modern music: "There is a big defect in the life of the composer's faculty, It is isolation from life" [65, p. 15], – remarked V. Tomilin rightly in his speech at the meeting of the department.

This question was repeatedly raised at the Conservatory by P. B. Ryazanov, arguing that "the question of visiting concerts and rehearsals, say the Philharmonic or Opera productions <...> is primarily a matter of necessity, a matter directly related to the issues of training. This is undoubtedly forgotten" [608, p. 68].

At the sessions of the composer's faculty, it was proposed to eliminate this defect by discussing in the student's environment the topical issues of contemporary art discussed in the press, holding meetings with representatives of related arts. V. Tomilin proposed to restore the tradition, "when the composers were attached to the opera houses, and the person who received the ticket, was obliged to follow how the opera performance was born, from reception, rehearsals and ending with the premiere" [65, p. 15].

Constant talk was made about the need for close cooperation between the composer's faculty and the Union of Composers. Yu. N. Tyulin proposed to involve members of the composer organization in the examination commissions, views and creative evenings of the faculty. He was supported by Kh. S. Kushnarev, who also believed that the Union of Composers should take part in the internal creative life of students, hold creative discussions on all the main issues of Soviet musical culture [65].

The curriculum of the conservatory was built without taking into account the fact that the student-composer from the first attempts of creativity is an artist, and without understanding this full-fledged compositional education can not be. But unlike the Central Music College, the conservatory did not have any students performing their compositions. Often this was the main reason for neglecting conservative education. "People because of the wrong setting of the learning process left the conservatory. They felt that their compositions go directly to the people, saw the response of the listener, felt themselves artists" [65, p. 20], – said M. Chulaki at the retreat of the Union of Composers at the Conservatory.

"The terrible misfortune of our department, – thought P. B. Ryazanov, – when the student in a number of cases does not listen to what he does" [48, p. 158]. "The student graduates from the conservatory, and he has no opportunity to lose his works all year" [59], – resented at the meetings of the department M. O. Steinberg. The teachers supported the students, in particular, B. Klyuzner said: "All the directors I remember have been promised that we will definitely lose, but we continue to instrument platonically, and no one knows whether they like their own instrumentation or not. It seems to me that it is necessary to release known means, to make it regular, to give people the opportunity to listen to their things" [65, p. 31 turnover].

Unfortunately, despite the fact that the issue of creating special orchestras for the performance of compositions by composer students was constantly raised at the meetings of the Aca-

demic Council, the situation did not change [58]. Also sore points were the lack of free classes for composers, who need a special atmosphere, which makes it possible to fully concentrate, unbearable living conditions in the hostel⁹³⁷.

It so happened that most of the aforementioned shortcomings in Sviridov's conservatory did not feel. The unexpected success of Pushkin's romances, which had come to him before entering the conservatory, the acquaintance in 1936 with I. Dzerzhinsky, who was then in favor, the recommendation to the Union of Composers—all this immediately sharply singled out Sviridov from among peers and gave him a completely different social status. This was realized by the composer himself: "Success inspired me and sharply singled out, but I was not surprised at this, because I was rather presumptuous, in truth ..." [263, p. 2–3].

In 1937, when Sviridov was still at the first year of the conservatory, Pushkin's jubilee was held, which contributed to the even greater popularity of his romances. "It came to that, – recalled the composer, – that letters came to the Composers Union (and even showed me one telegram) with the question: "Who is Sviridov?" At that time, the "Musical Newspaper" began to be published, and I began to read my name in it quite often. This music was sung by famous singers: the first ones were S. I. Migay, Pechkovsky, Zoya Gaidai, on the recommendation of Shostakovich (she sent me a letter that I lost or threw away, for I did not attach importance to the epistolary), B. Gmyria, Slivinsky, Vera Dukhovskaya, then Lemeshev, Pirogov, Katulskaya and many others. I'm not talking about the conservatory, where the Pushkin romances were sung eagerly by Flax, Aprodov, singer-songwriters and ensembles of ensemble class A. B. Merovich. In the conservatory everyone knew me, my great admirer was I. V. Ershov himself, who always praised me very much" [263, p. 4–5].

Until the middle of 1941, in the creative biography of Sviridov everything turned out to be externally successful. Already in 1938, the creative portrait of Yuri Sviridov, the only one of his peers-composers, was included in the collection-reference book "Soviet Composers", released in connection with the First Decade of Soviet Music [623, p. 58–59]. All the growing popularity of the young composer contributed to the fact that he was invited to Mosfilm. In 1939, he creates music for the film Yu. Raizman's "Virgin Soil Upturned"⁹³⁸, in 1940, collaborates with the Tashkent Film Studio, creating music immediately for two films – "We are not Alive" ("Ruby Stars") and "Ordinary Work". N. Akimov invites him to write music for A. Ostrovsky's comedy "In a Strong Place", which premiered at the Pushkin Theater in early 1941. At the same time,

⁹³⁷ With the problems of the overloaded curriculum, the lack of classes for classes, poor living conditions and a general musty atmosphere in the university faced in all faculties of the conservatory. See the materials of the conservative newspaper "Musical Cadres" for 1939–1941.

⁹³⁸ The film was released 28 Dec 1939.

Sviridov wrote music for the performance of the puppet theater "Ruslan and Lyudmila," and created the operetta "Real groom".

Of course, such a density of creative orders for only three years required, in addition to enormous efficiency and professionalism, simply the availability of time and physical endurance. At the same time, Sviridov never allowed himself to lower the bar of high demands, he always orchestrated his compositions.

The name of the composer was repeatedly heard on the pages of such major newspapers and journal as "Soviet Music", "Art and Life", and "Soviet Art". In total, during the period of study at the Sviridov Conservatory, fourteen small articles and notes were devoted. Of course, many of them are chronicle, reviews of individual works. There were also such notes, where in his works there was a lack of compositional skills, a poor command of the orchestra and a large form, etc. But the very fact that the work of a still young composer, a student of the conservatory, was discussed in the pages of printed publications, speaks volumes.

Special support was provided by Sviridov D. Shostakovich. In November 1940 he wrote a note about him called "Talented Composer". This note, emphasizing the qualities of Sviridov, which in the future was bound to bring good results, became parting words full of prophetic confidence in the great future of his student: "His great talent, youth, the thirst for knowledge, serious and critical attitude towards his creativity, I am sure that he will take an honorable place among the Soviet composers" [470, p. 2]⁹³⁹.

The memoirs of the first biographer of composer A. N. Sokhor about the prewar popularity of student Yuri Sviridov are of interest: "Many, probably, do not imagine how popular in Pushkin was the Pushkin cycle of Sviridov in pre-war years and what popularity his author-student enjoyed. I studied at that time in a music school-seven at the conservatory school. Of the contemporary composer's creativity of "serious" genres, perhaps, one Maykapar. But "Dropping the forest ..." and "Approaching the Izhora" we already knew, and sometimes there were rumors that there is an extraordinary talent in the conservatory – Sviridov, who freely reads from a sheet of score of any complexity, continuing at the Piano Concerto and "The Cossacks Songs" style of Dzerzhinsky. Then, in 2–3 years, the version spread that now it is the closest student of Shostakovich, in everything following his teacher. <...> In those years in Leningrad, Sviridov, with his amazing abilities and sharp turns, was (at least for us schoolchildren) some half-legendary figure. Halo early glory came around him in the first post-war years" [345, p. 21–22].

⁹³⁹ Sviridov is the only student of Shostakovich who was awarded such an article.

And here is another recollection of the composer I. Slepnev from the words of Georgy Vasilyevich himself: "In Leningrad, before the war, Georgy Vasilievich "was famous", in the conservatory library he was given notes of Stravinsky, which they did not give out to others" [503, p. 231].

Beginning in 1936, Sviridov's financial position was consolidated. In 1936, thanks to the demonstration of Pushkin's romances in the Union of Composers, he was given a special scholarship, which enabled him to leave work for bread: "This scholarship of 300 rubles. A month (huge money for those times!), since its establishment (in 1935), no one has received, so I was paid also the difference for the past time. I had to pay 500 rubles a month (the scholarship in the Music College was 35 rubles, and at the conservatory 45 and 60 rubles). I <...> ceased to need and earn money by playing in a restaurant or a pub" [263, p. 2].

On the other hand, material independence was also due to numerous creative orders. In 1937, Sviridov – already a member of the Leningrad Union of Composers. Undoubtedly, for a student, working in this capacity was not only prestigious, but also influenced the material component of payment⁹⁴⁰. In addition, it should be noted that at that time, to accept the Union of Composers student, who just graduated from the Music College – a unique case! Moreover, the admission of students to the Union of Composers was one of the problems of the composer's faculty. In 1940, this was seriously raised in the Union of Composers. Yu. N. Tyulin, as the dean of the composer's faculty, explained the situation: "for a conservatory the composer, even if he is a member of the Union, but studies at the conservatoire, is still a student, and in the Union he is a full member of the organization, on equal terms with all the rest. This leads to difficulties and often the destruction of the academic discipline, the students-break away from studies, they receive orders from the Union and do not fulfill the curriculum. In fact, according to the decision of the Academic Council, students do not have the right to work on the side" [64, p. 1]. He was echoed by M. O. Steinberg: "Of course, a student who is a member of the Union is at once in different conditions with the rest of the students. This allows him to be more courageous, and sometimes in a far from positive sense, he enjoys a number of benefits from the Union, which other students do not have. This of course creates a very sharp inequality" [64, p. 1 turnover].

True, D. D. Shostakovich, considering that the issue of admission to the Union, of course, should be consistent with the Conservatory, still did not think that it harmed and undermined discipline at the faculty. "The situation in the Union, allegedly undermining the discipline of the conservatory, hardly exists" [64, p. 2], – he concluded his speech on this matter.

⁹⁴⁰ In 1937, the composer's wandering life ended: as a member of the Union of Composers, he received his housing [263, p. 7].

In general, during these years Sviridov was characterized by extraordinary creative fruitfulness. In 1936 he wrote a concert for piano and orchestra, the performance of which on November 17, 1937 in the Leningrad Philharmonic under the direction of E. Mravinsky brought him another great success (only in the period from 1937 to 1941 he was executed seven times in Leningrad and once in Moscow). In 1937 he created the First Symphony, Sonata for Violin and Piano. In 1940 – First Sonata for Piano and Symphony for String Orchestra. Simultaneously, Sviridov wrote cycles of romances on the verses of M. Lermontov and A. Blok; Songs on the text by A. Prokofiev and P. Beranger; On the protection of I. Dzerzhinsky cooperates with the Ensemble of Red Army Song and Dance and writes for them two, immediately become famous, the cycle "Cossack songs" and "Ten Days at Kastornaya".

Most of his works immediately entered the concert repertoire, gained popularity, were printed in music publishing houses. The work of Sviridov begins to follow the main music journal of the country "Soviet Music". In the heading "What the Leningrad Composers write", Yuri Sviridov [342; 399].

Thus, by the end of the conservatory, Yuri Sviridov has already confidently declared himself as a young, brightly gifted, high-profile and fruitfully working professional composer. This was underscored by the first researchers of his work: "Yuri Sviridov, despite his young age, has been working professionally for a long time and fruitfully" [415, p. 29]. Undoubtedly, such a special position of the young Sviridov influenced his attitude to study and dictated his conditions.

Returning to the problems of composer education, it should be noted that the students themselves expressed their position with respect to the learning process. They spoke at the discussions, repeatedly appealed to the leadership of the Conservatory, and spoke on the pages of the press. Many who passed the school of the Central Musical College, tried to continue his traditions in the conservatory, introducing into her the spirit of creative search and passion for business.

In this sense, an article by Sviridov's classmates on Shostakovich's composition class is written, which they wrote a year before the end of the conservatory [357]. Students write about the current two points of view on the education of the composer, of which the corresponding training systems consistently follow. According to the first, the student first gets a certain amount of technological skills, and only after leaving the conservatory before him the question arises of the practical use of the acquired knowledge. The essence of the second is not to separate the assimilation of technological skills from the formation of the artist. The authors of the article asserted that "the curriculum of the composer's faculty has so far been built, proceeding primari-

ly from the first point of view – the more the number of subjects, the more the student will know" [357]. "In practice – students write – the student opens two ways: to be an "exemplary" student, to strive rigorously to fulfill the curriculum and remain an eternal debtor of his creative obligations, strangling the artist, or, following the common sense and instinct of the artist, choose from the proposed disciplines basic and necessary for creativity" [357].

And further: "Students who love art choose the second way", – the young composers assert, –continuing their conclusion-the absence of a creative atmosphere within the conservatory and the predominance of formal academic approach, schooling and petty custody of the student-composer – all this forced the most active part of students to seek creative Wednesday outside the conservatory. This led to another extreme – to the denial of the need for systematic compositional studies" [357]. But the students did not always express their opinion so consistently and reasonably. Sometimes the heated feelings spilled out in rather harsh formulations, as, for example, in the speech of V. Fleishman: "There are no circumstances that soften the blame, because such an attitude toward the composer's faculty is observed for a considerable amount of time. Two years ago, with the participation of representatives of the Directorate, a meeting was held, at which students expressed their sore questions. This year there were no such meetings. At the concert from the works of composers-students, the directorate is not present. <...> Deans come across to us recently, such that they do all kinds of work in other faculties, but at the composer's faculty are absent. As for the directorate, it would be an exceptional case in the practice of the Conservatory if the directorate attended such a meeting of the composer's faculty, and the directorate, to some extent, feared such meetings – no matter how it turned out that the students will say about the shortcomings in the curriculum – my subjective sensation" [65, p. 8].

That the Directorate of the Conservatory for many years is not paying the composer faculty proper attention, even in 1936, spoke at the meeting of the Board of the composers Union of P. B. Ryazanov: "the composition Department is in terms of the Conservatory in an extremely shameful condition. It is not large in number. Composition Department consists of roughly 20 people, <...> and I can't say that because it is possible to pay less attention. Therefore, < ... > it requires more attention" [48, p. 159]. Only in 1940 the management finally admitted that the curriculum in a very small degree meets the objectives of the education of the composer. "The Directorate of the Conservatory must petition the Committee on higher education on the reduction of the curriculum" [464], – was stated in the newspaper "Musical Cadres" in March 1940.

Eventually jointly by the Conservatory and the Union of composers established the Commission composed by D. Shostakovich, Yuri Tyulin, M. Chulaki, A. Ostrovsky and representatives of the student body. The Commission considered the draft of the new curriculum

which was supposed to improve the learning process of the composer: to relieve students of unnecessary items, thereby creating the conditions for good work in the specialty [396]. However, in September 1940 M. Steinberg re-stated with regret: "we have presented this year a new curriculum, <...> some abbreviations are available, but in any case it is impossible to say that they are in some way closer to normal time budget of a student of any University" [59]. Despite the phenomenon of individual positive feedback about that, thanks to the new curriculum "composing at almost the last rose of academic achievement to first place" [447] at meetings of the faculty continued to be a question of creation of normal conditions for creative work of students.

Everyone understood that here an individual approach is required. In particular A. Lehman believed that: "the faculty of composition is absolutely specific Department which requires very special methods of education, and faculty of this should be put in special position. The bad thing is that the faculty put on an equal footing with the rest" [65, p. 42]. Voices have been raised even about increasing the training period of the composer at the Conservatory or the isolation in the composition Department of the Conservatory structure: "Even I think that can be a composition Department incorrectly located in the walls of the Conservatory. Maybe on the specificity of the conditions which should be the pedagogical process makes sense to translate some Studio plane, to find a form in which some organization will maintain the costs of providing the educational process" [48, p. 160].

Did not remain indifferent to the problems of conservation education and Sviridov. In 1940 he made at the meeting of the Leningrad Union of composers at the Conservatory⁹⁴¹, expressing his opinion on the resolution of a difficult situation, touching upon almost all the above-mentioned disadvantages of the training. Partially an excerpt from that speech: "the Question of the preparation of the composition of personnel is a major issue in musical life and until now it has been given very little attention. The interest of the Union of composers must be very intense, the Union should draw conclusions from this. <...> display in the young composers Union usually produces a painful impression – the little people, the situation is very stingy, everyone knows each other, and nothing new can not stand. Me today very excited one question, namely about our teachers. <...> life goes on, brings new musical names, new people, and with them a new aesthetic, a new concept of skill, and gamesmanship is not something definite and absolute.

⁹⁴¹ The visiting session of the board of the Leningrad Union of Composers, held at the conservatory on February 10, 1940, was the first experience of joint solution of problems. During the first meeting, the works of the students D. Shostakovich, Kh. Kushnaryov, M. Gnesin, M. Steinberg, M. Yudin were to be discussed, but only a few students were prepared, and the main attention was paid to the shows of I. Boldyrev's Symphony, excerpts from the opera "Violin of Rothschild" by V. Fleishman [65, p. 6]. The next meeting was held on March 3, 1940. On it, in addition to demonstrations of student works, a discussion arose on the fundamental issues of not only composer education, but also the direction of creativity, giftedness, the use of folklore, and innovation.

And here in connection with the emergence of new names of young composers who grew up in large values, and people with both the talent and representing new trends in Soviet music, we must think about how to attract them to the school. For Conservatory absolutely need to bring in new pedagogical forces. It is extremely important for the musical world.

Now the young composers who have grown up in recent years, in particular Khrennikov, Dzerzhinsky, have come up with articles that have generated a lot of controversy, ranging from praise to cursing. The fact that the two young composers came up with an article of a problem nature in which they questioned a lot, criticized, remained a conservatory completely unnoticed. It passed by the conservatory, yet this fact is extremely significant, and it is unlikely that it will be permanently postponed. The authors have like minded, the authors have written operas that are subject to debate. The expediency of inviting young people to the Conservatory is undoubted, because the appearance of such youth is symptomatic and encouraging.

From the place: Whom to invite – Dzerzhinsky?

Sviridov: And why not Dzerzhinsky? Dzerzhinsky became some sort of bogeyman, you'll walk a little, they say – you do not want to study like Dzerzhinsky.

From the place: Now they say – like Sviridov (laughter)

Sviridov: Why did Dzerzhinsky leave the conservatory? Because he asked me to do an individual plan for him, but he was refused.

Pustyl'nik: Dzerzhinsky left, because he was expelled" [65, p. 39–40].

Sviridov also touched upon the curriculum question: "We are talking about the fact that we have an art university, that we should not have a purely mechanical fulfillment of the curriculum, that we need to take into account talent, etc. I do not presume to judge this, from my point of view it is generally inexplicable. We all say that the curriculum is bad, overloaded. At the same time, if you look at how many composers have diplomas on the graduation from the conservatory, we will see that even such a person as Shostakovich does not have a diploma, because he did not pass aesthetics. <...> There are items of secondary and primary importance. <...> you can not study everything, you need to have education in one place. At the composer's faculty, one must strive to make a professional composer out of a person, and one must choose a certain number of subjects aimed at this goal. Young composers live in unimportant conditions, they work in order to exist and the curriculum does not allow them to work" [65, p. 40–41].

Sviridov expressed his opinion on the problem that did not touch him personally, it is about the performance of the students' essays: "When a composer writes for himself or a professor, this is a very bad thing. <...> We can not listen to the public, and we write so that our things are obedient and sung. In this regard, the issue of the constant performance of student essays ac-

quires enormous importance. <...> It was said here that many work under Shostakovich. This is especially noticeable in our class. But this is because there is no living environment, a living response, a person gets used to the demands of his professor. We need an audience" [65, p. 40–41].

First of all, this speech showed Sviridov's personal qualities: independence of thinking, boldness in presenting his point of view, and most importantly, showed his non-indifferent attitude to the problems that have ripened, a sincere experience for the further development of Russian musical art that will distinguish him throughout all life.

As for the proposal of the candidates Khrennikov and Dzerzhinsky as teachers of the Conservatory, then, of course, on the part of Sviridov, it was presumptuous and unreasonable. Khrennikov graduated from the Moscow Conservatory one year ago and was still very young, and Dzerzhinsky, although he was known, was also young, and was recently expelled from the Leningrad Conservatory for underachieving. In addition, the work of both composers in the professional composer environment received many negative assessments⁹⁴².

However, Sviridov's proposal is symptomatic in a creative way. The time of study at the conservatory became for him a period of searching for a style and a conscious selection of means. And, not looking at Shostakovich's sincere enthusiasm and active work in his class, Sviridov simultaneously feels a creative closeness to Dzerzhinsky and the entire Leningrad direction, experiencing from their side no less influence. The second half of the thirties is the period when Sviridov creatively doubles. In 1940, the creative crisis will manifest itself in the parallel creation, on the one hand, of the Symphony for the String Orchestra in Shostakovich's class, and on the other hand of songs on the words of A. Prokofiev.

And it is songs based on A. Prokofiev's words that will become the main reason why Sviridov will cease to attend Shostakovich's class in the same year. The description of these events can be found in the preface by A. Belonenko to the book "Music as Destiny", where he writes that Sviridov brought six songs to the class in the words of A. Prokofiev and received for them not just a bad evaluation but a severe reprimand that it was not entirely usual for always delicate with his students Dmitry Dmitrievich: "Shostakovich did not like the whole work, he believed that in it Sviridov sinks to the lowland, falls into philistinism, vulgarity. <...> Apparently, he said some harsh words, and the young Sviridov, a man who was proud and quick-

⁹⁴² See the articles devoted to the All-Union Opera Conference, published in the journal "Soviet Music" for 1940 No. 9–12.

tempered, could not restrain himself, left the lesson and never returned to the classroom" [617, p. 27].

The resulting situation led to the fact that Sviridov, despite his unconditional talent and efficiency, did not finish the conservatory. According to conservative orders, Sviridov was expelled from the Conservatory on January 8, 1941. The order read: "For a pass for disrespectful reasons" [230].

For many years there was a legend that Sviridov was expelled for not regularly attending lectures and passing the test in German. In particular, this is written in his memoirs by the composer D. Tolstoy, who was then studying in Shostakovich's class in the first year: "an order posted in the corridor signed by P. A. Serebryakov posted in the corridor: "Students of the fifth year I. Dzerzhinsky and G. Sviridov be expelled from the conservatory for the non-delivery of the German language" [636, p. 157]. However, the information he provided was not confirmed by official documents: there is no such order in the documents of the conservatory. I. Dzerzhinsky, about which writes D. Tolstoy, at that time was no longer listed among the students of the conservatory⁹⁴³.

Let's give some more documentary evidence that Sviridov did not graduate from the conservatory. According to the State Examination Protocol of the Composing Faculty of June 20, 1941, in the lists of those examining the specialty Katzman, M. A. Matveev, V. N. Salmanov and V. A. Tigranian [53]. No Sviridov in the order to receive the diplomas: "The below-named students, who have completed the entire curriculum of their faculty and considered to have graduated from the Conservatory with the award of a diploma <...> V. Salmanov (with honors) Katsman, Krasnov, Matveev, Musselius, Tigranian" [232].

Fortunately, the exception of the conservatory students did not affect the composer's further creative path. He graduated from the conservatory after twenty years, in the sixties, when P. A. Serebryakov, expelled him from the conservatory in 1941, again became the rector of the Leningrad Conservatory. During the war relations with Shostakovich also improved.

Summing up, once again we emphasize the most important thing: while studying at the conservatory in the difficult conditions of the reorganization of the composer's education, at a time when the students neglected vocational training, Sviridov retained critical thinking and was characterized by an incessant thirst for knowledge. Years of study at the Conservatory became for him a time when he, along with intensive studies and mastering a new one, actively acquired the skill of independent professional work.

⁹⁴³ Among the documents of the Conservatory for the period from 1935 to 1941, with the name of Dzerzhinsky, no documents were found.

And if during the study at the technical school you can talk about the influence on Sviridov of the atmosphere of the school as a whole, then of course in the conservatory the training in the classes of P. B. Ryazanov and D. D. Shostakovich played a fundamental role.

2.3. Role of P. Ryazanov in the formation of the creative personality of G. Sviridov

2.3.1. General characteristics of the pedagogical activities of P. Ryazanov

In the Conservatory, Sviridov at his own request he was enrolled in the class of P. B. Ryazanov⁹⁴⁴. At that time his class was the most numerous before income Sviridov gave a wonderful release. Among the graduates were G. Fardie, N. Levy, N. Gan, V. Soloviev-Sedoy, B. Maisel, N. Grehovodov, I. Pustylnik [200]. Also at different times in the class Ryazanov at Central College and at the Leningrad Conservatory he studied with such musicians as L. Hodza-Eynatov, E. Dzerzhinsky, N. Bogoslovsky, O. Chishko, V. Sorokin, A. Novikov. R. Gabichvadze, A. Machavariani, M. Leviev, O. Evlakhov, D. Tolstoy, A. Dolzhansky, A. Balanchivadze. Most of them were representatives of the so-called "song" trends in Soviet musical art.

He began to communicate with Ryazanov even while studying in a music school. The Conservatory is officially listed in his class for only one year – in the first year. However, most likely, a period of classroom training Ryazanov was even smaller. As indicated by Sviridov: "in the Conservatory I was enrolled in the class of P. B. Ryazanov, but he studied for only two to three months. Pyotr Borisovich, with whom I had a good relationship as a student and teacher was suddenly transferred to work in Moscow, the Committee on arts, then just organized. Thus, I was left without a teacher on the speciality" [616, p. 170]. In one of his letters he also writes that at the end of 1936 remained without a teacher, as Ryazanov, "was recalled to Moscow and appointed a consultant for Kerzhentsev, the Chairman of the newly formed Committee on the arts" [263, p. 4]. Words Sviridov consistent with archival documents: 15 November 1936 and 15 January 1937, Ryazanov was on vacation [204], and on June 1 1937 he was dismissed from his post at the Conservatory in connection with the appointment to the all-Union Committee for the Arts [207]⁹⁴⁵. However, despite such a short time learning in his class, the influence of the personality of Pyotr Borisovich on the formation of creative individuality of Sviridov was very significant, moreover, he has not given due assessment.

⁹⁴⁴ P. B. Ryazanov (1899–1942), an outstanding pedagogue, composer, musicologist, folklorist.

⁹⁴⁵ In September 1939, P. B. Ryazanov again returned to the conservatory and was confirmed as the head of the chair of composition [220].

P. B. Ryazanov was an outstanding personality, and it is impossible to imagine the cultural life of Leningrad in the thirties without his activities. According to the daughter of the composer, musicologist N. P. Ryazanova, in many respects it was thanks to him that the Leningrad musical culture had its characteristic face in the thirties. Much to our regret, even the music-canes in our time are almost not known Ryazanov-musicologist and Ryazanov-composer. At best, he is known only as the creator of a unique course of melody.

A hereditary Petersburger, Ryazanov was born in Narva in an intelligent family of amateur musicians, at the same time closely associated with the world of artists⁹⁴⁶. He grew up in an atmosphere of high culture, from childhood received a multifaceted humanitarian education, then began to learn the piano and violin. But by the age of 13–14 the boy devoted more and more time to composing music, and already at the age of 14 had a firm decision to become a composer. In 1920 he entered the Petrograd Conservatory. Among his teachers were S. M. Lyapunov (strict style, polyphony), M. M. Chernov (instrumentation), L. Nikolaev (fugue), E. A. Cooper (reading scores), A. M. Zhitomirsky (variations), N. A. Sokolov⁹⁴⁷ (harmony), he also became his teacher of composition. After the death of Sokolov Ryazanov was engaged in composition with Zhitomirsky [612, p. 100]. A great friendship connected Ryazanov with Shcherbachev, with whom he was privately engaged, and recognized the enormous impact that Vladimir Vladimirovich had on him.

After graduating from the Conservatoire in 1925, Ryazanov at the initiative of Glazunov was immediately invited to the number of her teachers. But most of all the manifestation of Ryazanov's creative and pedagogical personality was promoted by the atmosphere of the Central Music College, in the creation of which he took an active part, and where, under the leadership of V. Shcherbachev, among the young teachers and like-minded people, carried out the reform of the composer's education, developing in it a completely new course of melody.

By the mid-thirties Ryazanov, despite his young age, was already one of the most authoritative teachers of Leningrad, who brought up a large number of musicians. The scope of his pedagogical and social activities is amazing. In different years he had to teach in almost all educational institutions of the city. Among them: the Leningrad Conservatory, the First Music School, the Central Music College, the Fourth Musical College, the Higher Courses of Art Stud-

⁹⁴⁶ The mother of Pyotr Borisovich was from the Tatishchev family; Also in the family was the famous Russian navigator Sven Vaxsel (1701–1762), a Swede by nationality. The origin of the grandmother's father is associated with the name of the outstanding Swiss teacher Pestalozzi (1746–1827). The father of the composer communicated with I. E. Repin, V. G. Perov (with whom he was related); Comrade Ryazanov was the son of F. Sollogub, classmate at the gymnasium – N. P. Akimov. For a detailed description of Ryazanov's family, see: N. P. Ryazanova. Studying the archive of P. B. Ryazanov [612].

⁹⁴⁷ N. A. Sokolov – a student of N. A. Rimsky-Korsakov.

ies at the Institute of Theater and Music, the music department of the State United Working University, the Leningrad Department of the Musical Pedagogical Correspondence Institute [612, p. 101].

Also during the 1930–1940s Ryazanov was a consultant at the Tbilisi and Baku Conservatory, and in the 1938–1939 academic year he was dean of the scientific and composer faculty of the Tbilisi Conservatory. Throughout 1937–1938 the management of the Moscow Conservatory repeatedly invited Ryazanov to become a professor and dean of the composer's faculty.

A lot of time from pedagogy and creativity was taken away by the public-administrative work of the composer. According to Yu. N. Tyulin, Ryazanov was an excellent administrator [446]. In the thirties in the Leningrad Conservatory he headed the pedagogical department of the Instructor and Pedagogical Faculty, from 1935 to 1937 he was the dean of the composer's faculty. In the Leningrad Union of Composers, where Ryazanov was a member of the Board, he conducted extensive consulting work. At the end of April 1937 he was appointed to the post of assistant to the head of the Department of Musical Institutions for creative issues⁹⁴⁸.

In the years 1932–1933 on the direction of the Union of Composers, he worked in the artistic council of the Leningrad Philharmonic, since 1933 he was in the Music and Methodical Council of the Mass Work Department of the Leningrad City Council, he was a member of the jury of musical olympiads and various musical competitions, he was a musical consultant in the cinema. In 1936 he was a staff consultant for the Soviet opera at the Smoll Opera House; From 1933 – responsible editor of the newly organized Leningrad Branch of the Music Publishing House (LOMI) in the sections of concert-variety and educational and pedagogical literature. N. P. Ryazanova writes that, as an editor, Pyotr Borisovich has dealt extensively with the issue of publishing an unknown musical heritage in our country.

In 1934–1937 he was a member of the board of the publishing house "Triton" in the division of Soviet musical literature and modern Western European vocal literature, as well as a responsible editor for the division of vocal literature of Soviet authors⁹⁴⁹.

In the Leningrad Conservatory Ryazanov actively participated in the modernization of the curriculum of the university, taught a wide range of theoretical disciplines: practical composition, melodic, vocal composition, orchestration, harmony, polyphony, analysis of musical forms, solfeggio, introduction to music studies, music pedagogy for postgraduate composers. In

⁹⁴⁸ At the urgent request of Ryazanov, he was released from this post in January 1938. About this: N. P. Ryazanova Studying the archive of Ryazanov [612].

⁹⁴⁹ The list of institutions in which Ryazanov worked was given under the article of N. P. Ryazanova Studying Ryazanov's archive [612, p. 104–105].

addition, there was a whole group of subjects related to folk-song art: Russian song, musical folklore, a seminar on ethnography, Russian musical intonation [612, p. 101].

Ryazanov began his class of practical composition in 1926, first at the Central Music College, then at the Leningrad Conservatory⁹⁵⁰. Ryazanov belonged to the generation of the founders of Soviet musical pedagogy and made an invaluable contribution to its development. "P. B. Ryazanov as a teacher of the course of practical composition deserves to be studied by our musicologists", [cited in: 532, p. 37–38] wrote V. Soloviev-Sedoy. In the opinion of N. P. Ryazanova, Pyotr Borisovich created a unique direction in the national composer pedagogy, developed his method of teaching composers. The biographer of the composer E. Zaritskaya wrote quite correctly that "the ultimate goal of his system was the training of a musician who could participate actively in the development of Soviet musical culture and with his work and other kinds of musical work" [532, p. 38].

Ryazanov approached the process of teaching very thoroughly and in good faith. In the period when some of the composers and students refused to follow the traditions, Pyotr Borisovich advocated their continuity, without which, in his opinion, it is impossible to imagine a full-fledged development of talent: "The development of creativity beyond the use and influence of one or another established tradition is impossible, – he said in 1933, – the question is only in the relationship between the traditional and the new that the composer himself contributes. Even what we call original creativity, in fact, is always succession, is associated with one or another traditional musical culture" [427, p. 39].

Therefore, he deeply comprehended musical pedagogy in pre-revolutionary Russia, devoted much time to the study of Rimsky-Korsakov's creativity, comparing his creative methods with the methods of Tchaikovsky [611]; Detailed analysis of the struggle of creative trends that took place during the formation of the Leningrad Composers' School [48, p. 138–168].

In the thirties, when the system of composer education was still in its infancy, Ryazanov actively participated in its formation. Pyotr Borisovich constantly spoke at pedagogical conferences on the methods of teaching music and theoretical disciplines, took part in discussions on the most important creative issues of Soviet music, in different years he read numerous reports at the Central Music College, the Conservatory and other educational institutions.

He believed that "the composer's profession <...> is not a mass profession even in our conditions. No matter how intense the influx of forces <...>, no matter how many were created

⁹⁵⁰ Ryazanov's pedagogical work was interrupted for a while because of his appointment as assistant to the head of the department of musical institutions for creative issues with accommodation in Moscow and connected with trips to the cities of the USSR. And although Ryazanov soon returned to the conservatory, he was appointed head of one of the departments of the com-position, but he did not play the previous significant role.

by professional education <...> composers will always be numbered in units, tens, but not hundreds, not thousands and not tens of thousands" [427, p. 31]⁹⁵¹. In this regard, in order to qualitatively perform the selection for the composer's faculty, Ryazanov studied the features of the manifestation of the creative and compositional principle, the specificity of musical and creative endowments, he was interested in the question of the criterion and the age limits of admission for the separation of composition.

Reflecting on the peculiarities of the creative process, Ryazanov did not confine himself to musical art and compared the creative process with composers, writers and artists. In particular, his observations on the role of memory in the field of painting, literature and musical creativity have been preserved.

Ryazanov also analyzed his pedagogical activity. N. P. Ryazanova points out that the archives of the composer preserved notes, circa 1934, in which he describes his own pedagogical experience. In 1934, on the basis of his research and pedagogical experience, he prepared the work "To help a budding composer", which, unfortunately, did not see the light [612, p. 109].

Throughout his life, the pedagogical activity of Pyotr Borisovich closely intertwined with the scientific. In the orbit of his research was everything related to composer creativity and pedagogy: beginning with the major issues of the formation of mastery, the process of creativity, stylistics, the creative method, to more concrete ones – orchestration, voice, and musical development⁹⁵².

The enormous methodical work of Pyotr Borisovich was constantly noted by his colleagues. M. A. Chulaki at a meeting in the conservatory said: "I put Ryazanov's school very high. Here the dedication and methodical work of Pyotr Borisovich himself is clear ..." [47, p. 10 turn-over].

Ryazanov constantly updated his pedagogy in search of a new one, introduced corrections into his methodology in accordance with the requirements of the present. He believed that "the conscious use of a particular tradition only in the name of preserving its inviolability inevitably leads to academicism, stylization, and so on. The inability to rise above traditions, whose boundaries are too narrow, creates a number of very complex contradictions in creativity" [427, p. 38]. The only thing that remained unshakable in his pedagogy is the reliance on melody as the basis of composer creativity.

⁹⁵¹ The report was read at the Central Music College at a meeting of the composer's department on December 13, 1934.

⁹⁵² Recordings of Ryazanov's conversations with Gliere and Shostakovich on orchestration have been preserved (some of the composer's archival materials are entitled "orchestration and instrumentation"), notes and a selection of examples of the features and contradictions of the modern shortened score. See: N. P. Ryazanova Studying the archive of P. B. Ryazanov [612, p. 114].

The role of the teacher Ryazanov considered defining in the development of the student-composer and was fully aware of his responsibility. This remark of Pyotr Borisovich expressed by him in 1933 at the Department of Composition in the Central Musical College is indicative: "To a great extent, it is upbringing and peculiarities in the development of the musician's personality that a large, average or insignificant compositional talent will be formed from him, with a huge, a small tendency towards spontaneous creativity" [427, p. 34].

Recognizing the natural musical endowment, Ryazanov believed that "the earlier or later identification (maturation) of the character and scale of the composer's creative talent largely depends on the gradual accumulation of his musical and life experience, rather than on the strength and quality of the natural musician's data. <...> Obviously, the accumulated musical and worldly experience in a certain period creates a qualitative change when "a swan is born from the ugly duckling". Such a turning point does not always happen, but if it happens, it has tremendous significance for the composer's personality formation" [427, p. 35].

In the period when students began to disregard the conservative education, he argued that it would be impossible to show the originality of talent without mastering technique, to achieve creative independence without a thorough study of the matter. I. Pustyl'nik recalled that in the lessons "the supporters of the so-called "inside" were especially attracted to him, who considered that mastery was the destiny of composers "who do not have anything to say", that it "strangles" the creative individuality of the composer, deprives him of the musical language of the immediate emotional persuasiveness, etc. Ryazanov spared no effort to dispel this nihilism and dilettantism in his views on the essence of the creative process" [421, p. 30].

Technical difficulties, according to Ryazanov, were to become a second nature for the composer. To confirm his point of view, he quoted in one of the articles the words of B. Asafiev and G. Laroche: "in order to become a composer", there is little talent; Years and years of strenuous struggle with unyielding material <...> an extraordinary tension of thought and will is needed, a long expenditure of effort is needed" (I. Glebov⁹⁵³), because in works that grew up without any culture," with the happiest and brilliant talent, they always dominate close frames both in relation to size and relative to manners; The composer repeats himself and does not know how to get out of the found track (G. Laroche)" [608, p. 66].

The most important for the formation of the composer Ryazanov considered the solfeggio and melodic courses he had developed in 1926–1927⁹⁵⁴. It was "the emphasis on the melodic

⁹⁵³ Igor Glebov – literary pseudonym B. A. Asafyev.

⁹⁵⁴ The melodic course was first introduced into the system of conservatory education in 1926, and in 1931 it was already withdrawn in connection with the new reorganization of the curriculum.

problem that was the new foremost phenomenon that the reformers of music education opposed to the old system of teaching" [612, p. 102], – N. Ryazanova thinks⁹⁵⁵.

Theoretical and practical course of melody passed all the students-composers, regardless of the level of preparation and creative preferences. Lectures took place with a constantly crowded audience. Ryazanov's special course was taught not only by composers and musicologists, but also by students from other faculties. "It was a very useful discipline, which contributed to the development of composers melodic creativity, – recalled V. Soloviev-Sedoy. – It's a pity that she is not studying at conservatories now, and Ryazanov's course records have not yet been published" [551, p. 138].

A great role in the development of courses in melodics and solfeggio, as well as in pedagogical work in general, played the experience of Ryazanov-folklorist. He knew the Russian folk song, old and new, peasant and urban. Almost all printed collections of folk songs, an enormous literature on the verbal and musical folklore of the peoples of the USSR, folklore of the peoples of Transcaucasia (in his archive a huge number of Georgian and Azerbaijani songs⁹⁵⁶ preserved) were carefully studied, he also studied children's folklore that had not been studied at the time. Also Ryazanov was in charge of the cabinet of native creativity in the research institute of theater and music, he was a participant and organizer of folklore meetings. N. P. Ryazanova writes that the most extensive section of the composer's archive is associated with folklore. Unfortunately, almost all unique material has not yet been published⁹⁵⁷.

"We have a living song life, which composers know little, – Pyotr Borisovich wrote in his notebook somehow. – It is enough to study folklore on the collections of Afanasiev, Balakirev and other music figures of the last century" [429, p. 61]. Ryazanov tirelessly watched the music around his life and led about this extremely interesting diaries, in which he recorded samples of existing intonations and folk songs. N. P. Ryazanova writes that Pyotr Borisovich "felt life as an infinitely sounding matter" [429, p. 62]. He constantly analyzed everything that sounds in a city, a village, in various layers of the population, coming to study as a kind of folklorist-sociologist. He "carefully studied <...> the manner of performing a work, as well as the specific

⁹⁵⁵ Of his two most important methodological works, only the theses of the report "Program and Methods of Solfeggio teaching" [610] and the Melodic Course Program [316] are published, the manuscript of the course "Melodika" is kept in the manuscript department of the St. Petersburg Conservatory [238]. Also Ryazanov is the author of a unique course for composers "Vocal Composition" (materials of this course are in the composer's archive). The course "Vocal Composition" in the curriculum of the Conservatory lasted for a short time – from the spring of 1932 to 1934.

⁹⁵⁶ In July 1936 Ryazanov participated in folklore expeditions to the mountain regions of South Ossetia.

⁹⁵⁷ In 1927 in the journal "Music and life" (№№ 2, 5) published two small articles of the composer – "the ditty" and "I sing now on the Volga". Fragments from the diaries of the composer was published in 1967, his daughter, musicologist N. P. Ryazanova in the journal "Soviet Music" [429].

conditions, the living circumstances of this performance. He paid particular attention to how the <...> author's song is transformed in different regions, in different social circles of listeners" [429, p. 62].

He attached special importance to the study of everyday speech intonation, she was interested in him from the point of view of the department of "speech intonation" of the course of melody. "He was keenly interested in everyday talk in a variety of manifestations – the exclamations of peddlers, workers, sellers of newspapers" [429, p. 61]⁹⁵⁸. Even in Paris, in 1928, he listened attentively and wrote down various cries of vagabond merchants. But Ryazanov paid the closest attention to the analysis of Russian songs, studied the characteristic features of its melodic structure, rhythmic and modal originality, tried to comprehend the stylistic patterns of song melodies. He believed that "a Soviet composer can draw from folklore and intonational features of the musical language and compositional, thematic, genre features" [428, p. 23].

Already the basis for the course of the solfeggio, intended for the earlier stage of training, was laid folklore material – the Russian folk song verse and its features, folk reminiscences, intonations of the movement, songs of the South-Western Slavs, on the basis of which the overtone bases of melodic education were studied⁹⁵⁹.

The course of melody, logically continuing the course of solfeggio, consisted of two parts: theoretical and practical [238; 316, p. 118–125]. In the first, theoretical part, separate sections were devoted to the importance of rhythm in music, as well as metrics, scales, frets, scales, intervalics (it was also considered from the point of view of intonation theory), the intonation process and its features were analyzed in detail. The program had such interesting topics as "Meaning and types of melodic modulation", "Harmonious background of melodies", "Energy of melodic line", "Types of melodic movement".

The second, the applied part, consisted of sections on sequencing, ornamentation and melismatics, polyphony of a single-line line (section, relied on the work of E. Kurth), the principle of echoes, polyrhythmia, phases of movement, as a constructive moment of composition, dance and song principles in melody. A separate section was devoted to the speech intonation and the transition from it to intonation purely musical. The main practical examples of the program were borrowed from the collection of peasant folk songs of the recording of Palchikov, two collections of folk songs by Lineva, as well as samples from the works of Bach and Reger.

⁹⁵⁸ In the journal "Soviet Music" published excerpts from observations of Ryazanov over the music of the life of Leningrad and the Leningrad region in 1930–1932 [429].

⁹⁵⁹ See the report of P. B. Ryazanov "Program and methods of teaching solfeggio. Theses" [610].

Credential requirements for the course included an oral response on the material passed and written works – writing a single-line line with echoes and a free composition of works of a linear-melodic style in song or dance form.

I must say that Ryazanov was aware of foreign teaching methods, both classical and modern. In 1926, the People's Commissariat for Education, he was sent to Germany and France for two and a half months to study the system of musical education in the West, primarily, the teaching of music-theoretical disciplines there, in particular, solfeggio [612, p. 102]⁹⁶⁰. In the Doctrine of the melodic, he often refers to the theoretical works of Karl Buecher, the theory of the antique metrics (Westphalus, Schmitt, Melgunov, etc.), the works of H. Riemann, E. Kurth (in particular, his "Fundamentals of Linear Counterpoint"). Especially, in connection with the course of melody, Ryazanov studied the features of the creative process in I. Stravinsky⁹⁶¹. Although, according to Ryazanov himself, many foreign works, in particular, E. Kurt became known to him, when much of the course program has already been formed. Therefore, in developing the course of melody, he, first of all, relied on the works of B. Asafiev.

In order to appreciate the originality and novelty of Ryazanov's melodic course, it is enough to compare it with the analogous program of this course, which was taught at the Moscow Conservatory [316, p. 125–127]. In addition to the fact that the Moscow course was much smaller in volume and significantly different in content, the authors of the Moscow and Leningrad programs pursued completely different goals.

The composers of the Moscow course of melodies proceeded, first of all, from a fact-finding goal – to give students an idea of the historical types of melody, its origins and development beginning with the music of ancient Greece. The main task of the historical part was to determine the place of melody among other sciences in music. At the same time, students got acquainted with the structure of melodies, explored their specific features and elements of expressiveness, and defined their meaning in a musical work. However, in comparison with the Leningrad course, the program only theoretically affected the general points, without going into the essence of the proper melodic education. The practical part, the purpose of which was "to awaken a more conscious attitude to the melos and to point out the possibilities of its application and use of melodic elements in works" was optional [316, p. 127]⁹⁶². But most importantly, in the

⁹⁶⁰ During the trip, he also met with Prokofiev, Rakhmaninov and Tcherepnin.

⁹⁶¹ In 1926, Max Reger's book "On Modulation" was published in translation, with a preface and notes by P. B. Ryazanov. In the composer's archive there is an unfinished article "The Traits of Melody Stravinsky", referring to the course of melodies. Ryazanov also wrote an article "Stravinsky and his ballet "Pulcinella". See this: N. P. Ryazanova Studying the archive of P. B. Ryazanov [612, p. 109].

⁹⁶² The practical part included composing melodies – unison, for the choir, for the quartet, for melodies of vocal and instrumental, for folk-style melodies.

Moscow course of melody there was no connection with Russian folk melodies and Russian folklore. While Ryazanov's course had a clear practical focus – to educate composers-melodists in a lively connection with the Russian melodic tradition.

2.3.2. Ryazanov-composer

The pedagogical process of P. B. Ryazanov was inextricably linked with his creative views. As a composer, Pyotr Borisovich did not immediately find his own style. In his youth, he experienced a hobby of V. Rebikov, then Skryabin and Prokofiev. In the second half of the twenties paid tribute to the fascination with modernism, German expressionism and actively experimented in search of new expressive means⁹⁶³.

At the very beginning of the thirties, during the rampant RAPM, Ryazanov was subjected to harsh criticism and accusation of formalism. The period from 1930 to 1932 became for the composer a time of serious reflection and rethinking of his creative attitudes. In February 1932, Pyotr Borisovich wrote in a letter to Shcherbachev that he had endured a period of "terrifying confusion", which had been particularly touching for the last two years" (cited from: 612, p. 108]. There was a temporary pause in the composition, which he partially filled, switching to the processing of folk songs.

N. P. Ryazanova, believes that "P. B., in the end, took this criticism and sincerely tries not to feel "thrown overboard" to reorient his work "towards the creation of a new proletarian musical culture", toward mass genres. I believe that P. B. made himself internally convinced of the fairness of sharp criticism, relying on his deep-seated attitude toward the need for serving the people (in line with the democratic ideas of the intelligentsia of the nineteenth century), which is characteristic of him and explains much, in the first place, in his pedagogy" [612 , p. 107–108]. Already in 1936, at a meeting of the Academic Council at the Leningrad Conservatory, Ryazanov said: "I realized that the basic attitude in pedagogical work should be to create works not for the audience of selected musicians, but for a broad audience of a mass audience" [48, p. 154].

As a composer-lyricist and melodist, Ryazanov found himself by the beginning of the thirties, simultaneously with the development of theoretical works on solfeggio and melodic⁹⁶⁴.

⁹⁶³ Under the influence of foreign contemporary music of the 1920s, Ryazanov wrote "Four Poems by Alexander Blok" and "Suite for Piano". (See: I. Vorobyev At the sources of the tactless notation (on the example of the works of A. Lurie, A. Mosolov, Yu. Tyulin and P. Ryazanov) [500].

⁹⁶⁴ Multifaceted social activity, as well as high self-discipline, hampered Ryazanov's intensive and systematic work on his own works. Pyotr Borisovich left a small musical legacy: sixty-two finished opuses, of which only

It was during this period that Ryazanov met the young Sviridov. This was the time of the creation of the best works of Pyotr Borisovich, quite undeservedly forgotten in our time: "Short Songs" by poems of Soviet poets in the song-romance genre (1935–1936), vocal cycle "Tabor songs" on folk texts from the collection of A. Globa Until 1939), String Quartet of the Op. 8 (1934), "Saratov chastushki"⁹⁶⁵ (1926), lyrical etudes for piano (1935–1939), three pieces for cello and piano (1936). All these compositions were distinguished by a combination of the democratic character of the musical language with high professionalism, proximity to the national Russian sources, manifested in both the field of intelligence and masterfully translated into the idea of hypocrisy.

In all his writings, Ryazanov strove for maximum buzzing of the whole texture with great rhythmic ingenuity. These qualities he cultivated in his students. Soloviev-Sedoy recalled that Ryazanov worked with his students, above all, on the development of song and melodic thinking, he achieved a thematically relief melody organically connected with living intonations and genres of Russian folk art [439]. Ryazanov also advised his students to carefully study the works of Kastalsky about the Russian folk song, and having met in 1931 with the work of Davidenko and appreciating him highly, recommended to get acquainted with his singing and oratorio creativity.

We recall the memoirs of V. P. Soloviev-Sedoy, giving an idea of the educational process in the class of Pyotr Borisovich: "Ryazanov paid attention to the poverty of my harmonious language and played me a lot of his own improvisational transcriptions-processing of Russian folk songs with colorful diatonic harmonies in the spirit of Borodin (these I really liked the harmony). He also tried to enrich my rhythmic thinking, "tied" from the time of improvisations for gymnastics to repeated monotonous figures. On his instructions, I wrote a lot of exercises, achieving rhythmic freedom, that is, the melody "breathed", flowed naturally, not obeying the metric grid <...> And if now criticism notes in my songs the desire for rhythmic diversity – I owe this mine teacher" [439, p. 23].

"The methods by which Ryazanov acquainted us with the laws of form were original, – continued to remember Soloviev-Sedoy. – He understood that if he explains them on musical samples, then we, who knew very little music then, will necessarily start to imitate what was shown. Therefore, he taught us a form in works of fiction" [551, p. 139].

Numerous students of Ryazanov always noted his exceptionally individual approach to each: "A teacher should not impose his tastes on the pupil, but see and develop that individual

eight were published during his lifetime. In his legacy there are many unfinished works and ideas. Among them there are numerous orchestral designs, including a symphony.

⁹⁶⁵ "Saratov chastushki" for voice and piano are the processing of the materials of the Volga folklore collected by the composer in 1914–1920.

principle that is embedded in him. This is what Ryazanov knew how to do" [551, p. 138], – noted Soloviev-Sedoy. But still the rights of N. P. Ryazanova, who believes that with the inclination of Ryazanov himself as a composer to vocal music⁹⁶⁶ and his excellent knowledge of folk song culture, he brought up, first of all, songwriters [612, p. 103]. Unfortunately, Pyotr Borisovich, he practically did not develop symphonic thinking in future composers. The individual approach, most likely, consisted in revealing in his pupils a melodic beginning, Ryazanov allowed everyone to turn to an intonation environment close to him.

2.3.3. The learning process in the class of P. Ryazanov

According to the memoirs of N. Levi, classes in Ryazanov's class lasted "from morning till loss of consciousness" [cited in: 612, p. 103]. He canceled individual lessons and obliged all students to attend classes from beginning to end, listening and discussing all the works brought to the class⁹⁶⁷. Gradually, the tradition was to see the teacher out to the house, continuing on the way an interesting conversation, started at the lesson. "Pyotr Borisovich so built his studies, that the auditioned work became the object of discussion of the whole class. Often there were fierce disputes. Usually P. B. gave an opportunity to express himself to all comers, without interfering in the discussion and making some notes for himself. But when different points of view began to appear, when passions arose around them, P. B. found a convenient moment to finally bring clarity into the question under discussion" [421, p. 30]. Such a "discussion" club attracted the attention of musicians not only from other faculties, but even from the outside.

N. P. Ryazanova points out that "the course of the composition was very rich: in fact, it absorbed most of the courses that Ryazanov had ever read – melodic, vocal composition, analysis of forms, orchestration, Russian song. As necessary, in connection with viewing student work, he then read special lectures (for example, on the foundations of impressionism, on the relationship of music and poetry) or analyzed the scores of classics and contemporary authors. I. Ya. Pustyl'nik later reminisced a remarkable, in his words, an activity devoted to the analysis of nine romances by various authors on a single text. Pyotr Borisovich loved literary analogies and often brought to the classroom the verses of Blok, Lermontov, contemporary poets. He often analyzed the composition of a literary work, for example, the stories of Chekhov, Korolenko. Pustyl'nik noted that the pedagogical method of Ryazanov was constantly renewed, and the nature of the conduct of one lesson was different from the other" [612, p. 103].

⁹⁶⁶ It is interesting that in the work of Ryazanov himself instrumental music prevails.

⁹⁶⁷ If necessary, Ryazanov additionally dealt with each student separately.

Forcing students to do much and demanding a great deal of systematic work on composition, Ryazanov could combine pedagogical exactitude and principles with fatherly concern for students. Pyotr Borisovich constantly demanded from the administration to organize the execution of the compositions of the student composers, as the dean of the composer faculty procured free passes for rehearsals of symphony concerts in the Philharmonic for students, he was even worried about the deficit of musical notes. An important detail that attests to the heartfelt participation of Pyotr Borisovich in the destinies of his students is given by N. P. Ryazanova: "At the end of the year, I usually gathered students to analyze in detail the progress or, conversely, the gaps in the work. In doing so, he gave individual advice to each student how to usefully spend the upcoming vacation time, and also presented a memorable gift with specially selected aphorisms" [612, p. 102].

Ryazanov constantly stimulated students' interest in the surrounding reality, taught to search for material for creative ideas in vivid impressions of life, not limited to studying samples of classical and modern musical literature. The entire educational process was aimed at awakening the creative initiative of the student, on the formation of the ability to work independently, having mastered, first of all, the algorithm of creativity. Ryazanov believed that "the direct leadership role of the teacher at the beginning of the student's education at the composer's department as the student moves forward will increasingly give way to his own, growing creative initiative" [608, p. 66].

Pyotr Borisovich attracted his students and to participate in the work of the Union of Composers. The whole class attended open creative meetings of the Union, students got acquainted with new works, and sometimes took part in their discussion. A detailed conversation about the compositions heard, as a rule, later continued in the classroom.

Ryazanov's class was significantly different from other classes of composition, which was repeatedly noted by colleagues at meetings in the Union of Composers: "Students of this class show great interest in the content of music. In their creative path, they constantly proceed from content issues. Then they are interested in the question of skill, that is, the question of finding adequate technical content for the content. Students grow from year to year" [47, p. 3]; "The majority of students are candidates to our Union, Pyotr Borisovich is an active member of our Union, and these living influences undoubtedly exist in the school" [47, p. 9 turnover]. At the same time, it was stressed that Ryazanov not only gives special knowledge, but also is an educator. H. Kushnarev noted that "P. B. Ryazanov, working for many years with the same group, managed to <...> maximize this group not only to form, but also to educate" [47, p. 3].

This was very important, since after the revolution the contingent of students changed, their overall level of development was not always appropriate. Ryazanov wrote: "In our time, the head of the class of the main composer's specialty can not be limited to narrowly technical or, for example, purely corrective remarks on the student's work presented. The teacher can not withdraw from participation in the development of the artistic design of the student, from participation in the management of the creative process of the student, except for those individual cases when there are any special pedagogical considerations. <...> This, by the way, distinguishes the methodology of "new" time from the old-time method: the old conservatory gave education to the composer within certain boundaries, the Soviet musical higher education institution educates the composer, that is, assumes a much larger task" [608, p. 66]. Ryazanov considered "ignorance and the inevitable barbarity associated with it" as the "first and foremost enemy" [636, p. 142]. Composer I. Pustyl'nik, one of the students of Ryazanov, recalled: "He conducted with us interesting conversations about music, literature and other arts. Admired his ability to penetrate deeply and subtly into the content of the analyzed works, his bold analogies, comparisons of various styles and creative directions" [421, p. 29]. The extraordinary breadth of his interests, encyclopedic education was noted by all those who knew Ryazanov: "In the statements of students, colleagues, all those who ever communicated with him, there is a huge respect for him as a man and a musician, admiration for his memory and erudition in various fields culture, literature and art. <...> In the sphere of his interests, not only music, but also architecture, painting, theater, literature on philosophy, aesthetics, pedagogy, and philology. In his extensive library, which has been preserved almost completely to this day, along with books on the above topics, <...> with the classics of world literature, <...> books on folklore, ethnography, epics of various nations of the world» [612, p. 101].

The atmosphere that reigned in his lessons is beautifully conveyed in his memoirs by the composer D. Tolstoy: "In the conservatory, he was jokingly called a culturtreger. <...> Usually, everyone came to Pyotr Borisovich at about the same time. Lesson-lecture lasted four or five, or even six hours. <...> Of what he did not tell! On the concerts of Ziloti and Koussevitsky, about how he published the notes of Belyaev, showed how the Germans spoke in German, explained what "platdueich" was, described the arrangements of the London theaters and the Parisian opera, analyzed the financial affairs of the Diaghilev company, the relations between Stravinsky and Prokofiev and Between Stravinsky and M. O. Steinberg. <...> Sometimes Ryazanov told us about things very far from music and art. He explained what form uhlans, dragoons and cuirassiers wore. What restaurants visited to know, and what were for artists, officials and artisans. Where and what were in Petersburg doss-houses. What is Kolomna, where are its borders and

who lived in it. What is the difference between a carriage, a crew, a cab, a cabriolet, droshky and a tug, what is a «vejka», «izvozchik», «van'ka» and «lihach». The students listened without blinking, with open mouths. All this was extremely interesting, because everyone felt: certain fragments and facts of Russian history that lived separately in consciousness are now mutually coordinated, and thus the darkness of ignorance is gradually dissipated. Pyotr Borisovich, the teacher was not out of necessity, but by vocation, he understood what we needed, and he knew how to present it. Usually, after such a luxurious information feast, he glanced at the darkened window and suddenly said: "Well, now let's get down to music". Then he chose someone: "What do you have? Sit down to the piano and show it" [636, p. 140–143].

Given the lack of education of many students, Ryazanov sought to make visits to concert venues maximally useful for them. In A. Jabbarov's monograph devoted to the life and activity of the Uzbek composer Manas Leviev, there are pages describing the years of his teaching in P. B. Ryazanov [516, p. 33–34].

Before visiting the congress Ryazanov specially prepared his pupil: "talked about the composer and his composition, explained the style and drama in the hands, drew the student's attention to the means of its incarnation, pointed out the interesting techniques of orchestral writing. He forced M. Leviev to visit theaters, museums, art galleries, read fiction. I brought him from home the books of A. S. Pushkin, L. N. Tolstoy, I. S. Turgenev, O. Balzac, V. Shakespeare and other writers. And when he, having read, returned the book, asked me to briefly tell about her. And all this he did with great tact... M. Leviev's communication with this kind, highly educated and wise teacher in many respects conditioned the direction of his creative aspirations" [516, p. 34]. In the field of influence of the outstanding personality of Pyotr Borisovich, Sviridov also formed. His warm memories of the period of communication with Ryazanov have survived: "Enrolled in P. B. Ryazanov's class, I thanked M. A. Yudin for his studies and began to study very carefully and diligently with Pyotr Borisovich. He treated me well, my watch was last on schedule. After the lessons, I went to see him off (he lived somewhere near Nekrasov Street). The road to his house was different every time (he chose it himself). On the way, there were conversations on various topics, he taught me a lot (as I now understand!), talked about the city, about musicians from the Union, about myself (not even alienating the intimate details of life), in a word, brought up taste, zeal for work, skillfully, ironically tamed young ambition, etc. As I understand it, the attitude was the most benevolent" [263, p. 3]. But, of course, Ryazanov's main influence on the young Sviridov took place in the creative sphere.

2.3.4. Creativity of G. Sviridov in the class of P. Ryazanov

The period of communication with P. B. Ryazanov (1933–1936) was a separate, very important stage in the professional development of Sviridov. It can be called the first period of the composer's work. L. Raaben, a researcher of Sviridov's instrumental creativity of the 1930–1940s, writes that "this period can be characterized as the time of mastering various genres of instrumental (and vocal) music by Sviridov mainly on the basis of Russian classical traditions; As the time of crystallization of his style, characterized at that time by song themes and bright, catchy motor skills of instrumental movements, developed mainly by homophonic harmonics" [600, p. 103].

Many compositions written by Sviridov in the technical school were noted by Ryazanov's influence, but Pushkin's romances, Piano Concerto and Six Piano Plays became staged and exemplary for this period of his compositional formation⁹⁶⁸.

Nowadays it is possible to make an impression of the First Piano Concert only by a few reviews in the press of those years⁹⁶⁹. The review of V. Bogdanov-Berezovsky for the first performance of the concert in the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic has survived⁹⁷⁰: "For all its shortcomings, especially the extended exaggerated" preliminary assessment, "it feels the brilliance and the game of real talent. The composer's horizon is still not wide, the form and texture are sometimes rather dowdy, yet his orchestra is not an orchestra at all, but some kind of "sphere of harmonization", but in the free outpouring of music, in bold and fast melodic turns, in rhythmic and tempo restlessness it is not difficult to see the "beating" of a young provocative talent" [330].

And here is how L. N. Raaben, who heard the composition in the thirties: "The folklore themes in the work are energetic, fast-paced, brisk even in song lyrical episodes, and the virtuoso texture is distinguished by the liveliness of rhythm and dynamics. This virtuosity, sharply and unexpectedly rhythmic, attracted the concert. The pianism of the work was prokofievsky

⁹⁶⁸ More details about Sviridov's work in the music College, and also about Pushkin's romances, see in Chapter I. Directly under the guidance of P. B. Ryazanov, six pieces for piano were written [507, p. 103] and Concert for pianoforte and orchestra [507, p. 99], one part of which was created in the music College [263, p. 3]. It is noteworthy that with Ryazanov's general desire for song, with his propensity for vocal music, Sviridov in the class of Ryazanov worked exclusively on instrumental compositions.

⁹⁶⁹ After the war, the Piano Concerto was not performed. To date, the score of the composition is lost.

⁹⁷⁰ The premiere of the Piano Concert took place on November 17, 1937 in the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic in the framework of the First Decade of Soviet Music. Conductor – E. Mravinsky, soloist – P. Serebryakov. In 1938, the concert was performed at the jubilee evening in honor of the 75th anniversary of the the Grand Hall named of N. G. Rubinshtein Leningrad Conservatory. His memories are memorable for Sviridov [617, p. 504–505]. More details about the performance of the Piano Concert in Leningrad during the years 1937 1940s will be written in the third chapter

tokatnym and at the same time permeated with abundant imitations of folk instruments. Fluttering breezes, trimming chords reminded themselves of balalaika jokes" [600, p. 104].

Thus, it is obvious that Sviridov wrote the concert, being in the sphere of influence of the creative ideas of P. B. Ryazanov⁹⁷¹. Like all his compositions, Sviridov's concert was marked by a lively connection with the peasant and urban Russian songs. The use of chastushki in the concert also speaks of the direct influence of Ryazanov⁹⁷². And we emphasize that, for the first time in his work he addressed to the people's and peasants' subjects, Sviridov did not resort to the cited use of folklore from the very beginning, and, as Raaben correctly writes, "in modern sounds embodied the spirit of folk music making in chastushka tunes" [600, p. 107].

Despite the indisputable brightness of music, the concert was evaluated in different ways. V. Muradeli, for example, gave a sharply negative assessment to the work: "Knowing the young composer earlier on his indisputably talented romances («Approaching the Izhora»), I was deeply disappointed to hear his concert, which does not shine with significant thoughts, thoughtfulness, or mastery. I want to hope that this concert does not reflect the real creative face of the composer" [397]. V. Zukkerman, not accepting the "popular" form of the work, called it "concert-chastushka" [459]. However, L. Raaben rightly believed that critical remarks about the drama of the concert are not entirely valid in all, since the form of popularity was determined not so much by the immature nature of the composer as by the theme chosen: "Broken folk themes "perfectly" got along with virtuoso instruments and "poppuristic" forms" [602, p. 68]. The fact that the form of the work was a consequence of the appeal to folk themes is written in his monograph by A. N. Sokhor: "Sviridov comes from folk instrumental music and songs. In particular, he builds a form from the follow-up of variously different song episodes" [629, p. 32].

However, as already seen from the review of Bogdanov-Berezovsky, negative reviews were due not only to imperfections in form. "A wonderful concert of Sviridov, original in design, but not mature enough in texture" [381], – wrote in 1939 F. Kozitsky; "In the first and second parts of the concert there is a lot of emotional excitement and sincere pathos. But these qualities appeared almost equally in both parts, which significantly reduces the possibility of gradual musical development and dramatic growth. This was reflected in the form of the concert" [334], – we read in the response of A. Budyakovsky; "Many here are naive and immature also in other

⁹⁷¹On the eve, in 1935, Ryazanov finished his String Quartet, permeated with folk-song, chastushchechnymi motifs. In the pre-war years the quartet repeatedly sounded in Moscow and Leningrad and other cities in the performance of the Glazunov quartet.

⁹⁷²In the thirties, the genre of chastushki was just beginning to attract the attention of composers. Important in this was the role of Ryazanov. In fact, he was the first to realize the value of this genre. Beginning in the 1920s, he recorded them, used them in his works (Chastushka Suite, String Quartet). He repeatedly appeared in the press in defense of the chastushka, which, after the revolution, was threatened with extinction

aspects of design and technical performance, including orchestration. <...> The simplicity of this music is the result of not yet a set of means, but also, at times, of their poverty" [629, p. 32–33], – A.Sokhor points out in the monograph.

And yet, for all the shortcomings, the concert was the main thing: "those features of the early Sviridov, which manifested itself in his first romances and songs: sincerity, youthful inspiration, original melodic gift, fresh sensation of Russian folk song" [629, p. 32–33]. It was these qualities of his music that immediately attracted the attention and sympathy of listeners, contributed to the undoubted success of the composition.

Six pieces for piano were created almost simultaneously with the concert, but turned out to be more student work⁹⁷³. A. N. Sokhor believed that they only contain "the makings of independence", revealed "in a student's timid and inconsistent manner" [629, p. 32]. "Some of the plays are written in folk dance, – the researcher described the cycle. – <...> there are plays of "general and general" music, where it is difficult to say whose influence prevails – Chopin, Tchaikovsky or Rachmaninov, but the person of the author himself is not visible" [629, p. 32].

In 1937, in the Small Hall of the Conservatory, the cycle was performed by pianist Alexander Kamensky⁹⁷⁴. But, unlike the concert, the plays received an unconditionally negative assessment. Bogdanov-Berezovsky, who positively assessed the concert, wrote this time in the journal "Art and Life": "In his piano evening in the Small Hall of the Conservatory, Alexander Kamensky played" Six Piano Pieces "by the young composer Sviridov.

There is mastery of performance, in which the listener transfers the power of interpretation to the work that is being performed. So it was in this case. But Kamensky does a disservice to the young composer, promoting him not only immature, but also little talented student work. "Six plays", above all, are not at all piano. They are awkward, uncomfortable for execution. They are very pale in terms of material, which can not even be called thematic; They are monotonous. <...> Next to Sviridov's concert, his "Six Piano Plays" give a completely distorted picture of the young composer" [330].

And yet, despite its immaturity, the plays reflected the characteristics typical for Ryazanov's school and for this creative stage of Sviridov: the desire for a Russian peasant melodic tune and the search for fresh freshness.

⁹⁷³ Six different characters: 1. Slowly; 2. Fervently; 3. Gustly and uneven; 4. Quickly, excitedly; 5. Calmly, more melodiously; 6. Quickly, with hidden power. The manuscript is in the music section of the Scientific Library of the St. Petersburg Conservatory [507, p. 103].

⁹⁷⁴ Kamensky Alexander Danilovich (1900–1952) is a Soviet pianist and composer. In 1933–1937, the chairman of the performing section of the Leningrad Union of Composers.

In the cycle, you can find and certain creative findings. L. Raaben, for example, considering the work as a whole immature opus, draws attention to the texture of the plays, some features of which, in his opinion, will become typical in the future for Sviridov: "inclination to a sweeping, large style of writing, and in some plays and "linear" interpretation of the piano with a very clear stratification into registers". "The future of Sviridov is also revealed by bold contrasts, in which the declamatory-speaking beginning already appears, – continues the researcher. – The author's agogic directions to the Sixth play, which are reflected in the music itself, are curious in this sense: "Quickly with hidden power. The entire play should be conducted from pp to ff ". Genre manifests itself in the dance turns of plays" [600, p. 103].

Summing up, let's say that all the compositions of this stage unite several important moments, which are due precisely to the influence of P. B. Ryazanov – this is the desire for songness of texture and the absence of symphonism as a method of development. Sviridov's works, like Ryazanov, are usually written in simple forms based on a contrasting comparison of sections. Sviridov, like his teacher, goes in the work "from the Russian peasant song, reproducing its melodic, rhythmic turns, and texture features (echoes), and harmony. The new both composers sought in the sphere of harmony and rhythm.

There is one more creative parallel: the works of the chamber genre, to which Ryazanov gravitated, he often combined into cycles. In this you can see the connection with the work of Sviridov, whose major works are also, as a rule, a multi-part composition, consisting of separate song-numbers⁹⁷⁵. "The predominance of small forms in the heritage of P. B., is probably due to the character of Ryazanov's lyrical talent, – N. Ryazanova points out. – In one of the letters of 1936, he speaks of his striving for clarity and economy of writing, perfection of form, texture. Here he draws a parallel with fine art, he notes that his miniatures are "closer to watercolor painting than to oil painting" [612, p. 109]. Curiously, but even in comparison with painting, there is an analogy. V. Vishnevsky recalls that Sviridov "answers the question about the form of his works, giving an analogy from painting" [503, p. 685].

In the second half of the thirties, it seemed to many sincerely that Sviridov had already found himself, that his style was exactly what it appears in the Pushkin cycle, the Piano Concerto

⁹⁷⁵ In the vocal cycles of Ryazanov, the composition of accompanying instruments is unusual. Often, instead of the traditional piano part, a small instrumental ensemble is used in accompaniment ("Evil Songs" – voice, clarinet, violin, cello, Chastushka Suite – voice, flute, clarinet, bassoon and violin). A similar accompaniment will be found in some of Sviridov's vocal compositions ("These poor villages" for bass accompanied by pianoforte and oboe, "Petersburg Songs" accompanied by pianoforte, violin and cello, song "Papirosniki" accompanied by pianoforte and piccolo flute). Also among vocal works of Ryazanov there are vocal cycles for several soloists. Sviridov will sing vocal cycles "I have a father – a peasant", "Petersburg songs", a poem "The Country of the Fathers" for several vocalists.

and some other works of these years. Different researchers have drawn similar conclusions about the fact that "the music of Yu. Sviridov is marked by the simplicity and clarity of the texture and wide song-writing. The young composer uses fruitfully in his work folk-song intonations. The sphere closest to it is the element of lyricism" [623, p. 59]; "There are no heroic intonations in Sviridov's melodies <...> the melodic turns have an undeniable connection with the Russian folk song. <...> Melody is the strength of the composer" [334]; "Sviridov's work is characterized by simplicity and clarity of the musical language, great emotionality, brightness and novelty of musical thoughts" [415, p. 29].

For Sviridov, it was not yet an informed choice of the creative path, ahead of him was not one creative crisis. The most important thing here is that the young composer discovered his consonance with this direction, which was confirmed by such a vivid display of talent. There was a happy coincidence – the requirements of the teacher were close to the aspirations of the composer himself.

Unfortunately, we have to admit that Ryazanov's creative ideas about the creation of modern, accessible for perception, and at the same time highly professional music, based on the primordial Russian folk song material, the desire for songs that permeate the composition at all levels, these wonderful ideas in the future they did not come worthy of continuation, and remained embodied on the level of popular genres of the thirties – songs, song operas and symphonies⁹⁷⁶. There are many reasons for this: the lack of great talent and lack of professionalism of composers working in this direction, simplistic tendencies of representatives of the "democratic" current of Soviet music, the negative aspects of the dramatic period for Russian culture of the second half of the forties, and in the following decades the turn of professional music art Towards the western avant-garde.

Now, looking at the way of Russian music over the last hundred years, it is obvious that Sviridov actually turned out to be Ryazanov's only pupil, whose works for the first time not only revealed their skills at the level of serious genres of professional art, but you grew to the level of Sviridov's personality and talent. Thus, the training in the Ryazanov class not only revealed the characteristic features of the creative warehouse of G. V. Sviridov, but had a fundamental influence on his formation as a melodist, and, most importantly, as a Russian composer.

⁹⁷⁶ The majority of Ryazanov's pupils remained within the framework of the song genre, although they gave excellent examples in this area. Ryazanov himself, because of his employment, could not fully implement his ideas in his work, much remained either incomplete or at the level of his plans.

2.4. Effect of song movement of Soviet musical culture on the creative views of G. Sviridov

2.4.1. Song movement of Soviet musical culture

Along with the training in the class of P. B. Ryazanov, the song movement of the Soviet musical culture played an important role in the formation of Sviridov the composer, which reached an unprecedented scale in the 1930s. A. N. Sokhor in the biography of the composer correctly writes that "the connection of Sviridov's music with the work of a number of composers and songwriters, with the tradition of the Soviet song as a whole, is unquestionable.... Without creating a work of this genre, he successfully uses and in his own way processes the intonational gains of our song creativity in his choirs, oratorios, romance" [629, p. 295].

In the thirties, a massive song, along with a symphony and opera, for the first time becomes an official state art and one of the priority genres of professional composer creativity. The composers faced the task of raising the mass song-nu to the level of highly artistic art. A decisive role in this was played by the features of Soviet culture, which was based on a strong social orientation and the desire to find a response among the broad masses of people⁹⁷⁷.

In addition, the mass song, as the most democratic genre, now performed, in addition to artistic, socio-political functions. The press of those years repeatedly stressed the exceptional role of the song genre in the system of mass propaganda: "The song as an important component of" custom art "proved to be much more effective than newspaper rhetoric, scientific propaganda and statistical materials designed to demonstrate the advantages of the social order" [539, p. 43]. The builders of the new Soviet culture sincerely believed that the Soviet mass song, originally designed for collective choral singing, most clearly expresses an attitude toward collectivism and the rallying of the masses in a single impulse.

After the revolution, it was in the mass song that significant changes in the musical consciousness of the people began to be imprinted⁹⁷⁸. Therefore, the creative search of composers of the thirties, who were striving for the democratization of the musical language and who wanted to speak with the people in a language understandable to him, were full of the desire to master the intonational structure of modernity artistically⁹⁷⁹. Many composers began using the song as

⁹⁷⁷ Song creativity of the composers was stimulated by competitions organized by the Central Committee of the Komsomol and the Union of Composers. In 1933–1934, the All-Union and Leningrad Song Contests were held timed to the fifteenth anniversary of the Leninist Komsomol, in 1935–1936 the All-Union competition for the best mass song was held, and competitions for the best song with defense themes were held repeatedly.

⁹⁷⁸ Undoubtedly, the Soviet mass song did not exhaust the intonational system of its time.

⁹⁷⁹ Aspiration for democratization of the musical language covered a variety of the warehouse of his talent authors: from songbooks by I. Dunaevsky, A. Alexandrov, V. Zakharov and others to Symphony music composers

the basis of the musical language of other genres, in particular, opera and symphony: "It was the song that became the bearer of new intonations that through it became the property of other, larger genres. There are many reasons for this: as a result of the migration of the population, new socio-cultural communities led to an intensive interaction of song styles, to the birth of new layers of domestic music making⁹⁸⁰. The most vivid expression of this process was the Soviet mass song. <...> the mass song and its elements capture and adjacent, far apart from it genres. <...> we have <...> and song-films, opera songs and even symphonies-songs" [322, p. 27–28].

The process of formation of the style of Soviet mass song was in the general line of the development of musical art of those years, combining classical traditions with the search for a new language, consonant with the present. However, with a common desire for accessibility of expressive means, gravitation towards nationality and songwriting, the composers, each in his own way, sought ways to update the intonation sphere. As a result, the thirties were a time of intense controversy and sharp discussions on the development of the song genre. The questions that were raised were vital, reflecting the real processes of the movement of musical creativity, its characteristic tendencies. In the center of creative discussions there were closely interconnected problems of song, nationality and folklore⁹⁸¹.

The Soviet mass song of those years was distinguished by the breadth of coverage of intonation and genre sources⁹⁸². And, in spite of the fact that in Soviet art the installation for an organic combination of national and international predominated, because of the sharp expansion of the intonational base, there was a danger of eclecticism and depersonalization of the national musical intonation. This was also facilitated by the international purpose of the song, which she was now given: "One more feature of popular music of those years should be noted. It is about the non-national orientation of this music, its appeal to all the peoples of the country. <...> The mass song was intended for "proletarians of all countries", its meaning was not in the orientation

N. Myaskovsky (Lermontov romances) and Shostakovich ("the Song is about the opposite", film music); from the creators of "singing Opera" by I. Dzerzhinsky, O. Cisco, T. Khrennikov to works by Prokofiev ("Songs of our days", "Alexander Nevsky", etc.).

⁹⁸⁰ An unprecedented flowering of art song influenced the development of all musical genres. Not coincidentally, in the thirties came the "song opera"; the song became an integral component in program of those years Symphony (the Fourth Symphony by V. Shebalin, sixteenth Symphony by N. Myaskovsky, the Fourth Symphony by V. Sherbachev), influenced the musical language of the cantata and oratorio genre and romance.

⁹⁸¹ Singing became the main means of expression even in the twenties, when composers were looking for new ways of intonation. Parallel to the important role played omuzykalennoj oratorical intonation, and methods approximating the melody to the speech intonation, until the transition to pure recitation.

⁹⁸² The concept of "mass song" originated in the twenties in the depths of PROKOLL. A new musical genre was born in the interaction of the old song tradition and the revolutionary mass music, which became his immediate predecessor. However, as its development, in a mass song was refracted different origins: the centuries-old culture of peasant folk songs, urban pre-revolutionary song (Russian, Ukrainian), household romance, popular soldiers' songs, songs of prison and exile, rhyme, genre dances (waltz, Foxtrot, etc.), foreign light music, jazz. And, often, each composer was dominated by some specific intonation influence.

toward national exclusivity, but in rallying different nations in the revolutionary struggle, in building a new society. <...> The highest "supertask" of this music boiled down to the planting of a single pan-European standard, dictated by an all-powerful fashion" [539, p. 22–23].

That is why one of the main problems raised in the discussions was the loss of national identity in the modern intonation of mass songs, and accordingly the loss of the historical, national identity of the musical language as a whole. Throughout 1935–1941, virtually no number of the country's main music journal "Soviet Music" did not come out without publications devoted to issues of nationality, the use of folklore⁹⁸³. Collections and collections of folk songs are actively published⁹⁸⁴.

First of all, before the composers the question was how to understand the nationality in the new Soviet conditions, how to embody it in the musical art. On the pages of the journal "Soviet Music", composers were asked to apply Dobrolyubov's statement to musical creativity, which most correctly reflects the essence of the concept of the nationality: "Nationality, – wrote Dobrolyubov, – we understand not only how to portray the beauty of nature as local, to use the accurate expression overheard by the people, it is true to introduce rituals, customs. To be a true national poet, we need more: we must penetrate the people's spirit, live his life, become equal with him, discard all prejudices of estates, book teachings, etc., feel all with that simple feeling that the people possesses" [322, p. 6].

Naturally, the principle of nationality caused the desire to rely on folklore, which had long served as a material for creativity for Russian classical composers. However, the pages of the magazine "Soviet Music" and the discussions of the Union of Composers constantly talked about the fact that most Soviet composers lacked an independent creative attitude to folklore material, composers did not enrich it, but rather impoverished by mechanical borrowing, imitating popular models. Mass song is also often introduced into the works in the original, composer's not rethought form. It was said that often the composer can not be distinguished from an employee of the folklore department of the Academy of Sciences or an ethnographer. "It should not be considered that the nationality of the work is the obligatory use of folklore" – one discussion said, – a limited approach to folklore is bad for many works" [65, p. 34].

The situation was complicated by the fact that folklore, which used to be understood earlier as an old peasant song, was increasingly replaced by a new Soviet song material, rarely associated with the Russian folk song tradition. As a result, in solving the problem of the people, So-

⁹⁸³ The slogan the nationality first sounded in 1936 during the campaign against formalism, and since then, until the mid–1950s, was actively debated.

⁹⁸⁴ This is regularly reported in the summaries of the journal "Soviet Music" [353].

viet composers went in two ways: one relied on the mass song⁹⁸⁵, other composers continued to proceed from traditional forms of peasant and urban folklore, "modernizing" it with means of dynamics, rhythm or harmony⁹⁸⁶.

In addition to the fundamental issues related to the national identity of the musical language, the development of the mass song in the thirties was faced with a number of problems that hampered the full development of the genre. As a result of the custom nature of the song genre, artificial forcing its development, a low-quality, unprofessional approach to creating songs began to prevail widely. Often the creative process of composing music was replaced by its "production", simplicity was replaced by primitiveness, imitation of the intonations of revolutionary songs led to stylistically faceless intonation cliches, singing turned into rhythm-melodic templates. Justification of bad music often served as the use of folklore material and the actual theme of the song. Although here, often used incompetent, anti-artistic texts.

Such a state of affairs aroused serious fears of musicologists and composers, who repeatedly wrote about this in the pages of the press⁹⁸⁷. Planning of song art, in conjunction with the wretched handicraft of poets and composers, gave rise to an unprecedented amount of frank paper" [363, p. 47], – wrote I. Nestiev in 1940. In the same year, Yu. Vainkop, describing the activity of Leningrad composers, reported: "In the field of mass song, the Leningrad composers in the greater part are still affected by the handicraft approach, the stamp, the pursuit of topical themes – without regard to the quality of music" [342, p. 39].

"The composition of mass songs should be treated with deep love and maximum demand, as well as the composition of symphonies, sonatas and quartets", – the musicologist Yu. Kremlev called on the composers in the pages of the journal "Soviet Music". "The requirement of intelligibility and simplicity by no means excludes, but, on the contrary, increases, complicates the requirement of diversity, identity, brightness" [384, p. 21].

Another problem was the need to demonstrate the advantages of the social system. Being one of the main tasks of a song of the thirties, it led to one-sidedness of the content of the song: "a considerable role in the spread of festive songs elevated character played policy pursued by the party and the government, demanding from the artists works with the current theme, official, jubilant, light-majeure, with a bright melody" [576, p. 84]. The result is through songs created a one-sided life-picture is centered around the glorification of the victories of the Soviet people to

⁹⁸⁵ In this direction worked I. Dunaevsky, A. Alexandrov, etc.

⁹⁸⁶ They were mostly composers – students of P. B. Ryazanov.

⁹⁸⁷ See the following articles: J. Vainkop "Leningrad Composers at Work" [342]; Yu. Kremlev "On the intonations of the mass songs" [384]; I. Nestev "Is it not enough to produce waste paper?" [400]; I. Dunaevsky "Notes of the composer (on the article of I. Nestev "Is it not enough to produce waste paper?") [363]; I. Dunaevsky "On the folk and pseudo-national song" [523].

build socialism and chanting joyful, embellished life: "they have one character – a great friendly team of Soviet people, <...> is shown most often in the setting of celebrations, demonstrations, festivities, sports parade. < ...> the hero of the songs of Dunayevsky – walks of life <...> with the colors and sports pennants <...> with a carefree smile and cheerful enthusiasm" [576, p. 84].

The contents have formed the relevant features of the musical language. The indispensable qualities of Soviet songs were considered vigor, the leading place was occupied by hymns and youth songs-marches warmed up with a melody. Even song lyric episodes have become more active due to the use of them marching rhythms and active pace. The predominance of homophonic-harmonic texture over the typical folklore polyphony, gradually led to a simplification of the letter.

However, in Leningrad the development of song culture, especially in the first half of the thirties, had its positive features, in which art song composers of Leningrad withstood the General tendency of levelling of the national song style⁹⁸⁸.

All the leading composers-songwriter, who in the late twenties–early thirties valuable samples of the new Soviet songs were Muscovites⁹⁸⁹. In Leningrad, too, the creative organization, such PROKOLL, with its limited, but progressive views in the field of song, "Leningrad songs of the 1920 consisted mainly of songs-choirs of the academic warehouse (in the spirit of folk choirs and the opera of the composers of the «Mighty Pile»), created by composers from among choral conductors (A. Egorov, P. Rukin, etc.). It was basically Leningrad "version" propaganda music, released from the bowels ORKIMD⁹⁹⁰" [576, p. 55].

Since the beginning of the thirties in Leningrad in song genre began to work mostly composers – students Sherbachev and Ryazanov⁹⁹¹. From their teachers, "they took the melodic skills of writing in a polyphonic style, especially the Russian peasant, with natural ladovye turnovers, rhythmic freedom" [576, p. 87]. At the same time they sought to preserve and develop the valuable features of modal metric of freshness and freedom found in the best songs of their predecessors of the twenties and lost when the song established complete domination of the major-minor, homophonic-harmonic style square dancing or marching metrics.

⁹⁸⁸ As a whole, the Leningrad mass song, like all Soviet song art, has undergone the same development path, originating from the propaganda of the RAPM.

⁹⁸⁹ A. Davidenko, M. Koval, V. Bely and other figures of Prokoll.

⁹⁹⁰ ORKIMD – Association of revolutionary composers and music figures.

⁹⁹¹ In the thirties in Leningrad N. Ghan, L. Khodzha-Einatov, A. Zhivotov, Yu. Kochurov worked in a song direction, V. Zhelobinsky was very popular, V. Soloviev-Sedoy started his creative activity. The songs were written by V. Voloshinov, M. Yudin, V. Tomilin, N. Levi, M. Chulaki, G. Nosov, Dm. and Dan. Pokrass, A. Novikov, V. Pushkov. M. Blanter, A. Alexandrov, V. Zakharov, N. Strelnikov. The brightest young representatives of this trend were I. Dzerzhinsky in Leningrad and T. Khrennikov in Moscow. The leader of the mass song work of the thirties was I. Dunaevsky. Work in this genre and the older generation of Leningrad composers – Shostakovich (the song "Morning meets the cool" – one of the first samples of the Soviet mass song), Shcherbachev, Popov.

Thus, in the predominant majority, the Leningrad mass song was born in the synthesis of the brightly manifested new conquests and traditions of the old folk peasant song, while preserving its unique polyphony⁹⁹²: "In the songs of the Leningradians, there are peculiar features that have been developed in the future. In some works of V. Shcherbachev and a number of his students (Voloshinov, Bogdanov-Berezovsky), and also Tomilin, Yudin with taste and enthusiasm, sometimes intricately and exquisitely developed characteristic intonations, rhythms, receptions of the sub-voice polyphonic polyphony of Russian peasant song and chastushka, giving this music bright national coloring and distinguishing it from the neutral, pan-European standards songs of RAPM" [576, p. 55].

Thus, Leningrad for some time was "in the second echelon" of the movement for a new Soviet song, and this circumstance played a positive role for the development of the song genre.

2.4.2. Sviridov's communication with the Leningrad composers of the song movement

Undoubtedly, the direction of development of the Soviet song art of the thirties in general and the peculiarities of the Leningrad song movement, characterized by serious attention to the issue of the national identity of the musical language, favored Sviridov's creative quest. With the songwriting of Soviet composers, Sviridov met in Leningrad. Personal predilections in this area were determined by the young composer almost immediately. For example, Sviridov did not accept the direction of energetic mass songs, whose leader was then I. Dunaevsky: "The symphony" and the official song (Dunaevsky's times) became the state art. <...> The mass style of that time seemed to me simply awful" [617, p. 421–424], he recalled later. The one-sided, simplistic view of life expressed in these songs was alien to Sviridov's natural, deep mind, who already knew a lot and thought about much. Sviridov did not share the common desire to level out the national style, embracing all spheres of art, and called to shape the people of the "Soviet nation".

From the Moscow composers, songwriters, pioneers of Soviet choral mass music, young Sviridov immediately noted the best composers of Prokoll – A. Davidenko and M. Koval: "I liked the songs of M. Koval" "Wind is knocking outside the window", "Moskvoretskaya" to the words of N. Aseev, "Mother" A.Davidenko, his choral scenes "The street is worried", "The rise of the car" - the factory outpost, the crowd, the excitement, bayans were seized, a piece of Russian life of the twentieth century was seized" [488, p.156]. Talent Davidenko Sviridov continued

⁹⁹² There were also negative aspects: the archaic nature of the images and the complexity of the form turned the songs into choral concert pieces, available only to professional choirs, or to well-prepared amateur groups.

to appreciate and in adulthood. Characterizing the work of the composers of the RAPM, he wrote: "The new music created by the representatives of the RAPM, as a rule, was primitive, weak, less artistic, with the exception of several A. Davidenko choruses, a talented, lively composer who was looking for ways to embody new themes" [617, p. 258]. He did not pass Sviridov and past the influence of A. Kastalsky⁹⁹³, whom P. B. Ryazanov recommended him to study.

Influence on the style of Sviridov the best features of the mass choral movement of the twenties, the supreme exponent of which was A. Davidenko, undoubtedly. An attentive listener will no doubt catch here the general and particular origins of the author's style of the "Pathetic Oratorio" and "The Poem of Esenin's Memory". Sviridov's first biographer, A. N. Sokhor, also noted the same effect: "Sviridov's connection is undoubted also with the searches and achievements of the founders of Soviet choral music of Kastalsky and Davidenko, especially the second one, with his aspirations for mass character and gravitation for a clear, concrete, non-abstract (But generalized!) Image of the masses in the revolution, with its purity, rigor, masculinity of feelings and the spirit of high revolutionary romance" [631, p. 30]. "Great is the merit of Sviridov, who took up the tradition of Kastalsky and Davidenko", – the researcher concluded.

But, above all, the harmony of Sviridov turned out to be the work of young Leningrad composers of "song" direction. During the thirties their music was in the sphere of his special interest: "She evoked my special interest and was consonant with my soul, for it was a reflection of the life that I myself lived, the lives of my generation. <...> This music sounded something new, fresh, its modern Russian intonation was breathing a genuine truth. It was the freshness of art, which could not be learned, it is necessary to find a similarity for it" [488, p. 156].

Dzerzhinsky played a special role here. About its meaning in the creative biography of Sviridov is practically not mentioned, although Dzerzhinsky had a considerable influence on the development of the Russian song style of the composer. S. Slonimsky rightly stated: "I believe that Dzerzhinsky influenced G. V. Sviridov with his work – both early and late" [503, p. 91].

The fact that Dzerzhinsky's early work was very close to Sviridov, the composer repeatedly testified both in the pages of the diary and in conversations about the Leningrad period of his life: "I liked the early songs of I. Dzerzhinsky, his "Spring Suite" for the piano, the opera "Quiet the Don", On which he then worked (excerpts from it I had to hear)" [488, p. 156]; "Live Russian music was very rare. "Quiet the Don", Dzerzhinsky's early songs with their fresh colors" [617, p. 285]; "Acquaintance with Ivan Dzerzhinsky – loved his early songs (2 cycles), "Spring

⁹⁹³ A. Kastalsky was one of the connoisseurs of the Russian polyphony, the greatest master of choral writing. In the twenties, he, like many contemporaries, began to work in the song genre. However, unlike the majority, he mainly relied on peasant folklore, which he knew well.

Suite" – very bright, young (for the piano⁹⁹⁴), the beginning of the "Quiet the Don". It was fresh, it seemed fresh Shostakovich, in which there was something intonationally dead (and remained to the end)" [617, p. 422].

Sviridov met Dzerzhinsky at the last year of the musical college, in 1936, thanks to one of his classmates, V. Barbay⁹⁹⁵. By that time I. Dzerzhinsky, being only six years older than Sviridov⁹⁹⁶, was already in a halo of glory. In 1935, the opera "Quiet the Don" instantly pushed him into the first row of Soviet composers, Stalin personally saluted the opera, Dzerzhinsky was declared the creator of the Soviet opera⁹⁹⁷ [489]. Many outstanding figures of Soviet art were immediately attracted to the composer: D. D. Shostakovich, S. A. Samosud, V. I. Nemirovich-Danchenko, K. S. Stanislavsky, M. A. Sholokhov, N. S. Golovanov. All of them, quite rightly, noted his undoubted talent and melodic gift, sincerity, truthfulness and simplicity of his music, containing fresh thoughts, organically connected with the folk song. "The spontaneous power of talent, emotionality, melodic gift was conquered by both professional musicians and listeners" [517, p. 55], – wrote M. I. Chulaki about it.

Sviridov emphasized this simplicity and freshness⁹⁹⁸: "I liked the young music of Ivana Dzerzhinsky. It was a wonderful freshness. Music without "symphonism" (without development), "without drama", as my fellow practitioner O. Evlakhov (tone of condemnation) said. To me, just that, it seemed fresh" [617, p. 423].

However, Dzerzhinsky's all-round assistance from recognized composers and music critics was an advance. All of them only supported the creative direction in which the composer began his work, and rightly expected further professional growth. "There are shortcomings in this opera, and the shortcomings are significant. But these are the shortcomings of technical skill, which are gradually overcome by the composer in the process of creative perfection" [517, p. 37] – like everything else, S. Samosud hoped. Unfortunately, Dzerzhinsky, not only did not improve his skills, but, on the contrary, defended the primordial nature of a talent who did not need mastery of craft. "I. I. was witty, sarcastic, held defiantly and opposed himself to the Union

⁹⁹⁴ It means "Spring Suite" for piano (1931), "Poem about the Dnieper" for piano (1932), "Three lyrical songs" for voice with piano (1933).

⁹⁹⁵ Barbay Vladimir Lvovich (1909 –?) – Soviet composer, in 1932–1935 he studied at the Central Musical College on the composition class of P. B. Ryazanov.

⁹⁹⁶ I. I. Dzerzhinsky (1909–1978).

⁹⁹⁷ For the opera "Quiet the Don" Dzerzhinsky was awarded the title of Honored Artist of the RSFSR, he was awarded the Order of Lenin, world fame came (in the second half of the thirties his song "From the Edge to the Edge" was translated into English even into the repertoire of P. Robson)

⁹⁹⁸ In the thirties, for young composers, the concept of "freshness" was one of the most important criteria for determining true music. Recalling the Leningrad composers' youth of 1933–1936, Sviridov wrote: "Among the "young" the most intonational and harmonious "freshness" was most appreciated. The work was in search of this "fresh" sound" [617, p. 432–433]. Composer I. Slepnev recalled from Sviridov's words: "In his youth G. V., showing a new composition, asked: "Fresh?" [503, p. 230].

of Composers, considering almost all dry academics, and himself a truly national composer, a nugget like Mussorgsky" [636, p. 241], so he stayed in the memory of the composer D. Tolstoy.

Eventually, giving a very bright creative application, Dzerzhinsky could not grow to the full extent of his talent, and in the future only varied once found. In the period of the campaign of 1948, having received, in addition to public recognition, administrative power, and supported by the apologists, "his judgments on all issues of musical culture have become almost fundamental"⁹⁹⁹, and this despite the fact that he in fact did not systematically study music and had a very vague idea of all kinds of "wisdom" [517, p. 55].

In the second half of the forties, the creative and life paths of the composers finally separated. But, despite this, Sviridov continued to value Dzerzhinsky's early work throughout his life, in which his original talent was vividly revealed. Moreover, at the very first stage of the creative development of Sviridov, Dzerzhinsky played a large role. He was the first who, after listening to the Pushkin cycle, paid serious attention to the young Sviridov, and began to talk in the musical circles about the birth of a new talent. It was Dzerzhinsky who recommended him, still a student of the technical school, to the Union of Composers; Thanks to his patronage, Sviridov received his first official creative orders [263].

Thanks to Dzerzhinsky, right after graduating from the musical college Sviridov, as a junior comrade, he entered the circle of young Leningrad composers. About his "new friends", as he calls them, Sviridov writes in one of the letters: "I then talked with a group of young (already graduated from the Conservatory): Dzerzhinsky, Soloviev-Sedoy¹⁰⁰⁰, which I always liked much less, Ghan, Frize, Zhelobinsky (To a lesser extent, he was very famous then!). Thanks to Dzerzhinsky I met Khrennikov, but it was later, in 1937, in the autumn it seems" [263, p. 3].

Young composers, in particular, Sviridov, Khrennikov and Soloviev-Sedoy, connected a lot¹⁰⁰¹. They were people of the same generation, in many ways one fate – the natives of the province who had to conquer the capital. A. S. Belonenko writes that throughout his life Sviridov often recalled how they met in their youth, how they shared their life and creative impressions,

⁹⁹⁹ Dzerzhinsky's period of apprenticeship was short-lived. In the twenties he studied at the First Moscow Music College at B. L. Yavorsky for five years, but he did not attend the Moscow Conservatory, having been refused because of insufficient professional training. Then a year he was engaged in writing with M. F. Gnesin. In the autumn of 1930, Dzerzhinsky became a student of the composer department of the Central Music College in Leningrad, where he was strongly influenced by G. Popov and P. B. Ryazanov, in the class of which he studied. However, after the transfer of the composer course, which Dzerzhinsky studied from the Central Music College to the Leningrad Conservatory, he was expelled for poor progress.

¹⁰⁰⁰ Among the young Leningrad composers V. Soloviev-Sedoy was highly appreciated by the musical community. "This is a real Soviet young composer, on topics, on the tone of creativity, optimism, freshness" – noted colleagues at a meeting of the Board of the Leningrad Union of Composers in 1938: [63, p. 30].

¹⁰⁰¹ Their close communication continued until the middle of the forties. T. N. Khrennikov recalled how, after the war, they celebrated Sviridov's birthday together: "I remember the birthday of G. Sviridov. We were very friendly at that time and gathered in a close circle at the Hotel "National". [656, p. 76]

showed each other their compositions. Once Sviridov was a referee in the competition between Khrennikov and Solovyov-Sedoy to write a song to the words of Yesenin [617, p. 696]; There were creative "battles" and Sviridov: "Once we "crossed swords": independently of each other we wrote music for M. Isakovsky's poems "Hear me, good". I wrote a song in 1945, and Sviridov in 1948 – a romance; Either because Sviridov's song was late, and mine was already on hearing, or for other reasons – my song was performed more often and was included in many songbooks" [627, p. 151].

But, above all, the young composers were busy with intense conversations on musical themes. Actual issues of song and nationality then stood in the foreground in these conversations. Here is what Vladimir Soloviev-Sedoy remembered about such meetings: "During the Leningrad period of Sviridov's life and creativity, we met with him quite often, mainly in the House of Creativity of Composers. This not only saved us from economic and domestic affairs, but also created an excellent basis for communication.

In the morning from nine to fourteen – holy working hours. After two o'clock in the afternoon we, a group of inhabitants of the House of Creativity, having dined, complacent, went "under the shadow of the jets" – into a small barrack-type stall where endless conversations on endless topics were held over a mug of thin warm beer. Sviridov, then still a neophyte, kept mum, sometimes inserted a remark, dropped the remark, slightly screwing up his eyes and chuckling quietly at his jokes. He loved joking, but joked without puns, resorting to aphorisms that betrayed his unquestionable and broad erudition. By the way, the "shadow of the jets" is also Sviridov's.

The central theme of our disputes was the question of song-writing. Dzerzhinsky believed that the essence of the problem is in the maximum approximation to Russian song folklore. I adhered to the position of intonational intimacy, but certainly renewed vocabulary. Sviridov, you did not express your opinion very clearly, partly agreeing with Dzerzhinsky, and partly in solidarity with me.

I came to the conclusion that Sviridov did not accept the unreasoned folklore influence in the song. Probably, he, like me, believed that the influence of folklore is necessary, but folklore must impregnate the artist's thought" [627, p. 150].

Thus, Dzerzhinsky and other young composers, with whom Sviridov spoke, went in their work on the way of updating various genres of peasant songs and urban folklore, approaching the peculiarities of the language, genres, forms of predecessors and contemporaries of Glinka –

Verstovsky, Alyabiev, Varlamov, Gurilev¹⁰⁰². It is noteworthy that just in this period, in 1936, an unusual collection appeared from the press – "The Beginning of the Russian Romance" [582]. It includes works of anonymous authors, as well as compositions of the first Russian romance composers of the 18th – early 19th centuries – G. N. Teplov, F. M. Dubyansky, A. D. Zhilin, I. A. Kozlovsky, V. V. Zhuchkovsky. The collection gave an idea not only of their work, but also reflected the style of music making of the epoch in which the Russian romance developed and its musical life evolved. It is important that the collection also included folk songs¹⁰⁰³, which at that time were "vital musical food", while the romance for the bulk of the population was a "delicacy" [471].

As creative principles, the young composers also advanced the modernity and relevance of the themes, the attraction to musical genres associated with the word, the reliance on programming, even in instrumental music. The basis of the same musical language and the main expressive means of not only vocal, but also instrumental compositions for them was a song (rather than a declamatory) melody. In the sphere of all these creative installations, the style of Sviridov began to form in the second half of the thirties. "Sviridov began in the mid-thirties from what Dzerzhinsky <...> came to this time, – writes Sokhor, referring to the stage of development of Russian music of the early 19th century. – On a new tone of intonation (revolutionary and Soviet mass songs, urban songs, romances of the late 19th and early 20th centuries) this tradition gave fresh fruitful shoots" [629, p. 295].

2.4.3. The work of G. Sviridov in the field of mass songs

In the second half of the thirties, Sviridov tried his hand at the genre of mass song. During this period he created two song choral cycles – "Cossack songs" and "Ten Days at Kastornaya", songs based on A. Prokofiev's words, a number of separate choral mass songs, choral processing of folk songs. Also here can be attributed and written in 1936 two songs in the words of I. Selvinsky¹⁰⁰⁴. With the exception of songs on the words of A. Prokofiev, the independent significance of the above works is not great. All of them are of interest as the beginning of the composer's mastering of a new intonation, a new genre of diversity, and as a starting point for the Russian line of Sviridov's work.

¹⁰⁰² Dzerzhinsky in his work relied more on the melody of Russian revolutionary songs and songs of the civil war.

¹⁰⁰³ From the collection of one of the first collectors of folk songs V. F. Trutovsky, published in 1872.

¹⁰⁰⁴ Two songs on the album. I. Selvinsky: "Siberian Song"; "Nothing happened, perhaps ...". "Siberian song" came to us, and the second song is not preserved. It is not mentioned in any of the composer's notographic reference books [507, p. 59].

Sviridov's first work in the field of mass choral song¹⁰⁰⁵, as well as the first independent work to order, was "Cossack songs"¹⁰⁰⁶, written in 1936 by the patronage of I. Dzerzhinsky for the Ensemble of the Red Army Song and Dance of the Leningrad Military District¹⁰⁰⁷. For Sviridov, as an aspiring composer, this event was certainly significant: "Here I had my first applied work in life ("hack-work", as it was then called in the composers' jargon). It was a program from "Cossack songs", which I wrote for the Song and Dance Ensemble of Len. Home of the Red Army" [263, p. 3].

The cycle was written in the vein of "Cossack" songs, widespread in the thirties, which Dzerzhinsky¹⁰⁰⁸ started to start. A. N. Sokhor, describing the composition, wrote that in it Sviridov "turned to some genres of modern mass song – hymn march, marching song, samples of modern patriotic lyrics, fast cavalry songs in the spirit of the "Cossack" songs common in the thirties Soviet composers" [629, p. 31].

In his opinion, despite following the general laws of the mass song genre, Sviridov's individuality was manifested here in the fact that "he draws song genres directly from the popular peasant (less often soldier's) song, bypassing the mass one. The language of all these works is from the Russian peasant song with its unique originality, rhythmic features, and sub-voice polyphony. At the same time, there is a lot of fiction and taste" [629, p. 31]. "Cossack songs" were kept in the repertoire of the Ensemble for many years, and in 1938 they were published. Archival materials show that the cycle was performed in concert concerts along with the works of Soviet composers of classical genres. For example, at the Vernisage exhibition of drawings and graphics of Leningrad artists, held in May 1938 in the premises of the House of Culture Promkooperatsii "Cossack songs" Sviridov sounded along with the works of G. Popov, D. Shostakovich and V. Zhelobinsky¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁵ "Cossack songs" became Sviridov's first appeal to choral music.

¹⁰⁰⁶ The cycle consists of five songs written for a two-voiced male choir, accompanied by a piano for the words of S. Ostrovsky, A. Isakov and folk words [507, p. 33].

¹⁰⁰⁷ Dzerzhinsky, receiving a large number of creative orders, gave protection to the young Sviridov, thereby giving him the opportunity to work as a member of the Union of Composers, which was both honorable and monetary. Such orders not only contributed to Sviridov's fame, but, above all, were a good practice of "live" work with the choir collective.

¹⁰⁰⁸ Dzerzhinsky's direct influence on the genre of "Cossack songs" was mentioned, for example, at the meeting of the Board of Leningrad Union of composers in January 1938.

¹⁰⁰⁹ From Dunaevsky's speech on the "Cossack song" Soloviev-Sedoy: "Dzerzhinsky with his "Cossack song" in the "Quiet the Don" <...> gave a push in this genre, as well as the government's decree on the Cossacks. But chronologically, the output of this decree and the songs of Dzerzhinsky are so closely related to each other that it is difficult to establish who did more here – the government or Dzerzhinsky" [63, p. 14 turnover – 15]. The program read: "1. Popov – septet / 2. Popov – romances / 3. Sviridov – Cossack songs / 4. Zhelobinsky – plays for piano. / 5. Kochurov – romances / 6. Shostakovich – sonata for cello and piano "[67, p. 26 turnover].

In 1939, Sviridov wrote another choral song cycle – music to the literary and musical composition of combat episodes of the Civil War "Ten Days at Kastornaya"¹⁰¹⁰. A. N. Sokhor writes that "it was a program (installation) of the Song and Dance Ensemble, the synthesis of music, literature and dance, musical and literary editing, a stage composition in which the story of a reader, singing and dancing alternated, united by one plot – the defeat Mamontov's army by the First Cavalry Army" [629, p. 31].

The music for editing can be considered as the first theatrical experience of Sviridov. The work on this composition undoubtedly helped the composer to acquire the skill of creating visibility and visibility of musical images, and undoubtedly played a role in the formation of the musical language of the poem of Esenin's memory, the Pathetic Oratorio, and five unescorted choruses. "From him <Sviridov – M. E.> was required to give a description of a specific situation, <...> an actor, create" song scenes "and" portraits, – wrote A. Sokhor. – Sviridov willingly went to meet such demands, close to his nature, having executed them in a number of cases brilliantly" [629, p. 32].

In the period from 1937 to 1941 Sviridov wrote a number of choral mass songs: in 1937 the Song of Kirov was created for the words of B. Likharev for the choir and symphony orchestra, in 1941 – "The Song of the Bold", for the choir, accompanied by a piano on the words of A. Surkov and "The Farewell Song of the Sailors" for the male choir, accompanied by a piano to the words of B. Likharev [507, p. 34], at the same time the processing of the Narodovolsky song "The pipe sang" for a mixed choir, accompanied by a piano¹⁰¹¹.

In 1941, Sviridov does several processing of Russian folk songs from the tune of V. F. Tikhoy: the words of D. Davydov "Glorious sea sacred Baikal" for a voice with a mixed choir; For a voice with a guitar for the processing of songs "When I served as a coachman in the post" and "Ogorodnick" on the words of N. Nekrasov; For mixed choir with piano "Evening ringing" on the words of I. Kozlov; For the voice, accompanied by four domras, the processing of the song to the words of A. Veltman "What is clouded, clear little clear". There are also the processing of two Russian folk chastushka: "The golden sun rose ..." for the vocal duo (soprano

¹⁰¹⁰ The cycle is written in A. Churkin's words for a two-voice male choir, accompanied by a piano, consists of ten numbers [507, p. 33].

¹⁰¹¹ All these compositions, as well as the processing of Russian folk songs, remained in the manuscript stored in the Music Department of the St. Petersburg Television and Radio Company Library. Whether they were executed – it is not known. A. N. Sokhor points out that they were created for the Leningrad radio. In the journal "Soviet Music" there is a report on a meeting of composers held in January 1941 with the Ensemble of Song and Dance of the Leningrad Military District, within the framework of which a performance and detailed discussion of new defense songs of Leningrad composers, including the works of Sviridov [337, p. 89]. Many of the composer's choral mass works, including his two choral cycles, just belonged to the genre of the so-called defense song, widespread in the thirties, dedicated to the events of the Civil War or the life of the Red Army.

and mezzo-soprano), accompanied by a bayan and "My dear little trick" for two soprano, mezzo-soprano, bass (or baritone) accompanied by two bayans [507, p. 56].

Together with the new genre, Sviridov's work for the first time includes the poetry of young contemporaries – A. Churkin, A. Isakov, A. Prokofiev, A. Surkov, B. Likharev, I. Selvinsky¹⁰¹². The first experience of Sviridov's conversion to Soviet poetry coincided with the period when, in the work of professional composers, it was reflected to a lesser extent than the classical one. Moreover, the pages of the journal "Soviet Music" repeatedly stressed that the composers had not yet learned to translate Soviet modern poetry in full, did not find the corresponding expressive means¹⁰¹³: "composers, working on the classical text, create romances – in the true sense of the word; The accompaniment acquires an independent artistic value from them. But when the composer uses the poems of Soviet poets – he often gets a pretty stencil song, which is characterized by the verse and the harmonic poverty of accompaniment" [465, p. 112]. In this connection, in 1939, the composers' union held a discussion on the problems of the Soviet romance, a meeting of composers with Leningrad poets Prokofiev, Ryvina, Churkin, Likharev and others was organized. After the meeting the composers were obliged to create songs and romances for the poems of these poets: "By February 1939 the composers had undertaken to write music for poems that had been positively received by the poets, composers and the board of the Leningrad Union of Composers" [465, p. 112], – was reported in the journal "Soviet Music". It is possible that many of Sviridov's massive songs of the late thirties and forties were the result of such creative tasks.

But the works of Sviridov in the genre of choral songs of mass distribution were not received¹⁰¹⁴. Sokhor saw several reasons for this: "One of them is one that even where the songs are close in mass genre, Sviridov, avoiding the banal, almost completely refused to rely on the intonation of modern musical life. His songs are fresh, juicy, but taken outside the era. The lack of personal lyricism and warmth, their apparent coldness, even in the case of love, prevented the mass character of his songs. Finally, the comparative complexity of the form, connected with the concerted purpose of the songs, played a role" [629, p. 31].

¹⁰¹² In previous vocal cycles, Sviridov turned mainly to classical poetry – Pushkin, Lermontov, Block. The only exception was B. Pasternak. However, his work represents a completely different direction – urban intellectual poetry.

¹⁰¹³ RAPM composers, as a rule, embodied Soviet poetry rather primitively. One of the first composers who approached the question professionally was P. B. Ryazanov. In 1935 he created the series "Short Songs" on the poems of young Soviet poets of the thirties – E. Ryvina, A. Surkov, B. Kornilov and A. Prokofiev. Most likely, this also influenced Sviridov's desire to turn to Soviet poetry.

¹⁰¹⁴ However, in the song genre, Sviridov was immediately followed by success. His "Siberian song" with a new text by A. Churkin and entitled "Song of a Girl" won a prize at the Leningrad Song Contest in Leningrad in 1938 to commemorate the twentieth anniversary of the Komsomol, in 1939 was performed at concerts of the decade of Soviet music [44, p. 169].

A special place among the vocal works of Sviridov in the second half of the thirties is the cycle "Songs on the words of Alexander Prokofiev", written in 1938¹⁰¹⁵. Arising as a result of the creative aspirations of the composer within the framework of the song movement of Soviet music, the cycle became significant for his work, as he found himself directly on the path of acquiring a mature Russian style¹⁰¹⁶. As in the first Pushkin cycle, the own "sviridovskoe" principle was again clearly sounded here. But unlike the Pushkin cycle, here for the first time the characteristic features of the Russian style of the composer appeared, later included as an integral element in his writings on the words of Russian poets, especially S. Yesenin.

In Prokofiev's songs the origins of most of Sviridov's mature works are: "Yesenin's memory poems", song cycles for Yesenin's words – "My father is a peasant", "Wooden Russia", poems "Otchalivshaya Rus", separate songs and choirs in S. Esenin and A. Prokofiev, choral poem "Ladoga" on the words of A. Prokofiev, works on the words of N. Rubtsov, A. Tvardovsky, B. Kornilov¹⁰¹⁷. From the finds of the Prokofiev cycle, the threads will also be drawn to two other "foreign" cycles – the poem "The Country of the Fathers" and Songs to the words of R. Burns, from which the composer himself began to count the new mature stage of his work. It is with the "Russian" line of creativity that Sviridov's first experience in the genre of choral music without accompaniment will be connected¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁵ Initially, the cycle included six songs. Three songs were published in one notebook in 1939. It is noteworthy that in the 1939 edition the first song was dedicated to Leonid Ivanovich Dzerzhinsky, Dzerzhinsky's brother, the author of the libretto of the opera «Quiet the Don», which is very appreciated Sviridov. The romance was dedicated to Liubov Dombrovskaya, a close friend of Dmitry Shostakovich. The song «Fresh day» is dedicated to Alexander Shmyrev, a school friend of Sviridov [487, p. XXXII].

¹⁰¹⁶ Six songs on the words of Prokofiev became the basis of the cycle "Slobodskaya lyric poetry". A. S. Belonenko writes: "At the end of the forties, Sviridov returned to the songs with the words of A. Prokofiev. He adds to them the song written in 1948 for the words of M. Isakovsky ("Hear me ...") and gives him a new name "Village lyrics". Later, in 1958, after the "Poem of Yesenin's Memory", he again took on this cycle, rearranged the number, slightly changing the texture of the piano accompaniment in some places, and gave the cycle the definitive name "Sloboda's Lyrics" [617, p. 28].

¹⁰¹⁷ Also, the cycle marked the beginning of an independent, rather extensive "Prokofiev" line of the composer's work. A total of twenty-nine poems A. Prokofiev was laid by Sviridov to music. In 1940, two more songs were written for the mixed choir, accompanied by a piano ("Let's sing a song" and the Motherland: "Everything is in the valley and beautiful ...") [507, p. 34]. In 1948 – two songs for a voice with accompaniment ("The long song" and "Broad is the song of the Russian" [507, p. 62]. In the 1940s and early 1950s the composer worked on the cycle "Three Songs for the words by A. Prokofiev" for solos or duets with mixed choir accompanied by a piano [507, p. 34], in 1958 songs were created for the bass "Fishermen on Ladoga" [507, p. 73] and for the mixed chorus without accompaniment "There was a son with, Which entered the cycle "Five Choruses on the Words of Russian Poets" [507, p. 35]. In 1980 Sviridov created the cycle "Four songs on the Words of A. Prokofiev" for a mixed choir accompanied by an instrumental ensemble, which, along with the new, Included works of the forties [507, pp. 48–49], and also wrote a chorus poem "Ladoga" [507, p. 45], and a number of unfinished works remained. During 1960–1990 Sviridov worked on the oratorio (or cantata) "Songs of the Civil War" [507, p. 28]. In 1972, over the song "There is no edge in the world" for a mixed choir, accompanied by a piano [507, p. 35], around the 1980s – over the song for bass "From Tallinn came the ships to Leningrad" [507, p. 85].

¹⁰¹⁸ The composer laid the foundation for this area of his work, creating, at the end of 1958, "Five Choruses on the Words of Russian Poets".

Together with the poetry of Alexander Prokofiev, Sviridov's works for the first time included poems of a special kind – the so-called "village poetry", close in spirit to the poetry of Yesenin, Tvardovsky, Rubtsov¹⁰¹⁹. The composer immediately felt that the direction of searching for the further path of Soviet art in the course of the first half of the thirties, among a certain part of composers and poets, was organically close to him¹⁰²⁰. Not by chance, in the 1960 the most sympathetic works of Sviridov will be writers – "derevenshchiki": V. Astafyev, V. Rasputin, V. Krupin, E. Nosov, V. Belov, with many of whom the composer associated a long-term cordial friendship¹⁰²¹. Singer V.S. Kalikin in his memoirs about the composer even wrote about the fact that Sviridov, having created the "Poem of Yesenin's Memory", anticipated "the peasants" [503, p. 654].

Thanks to Prokofiev's poetry for the first time, people from the people became the hero of the composer's music. "In the first cycles, lyrical self-expression prevails, the main thing in them is concentrated in the poet's favorite Sviridov image, essentially an alter ego of the composer, – writes A. S. Belonenko. – In Slobodskaya lyric poetry – a different figurative task. Here are given national characters, sketches of peasant post-revolutionary life, psychology of another, I am a simple man" [487, p. XXIV].

The verses selected by Sviridov for the cycle are related to the folkloric genre of hourcarcass, joke, "suffering". In them, Prokofiev's poetic speech is close to the peasant dialect, even "street words" characteristic for that time are found. However, Sviridov, creating music for such texts, managed to stay within the framework of works of high art. He creates colorful psychological portraits of heroes¹⁰²², uses dialogues in his songs, imitates conversational speech, each vocal number turns into a bright song-scene, thereby revealing not only a direct roll call with the vocal scenes of Dargomyzhsky ("Titular adviser", "Miller"), but also anticipating his future vocal scenes in cycles on the words of Beranger, Burns, Isaakyan.

But the most important opening of the cycle was in the field of genre and intonation. In Six songs on the words of A. Prokofiev, Sviridov refers for the first time to a song as a genre. "If

¹⁰¹⁹ Throughout his life, Sviridov often combined works of A. Prokofiev, S. Yesenin, B. Kornilov, V. Mayakovsky (as in six songs for bass) or the words of N. Gogol, A. Prokofiev, S. Orlov, and others. S. Yesenin (in the cycle "Five Choruses on the Words of Russian Poets"), which undoubtedly speaks of the stylistic and imaginative closeness of all these works.

¹⁰²⁰ It was this factor, above all, that created the feeling of "freshness of art", about which Sviridov often spoke of the early writings of Dzerzhinsky, Khrennikov, and Davidenko. The same freshness attracted him in the works of young Leningrad poets: "The searches of young composers echoed what the poetic youth of that time did: B. Kornilov, P. Vasiliev, young A. Prokofiev, J. Smelyakov. Unfortunately, this artistic trend could not prove itself to the extent that it promised. There were many reasons ..." [488, p. 156].

¹⁰²¹ Sviridov himself did not consider himself a "peasant", defining the subject of his work is much broader.

¹⁰²² Six songs on the words of A. Prokofiev – the first plot connected cycle Sviridov. But the traditional theme for the lyric romance – love and separation, is deployed here in the setting of the Russian village.

the Pushkin romances with the great role of the song principle in them still remained a romance, – writes A. N. Sokhor, – now Sviridov had the right <...> to call his new compositions songs" [629, p. 25]. Secondly, the cycle showed the composer's original approach to Russian song. Here is how Sokhor writes about this: "There is no stylization, especially no quotation material, and the Russian music store is everywhere undeniable and pronounced. The whole thing is <...> in the reproduction of the national character of the heroes themselves, the features of their feelings and deeds, and on the other hand – the common stylistic features of the Russian song, its idiosyncrasy in the first place. Directed even earlier by Yudin and especially by Ryazanov towards the development of Russian folk songs (first of all peasant), Sviridov in the <...> cycle showed that she is organically close to him as an artist and a figurative system, and language, and all his spirit, that he can not only to convey its freshness and strength, but also to enrich it with new images and colors" [629, p. 30]. Here, for the first time, there will be a special Sviridovsky lad-accord¹⁰²³, on which the entire late Russian style of the composer will be based, and in the first degree the Esenin part of his work.

However, intonational influences in the cycle are more diverse than only Russian peasant song. The style of the songs was influenced by the urban romance, already "mastered" by Sviridov in the Pushkin romances. In this regard, Sokhor points to the unusual "find" of the cycle – the song "Oh, again I'm in the heart of a wide trouble", which in the original version of 1938 had the name "Romance". In his opinion, "Romance" had a lot in common with numerous everyday romances-waltzes of the nineteenth and early twentieth centuries. In the second half of the thirties, this genre will be revived by Soviet composers with their lyric songs and romances, and Sviridov will be among the first here: Sviridov's "Romance" appeared at that time, – writes Sokhor, – when lyrical household romance songs (particularly waltzes) music was almost gone. <...> he became one of the earliest examples of this revived genre" [629, p. 26].

In the thirties, the cycle did not find public recognition. In the press of those years, you can find several general references to songs about the words of A. Prokofiev. One of them is a summary of the publication of "Three Songs on A. Prokofiev's Poems" in 1939 [404], the second – the results of the meeting in the Union of Composers for 1938, which, among many, listened to Sviridov's songs and songs in words Lermontov, Block, and Prokofiev [465, p. 113]. As for public performance, we have information only about the performance of the song "Oh, again I'm in my heart of wide trouble" in concerts of the decade of Soviet music in 1939 [44, p. 161]. Most likely, completely in the first edition of the cycle was never executed.

¹⁰²³ Trezvuchie s sekstoj – do-mi-sol'-lya (obrashchenie septakkorda lya-do-mi-sol'), gradually, in different compositions this chord was transformed into a nonakkord, decimakkord etc.

As already mentioned, I did not find the song cycle of support in the class of D. D. Shostakovich, at that time Sviridov's teacher at the conservatory. "I played Shostakovich songs on the words of Prokofiev – he remained absolutely indifferent" [503, p. 541], – Sviridov later recalled. A. S. Belonenko writes that "among these songs there were things that were not perfect for demanding taste, such as "Russian girl" or the romance "Oh, again I'm in my heart in a wide trouble...", close to the style of the mass song. But there were also finds in this cycle, there was in him a search for new simplicity, and most importantly, the search for one's own style" [617, p. 27]. The main reason for Shostakovich's sharply negative attitude to the future cycle of Slobodskaya Lyrics, Belonenko, considers "purely intonational rejection, behind which stood the difference in world outlook, life experience, social origin and psychology" [617, p. 29].

Based on Sokhor's words, we can assume that the cycle was not adopted not only in Shostakovich's class, but did not find sympathy in certain circles of the professional musical environment. "At one time, this initiative did not find support either in the conservatory or outside it, after the Prokofiev cycle, Sviridov retired for a long time in his chamber and vocal work from the Russian song" [629, p. 30], – wrote the researcher of the composer's creativity. Indeed, in the conservatory, such a "simple" Russian style was wary, even Pushkin's romances were not received by all in the musical environment positively. A. B. Vulfov, for example, writes that in relation to them in the conservatory, "there was a vigilance of "simplicity", and something worse" [503, p. 483]. This is evidenced by the only (critical!) review of the songs in the article by Bogdanov-Berezovsky. While reviewing the work of Soviet composers in the genre of romance, he writes: "Three Songs" by Yu. Sviridov on A. Prokofiev's poems reveals the sheer talent, but the modest technique of the composer. The range of techniques used by the author is extremely scarce. This saving, if necessary, informs all three songs of a monotonous and dryish character"¹⁰²⁴ [332].

Song movement of Soviet musical culture, as it is close in spirit the direction of Soviet poetry, Sviridov helped to find their own creative way. And in this case, the stock of natural talents, personal preferences largely coincided with the search of the Leningrad composers song movement. "I felt that somewhere in here lies my road, the composer wrote, but it was very difficult" [488, p. 156].

Perhaps it is no accident that the representatives of the singing direction of Soviet music belongs opening Sviridov-composer to the public. Works in this direction were his first inde-

¹⁰²⁴ It is a question of the three songs published in 1939 in the journal "Soviet Music" on the words of A. Prokofiev.

pendent work, and brought the first success and fame. The predominance of lyrics and songs in most of the works of Sviridov those years gave fair reason to most of his contemporaries see its future path in line with the "democratic" direction, which clearly expressed itself in the creation of massive songs, "song" symphonies and operas. This explains why, in 1948, composers "the Democrats" first is against Sviridov and "beat" him, as they thought, the "betrayal" of the song. Dzerzhinsky, for example, sincerely believed that Shostakovich "spoiled" by Sviridov [503, p. 82].

Few of them understand that in order to operate fully in the song direction and to make a new and Sviridov lacked a cultural base, technical equipment, professional perfection. Absolutely wrote A. N. Sokhor, summing up the initial period of the composer's life: "focus on the stage of development of Russian music, historically preceding classical, very soon discovered its limitations. It was too narrow a base to move forward is infinitely more narrow than the classic. Dzerzhinsky did not understand that <...> on the inevitability of "exhausted" in its innovation. Sviridov shortly after Pushkin romances rushed to "catch up with modernity" and after a century of Russian music and without stopping it, went straight to Shostakovich (and to modern composers of the West)" [629, p. 295].

Your way he will gain only to the early fifties, singing and direction of Soviet musical culture will play an important role, influencing not only on the creative attitudes of the composer but also for his style. Individually implemented the intonation of the conquest of the Soviet song in the future will be an important part of the mature composer's style.

2.5. Opera discussions of the 1930s and their influence on the development of the creative worldview of Sviridov

2.5.1. The development of Soviet Opera in the 1930s years

The development of the opera genre in the thirties was accompanied by sharp disputes and intense creative discussions, which in the second half of the decade reached a fierce polemic.

January 17, 1936, in parallel with the beginning of the campaign to combat formalism, Stalin visited the opera of I. Dzerzhinsky "Quiet the Don"¹⁰²⁵. In contrast to the condemned Shostakovich's opera, "Quiet the Don" was recognized as the standard of Soviet opera, becoming the starting point in the development of Soviet opera art in general. The text of Stalin's conversation with the authors of the "Quiet the Don" was published simultaneously with the text of the

¹⁰²⁵ The premiere of the opera took place at the Leningrad Smoll Opera Theater on October 22, 1935.

article "Confusion instead of Music," and was also declared a historical document [489]. Since then, "the creation of opera classics was recognized as a state priority task" [564, p. 68].

However, even before the events of 1936, composers were anxious to find a further way of developing the opera genre in the new Soviet conditions. Each new opera was widely discussed in the Union of Composers. The beginning was laid back in 1930 with a discussion about the opera "The Nose", the creation of which turned many of the usual ideas about the operatic genre. In 1934, long before the campaign against formalism, the opera "Lady Macbeth" was discussed, which provoked clashes in the music circles "for" and "against"¹⁰²⁶, Meyerhold's production of "The Queen of Spades" caused controversy. In 1935, immediately after the premiere, discussions were held about the opera "Quiet the Don" by I. Dzerzhinsky¹⁰²⁷.

But when in January 1936, with internal questions of art, the accents were interrupted by political questions and "the creation of the Soviet opera was identified with its ideological and political value" [564, p. 67], the natural development of the opera as a musical genre was disrupted. Now the composers were called upon to create a Soviet classical opera, under which it was understood that it "must be "Soviet" in form, content and spirit. "Classical meant that the themes of operas were chosen from the list of orthodox politicized themes of the revolutionary past of Russia at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries" [564, p. 123].

Now in the opera, which became an active conductor of Soviet subjects in serious musical art, the first place was put to the floor¹⁰²⁸. Accordingly, the censorship was toughened, and the main criterion for success was the correct ideological libretto. "The libretto began to be perceived as the texts of party resolutions that needed official approval after appropriate elaboration, – writes L. Maksimenkov in his study. – The libretto had to meet exclusively political, immediate demands" [564, p. 232]. At the same time, "pre-censorship control was not limited. In the process of working on music, we were supposed to "view and listen. <...> A verbal canvas made from an abstract musical work a politically correct or a hostile product. The libretto will be viewed as any ideologized media, like a proven editorial, a screenplay, a book illustration. The

¹⁰²⁶ Sviridov recalled that until 1936, "Lady Macbeth" was a success on a huge advertisement" [617, p. 421].

¹⁰²⁷ The opera «Quiet the Don» was discussed at the discussion by I. I. Sollertinsky, S. L. Ginzburg, Ya. Vainkop, V. M. Deshevov, I. Ya. Pustyl'nik, M. F. Gnesin. All of them considered the work from the point of view of the problem of innovation. I. I. Sollertinsky, for example, argued that "Quiet the Don is music of the 19th century, this is not music of the 20th century", that "it is necessary to create music of the 20th century, music that would be at the level of the greatest themes" [62].

¹⁰²⁸ On the pages of the book "Confusion instead of music" L. Maksimenkov leads the polemic between Samosud and Kerzhentsev, in which Kerzhentsev asserted the primacy of literature, Samosud, on the contrary, proved the original meaning of music in the opera genre [564, p. 128].

primacy of the word and meaning over the sound (music as such) led, in the opinion of the adepts of dictate, to curb the chaotic-anarchic sound element" [564, p. 125–129].

From the musical point of view, the emergence of the opera "Quiet the Don" was natural. Composers who work in the opera genre could not pass by the mass song, which mainly determines the musical consciousness of the people in the thirties. "Quiet the Don" became the founder of the main genre variety of the thirties – "song opera"¹⁰²⁹.

Opera by Dzerzhinsky, despite the numerous technical shortcomings, immediately attracted the attention of serious musicians with its freshness, the desire to present a complex turning point reflecting the intonational atmosphere of time. However, emphasizing the creative direction found by the composer, all without a doubt expected from Dzerzhinsky further professional development. "Dzerzhinsky does not extract from his material the maximum artistic effect. <...> The immaturity of the composer, his inability to use all the expressive means of opera music, makes himself felt here. <...> talented, but original sketches of thoughts are given, which only with the condition of further development could create a truly artistic impression. The young composer found the right creative path. But one must emphasize in every possible way: he failed to use all the possibilities, all the expressive richness of the musical speech, without giving up his principally truthful positions, Dzerzhinsky must multiply his talent as a musical dramatist for a large musical composition technique" [cited in: 517, p.31], – A. Shaverdyan wrote after the premiere.

However, the success of the "Quiet the Don", and, most importantly, the support from Stalin, gave rise only to a mass wave of imitations, including the composer himself. Only in the period from 1935 to 1940 there were about thirty new "song" operas. Among them are another opera by I. Dzerzhinsky "Virgin Soil Uplifted", "Schors" by G. Fardy, "Mutiny" by L. Khodzha-Einatov, "Mother" and "Imeniny" by V. Zhelobinsky, "Pompadour" by A. Pashchenko, "Breakthrough" by C. Pototsky, "In the storm" by T. Khrennikov. Most of the operas were presented as another achievement of the genre. However, having private finds, on the whole they did not introduce anything radically new into the opera genre. As a result, all the shortcomings of the "song" genre have been fixed by formal imitation, and the indisputable achievements have not been further developed¹⁰³⁰.

¹⁰²⁹ The phenomenon of the singing opera was analyzed in detail by B. Asafiev in the article "Opera" [479]. The very inclusion of the song material in the opera was not a new phenomenon. The song was widely performed in many early operas. New was the nomination of the song as the basis for the drama of opera and verse-stanza forms as the main, and sometimes the only, structural units. One of the first notable operas based on song drama was the opera V. Zhelobinsky's "Kamarinsky muzhik" (1933).

¹⁰³⁰ "Quiet the Don" still remained the most vivid, talented writing direction "song" of the Opera.

In addition to the fact that most of the operas were written in a low libretto in terms of the artistic level, the most important thing is that the opera from a major musical and stage genre began to turn into a musically designed theatrical performance. Large opera forms were replaced by song-verse songs, the song became in fact the only means of characterizing actors and a leading component of musical drama. Gradually, there was a return to the principles of doglinsky operas, and music was reduced to the level of accompaniment.

The best professional composers and music figures spoke of the fact that the opera took the wrong path of deliberately "overturning" the genre, or simplicity, which was the result of professional ineptitude. They argued that reliance on song intonation does not exclude developed operatic forms and techniques. B. Asafiev wrote that in the opera "the character, the personality, the drama must first of all be performed by singing, "while the modern opera" threatens to turn into a link of mass songs, almost losing ensembles, and "forms of recitation and aria as a generalization of strong feelings" [479, p. 17]. Despite the imposed ideological component, the best composers understood that to look for ways to further develop the genre one can only consider opera as a musical genre, having its own traditions and a previous development path. Therefore, not casually discussing the key problems of opera creativity, they turned to the study of the operatic heritage of Glinka, Mussorgsky, Serov, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, analyzed the features of their operatic dramaturgy, methods of creative work¹⁰³¹.

Discussions about the opera were inextricably linked with the actual in those years questions of song, nationality and the use of folklore material. In this regard, the pages of the journal "Soviet Music" publish articles on the work of Russian classical composers with folklore, and discuss the features of the development of national composer schools.

In general, since 1930, discussions about the Soviet opera have taken on the nature of heated debates, then temporarily faded away. The most significant were three special opera conferences, held respectively in 1935, 1939 and 1940; At the end of 1939 in the Moscow Union of Soviet Composers held a three-day discussion about the opera T. Khrennikov "In the Storm". The longest discussion was in the period from 1938 to 1941. Discussion articles about the opera and the ways of its development for two years were published in the pages of the journal "Soviet Music", "Literary newspaper" and the newspaper "Soviet Art". The result was an eleven-day All-Union Opera Conference held in the autumn of 1940, which was attended by virtually all prominent Soviet musicologists: G. Hubov, Yu. Kremlev, I. Nestev, S. Shlifshtein, I. Ryzhkin,

¹⁰³¹ See: issues of the journal «Soviet music» for 1939. No. 2, 3.

I. Tsukkerman, A. Shaverdyan, B. Yarustovsky, A. Rabinovich, I. Sollertinsky¹⁰³². The conference was organized in order to comprehend the experience and tendencies of Soviet opera music, to formulate the style features of the new Soviet opera, but, unfortunately, the conference and the long operatic discussion of 1938–1940 were mainly reduced to the polemic of supporters and opponents of the "song" opera and to biased arguments about two works – operas "In the storm" by T. Khrennikov and «Semyon Kotko» by S. Prokofiev¹⁰³³.

The fact is that in the thirties an alternative to the genre of "song" opera was the operas of D. Shostakovich and S. Prokofiev. But if the fate of both Shostakovich's operas was dramatic, and after 1936 they left the repertoire of Soviet theaters for a long time, then S. Prokofiev's opera «Semyon Kotko», staged in 1939, despite being listed in the "formalistic" direction, continued go on stage¹⁰³⁴.

The essential difference between Prokofiev's opera and numerous samples of the song opera was the carefully thought-out musical drama that determines the integrity of the work's form. "This is one of the first Soviet operas in which the composer does not formulate separate episodes of a dramatic text, does not illustrate the effect of musical numbers more or less suitable to it, but organizes the entire musical and theatrical process, skilfully disposed of all means of operatic expressiveness" [401, p. 9], – defended the opera in the pages of the journal "Soviet Music" I. Nestev.

On the example of two operas that appeared almost simultaneously on the stage of two musical theaters, different ideas about the ways and prospects for the development of the opera genre were encountered¹⁰³⁵. The first was ranked as a "song" opera, and the second, connected with the refraction of song intonations in the framework of fairly complex and subtly developed opera forms – to "recitative" or "formalistic" opera.

¹⁰³² Some speeches, such as the report of I. Sollertinsky at the opera conference in 1940, acquired a scientific value in their meaning [436].

¹⁰³³ See the following articles published for two years on the pages of the journal "Soviet Music": I. Dzerzhinsky Thoughts on the opera [355], G. Hubov The Soviet opera and its critics [458], M. Grinberg How to work on the Soviet opera [351], J. Solodukho Conference on the Soviet opera [440], M. Koval Notes on the opera [377], Opera of Khrennikov and her critics [409], I. Martynov "In the storm" by T. Khrennikov [392], S. Gorodetsky Libretto of the Soviet opera [350], I. Nestev "Semyon Kotko" by S. Prokofiev [401], Editorial article On the Soviet opera [406], From the Editorial Board [411]; As well as issues of the journal "Soviet Music" for 1940 (No. 9–12), mainly dedicated to the All-Union Opera.

¹⁰³⁴ «Semyon Kotko» was Prokofiev's first opera on the Soviet plot (the second was the experimental opera «The Story of a Real Man», concert performance of which was held in 1948 in Leningrad). Before 1939, in the Soviet Union, only one Opera composer – "Love of the Three Oranges" by K. Gozzi (in 1926 in Leningrad).

¹⁰³⁵ It is noteworthy that in the scales of the scales were operas of two completely unequal in the skill of the authors: T. Khrennikov, still quite a young composer who first experienced strength in the opera genre, and S. Prokofiev, by that time already recognized master of world musical culture.

Unfortunately, the operatic discussion was not unambiguous from the point of view of the correctness of the opinions expressed, many erroneous judgments were expressed on both sides in the heat of controversy. Therefore, it is not accidental that in the first voluminous collection devoted to the Soviet opera, published in 1953, the discussion of 1938–1940 was not included. In the foreword it was noted that "The collection does not publish articles from the discussion about the Soviet opera, which took place in the period 1938–1940. In this discussion, which first developed around the operas of I. Dzerzhinsky ("Quiet the Don" and "Podnyataya celina"), O. Chishko ("Battleship Potemkin"), T. Khrennikov ("In the storm") and especially exacerbated after staging the opera S. Prokofiev «Semyon Kotko», reflected the struggle of realistic and formalistic trends in Soviet music. But the positions of the two opposing sides were not expressed in the discussion with clear clarity. A lot of erroneous judgments were also expressed in the articles of composers and critics who were adherents of the realistic direction of the Soviet opera. In the name of supporting healthy living realistic principles, they refused to seriously criticize the large errors in the artistic form of young composers" [620, p. 7].

And, nevertheless, it should be recognized that, despite the significant ideological component, in general in the thirties the opera was given high goals. T. Khrennikov recalled that "from the" real "Soviet opera were waiting for pictures of Soviet reality, the recent revolutionary past, heroic monumental paintings, choral tragedies in the spirit of Mussorgsky, they were waiting for a realistic musical drama of a new type, it was considered an axiom that the heroic era would create a heroic art with strong passions, characters, conflicts – these were the themes that were considered worthy of the Soviet opera. At the level of such criteria and requirements, each new opera product was met" [646, p.68–69].

Unfortunately, the tasks that have been set have not been realized. But the discussion itself, of course, had a great social and cultural significance for that time, directing the attention of musicologists to the development of a number of important problems of Soviet music in general. As for the development of the Soviet opera genre, the song opera did not go to the creatively more mature stage – the generalization of the acquired, "remelting" the gains found to new, outstanding in strength and value artistic values. As a result of state support for the "false" democratization of the genre, the song opera quickly turned into an operatic primitive. "No opera was ever created, in which one could see "a full, beautiful expression of our Soviet reality" [646, p. 125], – with bitterness concluded his memories of that time T. Khrennikov.

2.5.2. The attitude of G. Sviridov to operatic discussions, the composer's operatic plans

Sviridov followed attentively the operatic discussion that was taking place. He was aware of various views on the development of the opera genre, of course, was familiar with all the new opera productions¹⁰³⁶. It is significant that, despite the leading direction of the opera genre, the active encouragement of young composers to create opera performances, despite the fact that the operas were written by his fellow students in Shostakovich's class¹⁰³⁷, as well as the rare opportunity for the beginning composer to immediately express himself on the big stage (this there was a unique period when most of the operas immediately received their scenic embodiment), Sviridov does not work in the operatic genre.

But at the same time, he does not exclude anything from what is happening here from the field, evaluating the development of the opera genre, primarily from the point of view of musical art. In 1935, when he was still in the musical technical school, he gladly accepted the appearance of the opera "Quiet the Don" and the beginning of the movement of the "song" opera. However, at the same time he sensitively sensed the hopelessness of this movement in the form in which he began to imitate: "I liked the young music of Ivan Dzerzhinsky. It was a wonderful freshness. <...> Unfortunately, after the first and great success (with the "Quiet the Don"), Dzerzhinsky was already trying to please, "get on the right track". "Podnyataya celina" was much weaker: everyday life, without special poetry, it went on really badly. The household opera, alas, quickly exhausted itself" [617, p. 423–434]; "At the same time, the movement, released in the year 35, whose bright application was a fresh "Quiet the Don", quickly dropped. "Podnyataya celina" was already a desire to please, to obtain success (although in music the initial version carried a freshness, but incomparably less than in the "Quiet the Don") [263, p. 7]. Nor was it inspired by the appearance of T. Khrennikov's opera "In the Storm": "In the Storm" by Khrennikov – it was already just gone" [617, p. 424]; "Khrennikov's opera" In the Storm" I really did not like my open "open" philistinism. There was no intonation of freshness in it, and I could not stand this music" [263, p. 7]. Thus, the movement of the song opera as a whole, in the form in which it existed at the time, did not take Sviridov: "the style of the song opera, <...> me was blown up by my dumbness" [263, p. 7].

¹⁰³⁶ Creativity of composers in the opera genre was strongly encouraged. In the years 1935–1936. Competitions were held for the creation of the Soviet opera. Work on the Soviet opera was attributed to a duty not only to musical theaters, but even to amateur performances. The Committee for Arts Affairs, established in 1935, was ordered to engage in planning topics for new Soviet operas.

¹⁰³⁷ V. Fleishman wrote the opera "The Violin of Rothschild", Yu. Levitin – the opera "Monna Marianna".

However, the opposite way of development of the opera genre, offered by the example of the operas of Prokofiev, despite the high level of mastery, also repelled the composer, was not consonant with it: "Semyon Kotko", written on a different level of talent, experience and taste, was also false, genre-meaningless, except for this, a lachrymose scene with a fire, insanity and other attributes of operatic naturalism" [617, p. 424].

The exception for Sviridov was only the operas of D. Shostakovich – "The Nose" and "Lady Macbeth"¹⁰³⁸. According to the testimony of A. S. Belonenko, the memory of them Sviridov carried through his whole life. Opera "Lady Macbeth" he "knew not only very well, but thoroughly, playing pages from it by heart and noted all the advantages and disadvantages of the first edition. He appreciated the performance at MALEGOT, considering it the best, finding in it a greater correspondence to the scenic embodiment of "naturalism" of the design itself" [617, p. 708–709], and in the mid–1980s the composer again returned to the study of the score of "The Nose", which he always considered brilliant.

Being in the period of operatic discussions, at first to the students of the Music College, and then to the conservatory, he did not take part in the "operatic" controversies, but he had his own view of the events that had taken place. In 1940, at a meeting of the Leningrad Composers' Union at the Conservatory, his voice on this occasion was heard.

In his speech, in particular, he blamed the leadership of the Conservatory for its abstraction from the ongoing musical events. The Conservatory, in his opinion, passed by the operatic discussions, did not react to the events taking place and the Opera Studio, which did not include the best operas of young Soviet authors in its repertoire: "Now the young composers who have grown up in recent years, in particular Khrennikov, Dzerzhinsky, which gave rise to a lot of controversy, beginning with praise and ending with abuse. The fact that the two young composers appeared with an article of a problem nature in which they questioned much, criticized, remained a Conservatory completely unnoticed. This was past the conservatory, yet this fact is extremely significant, and it is unlikely that it will be permanently postponed. The authors have like-minded people, the authors wrote operas that are subject to debate, etc. <...> The opera studio recently scoffed: put "Quiet the Don" after all the theaters, although she was asked to put first; At the same time, the studio put Frenkel's opera "Dawn", a very weak composition. Levitin's opera

¹⁰³⁸ For many decades for the musical theater, there has never been created a work of tragedy that could be compared in level and artistic perfection with Shostakovich's opera. "Lady Macbeth" remains the best work of Soviet opera art of the thirties, which gained worldwide recognition. (The premiere of the opera was held in Cleveland, Philadelphia, Zurich, Buenos Aires, London, Prague, Stockholm in 1935. Many prominent musicians attended the premiere of the Metropolitan Opera in New York, including L. Stokowski, A. Toscanini, I. Stravinsky).

is staged at the Mariinsky Theater, but the opera studio does not. The opera studio should be a platform for young performers and composers" [65, p. 41].

Observations of those years will not pass for the composer for nothing. In the seventies and eighties, when Sviridov still decides to turn to the creation of the opera, he will rethink them. The composer has always been cautious about his work in the opera genre. For example, when asked by F. Mansurov why he did not write an opera, he replied: "Opera is too conventional a genre, and I'm afraid to falsify it" [503, p. 752]. "It was not possible to find a new convention. And the old one is already old!" [503, p. 235] – will write down Sviridov about the current state of the opera. And, nevertheless, a desire to appeal to the opera genre arose. Probably the most important role here was played by the connection of opera with the word and the unlimited possibilities of the genre in the embodiment of large-scale ideas. Nesterenko recalled how in 1976, sitting in the presidium on the bicentennial anniversary of the Grand Theater, looking around the tiers and the ground, Sviridov said: "And all this passed by me. Earlier, I did not regret it, but now I suddenly felt that I was sorry" [503, p. 156].

By that time, the opera had already lost its former significance as a leading state genre, but the composers were still actively looking for ways to further develop it¹⁰³⁹. Critically assessing the state of modern opera, Sviridov begins to look for his own way here. Most interestingly, in connection with this, he refers to the journal "For proletarian music" of the early thirties [617, p. 459–460; p. 682–683]. In the first issue of 1930, he carefully studied the article "How to listen to the opera". A. Belonenko writes that the article interested Georgy Vasil'evich precisely in that in her simple, intelligible "for the masses" language of the methodical allowance, considerations were expressed that were close to Sviridov at the time. The fragment of the article written by Sviridov in the journal began with the following paragraph: "The very form of the opera is composed of very many parts: here and action, here and the word, and the sound and movement, and even the music that serves as cement" [383, p. 9]. This fragment ended with the following phrase: "... not movement and not even a word, but singing, music – that's the most important thing in the opera. The event is transmitted by music". Further, Sviridov noted the following paragraph: "Listening to the opera it is dangerous to get too involved with "tricks" – then "elephant", that is music, you will not even notice" [383, p. 10].

As a result, he came to the conclusion that "the revival of the opera (if it can happen) is possible, most likely, provided that we return to the elementary forms of music: song, dance,

¹⁰³⁹ Since 1960s at the Opera House resumed an intensive search for new ways. There are different kinds of "hybrid" genres – Opera-ballet, Opera-oratorio, revived forgotten genres of chamber operas and mono-operas. In 1960–1990s in the field of Opera work of R. K. Shchedrin, A. Petrov, S. Slonimsky, N. N. Karetnikov, E. V. Denisov, Yu. M. Butsko, A. N. Kholminov.

procession, chorus, etc. Of course, these forms must be saturated with a new life, and this is the most difficult thing for art (saturation with his life), which can only be achieved by an outstanding and self-conceiving talent" [503, p. 234–235]. These thoughts the composer recorded in the eighties one of the diary notebooks, in a note entitled "On the opera". Probably, this is how he saw his opera performance Sviridov.

Throughout the 1970s and 1980s, Sviridov had several operatic designs, all of which were of a magnitude and philosophical depth¹⁰⁴⁰. In the 1970s, Sviridov conceived an opera based on Nikolay Gogol's story "Terrible Revenge". His thoughts on this subject he shared with close people. In particular, Sviridov's intention is recalled by A. Gozenpud: "Sviridov turned to me with the question of how I feel about Gogol's "Terrible Revenge". He did not tell me anything about his plan to compose an opera for this story, but he asked me to share his views on this work with him" [503, p. 42] and A. Viskov: "He was especially attracted to the libretto of the "Terrible Revenge" for Gogol, written by P. A. Viskovatov for Rimsky-Korsakov, corresponded with Gozenpud about it, asked for a copy of the opera libretto for the same plot by N. R. Kochetov. Perhaps some musical intentions on this plot were constantly being pursued, as he repeatedly returned to this topic in conversations" [503, p. 563].

Then the opera "Andrey Rublev" was conceived. Nesterenko recalled Sviridov's thoughts on this matter: "I think about the opera "Andrey Rublev". Rublev – there must be a young bass. It's you, and Theophanes the Greek is also a bass, Sasha Vedernikov" (September 12, 1973)" [503, p. 154]. According to Nesterenko, Sviridov did not have any musical ideas, because there was no literary basis: "We spoke with him about what libretto could be taken for the opera, and Sviridov was at a loss in the choice. <...> As far as I know, he did not write anything on the topic "Andrey Rublev" [503, p. 155].

The third opera plan of Sviridov in the seventies was the opera on the small tragedy of Pushkin "Feast during the plague". In particular, A. B. Vulfov writes about this: "In the 1970s, Sviridov intended to write another opera on the small tragedy of Alexander Pushkin "A feast during the plague". In the personal archive of Sviridov, rough draft autographs with sketches of a number of scenes and numbers from this opera and sound recording of the author's performance of the final stage of the opera and the "Hymn to the Plague" (Valsingama's Songs) were preserved. In addition, the Song of Mary was preserved and was published" [503, p. 743; 507, p. 81, 84]. About the performance of excerpts from this opera, E. Nesterenko also remembers:

¹⁰⁴⁰ It is known about the five opera designs of the composer.

"Georgy Vasilievich played excerpts from his opera "Feast during the plague". This music was magnificent, just something amazing [503, p. 154].

In the early 1980s, Sviridov had an intention to write an opera based on the text of M. Bulgakov's novel "Master and Margarita". A. Belonenko writes that "this intention was so only remained the intention, but reading the novels and Bulgakov's plays prompted the composer to share his observations about what had been read. He constantly returned to this topic in conversations, and finally decided to present his views on paper" [617, p. 655]. Sviridov's reflections on the novel by Bulgakov, quoted in the pages of the book "Music as Destiny", are extracts from his works, represent the initial collection of material for the opera and speak of the serious work that was going on at that time at Sviridov [617, p. 239–255].

Also among the compositions of the composer of the early nineties one can find an unfinished scene in the drama of G. Buchner "Death of Danton". This was also an outline of Sviridov's next supposed opera [507, p. 85]¹⁰⁴¹.

Unfortunately, none of the operatic designs of the composer has ever been realized. The main reason, most likely, was the lack of like-minded people among librettists and directors. "When G. V. Sviridov spoke of Rublev, – recalled Nesterenko, –the problem of the libretto turned out to be very serious, because in general to literature, to poets and the writer Sviridov was very demanding" [503, p. 155]. Sviridov did not satisfy the state of the modern theater either. He repeatedly met with famous theater directors, E. Nesterenko managed to organize a meeting between Sviridov and B. A. Pokrovsky¹⁰⁴² [503, p. 154–156], but with no one he could find a common language: "This is still not what I would like ..." [503, p. 156], said the composer after such meetings.

"Talking with the composer about the possibility of creation of the Opera and on the topic of the Director, – writes Nesterenko, – I've called him at different times... I was talking even the names of the choreographers, as the cases of those work with Opera works not so rare (like conductors and set designers). I was talking about Igor Alexandrovich Moiseyev and about Yuri Nikolayevich Grigorovich, whose work he valued very highly. He spoke of them with respect, but ..." [503, p. 156]. Likely, he still could articulate their demands. Thus, discussions of the thirties, associated with the development of the Opera genre, has had a profound influence on the composer not only during his creative development, exacerbating search of genre, appropriate to his talent, but also helped to hone creative thinking in subsequent years.

¹⁰⁴¹ No more mention was made of this work.

¹⁰⁴² Sviridov's comments on B. Pokrovsky can be found on the pages of the book "Music as Destiny" [617, p. 234].

Chapter 3. Shostakovich and his role in the creative development of G. Sviridov in the period of study at the Conservatory (1936–1941)

3.1. General characteristic of pedagogical activity of D. Shostakovich

The time of study at the Conservatory became for Sviridov a period of deliberate honing of professional skills, a strenuous search for his style and the formation of a creative personality. =And the most important role in this process was played by D. D. Shostakovich¹⁰⁴³. "Shostakovich became a young Sviridov not just a teacher in the specialty, and Teacher with a capital letter. Sviridov, he served as a model in everything – in his musical tastes, in dealing with people, in the manner of behavior, in the conduct of his affairs" [617, p. 25–26], – wrote in the preface to the book "Music as Destiny" A. S. Belonenko.

Shostakovich Sviridov met in the autumn of 1936. The reason for this was the departure from the conservatory P. B. Ryazanov, as a result of which Sviridov was left without a teacher in his specialty. Later Sviridov recalled: "But there was no thin without good. Due to the fact that he remained without a teacher, he got acquainted with D. Shostakovich" [617, p. 504–507]. Already at that time a candidate for membership in the Union of Composers, Sviridov could benefit from the help of consultants provided by the union to help young authors¹⁰⁴⁴. At his request, Sviridov chose Shostakovich: "Through the Union of Composers, I was able to use the advice of D. D. Shostakovich, who was then a consultant to the Union for Creative Affairs" [616, p. 170].

The first meeting took place in November 1936 in Shostakovich's apartment on Kirovsky Prospekt¹⁰⁴⁵. In 1983, in a letter to A. S. Belonenko Sviridov described this event in detail¹⁰⁴⁶: "I was left without a teacher. However, through the Union, where everyone knew me already, I was able to receive consultations on orchestration. <...> In the Soviet Union I was offered a choice of two consultants: Shostakovich or Chulaki. I, of course, chose the first and looked forward to his consent to see my music. After a while they gave me his phone and I, timidly, called him and arranged for an appointment. Taking the heap of music with me: the score of the Concerto, Pushkin's romances, songs, piano pieces, Violin Sonata and something else <...> I did not go to

¹⁰⁴³ For Sviridov's training in Shostakovich's class, see: O. Evlakhov. D. Shostakovich's composition class [524, p. 171–176], G. Sviridov. Briefly on the years of study [616], D. Shostakovich. To the 50th anniversary of G. V. Sviridov [466], A. Belonenko. From what harmony is born [617, p. 5–55].

¹⁰⁴⁴ To help young authors, the Union of Composers singled out consultants. Everyone who felt the need could consult a consultant, as a teacher, for the necessary assistance related to the work on a new composition.

¹⁰⁴⁵ In the book "Music as Destiny" Belonenko writes that their meeting took place on the street Marata [617, p. 25]. Sviridov in the letter indicates a different address – Kirovsky Prospekt, 14. Most likely, Georgy Vasilyevich is right, since it agrees with the well-known addresses of Shostakovich in Leningrad in the 1930s: from 1914 to 1934 – st. Marata, 9, apt. 7; From the autumn of 1935–1937 – Kirovsky Prospekt, 14, apt. 4; From 1938 to 1941 – st. Kronverkskaya, 29, apt. 5.

¹⁰⁴⁶ This is the only remaining memory of the composer about the first meeting with Shostakovich.

Tiarlevo¹⁰⁴⁷, where I lived at the conservatory's dorm the day before, but stayed overnight from a friend <...>, and in the morning he walked from Sezhezhinskaya Street to Kirovsky Prospekt 14, where Dmitry Dmitrievich lived. The meeting was a long one, I played a lot of music. He said something like: "You should study music" and offered to go to his home for lessons, knowing that I was left without a teacher. It was at the end of 1936. So I began to study with him, showing different music, which at that time was writing, or rather, finishing writing. He did not give me new tasks"¹⁰⁴⁸ [263, p. 1].

In the conservatory, Shostakovich was invited in February 1937¹⁰⁴⁹. And Sviridov, along with O. Evlakhov, was enrolled in his class first¹⁰⁵⁰: "In 1937, in March or February, I do not remember Shostakovich enrolled in the Conservatory. O. Evlakhov and I were enrolled first in his class" [263, p. 3]. The composer also points this out in the book *Leningrad Conservatory in Memoirs*: "At the beginning of 1937 Dmitry Dmitrievich was invited to teach at the Conservatory, and I enlisted in him in the classroom" [616, p. 170].

Shostakovich's class immediately began to expand: in the academic year 1937/38, I. Boldyrev, Yu. Levitin, M. Katsnelson and V. Fleishman were included in it, B. Tolmachev and A. Lobkovsky in 1938/39, and in 1939/40 – I. Dobry and G. Ustvol'skaya, in 1940/41 – D. Tolstoy [197, 237]. In addition, students of other composer classes began to engage in instrumentation: students of M. F. Gnesin – G. V. Tikhomirov, M. A. Matveev, A. S. Lehman, V. A. Maklakov, B. L. Kluzner; The pupils of Kh. S. Kushnarev – V. A. Tigranyan and M. B. Levi [641, p. 469]. In total, by the fortieth year Shostakovich's class already numbered about thirty people¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁷ The Leningrad Conservatory had three hostels: in the city on Lermontov Avenue, 7/12, in Pushkin, and in Tiarlevo [206].

¹⁰⁴⁸ Until now, the only published source of information about how Shostakovich and Sviridov were acquainted were the memoirs of fellow student Sviridov, Shostakovich's class, O. A. Evlakhov [524]. He wrote: "The acquaintance took place at the apartment of mother Shostakovich, where P. B. Ryazanov brought us in the early spring of 1937" [524, p. 171]. It is possible that for Evlakhov it really was the first meeting with Shostakovich, while for Sviridov – no longer. Most likely, in memoirs, Evlakhov simply does not disclose all the details.

¹⁰⁴⁹ There are several versions of musicological literature explaining the reasons for Shostakovich's invitation to the Leningrad Conservatory. S. Hentova argues that the idea belonged to M. Steinberg, in view of the deplorable state of affairs at the faculty. Shostakovich was the best candidate, which was not objected either to "academics" – M. Steinberg, M. Gnesin, nor to P. Ryazanov and V. Shcherbachev, who were eager to renew education. In addition, the entry of Shostakovich was facilitated by the fact that P. Ryazanov's numerous class was to be distributed among other teachers of the composition department [641, p. 467]. His version offers Yu. Levitin, in those years a conservatory student: "Then the initiative of students was very appreciated. I went to the rector Boris Ivanovich Zagursky – a person accessible, intelligent, and asked: – Permit me to take up with Shostakovich? About my request, G. Sviridov, O. Evlakhov learned, joined, rustled. Our requests corresponded to Zagursky's desire, and he invited Shostakovich to teach composition and instrumentation. He immediately agreed ..." [639, p. 165].

¹⁰⁵⁰ In the distribution of his numerous class P. B. Ryazanov personally transferred Sviridov and Evlakhov to Shostakovich.

¹⁰⁵¹ G. Ustvol'skaya recalled that in the second half of the 1930s Shostakovich's class was huge, about thirty people [639, p. 172].

In their memoirs, Shostakovich's numerous students agreed that Dmitry Dmitrievich's class differed from the usual student collective. In a letter to his relatives V. Fleischman wrote: "This class represents not only a school unit, but something much more" [559, p. 300]. "Composers of Shostakovich's class were considered something of a privileged caste, – recalled Tolstoy, ...they were known as elite among the students. And they held together like initiates. <...> They were listed as pupils of the most famous composer, whose fame had already spread beyond the borders of the country" [636, p. 144]. In S. Hentova's opinion, Shostakovich "did not consist of an ordinary class, but a school with unified aesthetic principles, a versatile professional contemporary level of creativity" [641, p. 481]. At one time, this feature of students of the Shostakovich class will also emphasize the Sviridov: "they were the sublime structure of the soul of people, with a reverent attitude toward art" [559, p. 306].

Training classes were held in the famous class No. 36, in which N. A. Rimsky-Korsakov taught, and where Shostakovich himself was studying at the time by M. O. Steinberg: "Located on the third floor, in a small corridor, this class was distant from other study rooms. Windows faced the yard. The noise did not reach a cozy room with two grand pianos, a red carpet by the windows, copies of Repin's portraits of Rimsky-Korsakov and Lyadov on the walls" [641, p. 469].

O. A. Evlakhov, Sviridov's classmate in the Shostakovich class, left memories of their first conservatory occupation with Shostakovich: "At the first meeting at the Conservatory <...> Dmitry Dmitrievich planted G. Sviridov and me at the piano and asked to play four hands (I remember – one of Mozart's symphonies). We were very miserable, however, being generally good pianists, played the first part of the symphony quite smoothly, but completely inexpressively and dryly, which caused our teacher's good-naturedly ironic remark: "You play very cleanly and play very cleanly!" [524, p. 171].

Shostakovich is often considered a representative of the school of Rimsky-Korsakov-Steinberg, in particular, came to teach at the Conservatory, he became a representative of this Department¹⁰⁵². In their study, S. Hentova writes that "he <Shostakovich – M. E.> became the third in the pedagogical chain that began with N. Rimsky-Korsakov, and continued gave M. O. Steinberg – the teacher of Shostakovich. Methods of "teaching behavior" have been different, but United remained the ethical background of education, expertise schools, which Shos-

¹⁰⁵² In the period of Sviridov's studies at the Conservatory, there were two composition chairs at the composer's faculty. Shostakovich was listed at the department of Steinberg. This department also included M. F. Gnesin, L. Nikolaev, I. B. Finkelstein, L. L. Streicher, R. Zaritskaya, S. M. Vilsker, V. Ya. Schnitke. The second department of practical co-operation was headed by Yu. N. Tyulin, then by Kh. S. Kushnarev, since 1939 – again by P. B. Ryazanov. In the second department there were professors P. B. Ryazanov, Kh. S. Kushnarev, M. A. Yudin, Yu. N. Tyulin, B. V. Asafyev.

takovich was raised to a new level with his teaching. An example of personal creativity" [641, p. 481]. However, apprehended from this direction the highest professionalism, a particular rational logic of composite patterns, Shostakovich retreated into the framework of one school of Rimsky-Korsakov. He absorbed and transformed in his work all the achievements of foreign music of the twentieth century and in combination with individually-brightest innovations have created their own direction in art.

It is no coincidence that R. S. Slonimskaya directly involved in the study of the traditions of St. Petersburg-Leningrad school of composition and their continuation in our days, came to the conclusion that "Shostakovich created his pedagogical school, which does not fit into any of the St. Petersburg direction, nor in Moscow" [618, p. 77]¹⁰⁵³. And still, in her opinion, "open today, from a scientific point of view, is the definition and the status of the so-called "school of Shostakovich" [618, p. 77].

Unlike Ryazanov, Shostakovich never left a "methodological" benefits of the textbook or autobiographical notes. His teaching activities at the Leningrad Conservatory, you can learn from rather detailed recollections of his students of different generations¹⁰⁵⁴.

A close friend of Shostakovich, I. Glikman in his memoirs indicates that about his teaching activities Shostakovich, as a rule, expressed dissatisfaction. "He repeatedly told me, writes Glickman, that his pedagogy suffers from a major defect – the lack of pedagogical gift" [594, p. 16]. According to the first biographer of Shostakovich I. Martynov, Shostakovich never considered teaching his calling, but had always treated her with exceptional integrity and responsibility, devoting much time to the education of students [568, p. 217].

O. Evlakhov writes that Shostakovich, at least in the first years of his pedagogical activity, did not have a "strictly invented rational system". Later he became the dean of the composer's faculty of the Leningrad Conservatory, engaged in the methodology of composition teaching and analyzed Shostakovich's pedagogical work. In his opinion, most likely, "such a systematic character would not be in the spirit of his profoundly artistic and nervous nature" [524, p. 173]. A similar opinion has developed in Sviridov. In a letter to G. Belov dated February 15, 1983, while discussing pedagogy, he wrote: "Shostakovich, in fact, was not a teacher. He – radiated tremendous energy, she sucked into her field – but only" [503, p. 222]. In the same letter he defined the main qualities, in his opinion, which distinguish the real teacher: "culture (which is primarily ob-

¹⁰⁵³ Representatives of the Moscow composer school – P. I. Tchaikovsky, M. M. Ippolitov-Ivanov, A. S. Arensky, S. I. Taneyev, R. M. Glier, N. Ya Myaskovsky.

¹⁰⁵⁴ Most of his students left memories of Shostakovich-teacher. See, for example, the memoirs of R. Bunin, D. Tolstoy, G. Ustvol'skaya, K. Karaev, E. Makarov (Memories of the Teacher), Yu. Levitin, O. Evlakhov, and others.

ligatory), systematism, mind and heart, interest in the pedagogical result" [503, p. 222], while he stressed the importance of systematism more than once: "the teacher must be inclined towards systematics (Korsakov!)" [503, p. 222].

Shostakovich himself, recalling his studies with students, insistently emphasized the absence of a "school" character in them: "There were talks about aesthetics, the meaning of music in the life of our society, the content of musical works, the form, the great traditions of classics, the real modernity" [641, p. 470]. And nevertheless, according to Hentova's just view, a certain system was still present: "despite the seeming lack of direction, Shostakovich's teaching from his initial pedagogical steps had a system, but not a crafting one, but a system-code of attitude to life, to art, to mission Composer, personal behavior, professional responsibility. The lessons raised self-awareness, the spiritual level of the students, understanding, according to Shostakovich, "the great ethical significance of musical art" [641, p. 471].

And most importantly, the students witnessed his constant hard work. It is no coincidence that, describing the situation in Shostakovich's class, O. Evlakhov quoted S. Taneyev's words from a letter to P. Tchaikovsky: "You can not imagine how much the composer's presence in the Conservatory is strongly affecting the student, who, before his very eyes, writes essays, which performed in concert" [524, p. 174]. Shostakovich taught, above all, the presence of his personality. And in this sense, his influence on the students was boundless. "His influence on us was very great" [431, p. 7] – summed up the Sviridov himself.

Sviridov became acquainted with Shostakovich when he entered the time of his maturity and flourishing: "I happened to meet Dmitry Dmitrievich and become one of his students at a time when his talent had reached full maturity and was so vividly expressed in the remarkable Fifth Symphony" [431, p. 7]. But under the charm of his talent Sviridov got into still studying in the Music College, and during the thirties Shostakovich remained a full "ruler of his thoughts". In letters and on pages of records the composer repeatedly testified about this: "I came to Leningrad youth and passionately carried away by his music" [615, p. 14]; "An event in my life was an acquaintance with the music of Shostakovich. Starting with the First Symphony, I watched literally every note that came out from under his pen" [488, p. 156]; "Shostakovich's early interest in music: opera, piano concerto, preludes for pianoforte (turn to "classical") [617; 210].¹⁰⁵⁵

The circle of Shostakovich's creative achievements in the 1930s is wide – symphonic, chamber-instrumental music, instrumental concert, opera, ballet, cinematographic, music for

¹⁰⁵⁵ Sviridov recalled that among his peers, the First Symphony of Shostakovich was especially appreciated: "Among the "young" the most intonational and harmonic "freshness" was most appreciated. The work was in search of this "fresh" sound. Of Shostakovich, mainly the 1st symphony, especially its 1st part, was again appreciated, again very fresh in the intonational system and in form" [617, p. 423–433].

dramatic performances. Premieres of the opera "The Nose"¹⁰⁵⁶, ballets "The Golden Age" and "Bolt" were premiered shortly before Sviridov's arrival in Leningrad. The first first symphonies, First Piano Sonata, Aphorisms, and fantastic dances were performed on the concert stage. In front of Sviridov there were premieres of the ballet "Bright Stream" and operas "Lady Macbeth", First Piano Concerto and Sonata for cello and piano¹⁰⁵⁷, the concert repertoire began to include twenty-four preludes for piano¹⁰⁵⁸. Sviridov witnessed the creation of the peaks of the composer's work in the second half of the thirties – the First String Quartet, the Piano Quintet¹⁰⁵⁹, the Fifth and Sixth Symphonies¹⁰⁶⁰. During the thirties, one after another, Shostakovich's films – "Golden Mountains" (1931), "Vstrechny" (1932), "Maxim's Youth" (1934), "Girlfriends" (1936), "Volochev Days" (1937), "Maxim's Return"¹⁰⁶¹ (1937) appear one after another on the screens.

Thus, the period of training Sviridov in Shostakovich's class is connected with the consistent affirmation of his fame and the strengthening of fame¹⁰⁶²: "With the approval of the Fifth Symphony, Quartet, Quintet, the statement in the repertoire of the Sixth Symphony to Shostakovich came strong world fame. His works abroad are no longer individual novelties, but an indispensable part of concert life. He is recognized as one of the leaders of contemporary music, personifying the direction and search for Soviet musical creativity" [641, p. 508].

Sviridov's letters and notes contain many memories of that time: "During these years Shostakovich worked amazingly: the 5th and 6th symphonies, the quartet, the quintet, which had an incredible resonance, I'm not even talking about the 5th symphony!" [263, p. 96]; "Symphonies Shostakovich" – 5th, 6th – had a huge resonance. <...> Before the war Shostakovich's music was designated: two symphonies (5,6), a quartet No. 1, a quintet. It was very impressive, mature, the highest point was already visible – the 8th symphony" [617, p. 424]¹⁰⁶³.

¹⁰⁵⁶ Opera "The Nose" – premiere on January 18, 1930 in the Small Opera House in Leningrad; Ballet "The Golden Age" – premiere on October 26, 1930 in the Kirov Theater; Ballet "Bolt" – premiere on April 8, 1931 at the Kirov Theater.

¹⁰⁵⁷ Ballet "Bright Stream" – premiere on June 4, 1935 at the Small Opera House; Opera "Lady Macbeth" – premiere on January 22, 1934 at the Small Opera House and January 24, 1934 in Moscow, at the Theater named of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko.

¹⁰⁵⁸ The cycle of D. Shostakovich 24 preludes for piano began to enter the concert repertoire in 1932–1933.

¹⁰⁵⁹ The premiere of the piano concert took place on October 15, 1933, the cello sonata – on December 25, 1934 in the Leningrad Philharmonic. The premiere of the quartet was held October 10, 1938 in the performance of the Glazunov Quartet; Premiere of the quintet – November 23, 1940, performed by the Beethoven Quartet and the author.

¹⁰⁶⁰ Symphony No. 5 on November 21, 1937; Symphony No. 6 – November 21, 1939.

¹⁰⁶¹ Since 1927, Shostakovich's music has already sounded abroad (performed by B. Walter, O. Klemperer, L. Stokovski, A. Toscanini). Shostakovich has repeatedly performed foreign tours: to Poland, Germany, Turkey, as well as the countries of the Soviet Union.

¹⁰⁶² Despite the sad events of 1936 associated with the campaign against formalism, as well as the lack of unanimous characteristics of Shostakovich's work.

¹⁰⁶³ Composer D. Tolstoy recalled that "then the main carriers of the new in the composition were Prokofiev and Shostakovich. Stravinsky was unattainable. There were representatives of the avant-garde (Mosolov,

His creative plans Shostakovich constantly shared with students: "After completing the next work, he immediately brought him to the classroom or invited students to his home to play, to consult" [641, p. 473]. He taught, first of all, a personal example, giving the opportunity to immerse himself in his creative laboratory¹⁰⁶⁴: "He willingly played in the class <...> his newly created compositions, never, however, exposing them as role models. Along with the enormous general culture and truly encyclopedic knowledge in the field of musical literature, our professor brought to the classroom and the most valuable experience of the composer-practice" [431, p. 8].

Also, the obligatory moment of training in Shostakovich's class was the presence of students at numerous rehearsals of his works: "rehearsing in the Philharmonic as a pianist-solo or ensembles-he also seated in the students' hall to check and correct sonority. At the rehearsals of the symphonic premiere, the students were located next to the teacher, in order not only to listen, but also to compare what they heard with the score" [641, p. 476]. Going into the "laboratory process" of composition and performance, the young composers not only penetrated the intonational system of Shostakovich music, but also learned techniques of orchestration of Shostakovich. "All the premieres of Shostakovich's major works were for us, his students, a serious professional school, – O. Evlakhov recalled. – I remember, for example, a lot of rehearsals before the performance of the Sixth Symphony, when sitting in the Philharmonic Hall, we watched the author's score with the greatest attention for the conductor and orchestra. Sometimes D. D. asked me to listen to rehearsals from the audience, how this or that place sounds in his chamber composition, in the performance of which he took direct part" [524, p. 174]. Thus, the students witnessed Shostakovich's constant intense work. Stay in his class formed in them the responsibility, the ability to be his employees, the ability to objectively evaluate the work.

Speaking about the training Sviridov in the class of Shostakovich, it is important to note that in his class he falls into an entirely different creative atmosphere than the one that was his teacher. He begins to actively and consciously to study, first of all, modern music: "in the class of Shostakovich <...> only now for the first time, basically, was introduced to the music of the 20th century started to get acquainted with the works of Mahler and Debussy, Prokofiev, and Shostakovich, Stravinsky and Hindemith. Rapid mastery of new literature contributed to his brilliant musical memory and the ability to play "from the sheet" scores of any complexity" [4, p. 13].

Shebalin, pupils of the Shcherbachev school), but here one could speak only of searches and individual private finds" [636, p. 102].

¹⁰⁶⁴ Directly during Sviridov's studies at the Conservatory, Shostakovich worked on the creation of the Fifth and Sixth Symphony, the First String Quartet, the Piano Quintet.

It is in the class of Shostakovich Sviridov was acquainted with all the musical innovations: "it is Impossible to list the huge number of works that were played during these activities, ranging from music of the old masters and ending with the very latest works, of which, I remember a strong impression on me "Symphony of Psalms" by Stravinsky, transcribed by Dmitry Dmitrievich for four hands performance" [4, p. 13], recalled later George V. class of Shostakovich. Familiarity with all the new features make it even more interesting by the fact that Dmitry Dmitrievich was familiar with A. Berg, D. Mijo, not to mention Prokofiev and Stravinsky, have been to concerts of Bartók.

Musical preferences Shostakovich affected in his pedagogy. By his own admission, he was fascinated by such composers as Stravinsky and Prokofiev, and Western – Kshenek and Hindemith, the opening, according to Shostakovich, new ways in modern music [641, p. 475]. Dmitry Dmitriyevich dearly loved Mahler and always emphasized his special commitment to Mussorgsky [636, p. 145].

Analyzing any work, Shostakovich has always sought to teach students to penetrate the "creative laboratory" of the author, to understand his creative method, taught to use compositional tools and techniques. It is no coincidence that the classroom was Sviridov incentive guide for further independent deep learning scores, attending concerts of the Philharmonic society. The following quote from the letter shows how serious he came to school: "Especially a lot of studied music, concerts in the Philharmonic I had a permanent pass. In the libraries of the Union of composers and Conservatory I had a very active membership. That couldn't listen, tried to learn the clavier or on the scores... I Particularly studied the operas of Berg¹⁰⁶⁵, but was not able to guess the cipher in which they were written, and I liked the more melodic, beautiful pieces or bright certainty amazing dances: March, Polka (Schwanck!). Also played the Opera Ksheneka (this is – a lot worse), K. Weil (so-so), plays Casella, music by V. Rieti (primitivist), which influence on me and, of course, Stravinsky and Hindemith, their music I loved" [263, p. 7].

As a result, in the thirties he became one of the most radical commitment "new music", first of all, the composers of the neoclassical direction – Stravinsky, Hindemith, Rieti¹⁰⁶⁶, and creativity A. Berg. This is evidenced by the few diary entries of a different composer: "In the late

¹⁰⁶⁵ Directly during Sviridov's studies at the Conservatory, Shostakovich worked on the creation of the Fifth and Sixth Symphony, the First String Quartet, the Piano Quintet. This refers to A. Berg's opera "Wozzeck". A. S. Belonenko writes: "In the personal library of G. V. Sviridov, the clavier of A. Berg's opera "Wozzeck "is preserved. This lithographed edition of the 1920s was published in Leningrad at the time when the opera was preparing to be staged at the Mariinsky Theater. Coming to Leningrad in 1932, Sviridov did not hear the opera on stage, but he knew it well. In the 1980s, he recalled and played out fragments from it by heart" [617, p. 635–636].

¹⁰⁶⁶ In the house library of Sviridov there are preserved notes of V. Rieti of those years – suites from the ballet "Barabau" and a concert for pianoforte and orchestra, which confirms a careful study of the writings of V. Rieti Sviridov.

thirties (about 1938–1940), I played a lot of music of modern European composers Stravinsky, Berg, Ksheneka, Poulenc, Hindemith (knew many), V. Rieti (which I was very fond of their primitivism)" [617, p. 320]; "Fascination with modern music: Stravinsky, Hindemith, Berg (piano score of "Wozzeck" and "Lulu", loved the first), Kshenek, so-so, Rieti, liked the"¹⁰⁶⁷ [617, p. 422].

And another record of that time, emphasizing the infatuation of young Sviridov with neoclassicism: "the withdrawal into the sphere of instrumentalism (chamber), the neoclassical style, the study of Stravinsky, Rieti, Berg, the influence of Shostakovich" [617, p. 226]. I must say that Sviridov's close attention to the creative work of the neo-classical composers, which was in accordance with his internal interests, was due not only to Shostakovich's influence, but also to the general trend of the neo-classical enthusiasm for many young Soviet composers.

However, the palette of the music literature studied in Shostakovich's class was very broad. Shostakovich paid much attention to the study of musical literature of various styles and eras. "The more you will know and study different music, the more original your musical language will be" [524, p. 174] – was his motto. When selecting essays for a lesson, it was important for him the quality of the work, the emphasis was placed, first of all, on the ethical meaning of the works: "He likes those compositions more, both classical and modern, where music carried an emotional charge", – recalled M. Wainberg. – Where music directed to thoughts of a highly ethical, where it touched the essence of human being. The speculative did not attract him" [639, p. 187]. "The literature was studied very differently, – O. Evlakhov recalled. – There were symphonies of Mozart, Schumann, Tchaikovsky, Brahms, Beethoven, Borodin, Mahler, Tanev, Symphonic Poems by R. Strauss (especially the four-handed execution of "Don Juan") Prokofiev's piano pieces and concerts, Glinka's symphonic works, Verdi's "Othello" and much more" [524, p. 173]. Light genres were taught in classes, popular and dance music, mass songs were discussed, Shostakovich acquainted pupils with the works of Strauss, Offenbach, Lehar, constantly emphasizing that there are no "bad" genres¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁷ Regarding the influence of R. Strauss, Sviridov writes that Richard Strauss then seemed to him "very outdated by his exaltation and vulgarity of intonations" [617, p. 320], and the influence of Mahler will later affect the post-war period: "I learned and thoroughly studied Mahler's symphonies and songs during the war in Novosibirsk, where there was the Leningrad Philharmonic, the library of which I used" [617, p. 320], although the impression of performance in the Philharmonic in the thirties of the monumental symphonies of Mahler became one of Sviridov's strongest artistic impressions of those years.

¹⁰⁶⁸ Shostakovich himself took part in the jazz commission in those years (in 1934 and 1938 he created two suites for the variety orchestra), wrote music for films, and generally considered the composer's applied work to be important and treated her responsibly. Sviridov recalled: "Shostakovich generally approved the applied work, saying that the composer must be able to write everything, boldly get in touch with life (he was the enemy of "cabinetness" and "cabinet" style of music)" [263, p. 3].

During the lessons, the compositions of fellow composers were constantly studied. Pianist R. D. Podzharov recalled that a huge number of their works Shostakovich himself played by heart: "These were the things of S. Prokofiev, V. Shebalin, M. Steinberg; Especially we were pleased with the performance by heart almost of the entire Izhorsk Symphony of V. Shcherbachev" [641, p. 481]. Sviridov himself followed the work of Soviet composers, constantly listened to their compositions in the Union of Composers and the Philharmonic, but he had his own passions. Singing out the music of Shcherbachev and his students, he did not perceive the creativity of the composers of Steinberg's department: "Teachers – Steinberg, Gnesin, etc., I completely despised, finding their music, which I knew, for it was extremely curious, out of date in style and besides Worthless" [263, p. 6]. As for Prokofiev, Sviridov valued him as a musician, but in Sviridov's perception he continued to be a pre-revolutionary composer, a representative of Russian modernity, in which he did not feel the pulse of modern life: "Prokofiev never really liked him very much, <M. E. – in the 30th.> In particular – it seemed to me obsolete, obsolete" [617, p. 211]¹⁰⁶⁹.

In Shostakovich's classes, the compositions of his class students were subjected to collective discussion, and Shostakovich, directing the course of statements of students, first of all, sought to develop the independence of their assessments and tastes. Also, every school year has always ended with a class display of the works of all students.

Despite the fact that the professional level of students was different¹⁰⁷⁰, there was always intense creative work in the class. In addition, Shostakovich gave complete freedom in the choice of genre and did not limit the theme of composer works. As the students testify, Shostakovich "did not care about the lack of consistency in mastering different genres or "swinging" students at something to which they had not yet been prepared" [641, p. 472]. Because of this, in his class the students worked in parallel on the cycle of romances, symphony, opera, piano concerto, cantata and many other genres. Here is, for example, the list of creative applications of students of the Shostakovich class, approved by the department in 1940: "I. Kind – Suite for string quartet, G. Sviridov – Symphony ending and Piano concerto, G. Ustvolskaya – Compositional exercises, Yu. Levitin – Piano quintet, V. Fleischman – completion of the opera "Violin of

¹⁰⁶⁹ Also about Sviridov's attitude toward Prokofiev, see: Georgy Sviridov in the memoirs of contemporaries [503, p. 223; 578, 647–648].

¹⁰⁷⁰ From the class of Shostakovich, only G. Sviridov and O. Evlakhov did preliminary compositional preparation in the technical school. Yu. Levitin and B. Tolmachev finished the piano faculty of the Leningrad Conservatory before joining Shostakovich's class. M. Katsnelson graduated from the orchestra department of the Conservatory. I. Boldyrev – musical school, V. Fleishman and A. Lobkovsky – one course of musical College, I. Dobry was without special education. See this: Personal educational cards of students graduated from the Historical, Theoretical and Composers' Faculties. 1940–1945. [197].

Rothschild" and symphonic work, A. Lobkovsky – Preludes For piano and instrumental play, M. Katznelson – cycle of romances for poems by V. Mayakovsky, B. Tolmachev – Poem for orchestra, I. Boldyrev – vocal cycle for voice, choir and orchestra" [641, p. 473].

But what he remembered about the creative successes of Shostakovich's students O. Evlakhov: "G. Sviridov composed a cycle of romances for verses by M. Lermontov and string symphony, Yu. Levitin - opera "Monna Marianna" (based on the fairy tales of "Italian fairy tales" by M. Gorky), I. Boldyrev – cantata "Song of Hiawatha", V. Fleischman – One-act opera "Rothschild's Violin" (based on the story of A. Chekhov), I'm a piano concerto" [524, p. 472].

For Sviridov the work of his fellow students was also an important source of impressions. By his own admission during these years he "went to all performances of young composers" [503, p. 578]. In the conditions of searching for one's own creative path, this gave reason for reflection, warned against creative mistakes. In addition, the opportunity to see the parallel work of the contemporary composer, his achievements and mistakes created a healthy competition, helped to indirectly master many genres.

Thus, like any novice artist, Sviridov, while studying in Shostakovich's class, experienced all of the above various influences, studied "on samples", accepting or denying their terms, and in this he tense his own style. In his monograph on the composer, A. Sokhor writes about the conservative period of his work: "Trying his strengths in various genres, he learns different styles, learns from his favorite works in the same way as novice painters learn, copying the pictures of recognized masters" [629, p. 13].

3.2 Instrumental creativity of G. Sviridov in the class of Shostakovich.

Symphony for string orchestra

Since the moment of training in Shostakovich's class for Sviridov, a completely new stage of creativity has begun. Judging by the results, the training in Dmitry Dmitrievich's class went on intensely and fruitfully. "If by the end of the first semester of the first year Sviridov put modest Six plays for the piano on the examination board's table, then by the beginning of the second year he had two scores: an incomplete Symphony and a piano concerto" [617, p. 25–26], – writes A. S. Belonenko. Among the instrumental compositions written in Shostakovich's class.

The First symphony (1937) [507, p. 16]¹⁰⁷¹, Symphony for the String Orchestra (1940) [507, p. 96], First Sonata for Piano (1940) [507, p. 103]¹⁰⁷², suite for piano (1940)¹⁰⁷³, Sonata for violin and piano (1941) [507, p. 100]¹⁰⁷⁴, Second Piano Concerto (1942) [507, p. 99]¹⁰⁷⁵. Almost all of them were written under the direct influence on Sviridov of Western neoclassicism and primitivism, in the sphere of the charisma of Shostakovich's personality, and, most importantly, as the fruit of a painful search for his word in musical art.

As already mentioned above, most of Sviridov's contemporaries, who heard the Pushkin's romances, the Cossack songs and the Piano Concerto that had sounded throughout the thirties, had the impression that the composer had already found his way. However, he himself asserted that during the period of study at the conservatory his style of writing had not yet been established: "Of course, of course, that my style, of course, was unstable, – wrote the composer. – I

¹⁰⁷¹ The premiere of the First Symphony was held in Irkutsk on September 23, 2016 in the performance of the Governor Symphony Orchestra of the Irkutsk Regional Philharmonic under the direction of Ilmar Lapins. December 2, 2016 in the framework of the Fifth St. Petersburg International Cultural Forum in the hall of the St. Petersburg Capella Symphony was first performed in the city on the Neva. In December 2016 another volume (XXIIIA) of the Complete Works of Sviridov was published, which included the first published symphony of the First Symphony.

¹⁰⁷² The manuscript of the sonata is kept in the family archive of the Sviridovs. The first performance took place on December 3, 2000 in the Small Hall of the St. Petersburg Philharmonic. A small summary of the piano sonata in the note by Yu. Vainkop "The Leningrad Composers at Work", which was published in the journal "Soviet Music" for 1940: "Sonatas for piano is written by V. Frize and Yu. Sviridov" [342].

¹⁰⁷³ The piano suite (or individual piano pieces) is not listed in any of the notographic reference books. The only mention of it is found in the conservative newspaper "Musical Cadres" of May 20, 1940, in M. Reitykh's articles "Creative Achievements" and I. Finkelstein "The Concert of Composers". Both of them are dedicated to the concert of the composer's faculty, which took place in the conservatory. Proceeding from the articles it is clear that the concert was performed "a number of pieces from the piano suite" [452]. In M. Reitykh's article it is pointed out that "plays for Piano Sviridov seem to continue the line of his romances to the words of Lermontov and Blok. They feel an intense deep thought" [425]. I. Finkelstein writes that "a very good impression left <...> a number of pieces from the suite for piano Sviridov (Professor Shostakovich). Of particular note is the gavotte from this suite, very peculiar in rhythm and harmony" [452]. Also in the journal "Soviet Music" for 1939, in an article by N. Sherstobitova, summing up the creative results of Soviet composers for 1938, says: "The Leningrad Union listened to about 200 works <...> including pianos and preludes) – by Ghan, Golts, Gluh, Sviridov" [465, p. 113]. Unfortunately, the future fate of this work is unknown, it is likely that the notes were lost during the blockade.

¹⁰⁷⁴ At the moment, only rough drafts of thematic material have been preserved. A. Belonenko points out that the information on the date of creation of the sonata was taken from the book of A. N. Sokhor [629, p. 305]. L. Raaben also mentions a sonata for violin and piano in the number of works written under the influence of Shostakovich in the pre-war period [600, p. 102]. Considering that at the end of 1940 Sviridov had already left Shostakovich's class, the sonata could be written independently, in the channel of instrumental compositions created under the influence of Shostakovich's style.

¹⁰⁷⁵ The year of creation of the concert is indicated in 1942 in the notation directory. However, there are two documents indicating that the concert was created earlier, at least, the idea and the beginning of the work fell during the training of Sviridov in Shostakovich's class. S. Hentova in the monograph on Shostakovich brings the document of the meeting of the Department of the Composers' Faculty for 1940, in which Sviridov's Piano Concerto is indicated: "by 1940 the department approved such an impressive list: "G. Sviridov – the ending of the Symphony and the Piano Concerto [641, p. 473]; In the journal "Soviet Music" for September-October 1939 and in the section "What the Soviet composers are working on" it says: "Yu. Sviridov wrote the second concert for piano and is working on the operetta "The Real Fiancé" [399, p. 136]. The concert was not completed or the score was not fully preserved. To date, only the first and second (not fully) parts of the concert have survived. At the same time, L. Raaben in his essay "Sviridov's Instrumental Art of the 30–40s" writes about the Second Concert as a completed work, including it as a number of works written under the influence of Shostakovich [600, p. 102].

hesitated between Shostakovich, who then began to write simpler, more classical¹⁰⁷⁶ (in connection with the general tendency to return to classicism) and a more lyrical, lyrical manner of writing" [263, p. 3]¹⁰⁷⁷. And even more unexpected in the light of Sviridov's creative success of those years seems to be his diary entry of the following content: "By the time – 1940 – I was completely at a loss, did not know what to do, what to write (and for a long time could not come to my senses) [617, p. 422]. In the same record, which tells of the confusion of the composer, he explains the reasons for this state: "The mass style of that time seemed to me simply awful. To follow the coryphaeus, Stravinsky, whom I had studied well by that time (I knew his last works: "Persephone", the Symphony of Psalms, the ballet "Playing Cards"), I could not, it was alien" [617, p. 422]. "All this was very impressive, – Sviridov wrote about the variety of music that he had to study in Shostakovich's class, – but I wanted something completely different, which I did not know myself. This was another one to look for. <...> So I found myself between a symphonism that was alien to me in spirit (in general, the "German" type – "Mahler") and the style of the song opera <...>. Still, I walked more in the mainstream of Shostakovich and then gave a symphony for a string orchestra (1940)" [263, p. 7–8].

All these words testify that in those years, despite the undoubted success and recognition, Sviridov continued to have an active and difficult search for his creative path: he was looking for, above all, the truth about himself – he was looking for himself. Without this, he could not have taken place either as a composer or as a person. There was a period of a peculiar crisis – as a turning point in the search for creative solutions¹⁰⁷⁸. It should be emphasized that this was the first creative crisis in the composer's life¹⁰⁷⁹. And what is noteworthy, it manifested itself, first of all, in instrumental genres, in which the influence of "new music" affected the Music College¹⁰⁸⁰. While Sviridov's area of vocal music, which was close to Sviridov, was affected by new trends to a much lesser extent.

¹⁰⁷⁶ As for the style, in the second half of the 1930s the path of searching, experimenting, mastering numerous examples of Western European art for Shostakovich is receding into the background. In connection with the general trend of Soviet art, his works are now characterized by greater classics, accuracy and harmony.

¹⁰⁷⁷ Do not forget that during these same years, Sviridov actively communicates with Dzerzhinsky and other young composers, and also seeks himself within the framework of the song direction of Soviet music.

¹⁰⁷⁸ During this period there will be such undoubted successes as the Trio and the Quintet, but the way out of the "crisis" will be marked by the poem "The Land of the Fathers", written in 1950.

¹⁰⁷⁹ The composer will survive the second "crisis" in the late 1950s. To get out of it, symbolically, he will return again to create new editions of his early works of the Leningrad years: the vocal cycle for Lermontov's words, where he will continue to search in the 12-ton system, and Cycle of songs on the words of Prokofiev [617, p. 31–32].

¹⁰⁸⁰ The first composition, reflecting the experience of active development of new music and the result of communication with contemporary composers, were seven piano pieces written while studying at a Musical College in 1934, and the composer himself designated as "the result of my acquaintance with the writings of Shcherbachev, Popov, Yudin, Ryazanov and, especially, Shostakovich ("Lady Macbeth", etc.)" [617, p. 432]. It is from these plays that the thread will draw to two works of 1940 – Sonata for piano and Symphony for string orchestra.

The most revealing composition of this stage was the Symphony for the String Orchestra. Its appearance in 1940 immediately caused a lot of serious controversy among the representatives of the musical community, but a few years after the premiere, it was out of sight of performers and musicologists, and its score eventually became considered lost. For Sviridov, the symphony for the rest of his life remained a favorite instrumental composition of composer youth. In order to understand the reasons for the difficult fate of this work, it is necessary to look at the history of its creation, the peculiarities of its assessment by contemporaries, especially since Sviridov has not been told about its significance in the creative biography up to now¹⁰⁸¹.

The second half of the 1930–1940s was the heyday and the highest achievements of Soviet symphony, the culmination of which will be the seventh and eighth symphonies by D. Shostakovich, the sixth symphony by S. Prokofiev, the later symphonies by N. Myaskovsky, the second symphony by A. Khachaturyan. The field of symphonic music, along with opera, became in those years a priority "state" genre, which should express an era in music¹⁰⁸². Also recall that since Shostakovich's fifth symphony¹⁰⁸³ in Soviet music, a direction arises marked by the notion of a new Soviet classicism, the main thrust of which was the desire for the classical harmony of form and the clear language of presentation. In the work of composers, the desire to go their own way was expressed, not only perceiving foreign trends, but reinterpreting them taking into account the special tasks facing Soviet music.

The process of development and development of the symphonic genre was very active in the thirties. In particular, two discussions on Soviet symphonism bear witness to this¹⁰⁸⁴. Back in early February 1935, at the first discussion on the problems of Soviet symphony, D. Shostakovich, speaking of the problems of the formation of the symphonic genre, boldly asserted that "there is no Soviet symphony. <...> we still have no musical works, in a detailed form reflecting the style, ideological and emotional sections of our life, and reflecting in beautiful form. <...> We must admit that in our symphonic music we have only some tendencies to the formation of a new musical thinking, timid nuances of the future style" [590, p. 193]. But by the beginning of 1941, the works that had become the "face" of Soviet symphonism had already ap-

¹⁰⁸¹ In 2012, the author's article was published, which details the history of the creation and the fate of the Strings Symphony. For the first time in scientific practice, a discussion has begun on the Symphony in 1941 at the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers dedicated to the problems of Soviet symphony. See: Emelyanova M. "On the paths of creativity ..." (Symphony for String Orchestra G. V. Sviridov) [527].

¹⁰⁸² In order to activate the activity of composers in creating works in these genres, in the thirties competitions are organized for the creation of the Soviet opera and the Soviet symphony.

¹⁰⁸³ The premiere of the symphony took place in November 1937.

¹⁰⁸⁴ The development of the Soviet symphony was discussed during two debates: in 1935, at the First Discussion on the Problems of Soviet Symphony and in 1941 at the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers.

peared – they were the last compositions of the three largest symphonists – N. Ya. Myaskovsky, S. S. Prokofiev and D. D. Shostakovich. And at the second discussion, held in May 1941, the question of the existence of the Soviet symphony was no longer subject to doubt.

Sviridov first turned to the genre of the symphony in the summer of 1937, only graduating from the first year of the conservatory. A. Belonenko writes that "there is every reason to state with certainty that the symphony that Sviridov intended before the transition to the class of Shostakovich, he prescribed the entire score in the score was written in the summer of 1937, independently, without the help of a new teacher"¹⁰⁸⁵. Unfortunately, neither about the idea of the symphony, nor about its fate Sviridov left no evidence – neither written nor oral. The only source in which you can find indirect information about the symphony are the records of M. F. Gnesin, stored in the composer's personal fund in the RGALI [15]. From the records of Gnesin it can be understood that the First Symphony was presented to the public and was probably performed in the second half of September and beginning of October 1937 during the audition of compositions selected for the First Decade of Soviet Music and was also discussed at the discussion on Soviet symphonism, which took place from 20 to 29 December 1937 in Leningrad. Apparently the symphony was not selected, it was criticized and instead of it the Piano concert of Sviridov was included in the program of the First decade. "Apparently, – according to A. Belonenko, – Sviridov was literally discouraged by criticism of his symphony and very upset by the refusal to perform it. After the refusal, he did not begin to correct anything in it, but abandoned it, being carried away by new creative ideas" [485, p. VI]. Since then, the symphony has never been performed, and the score, most likely, from the words of Sviridov himself, has become considered lost¹⁰⁸⁶. The symphony was a classic four-part cycle in which Sviridov set himself the task of organically combining the modern song intonation with new forms of symphonic material development. "The first symphony of Sviridov," A. Belonenko writes, "was different from the song symphonies primarily because it was conceived as a symphony of a lyrical and dramatic plan, it contains the hidden conflict between the song principle and the grotesque sphere opposing it and the music of the mechanical movement" [485, p. XIII].

The symphony for the string orchestra became the second symphonic experience of the composer. In it, Sviridov turned to the genre of non-programmatic, philosophical and psychological content of the symphony, which by that time belonged to Shostakovich's fourth, fifth and

¹⁰⁸⁵ For more details about Sviridov's First Symphony, including its structural-stylistic analysis, see: A. Belonenko "No symphonies are written by such a born symphonist as Yu. Sviridov" (introductory article to volume XXIII A) [485].

¹⁰⁸⁶ The score was discovered by A. Belonenko after the death of the composer, in 1999, in the family archive.

sixth symphonies, Myaskovsky's eleventh and thirteenth symphonies, Popov's first symphony. In the opinion of the researchers, in this direction, a special role was played by the experimental orientation, reflecting the latest trends of modern European instrumentalism¹⁰⁸⁷.

In this connection, attention is drawn to the choice of the unusual, atypical for the symphonic experiments of contemporaries Sviridov¹⁰⁸⁸, instrumental composition – string orchestra. The origins of the appeal to the string orchestra can be seen in the influence of neoclassicists, in the works of which there is often a tendency to such a composition in concerts, symphonies and detailed forms¹⁰⁸⁹. As for the Soviet authors, before the creation of the symphony for the string orchestra Sviridov can only point to the symphony suite N. Myaskovsky, written in 1929. Thus, without knowing it, Sviridov actually initiated a whole series of major symphonic compositions for the string orchestra¹⁰⁹⁰ that appeared later: V. Shebalin, M. Weinberg, K. Khachaturian, B. Tchaikovsky, E. Mirzoyan, A. Pirumov, Yu. Butsko. The symphony was preliminarily shown by the author in the Union of Composers at a symphony group meeting. This fact is evidenced by a note in the "Chronicle" section of the journal "Soviet Music". It is known that among the participants in the discussion of the symphony were D. Shostakovich, M. Chulaki, Yu. Vainkop, I. Finkelstein. Despite the fact that the discussion drew attention to "the presence of unresolved temptations of formal innovation, some abstraction of the music of the slow part of the symphony, insufficient singing", on the whole all those present concluded that "the symphony is marked by a high professional level of compositional technique, indicating a significant the growth of the composer's culture, is full of interesting creative finds". They also noted "novelty and originality", not without Stravinsky's influence, good polyphonic technique, vivid emotionality of music, excellent knowledge of the expressive means of a string orchestra" [457, p. 105]. The recording

¹⁰⁸⁷ The authors of the textbook the History of modern Russian music [539] conventionally, there are three areas in which developed symphonic music in the 1930s: Symphony epic and lyric-dramatic direction with the theme of reflection on the Homeland, time and themselves. The authors of these symphonies come from the traditional structural and linguistic devices are trying to adapt new intonational or shape it in its bosom. These are 14,15,17,19 Symphony by N. Myaskovsky, Yuri Shaporin's Symphony, the First Symphony by Khachaturian, Second Symphony by Kabalevsky; the Symphony of the fact that Chronicles, reflects of modernity, often declarative software, and actively attracting song beginning. This includes 3,4 symphonies by L. Knipper, 12,16 Symphony by N. Myaskovsky, Symphony by V. Shebalin, the Third Symphony by V. Sherbachev; the non-Symphony, philosophical and psychological content, developing as distinctive design-different promotion previous line is 4–6 symphonies by D. Shostakovich, Symphony 11,13 by N. Myaskovsky. A well-known role in the development of symphonic music played and an experimental orientation, reflecting the latest trends of modern European instrumentalism. For example, the First Symphony of G. Popov [539, p. 180].

¹⁰⁸⁸ In fact, the Symphony Sviridov composition is a chamber Symphony. The origins can be seen in the created in the 1920s of Chamber Symphony Popov (in the first edition of the Septet, in the second (1971), the author under-emphasized its symphonic beginning, changing the name of Chamber Symphony), reflecting the search for new instrumental compositions close to chamber genres, as well as, according to the researchers, further marked the beginning of a lyrical and psychological the direction of chamber symphonies.

¹⁰⁸⁹ For example, in works by Hindemith, Poulenc, E. Kshenek, B. Britten, R. Vaughan-Williams and others.

¹⁰⁹⁰ For It was recognised early 1941 the article Yu. Vainkop "Two symphonies" [338].

of the symphony in the Union of Composers is also evidenced by the recording of the composer of the late seventies, in which he emphasizes the words of D. Shostakovich, then said in his support and which, of course, were very important for Sviridov: "When I was playing in the Union of Leningrad he spoke at a discussion and said: "Sviridov is our hope" and several times he said so" [617, p. 88]. And also the composer's reminiscences in a letter to A. S. Belonenko: "Still, I walked more in the mainstream of Shostakovich and then gave a symphony for the string orchestra (1940). She was appointed to perform at the symphonic plenum, and before the plenum I played it on viewing Union of Leningrad, where serious musicians – Shcherbachev and, of course, my teacher Dm. Dm. I was praised, and Chulaki, I remember, said that "everything goes from complex to simpler, and Sviridov, on the contrary, goes to more complex", etc." [263, p. 8]. Unfortunately, in the fund of the Union of Composers, which is located in TsGALI St. Petersburg, there is no information about this meeting.

The archive of the St. Petersburg Philharmonic contains the programs of the concerts of the IV decade of Soviet music, within the framework of which the premiere of the symphony was held [240]. The decade was more intense than the previous ones – only 13 premieres were waiting for her listeners in symphony concerts¹⁰⁹¹. Symphony for string orchestra by Y. Sviridov sounded on December 29, 1940 in the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic in the fourth symphony concert of the decade, opening the first branch of the concert.

The decade was widely advertised in the Leningrad press. On the forthcoming performance of Sviridov's symphony it was possible to learn from I. Dunaevsky's note in the newspaper «Leningradskaya Pravda» [362, p. 4], as well as from the article by Y. Vainkop in the newspaper "Smena", in which he reported that at one of the concerts of the decade "we will hear a bold and original symphony by Yu. V. Sviridov written for the rarely used in independent sounding string orchestra" [339, p. 3].

Preliminarily welcomed the last work of his student and Dmitry Dmitrievich, in the above-mentioned note on Sviridov: "Most recently he finished the Symphony for a string orchestra. Symphony will be performed in the Soviet music decade. This is a very interesting and important work" [470, p. 2].

¹⁰⁹¹ At the opening, on December 20, for the first time, cantata "Alexander Nevsky" and "Zdravitsa" by A. Prokofiev, December 24 – N. Myaskovsky's 21st symphony, M. Steinberg's poem "In Armenia", concert for violin and orchestra by A. Khachaturian; December 27 – N. Bogoslovsky's symphony, concert for piano and orchestra B. Asafyev, vocal-symphonic cycle on A.S. Pushkin's texts by B. Arapov. The final concert on January 2, 1941, was completely devoted to the work of D. Shostakovich – under the direction of E. Mravinsky was performed his concert for piano and orchestra, the first and fifth symphonies.

In chamber concerts of the decade the event was the first performance of the Piano Quintet by Shostakovich in Leningrad with the participation of the author.

In December 1940, the next issue of a one-day newspaper of the Leningrad Philharmonic and the Leningrad Union of Soviet Composers, dedicated to the IV decade of Soviet music, was published. On the fourth page in the note "Symphonic Concerts" an advertisement was placed: "On December 2¹⁰⁹², the fourth concert of the decade will be held under the leadership of E. P. Grikurov. In this concert an interesting and original symphony for the string orchestra of Yuri V. Sviridov will be performed" [433, p. 4].

On the third page there was an article by Sviridov himself, greeting the IV decade and emphasizing its importance for young composers: "It seems to me that the significance of the decade of Soviet music, in addition to being a great musical holiday and the conductor of new works to a wide audience, is still in that it stimulates the creativity of young composers, causes a desire to hear in the concerts of the next decade its new work, to hear the voice of criticism, which, unfortunately, rarely pampers outside the decade pozitorov their attention" [432, p. 3].

The poster of the fourth concert of the decade in the fund of the Leningrad Philharmonic in TsGALI St. Petersburg, unfortunately, is missing [45]. However, according to the text of the "Diary of concerts for 1940–1941" [46, p. 42] concert on December 29 gathered 550 listeners, in addition to articles and announcements in newspapers, during the period from December 26 to December 29 the announcement of this concert sounded on the radio, 500 copies of posters and 1000 copies of "flyers" were issued for the concert.

A brief abstract in the program of the concert reported that "Sviridov Yu. V. – representative of the younger generation of Soviet composers, a student of the last year of the Leningrad Conservatory (class of Prof. D. Shostakovich), <...>. A symphony for a string orchestra is an original by composition, a bright and bold work, which attests to the great talent of the composer" [240, p. 221, 227]. The appendix to the program contained a detailed, structured analysis of the works presented in the concert. In particular, about the Symphony for Strings it was written that "a symphony for a string orchestra is one of the last works of the composer. The original plan (there are no symphonies for the string orchestra in the Soviet music literature) and Sviridov's symphonic symphony is composed of four small parts" [240, p. 161].

Such a preliminary greeting of the symphony in the press took place not without the participation of D. Shostakovich, who helped to include it in the program of the decade. And this fact once again testifies to Dmitry Dmitrievich's deep faith in Sviridov's true talent and creative powers, which, as time has shown, he was not mistaken.

¹⁰⁹² Rather, the text notes a mistake was made – the fourth concert of the decade took place on 29 December 1940.

On the first performance of the Symphony, the memory in Sviridov's letter was preserved: "The symphony was played by the Philharmonic Orchestra under the direction of Grikurov. The success was not very big, but the musicians praised me, because they obviously saw my progress towards "serious symphonism". Sollertinsky, I remember, wrote in the newspaper ("Leningrad Pravda") about the "symphony of the brightly gifted Yu. Sviridov". For those times it was a big praise for me. At the discussion, he said that "this is in effect only a visiting card of a very talented person" (his words, it seems, are accurate!). But, in general, it was not bad, because the samples were high, especially, of course, Shostakovich's 6th symphony and other things that did what he called the era" [263, p. 8].

The second time the symphony for the string orchestra was sounded on May 11, 1941 under the direction of E. Grikurov within the framework of the Plenum of the organizing committee of the Union of Soviet Composers dedicated to the problems of Soviet symphony¹⁰⁹³. Focusing on the data of TsGALI St. Petersburg, the concert on May 11 gathered far more listeners – 1303 people [46, p. 112]. The symphony opened the first section of the concert, then the Crimean Suite was performed by V. Tomilin; in the second section, a suite from the music for the film "Thunderstorm" by V. Shcherbachev was performed¹⁰⁹⁴ [240, p. 142].

Shortly after the second performance of the Symphony, on the pages of the May issue of the journal "Soviet Music" Yu. Vainkop noted that "the merits and demerits of this work have become the subject of lively discussion and have caused quite a bit of controversy – not only among professional musicians, but also in wider circles of amateurs musical art" [338, p. 19].

The musical language of the symphony for the majority of Sviridov's composers was unexpected. We must understand that the "fierce controversy" around the symphony was caused by the sudden, as it seemed to many, departure of Sviridov from the already familiar sphere of images and stylistics of the musical language. The shorthand record of the Plenum, which is kept in the foundation of the Union of Composers in the RGALI, is the only document to date that

¹⁰⁹³ The plenum was held from 11 to 18 May. It became a significant event in the cultural life of the country (the largest musicians took part in the plenum) and the culmination of the concert season of Leningrad (music of Soviet composers continued continuously for 13 days in the city). Within the framework of the Plenum in the Grand Hall of the Conservatory, a series of seven symphony concerts devoted to Soviet music was held. In them, for the first time, a concert for pianoforte with the orchestra of fellow student Sviridov at the conservatory O. Evlakhov was performed; Symphonies of composers-Leningraders B. Maisel and N. Timofeev, a suite from the ballet "Til Ulenspiegel" by M. Steinberg.

¹⁰⁹⁴ For the third time the Symphony was performed in Novosibirsk in 1943. Information about this performance is contained in the program of the symphony concert of February 6, 1943. The symphony was performed at the beginning of the first division of the concert under the direction of Kurt Zanderling, the opening speech to the concert was voiced by I. Sollertinsky [241, p. 68].

testifies to the polemics that unfolded around Sviridov's symphony in 1941. Unfortunately, up to now the results of this plenum have not been introduced into scientific circulation¹⁰⁹⁵.

The theoretical part of the plenum consisted of two reports – V. Bogdanov-Berezovsky "On the Problems of Soviet Symphony" and I. Sollertinsky's "World Symphony Culture and Soviet Symphony"¹⁰⁹⁶. In connection with the fact that in 1941 the question of the existence of Soviet symphonism was no longer subject to doubt, a certain range of problems also emerged in connection with the further ways of its development.

The most heated controversy unfolded around the problems of innovation and the approval of the individual style of the artist¹⁰⁹⁷, and in connection with them and around Shostakovich as the "master of the thoughts" of youth, as a composer whose Fifth Symphony, in the opinion of one speaker, was "an epigraph of Soviet creativity" and "A stage in the development not only of Soviet symphony, but of Soviet musical culture in general" [7, p. 28]. It is significant that Sviridov's symphony was included in the circle of these problems.

Tone and the direction of the discussion asked I. I. Sollertinsky, calling Sviridov, Klyuzner and Evlakhov Shostakovich's epigones. In the debate almost all the speakers, according to Yu. Vainkop's figurative expression, "wandered about in these three pines", often combining them with the same concept of "young Leningrad composers".

A. Shaverdyan, agreeing with the opinion of I. Sollertinsky, expressed his fears about the current, which he called the awkward term "shostakovichnichestvo". He believed that "instead of creatively approaching new creative slogans and ideas, which are sometimes definitely, sometimes less clearly articulated in Shostakovich's work – young composers mechanically imitate Shostakovich's style. <...> imitating Shostakovich, they turn to what Shostakovich leaves from, from which Shostakovich must depart" [7, p. 191].

Affirming that now "more and more deeply and deeper Shostakovich reveals the connection of his work with Russian national art" [7, p. 193], and vice versa, noting Shostakovich's imitators "some kind of cosmopolitanity and national facelessness", Shaverdyan counter-supplies Shostakovich with Sviridov's current work, citing the second part of the Symphony for Strings as

¹⁰⁹⁵ Partial information about the content of the Plenum can be found in the book published in 2010 by E. Vlasova "1948 in Soviet Music" [499, p. 189–192].

¹⁰⁹⁶ In the transcript of the plenum, I. I. Sollertinsky's report is missing. To present what issues Sollertinsky had to discuss for discussion on the theses published in the "Handbook of the Delegate" [569], published by the Leningrad Union of Composers to this plenum and the article "Historical Types of Symphonic Dramaturgy", written on the basis of the first section of the report; As well as from the numerous statements of Sollertinsky, quoted in speeches by other speakers (see the speeches of N. Shastin [7, l. 206], Pinchuk-Fomin [8, p. 24], B. Klyuzner [8, p. 48] Vainkop [8, p. 65–66]).

¹⁰⁹⁷ In his report, V. Bogdanov-Berezovsky spoke of the three main problems of Soviet symphony: the problems of innovation, the people and the assertion of the individual style of the artist [7, p. 87–108].

an example: "Characteristic of Sviridov, in the songs and romances of which we see very many elements of both national and extremely melodic expressive style – it is characteristic of him in his symphony a grotesque appeal to the genres of everyday songs. In the second – the fast part, the thematism of this part is the citation of the once widespread songs "Alesha, sha!" And "My fire in the fog shines" [7, p. 193].

Further, he unfairly, in our opinion, accused Sviridov of creative facelessness and lack of desire to form his own creative ideals: "I think that it would be especially worthwhile to dwell on that zigzag path that the Sviridov is doing, in a zigzag extremely large, but for me personally not very attractive. For youth, searches are typical, perhaps sometimes creative throwing from extreme to extreme, but never for a young talented artist can characteristic be creative facelessness or inner indifference in the choice of one or another creative direction.

It seems to me that this talented composer is not bothered by the formation of his own ideals, his own creative tasks, the tasks of becoming his own creative individuality.

He renounces the most valuable that the artist has – from the freedom of creativity, from the search for his word, his attitude, and this is being replaced not only by Sviridov, but by a number of very large composers, very gifted, by slavishly following the prescription" [7, p. 193–194].

Such "imitation", according to Shaverdyan, can lead to the fact that "there will be a heavy load that will interfere with the crystallization process that we are now witnessing in Shostakovich's work <...> will interfere with the creative rise of Shostakovich" [7, p. 195]. In concluding his speech, he calls on young composers "not to interfere with Shostakovich in his meaningful significant development," urging them to "struggle for their creative convictions" [7, p. 195].

In his report V. Bogdanov-Berezovsky also spoke about the so-called "creative impersonality" of a group of young Leningrad composers. He believed that they "do not bother to work out their own compositional style, at least derived from the bright individual style of their teacher, but are content to imitate external, and not always the best, techniques of Shostakovich's style.

Recently listened to us by Evlakhov's piano concerto, much in the symphony for Sviridov's string orchestra, Finkelstein's unfinished symphony, much in Levitin's instrumental music, allows us to speak of the insufficient awareness of these young and talented composers of the importance of fighting for the development of their individual style" [7, p. 100].

A more profound view of the problem was shown by Zhitomirsky. He did not mention Sviridov in his speech, however, he focused on a number of important points that are important for the correct evaluation of the creativity of young composers.

First, according to D. Zhitomirsky, "it would be superficial to think that this is a fashion, that this is a fuss, a "Shostakovich class". Zhitomirsky pointed out that Shostakovich's influence on young people has deep causes, since his work "is an actual laboratory of musical style, a musical experiment. <...> Shostakovich's style is highly topical, and it has the right to pin a special interest – these are grandiose living thoughts, such a direct source of forming their own style. <...> Young people are satisfied that Shostakovich has difficulties in seeking" [7, p. 172].

Secondly, on the whole, agreeing with Sollertinsky regarding the young Leningrad composers Zhitomirsky, nevertheless, pointed to the lack of the desire of many critics to understand deeply their works, especially if the piece he listened to did not fit into the "rubric" already created by the listener. He also said that in the music of young authors "there are lively thoughts, a lively temperament, a lot of things that can give interesting fruits, it is contradictory, but it is very important that this is a living creativity". <...> there are works in which there is a pulse of living searches, what is the progress of art forward, and these works may not be mature, not perfect" [7, p. 172–173].

Musicologist N. Shastin entered into polemic with Sollertinsky. Disagreeing with his "indiscriminate" assessment of three Leningrad composers and singling out Sviridov's work, he pointed out that "Sviridov can not simply be enrolled in Shostakovich's epigones. <...> Sviridov began to develop in the channel of the direction indicated by the name of Dzerzhinsky. When he realized that amorphous (so!) intonation like Dzerzhinsky can not satisfy the composer, he aspires to a new [in music], and not only to the experience of Shostakovich. This movement should be evaluated as a positive fact, although, of course, at first it is sometimes accompanied by features of dry bias, as mastered by the field of compositional mastery" [7, p. 206–207].

In his speech, Pinchuk-Fomin generally agreed with Sollertinsky's opinion, but considered that it was incorrect for all three "imitators" of Shostakovich to give the same assessment, and proposed a kind of classification of young composers. Combining Klusner, Maisel and Enke, he figuratively formulated their creative process in the following way: "all three wrote their works at night, they were shone with an electric bulb; Suddenly the lamp went out and they found themselves in the dark, and inspiration can not be stopped – and now there are quarters, halves, whole, which, you know, will be located! (Laughter)" [8, p. 24]¹⁰⁹⁸.

But Evlakhov and Sviridov, in his opinion, "wrote in the daytime, but they wrote their works, apparently, in cloudy weather!" [8, p. 24]. The most emotional was the speech of B. Klyuzner. With regard to Sviridov, he seems to be one of the first (judging by the chronology

¹⁰⁹⁸ Association with cloudy weather, probably caused stiffness of the musical language and gloomy images of the symphony.

of the speeches available in the transcript), pointed out that, firstly, "it is enough to listen to Sviridov's symphony properly, to overlook his little creative path to understand that His symphony <...> is not his main creative credo and does not follow from it to derive a general trend, "and secondly, that" in Sviridov's symphony there are elements of his own musical language, again available for understanding in the present, conscientious consideration <...> there is things, which they go absolutely not from Shostakovich, but by a side way. They go from Stravinsky as well as from Stravinsky go to Shostakovich; They come from Mahler – as well as from Mahler go to Shostakovich. And why all this must pass through Shostakovich's prism is incomprehensible. Is it really difficult to admit that young people themselves are familiar with the originals of these influences? Young people could equally be captivated by these exemplary works and strong artists on the same grounds as Shostakovich did" [8, p. 58]. The surprise caused Klyuzner the fact that "people with a professional music education did not hear anything in the work except imitative tendencies towards Shostakovich" [8, p. 57].

Unlike Zhytomyrsky, Klyuzner answered in his own way the question of why Shostakovich became the ruler of the thoughts of the youth. He expressed the opinion that the characteristic moment of the coming symphony of the twentieth century is a return to classicism in the best sense of the word. And it is in the work of Shostakovich that this tendency to revive classical forms and language is manifested "not mechanically, not in stylized forms". "That's why, – says Klyuzner, – are so consonant with Shostakovich's works, despite his shortcomings and misses. This is an organic phenomenon. And this is also the difficulty for critics to see a fundamental difference within the composers who follow Shostakovich's path, and not haggle the labels, not to give an improper category of epigones in the given situation" [8, p. 55].

Klyuzner said justly about the role of experienced professional musicians, musicologists and critics with respect to young composers: "Their role is not to listen to works, to find any influence in them. The role is to find the grain in the tangle of influences, which will be characteristic for the subsequent growth of these composers. Not to stick labels and say that all this does not mean anything, but to help understand, to point out to him those characteristic features on which his creativity can later grow" [8, p. 56–57].

One of such thoughtful critics in relation to the Symphony of Sviridov was Yu. Vayikop, who also spoke at the Plenum. In his opinion, "Sviridov does not have much from Shostakovich, as it seems at first glance. Some elements resemble the material of Shostakovich's 5th symphony,

the techniques of (musical) orchestral sounding speak of him¹⁰⁹⁹. To some extent, the charisma and tremendous strength of the individuality of the teacher Sviridov-Shostakovich affected" [8, p. 69].

Agreeing with Klyuzner, he confirmed that "in the symphony of Sviridov, first of all, the influence of Mahler and Stravinsky is noticeable (especially at the beginning of the symphony)". However, he considers the method of this approach to writing incorrect: "It is now customary to talk about a number of introductory or first parts of symphonies written in slow tempos, and in a melodic pattern (melodically) decorated with a large number of auxiliary notes, that this is the influence of Shostakovich, in particular, the beginning of 5 th Symphony. But, comrades, the beginning of Shostakovich's 5th Symphony comes directly from the beginning of Mahler's 7th Symphony. Hence the beginning of the symphony for Sviridov's string instruments. <...> But this is absolutely not the right method! In this way, I could say that (in the final) in the Adagio Symphony of Sviridov, we have the quite obvious influence of «Apollon Mousaguet», and in the finale is even more explicit – "Oedipus King" by Stravinsky, but, I repeat, this is not a method" [8, p. 69–70].

Actually Vainkop believed that, first of all, "the symphony is valuable, as a very interesting and original stage of the creative path, the entire line of development of the composer Sviridov" [8, p. 71].

Noting, like the previous speakers, that "Sviridov began his creative career, spinning in the orbit of those influences that characterized Dzerzhinsky's creative work", that "at present he is moving away from this style", Nevertheless, Vainkop is convinced that "Sviridov, as a very talented composer, will return to the great emotional layers of his music, but will return on a new basis, intellectually enriched, renounce some other, not peculiar to his talent, his individuality of trifles" [8, p. 71–72]. Summing up his speech, he came to the conclusion that for Sviridov "the symphony is highly valuable and, from my point of view, a deeply positive stage. In this sense, Sviridov's symphony attracts, draws attention to itself and is a very interesting technique for the formation of Soviet symphonic thought" [8, p. 72].

¹⁰⁹⁹ In March 1940, L. Poluta, in an article devoted to Shostakovich's students, also notes the multi-composition of the composer's musical language, emphasizing his personal attitude to all influences: "Sviridov can not be considered an absolute student of Shostakovich, although he did not escape the influence of this first-class master. However, a good primary school of Sviridov was held by Ryazanov, in addition, for a long time the young composer was strongly influenced by Dzerzhinsky's work. These influences have left a peculiar imprint on his future path. As a result, an interesting fusion of contradictory creative principles has emerged, which, however, in Sviridov's work have grown so integrated with each other, as well as with the individual features of the composer himself, are so "experienced" and felt by him that they are now completely inseparable from each other" [415, p. 29].

Vainkop's speech at the plenum in many respects echoes with his article "Two Symphonies"¹¹⁰⁰, published in May 1941 in the journal "Soviet Music" and is the first and, so far, the only publication dedicated specifically to the Symphony of Sviridov.

In the article, Vainkop answered the question of what prompted a lively discussion about the symphony, pointing out that, first of all, she "struck <...> with her sharp distinction from all previous works of Sviridov", by the fact that "the musical language of the composer was completely changed in particular, the intonation closeness to the Russian peasant song characteristic of his early plays disappeared" [338, p. 21]. These changes led to the fact that the product required "the costs of intellectual energy for its perception: in it, Sviridov abandoned the primitive "intelligibility" of his youthful creative experiences. It is possible that this upset some of the critics who are inclined to see in the symphony of the young composer the "formalistic fall" [338, p. 25].

But at the same time, notes Vainkop, the professional level of the composer has significantly grown: "The texture of the symphony abounds in interesting rhythmic and polyphonic details. The complex structure and harmonic language have become extremely complicated and enriched. The music has become <...> harder and more rational" [338, p. 21].

The author of the article drew attention to the fact that the symphony at that time was in fact the first major Soviet composition for a string orchestra: "One can not but note the very fact of creating a major work for a string orchestra: this is perhaps the only example in the creative practice of Soviet composers after symphoniette by Myaskovsky. The creation of such a work presents enormous difficulties. The young composer solved this problem successfully, although not impeccably" [338, p. 21].

Quite rightly he believed that this was "the composition of a good taste and, so to speak, "high grade". The general impression of talent combined with professional culture and sharp intelligence, produced by a symphony, makes it necessary to forgive the author some technical errors – stylistic variegation and appreciable abstractness of music in some places" [338, p. 24].

Prophesied were the words of Vainkop that "in the work of Sviridov the symphony for the string orchestra will play, apparently, a major role. It seems to us that the composer will still have to return to the broad melodic lines, the heightened emotional "temperature" peculiar to his individuality, to the nationality of his musical language, to the sphere of poetry so close to him. But to return, thoroughly enriching the arsenal of expressive means, expanding his musical and

¹¹⁰⁰ The article is dedicated to the symphony by N. Bogoslovsky and the symphony for the string orchestra by G. Sviridov (the analysis of Sviridov's symphony is presented in the second part of the article).

cultural horizons, mastering the high compositional technique, strengthening the formal basis and enriching the language of his works" [338, p. 24].

This is how later L. Raaben, the researcher of instrumental creativity of Sviridov, who accurately noticed not only that "The Symphony demonstrated Sviridov's abrupt departure from the old song and folk style", but most importantly, that "the experience of the symphony will not pass in vain". Sviridov will retain in his style and the means that were won in it. <...> Russian song itself will come in a new quality, not in the unassuming genre folklore in which it was represented in the First Piano Concerto» [600, p. 109]. And another important quality noted Raaben: "The symphony in this sense is indicative, in it the composer first seizes Shostakovich typical for those years techniques. <...> He called attention to the motive – a separate intonation turn, as a form of concentration of the state of mind. <...> The great ability of mature Sviridov to notice the intonation detail of the subtle soul movement, the psychological or characteristic detail in the image <...> is largely nurtured by the school passed by the masters of the late Baroque, and along with them and Shostakovich, Hindemith" [600, p. 106].

Thus, the estimates of the symphony turned out to be far from ambiguous. Not all, unfortunately, could see for serious changes of style a serious intense search for their language, and not all symphony caused "confidence in the great creative possibilities" of the composer. Meanwhile, Sviridov, analyzing his creative path in the course of his life, repeatedly stressed that it was, first of all, a period of study natural to any artist, mastering new style receptions, new genres, enriching the arsenal of musical means. Here is how Sviridov commented on the words of M. Chulaki mentioned above "everything goes from complex to simpler, and Sviridov, on the contrary, goes to more complicated": "I simply studied. New music required digestion, development, it was clear that one can not do without "culture" with one "soil". I did not know these words, but the meaning of my work was this" [263, p. 8].

In an interview with the newspaper "Trud", there is another noteworthy remark of the composer regarding his period of study in Shostakovich's class: "There is a lot of German music in his [Shostakovich – M. E.]. More precisely, German-Russian – from Schumann to Rubinstein, Tchaikovsky, Glazunov... This line, as an equal, exists along with the indigenous national line of Mussorgsky, in general the "Mighty heap" <...> I, too, when I began to study with Shostakovich, began to leave as if to the German side – Symphony began to write <...> But this is in terms of study, then I left it, began to search for my subjects, become more Russian, or something ..." [615, p. 14].

Communicating with researchers who studied his work, Sviridov also drew their attention to the "educational" significance of this period of creativity. In a letter to A.S. Belonenko in 1983

he wrote: "It is extremely important to show how my musical generation was formed, learning, and then, pushing (from me!) From the older (symphonic) generation, and later, fighting off attacks the epigones of Schoenbergianism..." [263, p. 1]. Sviridov's illustrative introspection over his creative process was preserved, designed for musicologist T. Yu. Maslovskaya, whom he proposed to rework two chapters of her dissertation for the articles: "The zigzag path should be illuminated: Beginning (groping for the path). Learning (influence) (Finding your way). Pushkin's romances + Pasternak, at the same time with instrumental works, pianos, sonata, etc. Then, going to the sphere of instrumentalism (chamber), to neoclassical style, the study of Stravinsky, Rieti, Berg, Shostakovich's influence, symphony attempts (unsuccessful). Early 50's, a return to vocal music, to the epic! ("Country of the Fathers")" [617, p. 226].

It must be said that even in those years Shostakovich understood this. It is no coincidence that when he announced the Symphony in the newspaper, he emphasized precisely the thorough study of his pupil, while expressing confidence in his professional qualities: "Sviridov has studied the music literature and thoroughly, and it helps him a lot in his development. It would be somewhat premature to say that Sviridov found his musical language. However, the originality and freshness of his melodies, his harmonies and polyphonic culture are beyond doubt" [470, p. 2]. Moreover, judging by some of Sviridov's memoirs, it can be assumed that Shostakovich still doubted the future of his student as a symphonist composer. "Sviridov's symphony does not work, so he's doing vocals" [503, p. 230], – Sviridov recalled Shostakovich's words in a conversation with composer I. Slepnev. And one more memory from the same conversation: "On youth: Shostakovich said that" Sviridov can not write a symphony". "I have a desire for vocal melody, and I can not connect it with a symphonic form" [503, p. 233]¹¹⁰¹.

After the repeal of the 1948 Resolution, there is practically no information on the symphony in the press. In 1959 the textbook "The History of Russian Soviet Music" was published in four volumes. In the second volume, devoted to the review of musical art in 1935–1941, in the section "Symphonic Music" written by N. Tumanina, a small paragraph is devoted to a symphony for a string orchestra. Despite the marked influence of neoclassicism, the features of rationalism and the lack of a broad melody and direct emotionality characteristic for Sviridov, it is asserted that the symphony "reveals the professional maturity and unconditional gift of the author" [537, p. 487]. On the pages of the collection of articles "The Musical Life of Leningrad" published in 1961, in his review sections on concerts of the philharmonic society and symphonic

¹¹⁰¹ However, do not forget the other words of Shostakovich, which he said in 1965: "I'm sorry also that Georgy Vasilyevich has recently manifested himself in the symphonic sphere less than he could. He has all the inclinations of a composer-symphonist, and I, for my part, regret that he does not develop them. And in the works that I have already called – the trio, the quartet, the quintet – there is a lot of genuinely symphonic music ..." [466, p. 21].

works of Soviet composers, there is a brief information on the performance of the symphony in the concert season of the Leningrad Philharmonic Society 1940–1941 [575, p. 31, 46, 226].

It must be said that in all the above judgments, contemporaries evaluated the symphony, first of all, from the point of view of Sviridov's early creative experience. Only a few could look into the future... In this regard, the first evaluation of the symphony, which was carried out, proceeding from the already existing Sviridov style, is of interest. It was given in 1972 in his monograph by A. Sokhor, the first biographer of Sviridov. He revealed in it the influence of Stravinsky's neoclassicism, the images of the music of Mahler and Shostakovich, and noted that it is with this influence that her "somber self-deepening", "nervous excitement", "rationality and sophistication" is connected. An example of the authors influencing Sviridov, the scientist asserts, "awakened in him the desire for dramatic conflict and acute psychologism. But the young composer did not yet have his own attitude to complex life problems or sufficient musical experience, and this condemned him to the lack of independence or abstractness of images and exaggerated attention to formal problems, with the loss of valuable qualities inherent in his music before" [629, p. 34].

Sokhor, however, comes to the conclusion that "the symphony showed a significant increase in Sviridov's professional skill achieved in Shostakovich's class", although not everywhere, but "the real depth of feeling and dramatic power break through", that "in places the former is seen, although and matured Sviridov with his sincere emotionality and originality" [629, p. 34]. Unfortunately, up to the present day, there are no more mentions in the press, the more serious researches about the Sviridov Symphony for the string orchestra are not present. One of the reasons that it fell out of the field of view of researchers was that after 1943 the symphony left the concert repertoire. And from the 1950s on, Sviridov's "foremost" work is completely different. The poem "The Country of the Fathers" for tenor and bass, accompanied by pianoforte A. Isahakian, marked the beginning of a new stage in the composer's work, which was already associated with other genres.

Nevertheless, the symphony was not forgotten by the author. Her manuscript was found in the personal archive of the composer and, as it turned out, in the 1980s Sviridov created its new edition for strings and percussion. In the score he managed to record only the third, slow part of the symphony. The remaining parts, as indicated in the preface to the full list of works by A. S. Belonenko, "remained in the form of a directorate or in the form of insertions into the final score of the original edition of 1940" [507, p. 16]. It is quite obvious that the composer wanted to give his new life undeservedly forgotten work.

This happened in 2000, after the composer's death. On June 28, 2000, the repeated premiere of the Symphony was performed successfully in the Grand Hall of the St. Petersburg Philharmonic in the performance of the chamber ensemble Soloists of Moscow under the direction of Yuri Bashmet [31]. In the autumn of the same year, in the framework of the All-Russian Music Festival "Petersburg Wreath Sviridov", held in connection with the 85th anniversary of the birth of the composer, the Symphony was again sounded in the Grand Hall of the Philharmonic under the direction by Vladislav Chernushenko. Recently she also joined the repertoire of the Russian Chamber Orchestra under the direction of Sergey Proskurin.

Now, when the life and creative path of the composer is over, when his immense legacy has been revealed to us, the Symphony for the string orchestra can finally take its rightful place in it, which honest and profound researchers need to determine. She became one of those works of the 1940s that help us understand the process of creative formation: from what and how the solid foundation of the Svirid style developed and what the composer overcame on the way to his acquisition. The symphony gives the opportunity to Sviridov's creative work to fully "play" with all facets. But the most important thing is that her bright, sincere, lively music enthralls and compels herself to listen, to believe in the truth of the thoughts and feelings that gave birth to her. In it there is an "emanation of the spirit" [503] – the surest sign of the real art, about which Georgy Vasilyevich spoke and who gives her the right to live.

3.3. Vocal works of G. Sviridov in the class of Shostakovich

In Shostakovich's class, Sviridov wrote two vocal cycles – in 1937–1938 on the words of M. Lermontov and in 1939 on the words of A. Block¹¹⁰². Having different artistic value, both cycles played a certain role on the path of acquiring the composer's style. The influence of Shostakovich and the active development of "new music" during the period of training in his class was clearly manifested, first of all, in the field of instrumental genres. However, the influence of new knowledge has affected and the most original sphere of Sviridov's creative activity – vocal music. In both cycles the young composer first applied his technical skills to his vocal compositions, began to consciously work on the melody, texture and other components of the musical language.

Shostakovich, not limiting the genre preferences of students, according to S. Hentova, "was wary of vocal works, considering them always difficult" [641, p. 473]. Being a gifted sym-

¹¹⁰² Also, in 1939 a song was written on the album. P. Berenger "Like an apple of blush..." [507, p. 60].

phony orchestra, in the field of vocal music, Shostakovich had a small heritage in the thirties, only a few insignificant opuses¹¹⁰³. It was no accident, therefore, in the lessons he did not rely on his experience: "Most often referred to Verdi's music, to show the expressive possibilities of singing; The pupils did not recognize Shostakovich's Pushkin romances. He was silent about "Lady Macbeth". Only the opera "The Nose" sometimes sounded when the problems of a satirical opera were considered" [641, p. 473]. Therefore, it is possible to speak about the influence of Shostakovich on the style of Sviridov's vocal works only in terms of the increased professional equipment and the conscious use of new style techniques.

Romances on the words of M. Yu. Lermontov became the second vocal cycle of Sviridov [507, p. 59]. The reason for appealing to Lermontov's poetry was most probably the jubilee dates – the one hundred and twenty-fifth anniversary of his birth in 1937 and the centenary of the poet's death in 1941. Lermontov was not among the poets close to Sviridov, and in subsequent years the composer no longer addressed to his poetry (except for the two romances created in 1957 for the second edition of this cycle)¹¹⁰⁴.

In the thirties, composers wrote on Lermontov's words much less in comparison with the vocal compositions created for Pushkin's jubilee. Moreover, the press repeatedly raised the issue of unilateral selection of Lermontov texts by the composers. It was talked about the need to expand the range of images, stories and genres in the embodiment of Lermontov's poetry in music; Composers were reproached for the undeserved ignoring of the "civil" poems of the poet, poems in the genre of poetic meditation, thought, oratorical monologue [336, p. 90; 352; 359, p. 84]. Sviridov, like many of his colleagues, selected for the cycle traditional poems, most of which had previously been repeatedly placed on music and, as, for example, the romances "Sail", "I'm leaving alone for the road", "Mountain peaks", "They loved each other" became classical examples of the musical embodiment of these poems.

¹¹⁰³ The nature of Shostakovich's talent was, above all, instrumental. Choral and vocal music was never a priority for Shostakovich. By the 1930s, two of Krylov's fables (1922), six romances for poems by Japanese poets (1928–1932), four romances for Pushkin's poems (1936–1937), seven treatments of Finnish folk songs (suite to Finnish ones Themes) for soloists (soprano and tenor) and chamber ensemble (1939). Of the choral works, except for the choral scenes in operas, a symphonic poem on Aseev's words "From Karl Marx to Our Days" (1932). The poem is not over and lost. All these works do not represent a special interest in the composer's legacy. And in the future, almost all the vocal-choral compositions of Shostakovich, will be connected with the conjunctural line of his work: "Oath to the People's Commissar" on the words of Sayanov (1941), two processing of Russian folk songs for the unaccompanied chorus (1957), Poem about the Motherland (1947), "Song of the Forests" (1949), Ten poems for the words of revolutionary poets for the chorus (1951).

¹¹⁰⁴ Very dear to Sviridov was Elegy "I'm leaving alone on the road". Excluding her from the cycle in 1958, the composer continued to work on composing until the last days of his life. According to the testimony of A. S. Belonenko, "on the piano in the 90s there were constantly manuscripts with countless variants of the orchestral solution of Lermontov's elegies" [487, p. XIV]. The archives of the composer contain a large number of manuscripts and sound recordings with variants of the musical text of the elegy [507, p. 96; 617, p. 645, 706].

Separated from the Pushkin cycle only three years old, romances to Lermontov's words are very different from them, primarily, by the level of technical complexity and a completely different musical structure. In addition, Sviridov, unlike Pushkin's romances, permeated with song, refers here to the romance in its classical form.

It should be noted that in spite of some vivid compositions, in general the genre of the classical romance developed quite weakly in the thirties [360, p. 86–87]¹¹⁰⁵. The press repeatedly raised the question that Soviet composers underestimate the genre of romance, and increasingly seek to substitute it with a variety or mass-verse song [332; 342, p. 36]. One of the reasons for this situation was seen by critics as the composers, especially referring to modern poetic images, continued to use the old romance forms, reproduced the musical romance language of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries, which inevitably led to a break in content and form. Composers called for a more courageous resort to interpenetration between the romance and related genres – the popular, theatrical, mass, but at the same time avoiding the simplicity of form and texture [332].

From this point of view, Sviridov's romances were immediately positively marked by musical criticism: "During this time, Sviridov <...> learned music literature better, became much more experienced, acquired a great composer technique. All this was said in the Lermontov cycle: according to "done" and "skill", by the variety of techniques, the complexity of composition, harmony, texture, he is undoubtedly above Pushkin" [629, p. 22]. It was the increased technical level of the romances that had a beneficial effect on the evaluation of these romances in professional circles: "If Pushkin's romances, quickly gaining an audience, nevertheless remained almost unnoticed by criticism, then Lermontov's were supported by it" [629, p. 22]. In 1938, Sviridov's songs were praised by Myaskovsky¹¹⁰⁶, who spoke in their defense at the publishing house: "I, after listening to the advisory commission, examined 7 romances by Yu. Sviridov <...> The author's performance was imperfect (excluding the piano part), which created a distorted picture. Meanwhile, in addition to the two romances noted by the Commission ("Parus" and "Neighbor"), there are others in the cycle of this, in terms of expressiveness and compositional completeness, which are inferior to those chosen by the Commission. It seems to me that it would be unfair to refuse recommendations and such plays as "They loved each other" (although the very end seems to me somewhat strained), "I'm leaving alone on the road" and "even the

¹¹⁰⁵ According to the review of Soviet romance literature published in 1940 in this genre, composers of the older generation worked: S. Prokofiev, M. Gnesin, A. Goldenweiser, B. Asafiev Yu. Biryukov, I. Admoni, among young – B. Golts, Yu, Sviridov.

¹¹⁰⁶ In the late 1930s N. Myaskovsky also created a cycle for verses by M. Lermontov. See: In the Union of Soviet Composers. Romances of Soviet composers to Lermontov's poetry [336], V. Grossman Three cycles of romances on Lermontov's poetry [352].

"Mountain peaks", performed by the author an unusually gloomy impression that does not quite correspond to reality. It is completely negatively compelled to treat only two: "As the sky, your gaze shines ..." and "She Sings", in which there is some kind of inaccuracy, and maybe the error of interpretation" [580]¹¹⁰⁷.

In 1940, Yu. Vainkop took the romances to Lermontov to the number of the most successful vocal compositions of the Leningrad composers created recently [342]. Already in the post-war period, in 1945, Vasina-Grossman also singled out the Lermontov cycle of Sviridov: "Among the Lermontov romances of the young generation composers, it is worth noting the cycle of Yuri Sviridov and especially the romances" They loved each other", "Neighbor", "Mountain peaks". The most original song is "They Loved Each Other" [496, p. 228].

Nevertheless, the researchers, noting the professionalism of the romances, agreed that in them the composer lost his spontaneity and his unique style, so vividly manifested in the Pushkin romances. "Immediate in the new cycle is much less, – noted Sokhor. – Therefore, there is less in it and distinctiveness. And, not looking at the technical coherence, he can rather be called a student's work rather than Pushkin's" [629, p. 22]. Similarly, Vasina-Grossman thought: "It feels a more bold, confident composer's handwriting, harmony has become more diverse, more interesting is the texture. But the captivating immediacy of Pushkin's romances turned out to be somewhat lost" [495, p. 258].

The sharp change in the language of the critics was explained by the instability of the composer's style: "The appeal to the expressiveness of the song intonation at that time was not yet consciously the composer as the main line of his vocal music. Otherwise, it can not be explained that in his next Lermontov cycle, Sviridov not only does not develop this principle, but even departs from it, with the exception of one romance" [495, p. 255]. However, unlike the instrumental compositions of this time, it was in vocal music that Sviridov could not completely abandon his inherent songwriting. Outside Shostakovich's class, in parallel with the romance cycles on Lermontov and Block's poems, he independently writes entirely opposite in style vocal compositions – songs on Berenger's verses, A. Prokofiev's poems, applied music for the Red Banner Ensemble. The immediacy of Sviridov's melodies is felt in them as well as in Pushkin's, all of them are characterized by singing, and reliance on the everyday musical layer, and a sharp portrait characteristic.

Unlike the Pushkin cycle, Sviridov's romances for Lermontov's poems have not gained popularity and have not yet entered a wide concert repertoire. One of the reasons was the war

¹¹⁰⁷ Myaskovsky suggested that the publisher's administration reconsider the issue of publishing the romances of Sviridov to a more favorable side for the author.

years, during which the concert life of the cycle began. There is information that in 1938 the songs were auditioned in the Union of Composers¹¹⁰⁸, performed in conservative concerts¹¹⁰⁹. It was also influenced by the fact that during the composer's lifetime the cycle was never completely published. However, the main reason, despite the markedly increased skill, was the imperfection of romances: "The composer himself understood that romances are far from perfect. And in 1956, when Sviridov first thought of publishing a collection of his songs and songs, he returned to the cycle and copied it again" [487, p. XIX]. Such a fate of the second cycle of Sviridov is very remarkable. According to Sokhor, "Written at a higher technical level than the first, he nevertheless demanded reprocessing, while naive, seemingly Pushkin romances did not cause such a need! Apparently, Sviridov was more of himself in them than in the later Lermontov" [629, p. 24].

However, it was this cycle in 1958 that became significant for Sviridov. It was in him that the final conscious choice by the composer of his path was marked¹¹¹⁰. Mid-fifties – another period of heated discussions about the ways of development of Soviet music. Again the composers were searching for their way and determined in their attitude to modern musical directions. During these years, Sviridov carefully studies new postwar music, the musical art of the Western avant-garde. "But all this does not satisfy him, – writes A. Belonenko. – The composer realizes that he was in a crisis situation, he understands that it is necessary to look for a new word, but he is not on the way with the young ones. <...> pure instrumentalism did not allow Sviridov to express his secret, to realize such an important synthesis of the Word and Music for him» [617, p. 31].

In these years he turns to his old works and creates more perfect versions of them, suggesting the publication of a collection of his early vocal works. Then, as part of the preparation of the collection, the final version of the songs appeared on the collection. Prokofiev ("Slobodskaya lyric poetry"), written during the war cycle "From Shakespeare," minor revision was even Pushkin's cycle. At the same time, Sviridov also returned to the songs with Lermontov's cycle.

¹¹⁰⁸ This is reported by N. Sherstobitova in her note summarizing the activities of the Leningrad Union of Composers for 1938 [465, p. 113].

¹¹⁰⁹ In 1938, the manuscript was photographed. In 1939, the romance "The Neighbor" was published by the journal "Soviet Music" (No. 9–10, p. 95–99). In 1941, the centenary of the poet's death, the same romance was published in the collection "Romances and Songs of Soviet Composers on Lermontov's Texts." In 1941, the All-Union Arts Committee issued an edition of the romance "As the sky, your gaze shines ...". The cycle was first published in the second edition, in 2003 [487].

¹¹¹⁰ For more details about the second edition of the romance cycle on M. Lermontov's verses, see A. Belonenko "My form is a song ...". On chamber-vocal works of Georgy Sviridov [487], A. Belonenko "From what harmony is born" [617, p. 30–31], Georgy Sviridov. Full list of works (Notographic reference book) [507, p. 70–71].

tov's words¹¹¹¹. In the cycle there were two new works – "Silhouette" and "Portrait of NN" (Imitation of Dargomyzhsky)¹¹¹². In the "Silhouette" romance, it is clear that Sviridov during these years tried to master the technique of the twelve-tone composition, experimented with tonality, trying to use it more freely, but these searches did not satisfy him.

On the choice of Sviridov his way is evidenced by the second romance – "Portrait of NN" – Imitation of Dargomyzhsky. "At a time when the press discussed issues of innovation, the renewal of the musical language, when they were fond of dodecaphony, aleatorics, listened to the "Hammer without Master" by Bulez and "Hiroshima" by Penderecki, – writes A. Belonenko, – Sviridov made his conscious choice and on his banners wrote the name of a great Russian composer-realist, who was looking for a truthful musical speech, exact, coming from a speech, musical intonation" [487, p. XIX]. In parallel, it was during these years, Sviridov finally and consciously comes to the conclusion that the song is his genre. In 1963 he first formulated his choice on paper: "The time has come for art of the spiritual, symbolic, static and simple. A song is the basis of a new, qualitatively new art. Song and Mass» [617, p. 32]. Later, he will repeat this thought: "My form is a song. A separate, embodied idea" [617, p. 203].

Thus, Lermontov's cycle, not having a special artistic significance, nevertheless, became for Sviridov, the only vocal composition in which, purposefully, both in the thirties and the fifties, he actively sought new means of vocal expressiveness. And in it Sviridov gave an answer to all these searches, defining his genre song and truthful musical speech. Remaining within the limits of tradition, he directed his searches not in breadth, but in depth.

In 1938, Sviridov wrote another vocal cycle – on the verses of A. Blok¹¹¹³. In the musicology literature, the beginning of the "Block Line" in Sviridov's music is considered to be the vocal cycle "Petersburg Songs" and the song for the bass "Voice of the Chorus", created in 1961–1963¹¹¹⁴. However, he began the musical embodiment of Blok's poetry, namely, the early

¹¹¹¹ Changes affected all components of the musical language, changing the order of the alternation of romances. The cycle was called "Eight romances on the words of M. Yu. Lermontov".

¹¹¹² Instead of the song "She sings – and the sounds are melting ..." and the elegy "I'm leaving alone on the road".

¹¹¹³ Proceeding from their compositional plan, preserved in Sviridov's personal archive, the cycle envisaged ten romances: "Life was slow ..."; "The soul, when you tire of believing ..."; "There are quiet moments ..."; "Having fun on the lush feast ..."; "I say goodbye ..."; "The slow chreda ..."; Stranger; "It's raining outside ..."; Smoke from the fire; "Again I go ...". However, only five of them have reached us – No. 1–4, 8 [507, p. 60]. It is possible that the work has remained unfinished. During the life of the composer romances were not published and were not performed. Concert performance of the first four numbers was held on December 2, 2000 in the Small Hall named of Glinka of the St. Petersburg Academic Philharmonic. More about romances on Blok's poems of 1938, see A. Belonenko "My form is a song ...". On chamber-vocal creativity Georgy Sviridov [487, p. XXIX].

¹¹¹⁴ Created in 1938, romances to Blok's words and in 1962 the cantata "Sad Songs" remained until recently unknown to researchers (the first performance of "Sad Songs" was held in 1999 in Moscow). Also, as it was not known that originally, in 1962, "The voice from the choir" was thought of by the composer as a cantata (the composition remained in the manuscript stored in the personal archive of the composer).

cycle 1938, written in the class of Shostakovich. From this moment on and throughout life Block as a poet and as a person will be in the center of Sviridov's attention.

The fact that the poetic heritage of Alexander Block occupies a central place not only in creativity, but also in life, in the formation of Sviridov's worldview today can be said with certainty¹¹¹⁵. One of the formal arguments in defense of this thesis is the greatest number of works written on the poet's words-Block's eighty-six poetic texts were used by Sviridov in his work¹¹¹⁶. Of course, the quantitative criterion is not determinative. The best "witnesses" here are Sviridov's note-books, his music manuscripts, which literally permeate thoughts about Alexander Block's poetry, life and creativity.

Comprehension of Block's life and creativity went on for Sviridov all his life, it was an uninterrupted creative process, demanding from Sviridov maximum tension and exposure of mental strength and thoughts. Throughout his life, his attitude towards Block changed, his understanding of his personality and life path increased, and in this connection the views of the composer himself evolved. In Block's study, and in his interpretation, Sviridov himself grew up, his worldview was formed. Blok's poetry became for a certain concentrated experience of life, spiritual, historical experience, and as a result it became a part of the life experience of the composer himself.

In contrast to the popular opinion about his love for Yesenin, the composer himself claimed that the closest poet to him was Alexander Block: "I do not really like Yesenin's poetry. I knew him, but somehow I did not hear, maybe it's even good. Separate poems only. <...> In general Yesenin did not occupy such a large place in my life. I knew his poems when I met them at school, but he was not my favorite poet, and most of all my beloved, my favorite poet was and will remain forever Block. I like the block, but it's not for the public at all. He is even closer to me than Pushkin, although Pushkin is grandiose, and for the Russian people it is the basis of the basics. It is huge, but most of all I love Blok" [503, p. 236]. The main role in the emergence of Sviridov's interest in Block's life and creativity was played by the traditions of the St. Petersburg-Leningrad culture. Seventeen-year-old Sviridov came to St. Petersburg only twelve years after

¹¹¹⁵ Until recently, S. Yesenin was considered the central figure in the pleiad of poets – "Sviridov's chosen ones" in musicology literature, and his poetry was considered the closest spiritual and artistic aspirations of the composer. One can even speak of Sviridov's peculiar "Yeseninocentrism" as an axiom of sviridology. In most of the works, a direct parallel was drawn between the poet and the composer, their creative "commonwealth" was perceived as paramount and self-evident. One of the reasons why they did not see a commonality between Sviridov and Blok was that, with superficial acquaintance, the personality of the poet and musician, their fates and life paths, their creative goals and ideals seemed to be different.

¹¹¹⁶ For comparison: in second place, after A. Block, in terms of the amount of use in creative work, borrow texts from the Orthodox usage – 67, then S. Yesenin – 60, A. Pushkin – 38, folk words – 34, A. Prokofiev – 29, A. Isahakyan – 19, the number of poems of other poets varies from 1 to 10. See: Georgy Sviridov. Full list of works (Notographic reference book) [507].

the death of Alexander Blok in this city. The composer still found pictures of the old way of life that the poet could observe, walked along the same streets, breathed the same gloomy twilight and white nights, absorbed the same "Petersburg" atmosphere, which is poured in many of Blok's lines. In conversations with the composer A. Viskov, Sviridov often recalled that time: "I still knew the echoes of the old Blok culture, the atmosphere of that time. He liked to walk around the blocky places: Lgovo, Ozerki. He also kept restaurants where he visited, he was looking for his beautiful Lady" [503, p. 576].

An important role in familiarizing the young composer with Blok's work was played by communication with people who knew Blok closely during his lifetime. In the thirties, the young Sviridov communicated with N. Krandievskaya, N. S. Tikhonov and his wife, Yu. Shaporin, K. Kuzmin-Karavaev. In conversations with A. S. Belonenko, Sviridov remembered with delight how, while visiting Tikhonov, he was sitting on the same couch where A. Blok was sitting at the time.

On Sviridov undoubtedly influenced the composer's environment. At the initial stage of the entry of Blok's poetry into the musical life, it was cultivated in his work, first of all, the composers-Petersburgers V. Shcherbachev¹¹¹⁷, Yu. Shaporin¹¹¹⁸, M. A. Yudin¹¹¹⁹, P. B. Ryazanov¹¹²⁰. In the 1920s and 1930s, other Leningrad composers also addressed the Blok: L. Streicher, J. Weissberg, L. Vishkarev, V. Bogdanov-Berezovsky, N. Chemberji, N. Korchmarev, S. Feinberg, A. Pashchenko, D. Pokrass, A. Polovinkin, M. Starokadomsky, A. Aleksandrov, D. Kabalevsky. Sviridov knew the music of these composers well, and clearly, not without the influence of the experience of his predecessors, he wrote in 1938 his first cycle of romances on the words of A. Blok. In addition, in the class of Shostakovich in 1938-1939, romances on the words of Blok, in addition to Sviridov, other students also wrote: I. Dobry, V. Salmanov, I. Admoni, B. Goltz, and Shostakovich's assistant I. B. Finkelstein.

Although it should be noted that in the pre-revolutionary period in the field of musical blockades still very few significant works were created. This is written in the diary entries and Sviridov himself: "It can not be said that Blok was not written, many poems were put to music, but somehow there was nothing significant in this. <...> A. Blok did not use any close attention

¹¹¹⁷ Suite for piano "Unexpected Joy" (1912–1913); Romances on the words by A. Blok. Op. 11 (1915–1922); Four poems by A. Blok. Op. 11 (1921–1924); Symphony No. 2 for soloists, choir and orchestra. In five parts. The words of A. Blok (1923–1924).

¹¹¹⁸ Shaporin Yu. A. Far away youth: Songs for voice with piano / Words by A. Blok. Op. 12. (1935–1940); On the field Kulikov. Symphony-cantata for choir and orchestra soloists. Op. 14. Verses by A. Blok with changes and additions by M. A. Lozinsky. (1939).

¹¹¹⁹ The Scythians. For the chorus without accompaniment (1929).

¹¹²⁰ Four poems by A. Blok. Op. 3. (1927).

to serious, large musical talents, his contemporaries. No significant composer of the pre-revolutionary years paid any attention to his work (neither Scriabin nor the Taneyev or Rachmaninov in general – except for one song in the words of Avetik Isahakian in Blok's translation, neither Prokofiev nor Stravinsky). Maybe Myaskovsky, later Shcherbachev – the author of excellent romances and Shaporin. The most vivid composers of the Russian modern Stravinsky and Prokofiev more willingly turned to, say, Sergei Gorodetsky – the decorative Russian exoticism, which quite corresponded to their artistic platform, the creation of a beautiful, lush, elegant art, devoid of unpleasant "social" traits" [617, p. 140]¹¹²¹.

The fact is that A. Blok is a poet difficult for musical embodiment. In the poetic images of Blok there is a hidden, not always elusive meaning, a subtext is complex, where the idea of a poem is usually revealed. "Poems are a world view" [293, p. 31], – wrote Blok. Consequently, the composers are faced with the task of comprehending the ideological essence of his writings, of being close to the philosophical world of the poet.

As a rule, all the composers who turned to Blok's creativity before Sviridov, from habit, saw in him, first of all a refined symbolist, the author of "Poems about the Beautiful Lady" and "Stranger", gravitating toward individual, subjective in the interpretation of Blok poetry. As Bryusov wrote figuratively, "the poet of the day, not the night, the poet of colors, and not the shades, the poet of full sounds, and not half-tones" was not seen for a complex combination of symbols" [293, p. 33].

Blok himself deeply experienced a one-sided approach to his poetry, not being able to see the depth of content behind a vague symbolism. In a letter to the Georgian writer A. I. Arsenishvili on March 8, 1912, the poet wrote: "... if in my poems you have comfort from melancholy – even more deeply rooted <...> then it is better not to eat them." "... If you love my poems, overcome their poison, read them about the future" [cited by: 293, p. 33].

In 1938, Sviridov remained within the traditional approach to Blok only as a lyrical artist (although tragically inclined). A. Sokhor in the monograph writes that the Blok's cycle of Sviridov "continues, mainly the traditional line of the lyrical and psychological romance, presented before in the Lermontov cycle" [629, p. 25]¹¹²². However, such an interpretation of Blok was not close to Sviridov. It is not accidental therefore, to the poems selected for this cycle, the composer in the following years no longer addressed. Romances remained only in the original version of 1938. Not one of them entered either Sviridov's main "super cycle" under the "work-

¹¹²¹ Here we have in mind Six Poems by A. Blok by N. Myaskovsky. Op. 20.

¹¹²² This is the only mention of the early Blok cycle of the composer in print.

ing" name "Big Block"¹¹²³. The cycle remained practically unknown in wide circles, since during the life of the composer, most likely it was never performed and published¹¹²⁴.

Based on the chronology of creativity, it seems that until the beginning of the six-tenths Sviridov did not apply to the Block. However, on the contrary, in the period from 1938 to 1960 Sviridov actively read poetry of Block, studied diaries, letters, articles. A. L. Sviridov testified that during their joint family life from 1946 to 1952, Sviridov was absolutely absorbed in Block's study. At the same time, Sviridov's search for the burial place of the poet at the Smolensk cemetery¹¹²⁵ before the transfer of his ashes to the Literary Bridges in 1944 also belong to Sviridov.

Also in the family library there is a book of A. Block's writings, covered with Sviridov's handwriting on the fields. He did not take this book with him to Moscow when he moved in 1954. Notes and notes, marked poems also give grounds to say that the work on the Block was conducted by the composer from the end of the thirties all the time. Already in this collection, for example, the poem "Ring-Suffering" is circled by the composer, which only in 1963 entered the cycle "Petersburg Songs"¹¹²⁶. In this same book there is a poem "Twelve", also covered with notes on the margins. On page 338 of this book, the plot-compositional plan of the oratorio was preserved, over which the composer worked at the end of the forties and the early fifties. Based on the plan, she was conceived as an oratorio for a contralto, a heroic tenor, a bass, a mixed choir and a symphony orchestra in two parts. Unfortunately, from the oratorio almost no note remained, although fragments from it at different times heard friends and close to the composer.

But the central figure of Sviridov's creativity is the Block, beginning in 1959. By this time, it became clear that a brief period of hope for the revival of life that had arisen after the death of Stalin ended. From that moment Sviridov already looked at the future soberly, anticipating all future catastrophes, including perestroika. Since that time, all his creative intentions, the further, the more became permeated by the Christian world outlook. Hence begins his conscious turn towards national and religious. In the background, large-scale oratorical canvases leave.

¹¹²³ For more details about the super cycle "The Big Block", see: Georgy Sviridov. Full list of works (Notographic reference book) [507, p. 14–15; p. 94–96].

The only mention of the performance of romances during the life of the composer, we find in the journal "Soviet Music", in the section Chronicle. It states that in 1938, along with a cycle of words Lermontov and songs on the words of Prokofiev, the Leningrad Union of Composers listened to romances against the words of A. Block. [465, p. 113] The first concert performance of the four cycle numbers took place only in 2000.

¹¹²⁴ The only mention of the performance of romances during the life of the composer, we find in the journal "Soviet Music", in the section Chronicle. It states that in 1938, along with a cycle of words Lermontov and songs on the words of Prokofiev, the Leningrad Union of Composers listened to romances against the words of A. Block. [465, p. 113] The first concert performance of the four cycle numbers took place only in 2000.

¹¹²⁵ At that time, the search for the composer was unsuccessful.

¹¹²⁶ Alexander Block. Poems. Theater / Editors V. Orlov. L.: State Publishing House "Fiction". 1936.

Starting with the song "The Voice of the Choir" and the cantata "Sad Songs" in the work of Sviridov, a series of so-called "Small cantatas". At the same time, St. Petersburg became the key theme of the composer's creativity and the basis of his historiosophy through Block¹¹²⁷. From the same time, quotations from Block's notebooks and articles, which Sviridov calls "deep and penetrating," are cited by the composer to confirm certain thoughts about the burning problems of contemporary culture, strikingly coincide in assessing the deep spiritual crisis of modern society and its moral state. Sviridov's thoughts always correspond with Block's analogous thoughts on the fate of Russia and its people, in matters of art, culture, and human life. "Block's poetry is not completely exhausted by time, it sounds in our days with tremendous power and is all fixed in the future. His insights are striking!" [543, p. 256] – that's what the composer thought.

It was during these years that Sviridov, relying on a comprehensive knowledge of the life and work of the poet, having comprehended the moral core of his inspiration, comes to Block as an artist "bravely looking at the face of the world", to an artist whose objective, epic beginning prevails over the individually lyrical, democratic, healthy and strong – above the refined and refined. He comes to Block, whose "guide rhythm of life" was a deep sense of the Motherland, Sviridov's Block appears as a national epic poet, for whom the theme of the Motherland, Russia was central, the most important and cherished. Thus, both Sviridov's student vocal cycles, not being particularly valuable in artistic terms, nevertheless became the starting point for the key moments of the composer's work.

3.4. The role of Shostakovich in the professional fate of G. Sviridov

The educational process in Shostakovich's class was not limited to obtaining special knowledge. Communication with him became for most of his students not only a professional school, but formed their attitude to professional activity, to art, to life in general. Very accurately noted S. Hentova, that "giving themselves over to the power of the shostakovich personality, friends became like her mirror, reflecting her psychology, views, tastes, understanding of the world and people" [639, p. 45].

This can also be attributed to his students. It was not by chance that many noticed that in addition to the creative imitation that was natural at a certain stage, the students tried to imitate the teacher in everything, down to the smallest details. "The charm of Shostakovich's creativity

¹¹²⁷ In the early works of Sviridov Petersburg arose sometimes, and not as a theme, but, more as a background of life (for example, in the films "Rimsky-Korsakov", "Przhevalsky"), or as a feeling as an aura, the atmosphere in which it was created Chamber-instrumental compositions of the forties.

was so great, – recalled M. Meerovich, – that all his students imitated him, even externally. A student of Shostakovich could be found at the Conservatory for three miles. Everyone wore glasses – who should and who did not need, they had nervous movements, nervous manner of conversation – all were the same" [639, p. 225]. "Most imitate Shostakovich, <...> – said at the meeting of the Composers' Union M. Chulaki. – In this case they imitate not only Shostakovich's music, not only borrowing intonations and turns from him, but try to imitate his manner, his handwriting, etc." [20, p. 106]. The Sviridov was no exception. For example, A. Belonenko testifies to the unusual similarity in the chart of the musical notation of the young Sviridov and Shostakovich: "I was struck by the similarity in the schedule of musical notation of composers. Young Sviridov imitated the teacher even in writing notes!" [617, p. 26].

But, first of all, the students of Shostakovich literally "saturated" with the fundamental features of his personality. So, one of the main distinguishing features of Shostakovich's school was his attitude to the profession. All the students unanimously stressed that professionalism was the main thing in Shostakovich's pedagogy. "We learned from Shostakovich measure of his duty" [639, p. 181], – A. Leman believed. On the general background in this area, Shostakovich looked "like Gulliver among the Lilliputians" [639, p. 170]¹¹²⁸. The fact is that in the thirties composers often encountered an amateurish attitude towards the profession. Disregard for the high quality of the work was manifested at all levels – from inability to own orchestration and large form to the careless design of the score and sheet music. Union of Composers and to be discussed in the press. Thus, while making a report on the work of the the Leningrad Composers' Union in 1938, Dunaevsky wrote: "Many young composers are still not working enough on the subject. Orchestral writing, as a rule, is at their low level. <...> the harmful traditions of dilettantism have not yet been eradicated. We need not amateurs, but masters. The development of Soviet music requires composers to master the technique perfectly. The struggle for high skill, the struggle against dilettantism is only beginning" [364].

An editorial in the "Soviet music" journal for 1941, which says: "There must be a high culture of professional skill. <...> the task of continuous professional and general cultural improvement is not sufficiently understood by all Soviet composers <...> often composers are content with the first creative successes and lose the prospect of further growth <...> the lack of mastery or uneven development of its individual parts hinders the full expression of their creative intentions <...> some authors too tolerate the shortcomings of their technique and, instead of per-

¹¹²⁸ On the one hand, there was a legacy of neglect of the professionalism of the RAPM composers, on the other hand, a logical continuation of the disregard for students of vocational education.

sistent and persistent work on themselves, resorting to foreign services for orchestration of their works" [405, p. 8].

In contrast, the common Shostakovich appreciated in the art of such knowledge, which took the form of skills. "Technological discipline expressed his understanding of the aesthetic. He brought the craft to an aesthetic height" [639, p. 179], – recalled A. Lehman. "It was not the lack of talent that gave him pain, but negligence, dilettantism, laziness – he was strict here, and the students unerringly felt this from the dark eyes behind his glasses, his lips compressed" [641, p. 471]. According to the recollections of the students, Shostakovich from the very beginning demanded from them an iron discipline, demanded to work on composing music systematically and regularly. A. Lobkovsky, Sviridov's classmate in Shostakovich's class, recalled: "The lessons were twice a week. And I had to show something twice. It was disciplined. The habit of writing every day, regardless of the mood of circumstances" [639, p. 170]. Shostakovich believed that mastering the professional side of art requires students, especially at the initial stage, to write a lot to try themselves in different genres of music. In this lesson, according to the memoirs of R. Bunin "it was absolutely impossible to bring anything done hastily, poorly thought out" [335, p. 16]. In parallel, Shostakovich demanded that the students have a broad and thorough knowledge of musical literature: "Students should be given maximum attention to composers to independently study the richest musical heritage. The better young composer learns remarkable examples of musical art, the better it will be to compose himself" [467].

Thus, in his class, at once composers-professionals formed, composed much and actively, and confidently possessed the skills of any composer's work. During the lessons, Shostakovich acted mainly as the "example pedagogy". However, he did not dictate the genre, and its amendments in the works of students were minimal. According to Yu. Levitin, he "never changed what we wrote, but was able to briefly and accurately and tactfully indicate the main shortcomings, instantly caught and marked the very essence of music" [639, p. 166]. Students, first of all, passed his personal productivity and accuracy in work. And often even the teaching tasks Shostakovich performed on a par with students. "In the class of orchestration he gave the assignment and sat himself for work, carrying out the same task as the students. <...> All works, including his own, were compared" [641, p. 472], – A. Lobkovsky remembered.

An important educating and disciplining factor was Shostakovich's manner of dealing with students, his stressed commitment. I. Glikman recalled that "Shostakovich, in spite of the conservative custom, called all students without exception to "you" and by patronymic, considered them his colleagues, was with them on an equal footing, without a shadow of his superiority" [594, p. 17]. Also, all students emphasized his extreme pedantry. "For classes he came up to

the minute and always waited for students. <...> he treated everyone with equal courtesy, although he kept a certain distance. <...> The lessons went with the established accuracy. The transfer of classes was not recognized"¹¹²⁹ [568, p. 218], – writes in his book about the composer K. Meyer.

As already mentioned above, Sviridov's training in Shostakovich's class was very successful. This is evidenced not only by an impressive list of works created in these years¹¹³⁰, but also by Shostakovich's memories of Sviridov's training in his class.

In them, Shostakovich always stressed the personal self-criticism of his student¹¹³¹. In particular, he repeatedly recalled the episode with the Piano Concerto: "Georgy Vasilyevich himself showed self-criticism. I remember he wrote a Piano Concerto in those years. Excellent composition. He was repeatedly successfully performed by Pavel Alekseevich Serebryakov. The score sounded good. But Georgy Vasilievich did not satisfy this, and he completely reorchestrated the work" [466, p. 20]. Dmitry Dmitrievich remarked and the amazing efficiency of his pupil. "I wish him to recall how quickly, with all his self-criticism, he worked during his student years, and I wish him to write more now ..." [466, p. 21], – he wrote to the composer's jubilee.

In the future, exceptional professionalism and conscientiousness was noted throughout the life of all who had occasion to communicate, and even more so to work with Sviridov. Here are some such vivid testimonies:

Singer A. D. Maslennikov, a repeated performer of Sviridov's vocal works: "The composer has for a long time harbors every intention, precisely verifies every detail, every stroke" [345, p. 32–33]. A similar characteristic of Sviridov's work on his compositions was given by composer V. Veselov. He wrote that Sviridov always "achieved the maximum accuracy and capacity of each note" [372, p. 26]. Outstanding Soviet viola player and conductor R. Barshay: "I want to recall the extraordinary demand and exactingness with which Georgy Vasilievich parted with the works. He works carefully and persistently, attending the most perfect expression of his thoughts" [372, p. 28]. In the second half of the forties, when Sviridov wrote a lot of theatrical and film music, the director A. Belinsky noted that the composer, unlike most of his colleagues,

¹¹²⁹ S. Hentova writes that "if Shostakovich was allowed to leave, he always compensated the missed days: he usually informed the students about the day and hour of the upcoming lesson at the Conservatory by telegrams, not allowing them to come in vain or spend time waiting" [641, p. 476].

¹¹³⁰ In the period of Sviridov's studies in Shostakovich's class (1937–1940) he created the First Symphony, Symphony for String Orchestra, First Sonata for Piano, Sonata for Violin and Piano, Second Piano Concerto (incomplete), vocal cycles for M. Lermontov's poems, A Block, P. Beranger, A. Prokofiev.

¹¹³¹ Unfortunately, Shostakovich's memories of the years of Sviridov's studies in his class have been preserved a little. First of all, this is a publication for the anniversary of Sviridov in the journal "Soviet Music" [466] and a note "Talented Composer" in the newspaper "Musical Cadres" [470].

always independently and at the same time brilliantly orchestrated his compositions, never resorting to other people's services [482, p. 47]¹¹³².

The same qualities of the composer were working with the performers. They generally recognized that to work with Sviridov is very difficult [345, p. 34–35]. Revealing, in this respect, remembering pianist R. Kehrer: "the most important thing to me caught my eye, impressed from our first meeting, is the ratio of Georgy Vasilievich to the work and creative process. <...> A rigorous work I have not done any author. I had a feeling that we are together creating a composition, from its first sounds to its completion. Bringing to perfection the main feature in his work. In the creative process, he spares neither himself nor others, is living in the arts, giving of himself without reserve. This is amazing!" [345, p. 33]. Hard work, integrity, pursuit of high quality of work he was endowed by nature. Self-critical attitude to his work, he showed already in College¹¹³³. In the class of Shostakovich, in an atmosphere of discipline and extreme demands of these natural data are polished, found support and full development.

Assigning an important place to the professionalism, Shostakovich realized that it is not always a guarantor of successful career of the composer. Moreover, he clearly saw the fragility of genuine talent, the dependence of its development from many external circumstances, ranging from living conditions, and ending with the time mentioned characteristics, an essential patronage, the support of certain creative circles, which was especially important in challenging for the art of the thirties and forties [568, p. 220]. Shostakovich not only very friendly to the students, but was always ready to help them [431, p. 8]. In the archives of the St. Petersburg Conservatory, numerous petitions and motions Shostakovich to various authorities asking for assistance to their students. And Shostakovich cared about his students not only in the musical sense – he helped them in the material, the housing issues are always keenly interested in their domestic problems¹¹³⁴. In his attitude toward the students was evident one of the noble traits of the Russian intelligentsia, ready to help with a thirst for knowledge to the younger generation. "He was very supportive of the younger generation. Many composers have opened the way" [615, p. 14], – recalled Sviridov. On what Shostakovich "really helped Sviridov", writes on the pages of their memoirs of I. Pustynnik [639, p. 154].

¹¹³² In those years, especially in the field of applied music, composers very often resorted to other people's services for orchestrating their music: "After all, among the composers who resort to the services of "co-authors", we sometimes meet well-known, venerable comrades. Similar "commonwealths" of various types of "co-authorship" have recently become more frequent, turning, for example, in the field of film music into almost an ordinary phenomenon" [405, p. 9].

¹¹³³ Suffice it to recall the already mentioned episode, when Sviridov took his works from the publishing house, as he was not satisfied with their quality.

¹¹³⁴ This is remembered with gratitude by almost all the students of Shostakovich from different years.

A. B. Vulfov shows that "he Georgy Sviridov many times said that could not take place as a composer without the help and support of Shostakovich" [503, p. 482]. Very indicative in this respect the recognition of Sviridov in a conversation with S. Zolotsev: "In the days of my debut, and when I have seriously worked – such Sviridov, well, a dozen was in music!" And, answering my puzzled look, said: "Also disappeared! And this does not mean that they were shot or imprisoned, although did not do without it... <...> Ways here is the mass, Bacchus – not the least of them. You names need? They absolutely will not say anything... (although some names Sviridov said)" [503, p. 351]. That is why a creative way Sviridov until the mid-fifties was constantly in view and active support of Shostakovich. "It would seem, of a completely different nature, a different world and view the artist, – writes A. B. Vulfov, – but Shostakovich saw, perceived, comprehended and pretty much just saved from the encroachments of the immense original talent of G. V. Sviridov. The role of Shostakovich in his life cannot be overestimated" [503, p. 482]¹¹³⁵.

Helping students, Shostakovich, first of all, immediately sought to introduce students to the circle of serious professional activity: Dmitry Dmitrievich propagandized their works, contributed to the performance of their works in the orchestra. And the young Sviridov was among the first. In the thirties, an important indicator of the success of the work of the Soviet composer was the execution of his works in concerts of the decade of Soviet music. The Decades were a grandiose All-Union Music Festival, which by 1941 became a solid tradition of musical life and had great artistic and political significance. The decade was a review of the best works of Soviet music, mostly new ones. The concerts of the decade focused on the best performing forces – collectives, conductors, soloists. In addition to Moscow and Leningrad, decades of Soviet music were held in the capitals of all union republics, and in total by 1940 they covered more than one hundred cities of the Soviet Union. In the archives of TsGALI SPb, a detailed account was kept of the third decade of Soviet music, which was held in Leningrad in 1939 from November 18 to December 9 [44, p. 144–153].

The materials of the report give a clear idea of the social scope of decades. During the period of Sviridov's studies at the Conservatory, from 1937 to 1941, four decades of Soviet art took place. For the young Sviridov, they were not only an opportunity to get acquainted with all the novelties of Soviet music, but, most importantly, they became a platform for him to appear, an opportunity to express themselves among the serious professional public, changing his social status immediately. And, of course, Shostakovich's patronage played the main role here.

¹¹³⁵ Especially Shostakovich's support affected the difficult period of the 1948 resolution, during the polemic over the poems "The Country of the Fathers" and "The Poem of Yesenin's Memory".

The first decade of Soviet music took place in the autumn of 1937. Its central event was the premiere of Shostakovich's Fifth Symphony, which had a tremendous success. Also in concerts of the first decade there were concerts of the best works of Soviet composers created in twenty years: N. Myaskovsky's eighteenth symphony, Shcherbachev's "Groza" suite, Mikhail Yudin's heroic oratorio "Lenin-Stalin", Shostakovich's piano concerto, fragments from operas "Decembrists" by Yu. Shaporin, "Mother" by V. V. Zhelobinsky, "The Rebellion" by L. Khodzha-Einatov; From the operetta "The Golden Valley" by I. Dunaevsky; The final chorus from the "Symphonic Monument" by M. F. Gnesin, the piano concerto by A. I. Khachaturyan¹¹³⁶. The works of Sviridov, then a second year student of the conservatory, were also included in concerts of the decade¹¹³⁷. In Sviridov's letter to A. S. Belonenko his memories of this event are preserved: "In 1937 – in the autumn, the first "decade of Soviet music" took place (the prototype of the current festivals). In this decade my piano concert was included (I was in my sophomore year), P. Serebryakov played, and Mravinsky was the conductor. The concert was a success, the criticism in general was praised, (but not too) of course, found and flawed, which was understandable – a lot (more than necessary!). The first was my thing for the orchestra, I did not pass orchestration yet, I composed everything spontaneously. The concert was played on the radio (and in the Philharmonic Society more than once). <...> Of course, my new teacher, Dm. Dm., treated me very, very well. He introduced me to Sollertinsky, it was around March 1937. Sollertinsky (then the artistic director of the Philharmonic) and put the concert in the program of the decade of Soviet music. After all, there were a lot of dissatisfied members of the Union, whose music was not included in the programs <...> Of course, they did not really like me, let alone the conservatory students who simply hated me. But I somehow did not notice this" [263, p. 5].

Turning to the programs of the decades, stored in the archives of the St. Petersburg Philharmonic Society, it is possible to restore the chronology of the execution of Sviridov's compositions both in the first and in the subsequent decades [239]. Within the first decade, Sviridov's Piano Concerto was performed three times. The premiere took place in the second concert of the decade on November 17, 1937 in the Grand Hall of the Philharmonic. In the first section of this concert sounded a fragment of the Heroic Oratorio M. Yudin and Moldavian songs J. Weisberg. The piano concert opened the second section, after which the suite of V. Tomilin from the film "Fedka" sounded. On the twenty-third and twenty-fourth of November there were concerts where

¹¹³⁶ Ten concerts took place during the decade.

¹¹³⁷ Sviridov – at that time the only student of Shostakovich, whom he helped with participation in the decade.

the Piano Concerto¹¹³⁸ was performed along with the works of M. Gnesin, M. Yudin, V. Zhelobinsky, N. Ghan, L. Khodzha-Einatov, D. Pritsker, V. Soloviev-Sedoy and I. Dunaevsky¹¹³⁹. Once again the concert was sounded right after the end of the decade, on December 12, 1937, in a concert of the symphony orchestra of the Philharmonic. In addition to the piano concerto in the first decade, three songs of Sviridov were sounded on Pushkin's words: "Ronyaet les bagryanyj svoj ubor", "Nyane" and "Pod'ezzhaya pod Izhory"¹¹⁴⁰.

In the press, covering the upcoming first decade, the name of Sviridov was not mentioned, because it was not of particular interest to critics¹¹⁴¹. There are no reviews on the piano concert and in the chronicles that have been published during the decade¹¹⁴². However, in one of the first articles at the end of the decade, Sviridov is already mentioned alongside Shostakovich: "At the concerts of the decade, many new works of works by Leningrad composers were performed. Among them: Shostakovich's 5th Symphony, a concert for piano and orchestra by Yu. Sviridov, "Holiday Overture" by G. Nosov, "Symphonyetta" by Ivanishin, "Aino" (symphonic poem on the theme "Kalevala") by R. Pergamenta and others" [456, p. 126].

After the first decade the piano concert was included in the repertoire of the Leningrad Philharmonic and was performed many times in her concerts, the recording of the concert sounded on the radio. So, in 1938, Sviridov's piano concert was included in a private concert for members of the Komsomol Kuibyshev City Committee of the Komsomol, dedicated to the 20th Komsomol, held on October 29¹¹⁴³. In addition to the concert of Sviridov opening the second department, there were works by Dzerzhinsky, Ferkelman, Sorokin, Dunaevsky and Soloviev-Sedoy [239]. On February 21, 1939, the piano concert was performed in the subscription concert of the symphony orchestra of the Philharmonic¹¹⁴⁴.

But most importantly, Sviridov's participation in the first decade of Soviet music immediately attracted the attention of the Arts Committee, under whose aegis the decade was spent. The archive of the Committee contains a report on the first decade of Soviet music written by

¹¹³⁸ Soloist – P. Serebryakov, conductor – N. S. Rabinovich.

¹¹³⁹ Both concerts were held with the same program.

¹¹⁴⁰ The romances were performed in the third concert of the decade of November 18, 1937 (vocal – S. I. Migay, the piano by V. P. Ulrich). In the same concert, chamber-vocal and chamber-instrumental compositions of Shostakovich, Vlasov, Shaporin, Khrennikov, Chishko, Z. Levina, A. Khachaturian, and V. Tigranyan sounded.

¹¹⁴¹ Although Bogdanov-Berezovsky in the review of the premiere of the concert (see the second chapter), he writes about preliminary praiseworthy evaluations of the concert. Most likely, he means the general conversations in the musical environment.

¹¹⁴² See: The Decade of Soviet Music [354, p. 156_157], the Decade of Soviet Music in Leningrad [354, p. 159].

¹¹⁴³ Soloist – N. Perelman, conductor – I. Alterman.

¹¹⁴⁴ In the same concert in the first department premiere of the Suite on the Karelian themes of Teplitsky, in the second part of the "Poem of Ecstasy" by N. Scriabin, "Baba-Yaga" and "Magic Lake" by A. Liadov took place.

P. Kerzhentzov in the name of V. Molotov, in which for the first time Sviridov is mentioned as a young, promising Soviet composer at the level of the state leaders.

The second decade of Soviet music took place in 1938. It was less saturated with novelties, the premieres of Myaskovsky's Seventeenth Symphony, S. Prokofiev's Violin Concerto and V. Bogdanov-Berezovsky's piano concert aroused interest. It is known that Sviridov's compositions were presented only as plays for the piano. More detailed information on the performance of Sviridov's works in concerts of the second decade, we do not have. The third decade passed in 1939 from November 18 to December 9. Most of the works were performed on it for the first time: "On the Kulikov Field" by Shaporin, Shostakovich's Sixth Symphony, Suite "Peter the First" by Shcherbachev, Myaskovsky's Sixteenth Symphony, Prokofiev's First Concerto, V. Zhelobinsky's Romantic Poem for Violin and Orchestra, "Kirov's Symphony" by V. Muradeli; Also fragments of new operas: "Volochev days" by Dzerzhinsky, "Monna Mariana" by Yu. Levitin, "Love Yarovaya" by V. Enke, "Glory" by V. Voloshinov, "Family" by Hodzha-Einatov, excerpts from Steinberg's ballet "Til Ulenspiegel", vocal Symphonic compositions by N. Levy and O. Chishko. In this decade also chamber works of Sviridov were performed. In the Small Hall named after Glazunov, November 27, 1939, the song on the words by A. Prokofiev «Oj, snova ya serdcem shirokim beduyu» was performed, "Ronyaet les bagryanyj svoj ubor»" from the Pushkin cycle and piano prelude [44, p. 155–156; 161–162; 169]. In the Grand Hall of the Philharmonic on November 19, along with Shostakovich's Fantastic Dances, excerpts from Dzerzhinsky's "Quiet the Don" and Zhelobinsky's "Mother", chamber instrumental compositions by Oganesyanyan and Korchmarev, Shaporin's romances and Soloviev-Sedoy and Dunaevsky's songs, "The Girl's Song" , "Ronyaet les bagryanyj svoj ubor [44, p. 135; 155–156; 169].

However, in 1939 another event, significant for Sviridov-composer, occurred: his works were included for the first time in the Moscow decade of Soviet music, which was held there from November 18 to December 5 [3, p. 19; 138]. Based on the reports of the Committee on Arts Affairs on the results of the third Moscow decade, it is clear that Sviridov was the only young generation of not only Leningrad, but also Moscow peer composers, whose works were included in the programs of this decade [3]. In its framework, more than a hundred concerts of Soviet music took place, Sviridov's compositions were performed in four large concerts.

On December 3, Moscow premieres of Shostakovich's Sixth Symphony, Shcherbachev's "Peter the First", and Sviridov's Concerto for Piano and Orchestra took place in the Grand Hall of the Moscow Conservatory, performed by the State Symphony Orchestra of the USSR [3, p.

7]¹¹⁴⁵. Sviridov's vocal compositions were performed on December 1 and 5¹¹⁴⁶ in the Column Hall of the House of Unions and on November 22 at the Moscow State University club¹¹⁴⁷.

On the eve of the opening of the Moscow decade, the "Pravda" newspaper wrote: "The whole generation of Soviet composers – from mature masters to composer youth, all genres and forms of Soviet music will be represented in these programs ...". The symphonic works, already deservedly and firmly included in the concert repertoire: Symphony and violin concert by N. Myaskovsky, Shostakovich's first and fifth symphonies, works by S. Prokofiev, M. Steinberg, A. Khachaturian, V. Muradeli, L. Knipper, D. Kabalevsky, G. Sviridov and others" [444]. As we can see, the young Sviridov did not just appear on the list of composers mentioned in the article, but he was on the same level as the greatest masters of Soviet music.

Once again, Sviridov's works were heard in Moscow in May 1940 during the first decade of Leningrad art in Moscow [43]. This decade represented a kind of reporting concerts, the result of the work of Leningrad composers and performers in the thirties. With great success there were concerts of the symphony orchestra of the Philharmonic conducted by Mravinsky, Rabinovich, Eliasberg, the choir of the Capella, the Andreev Orchestra, the Glazunov Quartet. As soloists, P. Serebryakov, V. Sofronitsky, D. Shafran acted. Introductory words to the concerts were spoken by Yu. Vainkop. At the end of 1940 in Leningrad, the fourth decade was the most intense of all. Concerts of the decade were filled with works that later became the gold fund of Soviet works: the cantata "Alexander Nevsky" and "Zdravitsa" Prokofiev, the twenty-first symphony by Myaskovsky, the concert for violin and orchestra by Khachaturian, the piano quintet by Shostakovich, the poem-capriccio "In Armenia" by Steinberg and many other works. From Sviridov's works the Symphony for a string orchestra has sounded. Also, in the newspaper "IV decade of Soviet music" in the note-announcement "Chamber Evenings" you can read about the performance in the concerts of the decade of Lermontov's romances Sviridov: "In this decade, our audience will first get acquainted with a number of cycles of Soviet composers. <...> such are the cycles of romances on the Lermontov themes by Yu. Weisberg, V. Voloshinov, V. Bogdanov-Berezovsky, V. Zhelobinsky, Yu. Sviridov, V. Tomilin" [433]. In 1941, in fact, an additional fes-

¹¹⁴⁵ Conductor – Evgeny Mravinsky, with soloist Pavel Serebryakov.

¹¹⁴⁶ The concert consisted of works by Biryukov, Myaskovsky, Alexandrov, Koval, Bely, Kochurov, Lobachev, Milman, Prokofiev, Khrennikov. Performers Anatoly Dolivo, artists of the Moscow State Philharmonic A. Stogorodsky, N. Sukhovitsina [3, p. 11].

¹¹⁴⁷ Was performed the songs "Coming under Izhora", "Ronyaet les bagryanyj svoj ubor" [3, p. 31]. The first of December the works of Sviridov sounded along with the works of Aleksandrov, Myaskovsky, Shaporin, Polovinkin, Vasilenko, Dzerzhinsky, Koval, Strelnikov. The concert was attended by people's artist of the RSFSR I. Migay and honored artist K. N. Igumnov [3, p. 8]. The fifth of December in the concert there were works of Mosolov, Hamburg, Gedicke, Vasilenko, Feinberg, Myaskovsky, Koval, Bely, Vasilev-Buglay and Brumberg. Performed by artists of the Moscow state Philharmonic society Alexander Okaemov, piano Lydia Fuchs [3, p. 9 turnover].

tival of Soviet music was a cycle of seven concerts in the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Composers of the USSR, which again sounded Sviridov's String Symphony. Thus, by 1941, Sviridov deservedly proved himself not only in Leningrad, but also in Moscow, his name already firmly ranks among the best Soviet composers.

In 1939, Sviridov as a composer was invited to the film studio "Mosfilm"¹¹⁴⁸. This fact should also be noted, since in those years the art of cinema was a powerful tool of ideological propaganda, and therefore it was under the tight control of certain power structures. Public accessibility and democracy of cinema art opened the way for composers to a multi-million audience of moviegoers, enabling them to influence their feelings and way of thinking. In addition, music in the cinema was in a privileged position in comparison with the more traditional spheres of composer activity and attracted special attention of critics. Therefore, the most professional, already proven composers – D. Shostakovich, V. Shcherbachev, S. Prokofiev, I. Dunaevsky, V. Shebalin, Yu. Shaporin, A. Khachaturyan, G. Popov, B. Arapov, V. Pushkov, S. Vasilenko, A. Pashchenko, A. Krein, A. Zhivotov, A. Aleksandrov, N. Bogoslovsky. According to the list of Soviet composers who worked in the cinema between 1928 and 1938, the youngest were I. Dzerzhinsky, V. Tomilin, V. Zhelobinsky, Yu. Kochurov [534, p. 163–166]. There are no composers of the same age as Sviridov among the film composers in the thirties. In this connection, the fact that Sviridov was still entrusted to write music for the film on the first part of M. Sholokhov's novel "Virgin Soil Uplifted"¹¹⁴⁹ is surprising. It may well be that at that time he became one of the youngest Soviet composers invited to the movies. Who exactly contributed to the fact that Sviridov was invited to the "Mosfilm", unfortunately it is not known. However, it can be assumed that D. Shostakovich, who was very active in film at that time, also showed his participation here.

I must say that Shostakovich, foreseeing the future thorny path of his students, helped them in every way to get acquainted with composers, performers, critics, writers, directors, already from a student's bench, creating them a future professional circle of contacts. In many respects it was thanks to Shostakovich that Sviridov, from his early years, was familiar with the entire composer and musical elite of the city – E. Mravinsky, I. Sollertinsky, A. Gauk, S. Samosud, L. Oborin, G. Popov, met in Moscow. V. Ya. Shebalin, Yu. A. Shaporin, N. Ya. Myaskovsky. By the end of the thirties, again thanks to Shostakovich, Sviridov entered the circle of the artistic intelligentsia of Leningrad. At the end of the thirties, he met

¹¹⁴⁸ Also, in 1939–1941, Sviridov, as a composer, collaborated with the Tashkent film studio.

¹¹⁴⁹ "Podnyataya celina" – a novel by M. A. Sholokhov. The first volume was published in 1932, the second – in 1959.

M. Zoshchenko, A. Prokofiev, N. Tikhonov, N. Krandievskaya, N. Brown, B. Kornilov, directors Akimov, Trauberg, Kozintsev, already in the forties he met V. Meyerhold¹¹⁵⁰. From a young age he was always aware of all events among writers, during the thirties attended all open meetings and lectures held at the House of Writers.

In the late thirties, Shostakovich recommended Sviridov to V. I. Nemirovich-Danchenko. A. Belonenko points out that D. Shostakovich was to write an opera based on Ostrovsky's drama "The Storm", but "whether he had no time, or was not interested in his idea at that time, but he recommended instead of himself promising disciple. Sviridov traveled to Moscow, negotiated with Nemirovich-Danchenko, but nothing came of it. The libretto of the opera was written by M. A. Bulgakov" [617, p. 14].

In addition to the practical goal, meetings with musicians and artists of this level gave young Sviridov a unique opportunity to shape and polish himself among the best representatives of art, to form in the orbit of their thoughts, to promote inner growth and active independent expansion of horizons. For example, S. Hentova writes that after acquaintance with the Sollertinsky students "in order not to strike the face in the mud, such an erudite had to read more, follow the artistic life" [641, p. 477].

When the opportunity was given, Dmitry Dmitrievich sent his students to Moscow to B. L. Yavorsky¹¹⁵¹. Shostakovich's letter to Yavorsky has been preserved, asking him to listen to the writings of his two students, Sviridov and Evlakhov: "Two of my students, Evlakhov and Sviridov, go on vacation to Moscow. And they, and I really want you to listen to their compositions. If for you it will not be difficult, then take them on January 30 at 8 pm" [518, p. 126]¹¹⁵². If the meeting with Yavorsky took place, then the personality of such a scale as Boleslaw Leopoldovich could not help but contribute to the huge stream of circumstances shaping the creative personality of Sviridov¹¹⁵³.

S. Hentova in the monograph on Shostakovich testifies that, being class-conscious and patient in assessments, in public discussions, "he became strict <...>, without allowing his stu-

¹¹⁵⁰ Partly in the circle of writers and poets Sviridov came through I. Dzerzhinsky, and his brother Leonid, who was associated with the literary circles of Leningrad.

¹¹⁵¹ Shostakovich met Yavorsky in Moscow in 1925. The period 1925–1927 – the time of close contact with Yavorsky, who was in those years "the spiritual mentor" Shostakovich, although communication with him was limited to "rare meetings and detailed confidential letters". And after a break in communication in 1938, Shostakovich turns to Yavorsky with an unusual request to take him as a pupil <...> and the sending of his pupils to him to Moscow to the same period [518, p. 9–15].

¹¹⁵² Letter D. Shostakovich B. Yavorsky from January 23, 1939 from Leningrad.

¹¹⁵³ Yavorsky Boleslaw Leopoldovich (1877–1942) was an experienced teacher and a prominent theoretical theorist who held a high social position. Yavorsky was actively involved in the reform of professional music education, participated in the reorganization of educational institutions and the revision of obsolete programs, he was offered three educational levels, existing and to this day. For more information about the scientist, see: B. Yavorsky Articles. Memories. Correspondence [658].

dents any strains and indulgences: his conclusions were usually the most ruthless". [641, p. 478]. In the light of this remark, it is instructive how Shostakovich spoke publicly about Sviridov's work during his apprenticeship in his class. I must say that Sviridov became the only student of Shostakovich, who was awarded his press release. In November 1940 Dmitry Dmitrievich wrote about Sviridov a note entitled "The Talented Composer". This note is a parting note full of prophetic assurance in the great future of his disciple; A note emphasizing the qualities of Sviridov, which in the long term must necessarily bring success: "I met Yury Sviridov about four years ago. Those works, which he already showed, found a bright talent. In the future, our acquaintance was strengthened: Sviridov began to study in my class. Most recently, he finished the Symphony for a string orchestra. The symphony will be performed in the decade of Soviet music. This is a very interesting and significant work. Sviridov studied the music literature a lot and thoroughly, and this helps him a lot in his development. It would be somewhat premature to say that Sviridov found his musical language. However, the originality and freshness of his melodies, his harmonic and polyphonic culture are beyond doubt.

In the current 1940–1941 academic year, Sviridov ends his musical education and will be on the broad road of a professional composer.

His great talent, youth, his thirst for knowledge, his serious and critical attitude towards his creativity, and his many-sided development inspire me with confidence that he will take an honorable place among Soviet composers" [470, p. 2].

And here is another public characteristic: "I can not help saying a few words about my students in the composer class, which I lead at the Leningrad conservatory. "Wrote Shostakovich in an interview with "Vechernyaya Moskva" on December 11, 1940". This year my conservative student, the composer of a large and interesting talent, Sviridov, ends" [468]. It is also worth recalling the words of Shostakovich, told by him at the Union of Composers at the Sviridov String Symphony Show: "When I was playing the Strong symphony in the Union of Leningrad Composers, he spoke at the discussion and said: "Sviridov is our hope", and several times he said so" [5, p. 88]. All these reviews, of course, played an important role in supporting and defending Sviridov during his professional development.

And here is another recollection, I. Glickman: "Dmitry Dmitrievich was captured, passionately carried away, sometimes luckily successful writings of students were brought to delight. One day, after coming from the conservatory, he wished to introduce me to the songs of Yuri Sviridov. Full of joy, he sat down at the piano and, having no notes, from memory, played them several times, assuring that they are not only beautiful and talented, but almost brilliant. It was this epithet that was uttered to them" [594, p. 17].

Many former fellow students of the composer repeatedly testified that Sviridov was among Shostakovich's most talented and beloved pupils. In a letter to his relatives, V. Fleischman wrote: "I want to tell you about the class of D. Shostakovich as a whole. The first place is worth Sviridov, who wrote a symphony for the summer. Behind him in scale is Levitin, <...>. Then Evlakhov ..." [559, p. 300]; V. Soloviev-Sedoy, who closely communicated with Sviridov during his studies at the Conservatory wrote: "Shostakovich had many students, but Sviridov was the first and the best" [627, p. 152]. D. Tolstoy, who entered Shostakovich's class shortly before the war, recalled: "He (Sviridov – M. E.) was considered the most talented student in Shostakovich's class, but attended conservative lessons rarely" [636, p. 156]; G. Erzhemsky, at the same time he studied at the Conservatory: "G. V. and remained for the great teacher favorite pupil" [503, p. 27].

Of course, Shostakovich's special disposition towards himself and the composer himself felt. Remembering the years of teaching in his class, Sviridov always stressed the benevolent attitude of the teacher: "Of course, my new teacher, Dm. Dm., treated to me very, very well" [263, p. 6]; "He treated me well ..." [615, p. 14]; "Acquaintance with Shostakovich," to which I treated with great piety and was proud of his benevolent (at least, it seemed to me) attitude towards me" [617, p. 423].

Very quickly the communication between the teacher and the pupil became close and was no longer limited to classroom activities, visits to rehearsals and evenings in Shostakovich's house. "When I became his disciple, he began to take me everywhere with him ..." recalled Sviridov at the end of his life. – <...> He came, for example, to a rally of the intelligentsia and took with him not friends of the same age, but a boy Sviridov. I was terribly proud ..." [615, p. 14]. He remembered how often he had to accompany the teacher home after classes: "I, according to the type of classes at Ryazanov, was following the schedule according to the schedule, and after the lessons I went to see off the teacher, usually to the Mars field, where he got on the tram, and sometimes walked along the Troitsky bridge and I got back on the tram, went either to Tjarlevo, or stopped by to spend the night in the dormitory of the composers of the Music College on the street. Tchaikovsky" [263, p. 6].

During such walks there were confidential conversations between them. "Thanks to him, I learned a lot of interesting things. He was aware of the musical, artistic life of Russia" [615, p. 14] – wrote Sviridov. Often there were also very frank conversations, which the composer also later recalled: "Shostakovich is the child of a turbulent revolutionary time, the bloody Zinoviev Petrograd. I can not tell you everything that he told me, how he ran the boy in the morning to read the lists of those shot, hung on telegraph poles, saw people who fainted because there were

the names of their relatives. His revolution was postponed not only by its victorious power and, so to speak, by the illumination that it undoubtedly was, but also a terrible side..." [615, p. 14].

It must be taken into account that in conditions of complex Stalinist time, such frankness with his student testifies to the highest degree of confidence. Moreover, Shostakovich was always cautious in his conversations with his students. According to D. Tolstoy, Dmitry Dmitrievich "there was always a fear of a traitor who could meet anywhere, including in his class" [636, p. 148].

Shostakovich developed a certain way of communicating with students: "You do not have to finish everything, in any case, do not get to the root causes. If the student is intelligent – he will understand, so to speak, read between the lines. If he is stupid, then you do not need to understand anything" [636, p. 148]. Sviridov's comments about Shostakovich's classes are few, but typical. They express the main thing – boundless respect for their teacher: "Shostakovich created great works..." [503, p. 228]; "The brightest person. I'm afraid I will not meet with such a thing", [615, p. 16]; "I'm not a critic of him, he's a teacher for me" [615, p. 15]; "Classes in the class at Dm. Dm. were fascinating, and meetings with him are unforgettable!" [263, p. 6]. "Classes in the class of Shostakovich, from whom I studied at the Leningrad Conservatory from 1937 to 1941, were very interesting and would never be blotted out of my memory" [431, p. 7], "Sviridov wrote to the sixtieth birthday of the teacher.

S. Kunyaev stressed that Sviridov "always spoke of Shostakovich as one of his teachers, without burning feelings and ecstasy, but with respect" [503, p. 156]. Here is an excerpt from an interview with the newspaper «Trud», in which Sviridov agreed to share his memories of the teacher: "Dmitry Dmitrievich is a great composer. Here it first of all. A man who created enormous artistic values, which not only do not lose their significance, living in time, but, conversely, they grow. Talent Shostakovich was exceptional. Music for him was malleable, like clay in the hands of a sculptor. He could blur out any form of sound, or destroy this form and immediately replace it with a new one. Shostakovich is one of those brilliant people, whose creativity is astonishingly this rapid development. <...> His influence and glory were enormous..." [615, p. 13].

Sviridov quite rightly believed that "He created his own style in art, this is very rarely anyone can do. His music brought to life a whole creative school, gave birth to many convinced followers" [431, p. 8]. But at the same time, being one of his best students, Sviridov did not become one of the "convinced followers" of his teacher. He learned from Shostakovich, not stylistic, but above all, principled, strategic moments. Such as attitude towards creativity, technical skill, citizenship. Training in his class was for Sviridov, first of all, a school of professionalism.

When asked what music covenants he took first, the composer answered honestly: "It's hard to say. <...> The artist experiences various influences, prevails them <...> Shostakovich taught me the very attitude to music. Passionate belief in its colossal power! No one is more passionate than he did not belong to music" [615, p. 14].

Summing up, we emphasize that Shostakovich's role in the fate of Sviridov can not be overestimated. Sviridov, especially in the post-war years, gained in his person an influential patron, friend, adherent, without whose support much in the fate of Sviridov would have developed quite differently. In the future, their relationship developed in different ways¹¹⁵⁴. A. Belonenko writes: "The history of the relationship between these two outstanding artists of Russia was quite difficult and not cloudless. It abounded with different episodes, underwater currents, their paths then converged, then dispersed far enough. None of the friends and friends of both composers have ever said or written about it (I think, for the understandable desire not to touch upon ethically difficult questions). This topic remained (and still remains) terra incognita. However, there are not so many sources available to researchers here "(although there is music from both composers)" [617, p. 25]; "They had breaks, but there was a very quivering attitude of Georgy Vasilyevich to him, as a teacher. Dm. Dm. Of the two was more experienced, more delicate.

But different characters did not prevent Shostakovich from playing a huge role in the creative development of Sviridov: "The words that Sviridov said to Shostakovich are the most correct, are the words he said shortly before his death:" of all the music of the twentieth century, I really loved only Shostakovich's music" [617, p. 37], as well as a speech delivered at a civil funeral for Shostakovich, which R. Ledenev called "a monument to Shostakovich and his music" [503, p. 648]: "if Soviet music, through the efforts of its outstanding creators, has become a significant part of modern musical culture; If it has its own character, its distinctive content, which it derives from the life of our Soviet people; If she finally has her own style, her own forms and her own rich intonational language, then Shostakovich's merit in all this can not be overestimated, since it is great. Shostakovich did not go further on the tendency of the destruction of the foundations of the musical language, melody, harmony and form. He not only did not go further... He started creating, not destroying. He revived the great forms of classical musical art, breathed new content into them, a new life. He created new forms, inherent only in him, thus contributing to the world musical process the contribution of historical significance. <...> Shos-

¹¹⁵⁴ For more details on the relationship between Sviridov and Shostakovich, see: A. Belonenko Shostakovich and Sviridov: To the history of relationships // *Our Contemporary*. 2016. No. 1. P. 238–267; 2016. No. 5. P. 234–276; 2016. No. 6. P. 208–226.

takovich-composer will always live. His music sounds everywhere, we can say that the air above the earth is constantly filled with the sounds of his music" [617, p. 89–90]¹¹⁵⁵.

¹¹⁵⁵ The text of Sviridov's speech at the civil funeral service can be read in the collection "D. Shostakovich Articles and materials" [656, p. 13–15].

Chapter 4. The Great Patriotic war. The years of evacuation. (1941–1944)

4.1. Training in the Leningrad military school of Air surveillance, warning, and communication. Evacuation in Birsk

The military period of Sviridov's life was connected with two cities – Birsk, where he spent about five months, and Novosibirsk, where the composer was forced to live two years, from 1942 to 1944¹¹⁵⁶. Until recently, there was practically no information on the composer's life and work during the Great Patriotic War. As a rule, all the information about this period was exhausted by the following paragraph who roamed from the edition to the publication: "In the first days of the war Sviridov was enrolled as a cadet of a military school, but at the end of 1941 he was demobilized for health reasons. G. V. Sviridov went to Novosibirsk, where he stayed until the end of 1944, and then returned to Leningrad" [667]. The most consistent and complete was only the second chapter of the monograph of A. N. Sokhor, covering a large heterogeneous period from the middle of 1941 to 1951-1952 [629, p. 36–58]. However, even in this chapter, one paragraph was devoted to the actual military years: "In June 1941, Sviridov graduated from the conservatory. In the first days of the Great Patriotic War he was enrolled as a cadet of a military school, where he stayed until the end of 1941, when he was demobilized for health reasons (he suffered from severe short-sightedness since childhood). From Ufa, where the school was then, Sviridov went to Novosibirsk. Here during the war, the largest Leningrad art institutions operated in the evacuation: the Philharmonic, the Pushkin Academic Drama Theater. In Novosibirsk, Sviridov lived and worked until 1944. The war was not over yet when he returned to Leningrad" [629, p. 36]. In the same chapter, A. Sokhor, on the whole quite in detail, characterizes the work of Sviridov of those years. But, combining the writings of the war years with the chamber-instrumental and theatrical creativity of 1944–1947, the biographer blurs the border of two completely different creative periods of the composer.

In rare cases, information on the writings of Sviridov of the military era can be found on the pages of collections of articles and in periodicals¹¹⁵⁷. But with the exception of one or two works, these are articles of a general, reviewing nature, not claiming serious research. The composer himself did not leave any written or oral memoirs; He did not like to raise the subject of the war and in personal conversations. The only exception is a rather large note called "Novosi-

¹¹⁵⁶ Single information about the stay of Sviridov in Novosibirsk can be found on the pages of works dedicated to D. Shostakovich – S. Hentova Shostakovich and Siberia [640, p. 115–123], I. Sollertinsky – L. Mikheyeva. I. I. Sollertinsky (from the correspondence of the war years) [570, p. 80–99], as well as in their epistolary legacy of the war years [570; 655].

¹¹⁵⁷ As a rule, they mentioned the operetta "The sea is wide", Sonata for piano, vocal cycle "From Shakespeare".

birsk", dated June 23, 1978, which the composer wanted to return to completion, but apparently this did not happen [503, p. 131–135].

In this chapter, an attempt is made, if possible, to fully and consistently present the life and work of G. V. Sviridov during the Great Patriotic War, comparing the scattered information scattered in the literature about the composer, in the memoirs and letters of the composer's contemporaries, and a few archival sources.

The first months of the war, Sviridov was in Leningrad¹¹⁵⁸. After being drafted into the ranks of servicemen¹¹⁵⁹, which probably took place in early July 1941¹¹⁶⁰, he, along with composers V. Salmanov and G. Krasnov¹¹⁶¹, was appointed to the Leningrad Military School of Airborne Surveillance, Alert and Communication, abbreviated as VNOS [503, p. 28].

During the whole period of existence the school was classified, as well as archives, in which information about its creation and activities was stored¹¹⁶². Perhaps, therefore, in the composer's biography there is not a word about the service in the school, there are no memories of his stay at the school and his fellow students-conservatives, for example, V. Salmanov. And until now, to find any information about the school is almost impossible, even in modern reference publications. The only thing we managed to find is information about the troops of VNOS: the brief history of their creation during the First World War in 1914–1918 and the organization on

¹¹⁵⁸ In the fund of the Union of Composers for 1941–1942, documents showing assistance to the families of composers who were drafted into the ranks of servicemen (documents on the issuance of cash benefits and food rations) have been preserved. According to the protocols, from the moment of the call to evacuation to Birsk, Sviridov received four cash benefits: July 14, July 19, 500 rubles, July 28 – 300 rubles, August 12 – 400 rubles [67]. Regular benefits were given to his mother (according to her application), which, together with the composer's sister, stayed in the besieged city during the first siege of the winter, 250 rubles each for October and November 1941, respectively [68; 69]. For 1942, no similar documents were found in the Union's fund, perhaps they did not survive.

¹¹⁵⁹ According to the existing medical regulations, Sviridov could not be drafted into the ranks of servicemen. He suffered from flat feet, besides, the composer had very poor vision, which became catastrophically worse during his stay in Birsk.

¹¹⁶⁰ A. A. Kryukov, most likely, mistakenly dates the events when he writes "Diplomas of the graduates of the Conservatory were signed by D. D. Shostakovich on August 1. And the next day they received summons from the military commissariat and were sent to the said VNOS. On August 3, the personnel took a military oath" [546, p. 267]. Unfortunately, the author does not indicate the source of such precisely designated dates (probably Kryukov relies on the words of G. Erzhemsky [503, p. 27–28]). However, Sviridov did not graduate from the conservatory and did not receive a diploma. The official protocol on the granting of benefits to composers drafted into the ranks of servicemen shows that Sviridov received his first cash allowance on July 14, 1941, which confirms the assumption of his call in early July. In addition, too little time – only 10 days – from the draft to the evacuation of the school, does not correspond to the saturation of events, which is written by G. L. Erzhemsky. Moreover, according to him, only from the time of recruitment and study in the Barracks of the former Semenovskiy regiment, before the move of the school to the premises of the Military Communication Academy on Suvorovskiy Prospekt, two weeks pass.

¹¹⁶¹ Among the graduates of the Conservatory, defined in VNOS were also the violinist Tikachinsky and G. L. Erzhemsky.

¹¹⁶² Already today, on the basis of VNOS, which returned after the lifting of the blockade in Leningrad, the Military Communication Academy was established in Tsarskoye Selo near St. Petersburg.

the basis of the VNOS of the Radio Technical Troops of the Russian Air Force in late 1951 [295; 296].

Fortunately, at the present time the memoirs of people who, like Sviridov, served and studied there during the war began to print out¹¹⁶³. The unique and practically basic source of information about this period was the memoirs of G. L. Erzhemsky¹¹⁶⁴, in which he detailedly described the first months of Sviridov's military service in Leningrad, as well as his stay in Birsk without avoiding numerous bright details [503, p. 26–44].

Here is what G. L. Erzhemsky writes about the establishment of the school¹¹⁶⁵: "In the barracks of the former Semyonov Regiment, a new top-secret Military School "VNOS" was being formed, which was to be prepared by commanders in the specialty of" air surveillance, warning and communication". The educational institution was created on the direct order of Stalin"¹¹⁶⁶ [503, p. 28]. The reason for the organization of the school was the newest radar technology provided by the Soviet Union to the British, capable of detecting flying aircraft at a great distance. "In view of the urgent need for personnel capable of managing this complex technique, – continues G. L. Erzhemsky, – all without exception, VNOS cadets were with higher education, and some even candidates of technical sciences. In terms of composition, it was probably the most highly qualified, intelligent college in the country" [503, p. 28]. In all, a total of about 1,000 cadets were accepted at the school [665]. The basis for such an unexpected distribution of musicians in the school, which requires special mathematical training, was the increased demands placed on the cadets' musical ear for working with radars and listening to the noise of aircraft in the air.

In the school there was a usual monotonous cadet regime, presupposing, first of all, attendance of lectures. Unfortunately, already the first days of classes showed the unsuccessful mastery of the conservatory students by this military specialization. As Erzhemsky writes, to master a complex military profession and work on unusual technical equipment, not only hearing, but serious mathematical training and knowledge of physics were required, in which the Conservatives felt obvious gaps.

¹¹⁶³ See, for example: G. V. Kisunko *Secret Zone: Confession of the General Designer* [542], M. Ts. Likhтерman "I Remember" [665].

¹¹⁶⁴ Georgy Lvovich Erzhemsky (1918–2012) – conductor, Honored Artist, Doctor of Psychology, Professor, full member of the New York Academy of Sciences. In 1941–1942, as well as Sviridov, a cadet of VNOS.

¹¹⁶⁵ The barracks were located on Ruzovskaya street. Two weeks later the school moved to the premises of the Military Communication Academy on Suvorovsky Prospekt.

¹¹⁶⁶ A. A. Kryukov believes that the school for training the command and technical personnel of the air surveillance units was formed back in June 1941 in Pushkin, and with the outbreak of the war he was transferred to Leningrad [546, p. 267]. There was no information confirming this fact, the author of the publication does not confirm the above assumption by reference to the source of information.

For the further fate of Sviridov, it was essential that the probability of getting to this front from this school was very small. The deterioration of the military situation, the threat of a blockade around Leningrad, eventually led to the decision to urgently evacuate an important military facility, which was VNOS, to Bashkiria¹¹⁶⁷. Erzhemsky writes that the echelon with the personnel of the school left Leningrad two days before the complete blockade of the city¹¹⁶⁸. Thus, the distribution in VNOS saved Sviridov from the horrors of the blockade and from sending to the front line.

In a letter to A. S. Belonenko, Sviridov's brief reminiscence of his refusal to Birsk remained. The fact is that the unexpected relocation of the school prevented Sviridov from attending the premiere of the play "In a Strong Place", to which he wrote music: "At the premiere, however, I did not have to attend. I was taken into the army, at the VNOS school, and I marched through the streets on which the playbills hung, to the Baltic station with my part. And along the sidewalk, our mother and sister fled, along with other sisters and mothers, escorting us and waving our hands" [263, p. 9].

One of the founders of the Soviet missile defense system, and at that time also the cadet of the VNOS, G. V. Kisunko, described in detail in his memoirs the relocation and the first day of the cadets in Birsk: "All the next day the cadets loaded the school's assets, which had been previously exported to the cars Boxes at the Warsaw Railway Station. In the evening the train went to the East via Mga station. German troops were already torn to this station, and an air alert was twice announced to the echelon. The train stopped on alarm, the cadets jumped out of the cars and dispersed in the bushes, but both times they did without bombing: apparently the Germans bombed the military formations of the troops defending the approaches to the station and the railway. <...> cadets, it was not necessary to know where our echelon is going. Moscow was bypassed by the district railway. Passed Ryazan, Kuibyshev, unloaded in Ufa. Now it was necessary to cross to Birsk on a barge along the Belaya River" [542, p. 140].

Birsk in the biography of Sviridov began to be mentioned recently. As already mentioned, during the composer's lifetime it was possible to find information only about a certain military school located in Ufa, where Sviridov was enrolled as a cadet¹¹⁶⁹. In addition to the al-

¹¹⁶⁷ Initially, the place of re-location of the school, Belebey was appointed, but a few days before the evacuation it was changed to Birsk [546, p. 268].

¹¹⁶⁸ A. A. Kryukov points out (without reference to the source) that the personnel of the school served two echelons, respectively – on August 14 and 15 [546, p. 268]. However, this information is at odds with the materials of the memoirs of G. V. Kisunko and G. L. Erzhemsky, as well as the date of the complete blockade of Leningrad, September 8, 1941.

¹¹⁶⁹ Probably, Ufa, mentioned in the monograph of A. Sokhor, and not directly related to Sviridov's biography, is indicated either erroneously or with the aim of "confusing the tracks", since during the publication of the monograph, the information about the school was still labeled "Secretly".

ready mentioned memories of G. L. Erzhemsky¹¹⁷⁰, a lot of information from the life of Sviridov on the Bashkir land became known thanks to Ufa and Birsk local lore¹¹⁷¹.

During the war, Bashkiria became a kind of military educational center - many military schools, academies, and military units were transferred there. The Academy of the General Staff, the Sevastopol Anti-aircraft Artillery School, the military musical school, the headquarters of several divisions were deployed only 100 kilometers from Birsk Ufa. Birsk itself, a small town located in a surprisingly picturesque place, went from a fortified city built on the order of Tsar Alexey Mikhailovich in 1663 to a small provincial town at the end of the 18th century and a shopping center by the end of the 19th century. By the time of the Great Patriotic War it had turned into a provincial but rather large regional center, which had many general educational institutions: a women's gymnasium, a pedagogical, medical and pharmaceutical school, a trade school, a teacher's institute, a public library. But as Birsk saw Erzhemsky: "It was a supernumerary, provincial town on the banks of the Belaya River. Among the single-storey wooden houses there were stone buildings: a club and a cinema" [503, p. 30–31].

Most of the cadets, just like most of the civilians evacuated to Birsk, were Leningraders, and, as G. Kisunko testifies, "all corresponded with the relatives who remained at home. But letters from there came less and less, and then ceased to come at all" [542, p. 139]. Most likely, Sviridov also wrote letters to his relatives, however, his military correspondence was not preserved. Despite the remoteness from military operations, life in Birsk was complex, and Sviridov fully experienced all the domestic difficulties of wartime [503, p. 30–35; 546, p. 268–269].

It was fatal for Sviridov to take part in the rehearsals of the brass band of the school, which was later re-qualified as a pop group. The brass band and the choir constantly performed

¹¹⁷⁰ In Birsk, the composer is known and remembered. Relatively short life of Sviridov in this city was immortalized on the memorial board, established on December 16, 2005 in honor of the composer's 90th anniversary in the house on the street. Lenin, 35, where one of the buildings of the Birsk State Social and Pedagogical Academy is located now, and in the war years the Leningrad Military School of Air Surveillance was located. Since that year, Sviridov's evenings have been held annually in Birsk and Ufa, and since 2006 a Sviridov scholarship for the best student of the music faculty has been established in the Birsk Social and Pedagogical Academy. In the National Museum of Bashkiria and Birsk Museum of Local History there are expositions devoted to the Birsk period of Sviridov's life. For more details on the events connected with G. Sviridov and conducted in Birsk, see A. A. Kryukov "G. V. Sviridov and Bashkortostan (G. V. Sviridov in the musical culture of Bashkortostan)" [547].

¹¹⁷¹ See the articles: Yu. Uzikov The composer Sviridov played the drum in Birsk [668]; A. Kryukov Five months from the life of George Sviridov [663]; A. Kryukov Birsky Chronicles by Georgy Sviridov [546]; A. Kryukov G. V. Sviridov and Bashkortostan [547]. In the historical museum of Birsk there is a booklet dedicated to the Birsk period of the life of Georgy Sviridov, in which there are memories of a cadet of the school of V. I. Lukyantsev and a local resident E. A. Kalabukova. Unfortunately, the booklet, located in a distant land of Birsk, was not used when writing this work.

with concerts in Birsk and Ufa, which, naturally, required arrangements of songs from the war years, as well as other popular songs and plays. And Sviridov was able to prove himself as a talented composer and arranger, which played an important role in his subsequent evacuation. In addition, the result of successful performances was the transfer of Sviridov and other conservatives, with the exception of those who successfully studied (to which Sviridov did not belong) in the subsidiary battalion. Accordingly, his cadet's workload has decreased, now mainly in the preparation and conduct of various cultural and concert events.

G. Erzhemsky recalled how, for the first concert of the Sviridov and Salmanov, "brilliant arrangements of popular songs "Evening on the roads", "Dark Night "and other vocal and orchestral works were made" [503, p. 31]. Despite the harsh and harsh regime of service in the school and the completely non-creative living conditions, it was necessary to work very quickly, moreover, it was necessary to masterfully perform orchestrations for completely untypical instrumental and vocal ensembles, making them sound good. Such work helped Sviridov gain experience in working in light genres. Like the subsequent work in the theater and cinema, it contributed to the formation of imagery, laconicism and intelligibility of the musical language. It trained and personal qualities – patience, endurance, ability to work quickly and at the same time professionally, surviving in difficult conditions. All this helped Sviridov in the future, especially during the dramatic period of his life in the late 1940s.

The auditory experience of communicating with the military environment, working with the military repertoire helped Sviridov and when working in Novosibirsk, especially when writing the musical comedy "The Sea is Spread Broadly", as well as creating music for plays in which the theme of the Great Patriotic War was embodied.

According to G. Erzhemsky, the concerts of the brass band and the choir "had a huge success with the provincial public and the military" [503, p. 31]. In his materials, the local ethnographer Anatoly Kryukov, based on the memoirs of the residents of Birsk, writes: "One of the concerts of the musicians of the school in the warm days <...> at the opening of the season left the brightest and memorable impressions of the inhabitants of Birsk military time. The club hall was full and could not accommodate all comers, people stood listening to the concert, at the open windows of the club. When the brass band and the choir burst out, "Get up, the country is huge!", everyone rose and, without hiding their tears, sang along with the choir" [669]. According to the materials of A. Kryukov, "the brass band and the choir of the school arranged concerts for the residents of Birsk and the school evacuated in the building of the club (the former Chirkov Trade House at the intersection of Oktyabrskaya Square and Lenin Street)" [663].

It is important that participating in such concerts gave Sviridov the opportunity to experience a completely different section of listening experience, helped focus on what was close to ordinary people and what touched their hearts and, accordingly, to think about what music their souls are waiting for. There is no doubt that this was a reason for serious reflection. It is no accident that the episode of the outbreak of the war was not erased from the memory of the composer: "I remember the beginning of the war, the Germans were approaching Leningrad. And in the restaurant "Vostochny" I once heard this time and heard the orchestra playing "Farewell, beloved city". And people were crying" [503, p. 165]. Perhaps, here for the first time he thought deeply about the meaning of the song for the soul of the people.

Moreover, the so-called "small forms" of art from the first days of the war acquired a special place: "The song was expected as the most important, operationally necessary genre. <...> Everywhere people demanded songs. During the first six months of the war, in the summer and early autumn of 1941, about four hundred songs were written by Leningrad composers. <...> Army ensembles were created, they asked for easy arrangements for different instrumental compositions – such orders were distributed to composers with a deadline of one or two days" [640, p. 155].

And, despite the incredibly tight deadlines for composing, the "custom" character of works, the genre, many of them deservedly entered the treasury of the national musical culture. The reason for this phenomenon was noted by Sviridov: "This is all sincerely written. During the war Soloviev-Sedoy wrote terribly sincerely, therefore his songs, like Blanter, still live now" [503, p. 170]. Probably, it is these qualities – sincerity and depth of experience – that distinguish the music of the war period.

Song orders were not ignored by Sviridov. In the Leningrad, before leaving for Birsk, he wrote "Song of Budyonny". The song does not appear on any list of compositions of the composer, and information about it is only in the fund of the Union of Composers for 1941, where the minutes of the meeting devoted to watching the mass songs of Leningrad composers about the Patriotic War are kept. "Song of Budyonny" was heard on July 30, 1941 in the performance of the Ensemble of the Red Army Song and Dance of the Leningrad Military District under the direction of A. I. Anisimov. Her further fate is unknown. Later, in Novosibirsk, Sviridov wrote "The Song of the 5th Siberian Guards Division" for a chorus without accompaniment [507, p. 34]. In A. Sokhor's opinion, it was the best of the military songs of the composer. Unfortunately, her manuscript is lost.

It should also be noted that during the brief military service in Birsk, Sviridov undoubtedly heard Bashkir folk music and sensed the peculiarities of the national color of the Bashkir cul-

ture. Like all that fell into the orbit of attention of the composer, who has an innate curiosity and inquisitive mind, these impressions were not in vain. If we turn to his subsequent legacy, then it is not difficult to find works bearing the Uralic trace. This is most clearly heard in music for the films "Przhevalsky" and "The Great Warrior of Albania Skanderbeg"; "Ural Tune" is also in the music for the film "Time, Forward". In all these works, not only the unique Far Eastern color is felt, but, according to A. Belonenko, even at the level of the style "motifs of the oriental monodic (single-sound) sound of the pentatonic music system are audible" [663].

At the end of December 1941, on the basis of the brass band, as far as the presence of the respective musicians allowed, a symphony orchestra was formed. Sviridov was the role of the performer on percussion instruments. It was during this period that Sviridov's photo with the drum, already surrounded by V. Salmanov and Lents¹¹⁷², was made, already "legendary". Actually in the orchestra Sviridov played about a month – already in early 1942 he was evacuated to Novosibirsk. However, it was the creation of the orchestra and the urgent need for scores that determined the trip of G. Erzhemsky to Moscow, which played a decisive role for the subsequent evacuation of Sviridov. From Moscow, Erzhemsky brought a compilation of Sviridov's vocal works, discovered by chance in the note shop, which he showed to the deputy politician. "It was impressive! – recalls Erzhemsky. – Georgy Vasilievich was summoned to the head of the school and talked warmly with him. As a result, as Yura himself said, "he received some indulgences in his service" [503, p. 34].

Largely due to G. L. Erzhemsky, Sviridov was demobilized and sent to Novosibirsk¹¹⁷³. As A. B. Vulfov writes, "at that time he [G. L. Erzhemsky] was able to appreciate the scale of Sviridov's talent, to realize the great importance of his name for Russian music, although Sviridov's talent at that time <...> had not yet been revealed In full measure" [503, p. 731]. Georgy Lvovich himself recalls that "all the time he was haunted by a premonition that if any extraordinary circumstance happens we will lose an outstanding composer" [503, p. 36–37]. Considering that it is already winter of 1942, he will be deplorable for the health and life of the composer, he takes an active part in the evacuation of Sviridov to Novosibirsk: "As a result of

¹¹⁷² For the first time the photo was published in the journal "Ogonek" thirty years ago (the exact issue of the journal has not yet been established), his next publication was in a collection devoted to the life and work of V. Salmanov, published in 1982 (the collection erroneously states that the photo is published for the first time) [614]. Further publications were in the books "Music as Destiny" in 2002 [617] and "Georgy Sviridov in the Remembrance of his Contemporaries" in 2006 [503].

¹¹⁷³ At the same time, it should be noted that Sviridov himself was worthy: "Sviridov never raised the issue of de-mobilization, although his physical health did not meet the requirements set by the army charters and regulations" [503, p. 36–37]. According to Erzhemsky, Sviridov by that time "already looked rather unimportant, but he was brave and never complained about poor nutrition" [503, p. 35].

my and Salmanov's active diplomatic negotiations and benevolent support of the head physician, Sviridov was demobilized, and he left for Novosibirsk" [503, p. 36].

Regional expert Anatoly Kryukov is sure that the solicitation of I. Sollertinsky and D. Shostakovich played an important role in the evacuation of the composer. Whether this is so, it is not known, at least, documentary evidence of this information was not found. But the letter of Sollertinsky to Shebalin on January 4, 1942, can speak about the opposite – that Sollertinsky knew nothing about Sviridov's fate: "Yu. V. Sviridov, who was considered to be deceased, arrived in Novosibirsk and settled here" [570, p. 85]. The date of the letter – January, 4 – helps to more accurately establish the time of Sviridov's arrival in Novosibirsk. Probably, this happened in the very first days of January 1942¹¹⁷⁴.

This ended the short, about five months, period of Sviridov's life and creativity in Birsk. Staying in Birsk helped Sviridov feel the powerful breathing of the Russian outback, to face her life directly, to feel the common misfortune, feeling the courage, inner strength, cohesion and faith of the people in the victory. It is no accident then that he writes that "during the war and in the pre-war era, there was a desire to merge into a "people", into a single whole. This desire in its own way, was conducted by the state, and the people themselves, in general, united, sensing the danger of open alien enslavement" [617, p. 135].

Undoubtedly, Sviridov had a real ground for completely new sharp and profound reflections. He changed his mind a lot and felt it far from his relatives, being completely uncertain about their fate. It seems that the impressions received by the composer in Birsk played an important role in the search for oneself and the realization of a sincere word, coming from the heart, in gaining one's language and the main theme of creativity.

The whole period from the beginning of the war to the evacuation to Novosibirsk seems, at first glance, a series of happy occasions, thanks to which the life of the composer was preserved for further great achievements.

4. 2. Evacuation in Novosibirsk – "a branch of Leningrad"

Unlike Birsk, which became the rear military educational center, during the war Novosibirsk became the largest center of culture. During the war the evacuated Leningrad Pushkin Drama Theater, the Leningrad Young Spectator Theater, the Leningrad Philharmonic and the

¹¹⁷⁴ In some sources one can find information that Sviridov arrived in Novosibirsk in February 1942. However, this does not agree with the quoted letter of I. Sollertinsky, nor with the dates of D. Shostakovich's letters, which will be given below.

Puppet Theater, the creative teams of the Jewish Theater of Belarus, the Belarussian Drama Theater named after A. Lunacharsky, the Ukrainian Opera and Ballet Theater named after T. G. Shevchenko.

Already in the first military autumn, in the unfinished building of the Opera and Ballet Theater, the Tretyakov Gallery and Pushkin Museum of Fine Arts, the Moscow Museum of Oriental Cultures, the museum of the Arkhangelskoye estate, the museums of Pavlovsk, Pushkin and Petrodvorets, the state museums of Smolensk, Novgorod, Sevastopol and Other cities. The instruments of Stradivari, Guarneri, Amati from the collection of musical instruments of the Moscow Conservatory, the archives of Pushkin's manuscripts, Turgenev's personal belongings, and Tolstoy's personal belongings were also kept here. For three years in Novosibirsk, the staff of the Tretyakov Gallery and other museums worked tirelessly, ensuring the proper storage of funds [666].

During the war in Novosibirsk, many of the best representatives of the artistic intelligentsia of Leningrad and other cities have found the second house. Composers V. Shcherbachev, M. Blanter, O. Feltsman, K. Molchanov, A. Lokshin, conductors E. Mravinsky and K. Sanderling, musicologists I. Sollertinsky, M. Druskin, E. Orlov, K. Rosenstield, A. Rabinovich, Yu. Vainkop, artists N. Cherkasov, N. Simonov, E. Korchagina-Alexandrovskaia. Yu. Yuryev, K. Skorobogatov, directors L. Vivien and G. Kozintsev, dozens of art historians, restorers, sculptors and painters [666].

Undoubtedly, this contributed to an unprecedented development, and in some areas and the emergence of the culture of Novosibirsk. However, initially the situation of evacuated cultural institutions and their representatives was not simple, in many respects due to the weak cultural traditions in the city. Especially it was felt by the Leningrad Philharmonic. As L. Mikheyeva writes about I. Sollertinsky, "he came to a city where there was no symphony orchestra before, no opera house, there were no traditions of listening to serious music. Therefore, there was an opinion that it was necessary to "conserve" the orchestra or, at least, to give light programs from the opera potpourri, Strauss waltzes, etc. The artistic direction of the Philharmonic categorically opposed this view. The season was thought to them without any discounts, entirely in the traditions of the Leningrad concert life" [570, p. 81].

In many respects, thanks to the active work, tireless energy and extraordinary organizational abilities of I. I. Sollertinsky, the artistic director of the Leningrad Philharmonic in those years, Novosibirsk immediately turned into "a kind of branch of Leningrad": symphonic music, lectures and concerts were held. Through the efforts of Sollertinsky, a Sunday lecture hall on music, theater, literature and painting was opened on December 7, 1941. In the lecture hall par-

anticipated artists of the Leningrad Philharmonic and the Leningrad Pushkin Drama Theater, Ivan Ivanovich himself brilliantly lectured.

As a result, for three years, held in Novosibirsk, the philharmonic society has given 5220 concerts (538 of them are symphonic orchestra and about 500 are the Glazunov Quartet). Employees of the Tretyakov Gallery read about 1500 lectures on Russian art, which was attended by over 80 thousand listeners, organized 20 exhibitions, which visited more than 500 thousand people. For the first time in Siberia, paintings of great masters of Russian painting were shown. The Pushkin Theater conducted about 2000 performances, concerts and meetings with the audience [666]. In January 1942, the evacuated composers together with their Siberian counterparts established the Siberian Union of Composers, the first chairman of which was M. I. Nevitov.

In addition to a rich cultural life, Novosibirsk has become one of the largest centers where evacuees of civilians flocked. The geography was impressive – the besieged Leningrad (mostly), Moscow, Ukraine, the North Caucasus, the Smolensk, Voronezh and Stalingrad regions. Therefore, it is natural that the main problem was the housing problem, under which even various auxiliary premises were adapted, including lofts and cellars, as well as some cultural and household buildings¹¹⁷⁵. "It is difficult to have rooms and registration here, – Sollertinsky wrote to Shebalin, – but it is still not impossible; If you first come alone, you can stay with me (I live in the "House of Actor" in a separate apartment of two rooms on the fifth floor, water only works at night, and that is not always)" [570, p. 85].

In the funds of the Pushkin theater for 1944 was found the address of residence Sviridov in Novosibirsk: st. Granichnaya, 97, apt. 1 [180, p. 2]. Apparently, it was there that he lived with his own sister and mother, who went to him in Novosibirsk in 1942¹¹⁷⁶. It is worth mentioning one more address, where Sviridov himself and many of the evacuated Leningrad intelligentsia were constantly spending their free time. This is the house where he lived with his family. I. I. Sollertinsky – st. Romanova, 35 [640, p. 120], in which a commemorative plaque was installed in 2002.

Sviridov came to Novosibirsk when the creative life was already under way: "The season is unfolding well: we play a lot of Mozart (jubilee cycle), Brahms (I, III, IV symphony), Mahler (V, VII), Shostakovich (I, VI, V), Stravinsky ("Petrushka", Little Suite, "Pulcinella"), Debussy.

¹¹⁷⁵ It was difficult not only with housing, but also with food. In Novosibirsk, as in other cities of the country, a card system operated. Supply rates have been constantly changing, and more often in the direction of reduction. Here, for example, how much was relied on a month in Novosibirsk for one person from the category of employees by January 1, 1943: per day: bread – 400 grams, for a month: meat and fish – 1200 grams, cereals and pasta – 800 grams, sugar and Confectionery products – 300 grams, fats - 300 grams. The limit coupons also distributed all manufactured goods [666].

¹¹⁷⁶Precise information when this happened there is no.

We are going to put even the "Mathis-painter" Hindemith. The public is willing and determined to do anything. Conductors – Mravinsky and Kurt Sanderling (our permanent) and in addition, local to lightweight programs <...> Successfully went on tour of the Philharmonic in Tomsk" [570, p. 85], wrote Sollertinsky on January 4, 1942 to Shebalin. In September, he opened his 109th season of the Leningrad Pushkin Drama Theater; Many creative collectives managed to perform with tours. In December, thanks to the efforts of I. Sollertinsky, the lecture hall was opened.

Arriving in Novosibirsk, Sviridov could very well repeat the words of Shostakovich: "Far away, in the center of Siberia, I suddenly felt a lot of Leningrad, which then became unaccustomed to and why I was so endlessly drawn. During rehearsal work and during concerts I again felt the interest in the creative process, the high musical culture that is so characteristic of the art of the city of Leningrad" [640, p. 119–120].

Novosibirsk was for Sviridov part of Leningrad and its musical culture. Moreover, he was in some absolutely improbable, artificially created by the war, the center of the best representatives of the old Leningrad (and not only) intelligentsia, among the best thinking people of the time. And again, as in his youth, he begins to greedily absorb, recognize and discover a new, using such a unique opportunity. This was promoted by a special inner tension, a special aggravation of the senses, in the conditions of which all the most important and significant remains and remains in the heart. Thus, in Novosibirsk, already at a new level of knowledge and understanding, Sviridov passed another "university".

There was also a certain friendly circle, in which, as a younger one, Sviridov also entered. Among the like-minded were I. Sollertinsky, E. Mravinsky, Yu Vainkop, D. Shostakovich, I. Glickman, L. Atovmyan, after the war the musicologist A. Gozenpud was added to them. This narrow circle of people will become very close to Sviridov after the war, especially during the difficult years of party resolutions of the second half of the forties. Military-time-tested relationships in those tough years of life "at gunpoint" were valued especially. Unfortunately, as a kind of creative community, this circle is nowhere described. His inner life can be partially represented only from the biography and letters of D. Shostakovich, from the correspondence of I. Sollertinsky, I. Glikman, E. Mravinsky¹¹⁷⁷.

Interesting in this respect is the famous cycle of D. Shostakovich "From English Poetry", written in 1942. In addition to its artistic significance, which will be discussed below, in dedica-

¹¹⁷⁷ In his diaries, E. A. Mravinsky described a surprisingly symbolic dream, which undoubtedly testifies to sincere and warm relations: "January 13. Good sleep up to 10 hours (sleep: Shostakovich, Sviridov, church, pink bell tower)" [572, p. 94].

tions to each number of the cycle, a circle of people close to Shostakovich is designated. The fact that these initiations were not of a formal nature can be seen from D. Shostakovich's letters to I. Sollertinsky, I. Glikman and L. Atovmyan¹¹⁷⁸. Almost at the same time he writes letters to them, where he is happy to announce the creation of six romances that he devotes to friends.

In a letter to I. Sollertinsky from 22. 11. 1942: "I wrote six romances. Five of them I dedicate to you, Sviridov¹¹⁷⁹, Glikman, Atovmyan and Shebalin. On the 6th I do not know whom to dedicate" [518, p. 243]; In another letter from 6. 12. 1942: "Soon I will send you and Sviridov a copy of my new romances, of which one is dedicated to you, the other Sviridov. Others are also dedicated to my friends, namely L. T. Atovmyan, N. V. Shostakovich (to a friend wife), I. D. Glikman and I. V. Shebalin. Total six" [518, p. 245]. From a letter to L. Atovmyan on November 18, 1942, to which he sends songs for their preparation for publication by the Muzfond¹¹⁸⁰: "I would like to devote all the romances to my friends: you, Shebalin, Sviridov, Glikman, Sollertinsky" [518, p. 258].

Also among the people who had a special influence on Sviridov during the war years, the composer himself singles out Vladimir Neklyudov, whom he met in Novosibirsk. Sviridov writes that this meeting was of great importance to him. A nobleman by birth, engineer by education Neklyudov, was a perfectly educated man, a passionate music lover. Sviridov writes that he "composed, without having a special compositional education (it may be better!). I remember his songs, it was something in the spirit of Mahler's songs "The Wonderful Horn of a Boy" or the slow parts of his symphonies". "Neklyudov, – continues the composer, – introduced me to the painting of P. Bruegel (of course, in the book edition), which shocked me" [617, p. 131–132]. This friendship became a vivid example of the greatest degree of trust that was established in Novosibirsk with people close to Sviridov. Being a nobleman, under pain of death, Neklyudov was recruited by "organs" and "put on" the composer Sviridov. However, having penetrated his destiny, and being a man of honor, he, risking his life, confessed to him in this¹¹⁸¹. It is no accident that on the pages of the diary Sviridov will characterize him as "a highly thoughtful and deeply moral person" [617, p. 131–132].

¹¹⁷⁸ There were no similar letters to G. Sviridov.

¹¹⁷⁹ Initially Sviridov was dedicated to No. 5 Sonnet 66 on the words of Shakespeare. Later dedications of romances No. 4 and No. 5 were changed: No. 4 "Jenny" Shostakovich dedicated Sviridov, and No. 5 "Sonnet 66" – Sollertinsky. To some extent, the dedication was symbolic, since it was Shostakovich who in many ways will influence Sviridov in his enthusiasm for the poetry of R. Burns in the translations of S. Marshak. After the war, Shostakovich will repeatedly advise Sviridov to write music for Burns's verses, even suggesting specific options.

¹¹⁸⁰ In 1943 the cycle "From English Poetry" edited by L. Atovmyan was published by the Muzfond.

¹¹⁸¹ Information from the conversation with A. S. Belonenko, who learned about this life episode from the very G. V. Sviridov.

Notes Sviridov and the influence of the artist A. I. Konstantinovsky¹¹⁸²: "He taught me to love and appreciate painting, especially the classics of the Renaissance and the New French School. <...> A. I. Konstantinovsky introduced me to Daumier, aroused interest in France, the Impressionists, whom I loved from my first acquaintance" [617, p. 132–133].

It should be noted that in the creative environment of Novosibirsk, in an environment far from the state imposing of tastes, special artistic preferences were formed that were internally consonant with time. "Then we were very enthusiastic about Shakespeare, Dante, Rembrandt, Giotto, the artists of the Dorafaele time", Sviridov recalled. "The passion for creativity of the Great Artists was in keeping with the spirit of the times, the Great and the Terrible. From music they read: "Passion" by Bach, Beethoven, Schubert, vocal Brahms, as well as his symphonies (which played four hands), Bruckner and especially Mahler. Of the Russian authors, of course, Mussorgsky was honored, of modern composers Shostakovich, although Stravinsky was appreciated, especially for "Petrushka". Prokofiev's music did not make any impression then" [617, p. 132].

The undisputed center of attraction in Novosibirsk for all was I. I. Sollertinsky – "musicologist, theater scholar, literary critic, historian, inspirational interlocutor who spoke two dozen languages, a great lecturer, speaker and publicist, and an unrivaled organizer. About his encyclopedic education, truly brilliant erudition, the common highest culture, legends and legends in musical and near-musical circles still go" [570, p. 80].

Sviridov not only fell into the sphere of charisma of Sollertinsky's personality, but, as he himself writes, became friends with him, "despite some difference in years and positions" [617, p. 132–133] and their everyday conversations imbued with his curiosity peculiar to him. "I will forever cherish the grateful memory of such people as I. I. Sollertinsky, whose communication with me in Novosibirsk during the war was of great importance to me" [617, p. 376], – will write Sviridov already in the early 1980s.

Describing Sollertinsky, Sviridov, first of all, noted the qualities inherent in him as a representative of the old Petersburg intelligentsia, which remained ever less, and the more valuable it was every day of communication with such a person: "The question of the situation did not play any role for him. In this sense, he was a man without prejudice and appreciated communication with people – in themselves, regardless of their official rank. <...> It is always inherent in him, not only that arrogance, but some inner elation, the pathetic of the soul, which can be said to be a noble European romance, sometimes pushed people away from him. And he himself,

¹¹⁸² Konstantinovsky Alexander Iosifovich (1906–1958) – artist of the theater, graphic artist. Honored Artist of the RSFSR (1957). For more details about him, see: G. M. Levitin, A. I. Konstantinovsky [550].

communicating with anyone, always kept a distance to himself, and sometimes he showed it to people consciously. <...> Not all of this suited. <...> From a young age, being in a cultured, educated environment, he, in truth, looked down on the ordinary, philistine world, especially in the post-revolutionary era" [617, p. 134].

In those years, Sollertinsky had a huge creative influence on Sviridov. Passed through his whole life love for Gustav Mahler, who tirelessly propagandized him, in fact created the Malerian cult in Leningrad, he undoubtedly infected Sviridov with this veneration. It is no coincidence that it is in Novosibirsk that Sviridov begins to seriously study Mahler's works: "I learned about Mahler and thoroughly studied his symphonies and songs during the war in Novosibirsk, where there was the Leningrad Philharmonic, whose library I used" [617, p. 320]. "Gustav Mahler Sviridov speaks of one of the strongest artistic impressions of his compositional youth" [597, p. 43], – later writes in his article L. Polyakova. Not without the influence of Sollertinsky, Sviridov was carried away by Maler's "Song of the Earth", creating under its influence his "Wanderer's Songs". Unfortunately, in Novosibirsk Sviridov will have to endure the untimely death of his elder friend, which took place on February 11, 1944.

In Novosibirsk there is a rapprochement between Sviridov and D. D. Shostakovich, who arrived there in late June 1942 in connection with the performance of the Seventh Symphony. The past year, the tragic military events helped them to overestimate many things, to look at many things with different eyes. It is from the war years that a new stage of their relations begins, marked by deep friendship and active participation of Shostakovich in the fate of Sviridov. You can even say that the teacher and the student again discovered each other.

In a letter to V. Shebalin, Shostakovich shared his impressions of the meeting with Sviridov in Novosibirsk: "I was awfully glad to see my friends in Novosibirsk. Especially I was pleased with G. Sviridov, who, at his closest acquaintance, turned out to be a man of exceptional intelligence, subtle culture and extraordinary nobility" [640, p. 120]. Here is another impression of the meeting, from D. Shostakovich's letter to I. Glikman: "I have been in Novosibirsk for 3 days already. It was inexpressibly glad to see Ivan Ivanovich and Yu. V. Sviridov. Sviridov made an impression on me of a man who grew extremely grown up and grown wiser. However, I always had a very high opinion of his mental abilities" [594, p. 44].

According to A. S. Belonenko, a significant role in this convergence was played by I. I. Sollertinsky, who managed to bring them together in Novosibirsk. Although, before Shostakovich arrived in Novosibirsk, he wrote to Sollertinsky from Kuibyshev: "Bow also to Sviridov. Tell him my address and ask him to write me" [518, p. 226]. The letter is dated January 4, 1942, which indicates that by that time Sviridov was already in Novosibirsk.

Unfortunately, Sviridov's military correspondence with Shostakovich has not been preserved, at least, it has not yet been found either in the Sviridov's archive or in the Shostakovich archive. And the fact that it existed is evidenced by at least the following excerpt from Shostakovich's letter to Sollertinsky from 17. 10. 42: "I have not heard from you for a long time and very much miss you. I also have nothing from Sviridov. However, obviously, he, and you, and also I do not have a special predilection for epistolary literature" [518, p. 239].

Shostakovich stayed in Novosibirsk for a short time, about a month. He was greeted very warmly. "On July 3¹¹⁸³, local musicians with flowers gathered at the station long before the arrival of the train. The impatient Sollertinsky ran to the car, followed by Georgy Sviridov" [640, p. 118], – writes S. Hentova. Most likely, this is an artistic presentation of events that is close to reality, true in the main - in the joy of the long-awaited meeting. As Sofya Mikhailovna testifies, "July was in Novosibirsk" Shostakovich's month" [640, p. 119]. The event was the premiere of the Seventh Symphony, which was performed for three days in a row – on November 7, 8 and 11, under the direction of E. Mravinsky with the introductory words of I. Sollertinsky. On other days, a quintet and four romances were performed on Pushkin's poetry [241].

Almost the entire month Shostakovich was in close contact, primarily with Sollertinsky and Sviridov. After leaving, all his letters to Sollertinsky testify that these meetings left the warmest, most sincere and deepest experiences. Here, the most characteristic excerpts from these letters: "I want to listen to music and meet with you and Sviridov. How is Sviridov? Has he come home or is he still in the village? If you have come, then give him a big greeting" [655, p. 237]¹¹⁸⁴; "I will think about moving to Novosibirsk, me without you and without music, and also without Sviridov terribly boring <...> Kiss Olga Panteleimonovna, children and Sviridov" [655, p. 238]¹¹⁸⁵. Are similar letters from 17. 10. 1942 [655, p. 239], of 27. 10. 1942 [655, p. 240], dated 21.11. 1942 [655, p. 241]. Almost not letter is dispensed with without mentioning Sviridov and asking him to bow¹¹⁸⁶. After the war, almost daily communication between Sviridov and Shostakovich became also a fruitful time of a kind of additional training for the composer in Shostakovich's class.

It was not easy to find an application for compositional forces in Novosibirsk. This is what I. Sollertinsky wrote to V. Shebalin in a letter of November 16, 1941, in response to his

¹¹⁸³ The date is incorrect. This is evidenced by the aforementioned Shostakovich's letter to Glikman on June 29, in which the first writes that there are already three days in Novosibirsk.

¹¹⁸⁴ Letter dated August 11, 1942 from Sernovodsk, a resort in the Kuibyshev region.

¹¹⁸⁵ Letter dated September 24, 1942 from Moscow, where Shostakovich came for several weeks.

¹¹⁸⁶ Most of Sollertinsky's letters to relatives and friends have disappeared, and we have only a few of them.

concern about the availability of work, in case of coming to Novosibirsk: "In Novosibirsk, the following (not too adventurous) jobs are possible: 1) Composing music for the Pushkin Theater of Drama (formerly Alexandrinsky) – he came with us from Leningrad, 2) the same for the film factory Soyuztekhfilm (or maybe even the management there of muse, since the present ones are unhappy). There are no musical educational institutions here, except for a small school where M. I. Nevitov, known to you, works. Among other things, the Union of Composers is being opened (composers include V. V. Shcherbachev, M. Blanter, Belarusian composer Polonsky).

On the radio, the work is almost done. Maybe something will be able to combine with our Philharmonic: the concerts are held with great success by the public, but our financial base is very fragile. They are going to open a theater of small forms – maybe you can earn some money there. <...> The city is not musical, the audience goes mainly to symphonic concerts" [570, p. 83–84].

Most likely, the situation changed little by the time of Sviridov's arrival. In Novosibirsk, he began collaborating with the Pushkin Leningrad Drama Theater. "My further career as a theater designer took place in Novosibirsk, where I ended up after demobilization and where I wrote music for the Alexandrinsky Theater" [263, p. 9], – recalled Sviridov. This fruitful collaboration continued until the composer left for Moscow in the early 1950s. During this time he would write music for eight performances of the theater [507, p. 115-118]. Of course, of all the theaters in which Sviridov was able to work, it was Pushkin Theater, who had a brilliant galaxy of actors and directors who absorbed and carefully preserved the traditions of the great Russian theater, exerted a comprehensive influence on Sviridov [617, p. 92-93].

It is believed that during the war, in Novosibirsk, Sviridov was listed in the theater as a musical director [617, p. 27]. Documents confirming this formulated post were not found in the archives of the theater, only some agreements existed for Sviridov's writing music for theater performances. By the way, it can be seen from the contracts that not only Sviridov was involved in the theater for writing music, for example, V. Shcherbachev, who also lived in Novosibirsk [180], was repeatedly invited. Did Sviridov, in addition to writing music for theater performances, still have some other functions, like a musical director, one can only assume.

In Novosibirsk, Sviridov wrote music for three performances of the theater¹¹⁸⁷. According to the data presented in the Composer's Complete List of Compositions, they were two plays directed by L. Vivienne: in 1942, "Russian People" by K. Simonov's play and in 1943 "The

¹¹⁸⁷ The premiere of the play "Russian people" took place in 1942, the play "the Kremlin chimes" on 6 November 1943 in Novosibirsk. Location of manuscript music for the play "Russian people" is still unknown. More good fortune came to manuscripts with music for the play "the Kremlin chimes" – full score and vocal score are stored in the orchestra's library theatre.

Kremlin Chimes" based on N. Pogodin's play [507, p. 115–116]. In 1944, Sviridov wrote music for Shakespeare's tragedy «Othello», staged by G. Kozintsev [507, p. 116]¹¹⁸⁸. No information about the performances "Russian people" and "Kremlin chimes" we do not have. Only A. Sokhor points out that the songs for the play "Russian People", dedicated to the events of the Great Patriotic War, became popular and found an independent life [629, p. 36].

Of particular importance for creativity Sviridov had a production of "Othello." Archive of Pushkin Theater during the war period, unfortunately, survive. Among the majority of documents reviewed for the period 1941–1944, he was only referred to in the agreement of January 25, 1944, according to which "the composer Sviridov, G. V. takes on writing music for the play "OTHELLO" by Shakespeare staged by Kozintsev, G. M. the Term of providing of music on March 31, 1944" [180, p. 2].

Also, according to the agreement, he "is obliged to make adjustment to music at the resumption of play on Leningrad stage" [180, p. 2]. However, documents that at a date which – 31. 01. 1944 – 12. 05. 1945, was discovered a curious document – sheet roles of the play by William Shakespeare "Othello". The sheet, unfortunately, is not dated, and judging by the numerous corrections, is a rough draft. However, typewritten, without corrections, there is the composer Shostakovich. This fact agree with the view expressed in the book, "From farce to Shakespeare: a theatrical Chronicle of the activities of G. M. Kozintsev" the assumption that Shostakovich recommended of Sviridov [584, p. 346].

Apparently, this was one of those cases when Dmitry Dmitrievich, because of the impossibility or unwillingness to write music, or as an aid to his student, recommended as an alternative to another worthy candidate – G. V. Sviridov. Similar scenes recalled at the end of life itself Georgy: "there were times I was scared in poverty and he shared with me the orders which he had received in applied music" [615, p. 16]. There is no doubt that while it is perfectly characterized the personal and professional qualities of his disciple, thus paving the way for him. In this case, Sviridov it was a clear success. Not only because it is largely thanks to this performance we have the remarkable series of "Shakespeare", but also because the conversation with G. M. Kozintsev could not pass unnoticed for the creative, inquisitive and deep nature of the composer.

About the premiere, and the fate of this play we know little. Preserved newspaper review of a performance in Novosibirsk, where the author of the review, unfortunately, was unable to appreciate the music of Sviridov, giving it the characteristic "colorless".

¹¹⁸⁸ The play was translated by P. Weinberg. Songs to which he wrote the music Sviridov – translated Boris Pasternak. The premiere took place in Novosibirsk on 30 April 1944. The manuscript has been preserved – the score and libretto.

For the play "Othello" Sviridov wrote three songs: a Soldier's toast (1st song Iago), a Song about king Stefan (2nd song Iago) and Song of Desdemona¹¹⁸⁹. The basic meaning of this theatrical works of Sviridov is that on the basis of this music is born of a vocal cycle "From Shakespeare"¹¹⁹⁰. Cycle, beautiful in itself, but, more importantly, played a considerable role in the way the composer to the attainment of a mature style. In 1944, to the existing five vocal numbers from the music¹¹⁹¹ to the performances he puts the song "Winter" by combining all works in a song cycle entitled "From Shakespeare" [507, p. 61, 76].

The cycle was created in line with the Hobbies in English poetry by many composers of the Leningrad school. Many contributed to this written a year earlier, a cycle of Shostakovich "English poetry" is one of the masterpieces of Russian vocal lyricism of the twentieth century. According to A. S. Belonenko, "probably, this cycle served as a model for many young composers of Leningrad – B. Kluzner, V. Salmanov, G. Sviridov, and later for L. Prigogine. Impact and charm of the excellent translation by S. Marshak, B. Pasternak, M. Lozinsky, and other great poets" [487, p. VII–VIII]. In the case of Sviridov catches the eye of another parallel: just as in Shostakovich, the cycle contains six songs, each dedicated to someone from friends. This is hardly a coincidence, especially as more of this practice of dedication of each individual romance cycle in the works of Sviridov we do not meet. In addition, in the second edition, in 1960, he changes the number of songs and takes dedication that says that in 1944 Shakespearean cycle Sviridov was created under the immediate impression of the Shostakovich cycle. However, in stylistic terms, it was a completely independent work, free from the influence of the teacher.

Along with the songs of the cycle, the "world-wide" content (treason, love, treachery, carelessness, etc.) again enters into the composer's artistic world" [487, p. VIII]. As A. Sokhor writes, "Sviridov depicts simple "little" people in a concrete life situation" [629, p. 51]. The researcher quite correctly observes that the composer "finds laconic and convex intonational characteristics of his characters, with enthusiasm reproduces in music every real detail of the life background: the owl's cry <...> in "Winter", the signal of the pipe in "Drinking song of Iago",

¹¹⁸⁹ Even before the war, Shostakovich recommended Sviridov Nemirovich-Danchenko [617, p. 14], after the war in the same way, Sviridov will become the author of the operetta "Ogonki."

¹¹⁹⁰ There are suggestions that Sviridov at this time wrote music and other Shakespearean productions of the theater, namely, the comedy "Twelfth Night" and the tragedy "Hamlet". In the composition of the vocal cycle, dated 1944, in addition to the songs from the play "Othello", there are two more: the song of the Jester from the comedy "Twelfth Night" and the Gravedigger's song from the tragedy "Hamlet". Probably, initially they were written for execution in the respective productions of the theater. However, it is impossible to say whether these performances were staged at that time by the theater, and whether Sviridov's music was used in them, or whether the writing of these songs is not connected with theatrical productions, is currently impossible.

¹¹⁹¹ I mean, the above-mentioned three songs from the play "Othello", the song of the Jester from "The Twelfth Night" and the Song of the Gravedigger from "Hamlet".

the sound of wind and rain in "The Song of the Fool". Behind all this figurative concreteness lies a serious philosophical content: thoughts about man and nature, life and death" [629, p. 51].

Many years later, during a trip with A. F. Vedernikov to S. Ya. Marshak, Sviridov proposed to perform the Shakespearean cycle. The poet immediately appreciated the composer's skill. "Marshak admired: – later recalled this landmark meeting of Vedernikov, – How the music exactly fits the words! I did not even know that it is possible to write such heartfelt music with these words, and simple at the same time" [503, p. 118].

Songs are really simple in structure, language and texture, each of them represents one of the domestic song genres – romance, march, folk ballad, lyrical song. The images and stylistic devices of this cycle, no doubt, anticipated the appearance of the cycle on Burns's poems. It is no coincidence that A. Sokhor saw in the cycle the continuation of the line of Prokofiev's songs – the line that eventually found its end in "Songs to the words of Robert Burns". And this is the great significance of the cycle: one step further Sviridov became closer to discovering and realizing his compositional gift.

He loved this cycle, and so in 1960 he again returned to Shakespeare's romances, finalized them by writing another song – "Human ingratitude", translated by L. Martynov, thus creating the second edition of a cycle of seven songs for voice and piano. To my great regret, despite its incredible artistic charm, the Shakespearean cycle has so far not been widely recognized by performers¹¹⁹². Musicological literature also remains silent – the first and perhaps the only musicologist who turned to him, still remains A. N. Sokhor.

In 1943, Sviridov also collaborated with the Moscow Chamber Theater under the direction of A. Tairov, who was considered one of the most searching and "restless" creative collectives in those years. During the war the theater was in evacuation in Barnaul. Later, recalling his work in the theater, Sviridov wrote: "I also worked for the Moscow Chamber Theater, which was in Barnaul during the war. He wrote two plays, one of which was a huge success. It was a half-operetta "Raskinulos' more shiroko". It went on for a long time" [263, p. 9]. Operetta "Raskinulos' more shiroko" became Sviridov's second appeal to this genre and the composer's greatest theatrical work, carried out in wartime.

The play of the Leningrad playwrights V. Azarov, V. Vishnevsky and A. Krohn was written in the besieged Leningrad in 1942 and is devoted to the life and struggle of the Baltic

¹¹⁹² The exact date of the premiere of the cycle was not established. It is known only that in 1945 the Union of Composers held an audition of the composition. No information was found about the audition at the Union of Composers' Union. During the life of the composer, the cycle was part of the repertoire of the remarkable bass AF Vedernikov. The first concert performance of music for Shakespeare's "Othello" was held on December 9, 2000 in St. Petersburg in the Grand Hall of the Conservatory [507, p. 11].

sailors during the war years¹¹⁹³. Such a libretto was very unusual for the operetta. As V. Jankowski wrote in his study devoted to the Soviet theater of the operetta, the war demanded the genre of a musical comedy "appealing to the most pressing topics of the day, dictating the need to find means for a genre such as an operetta, to talk about war and defense, about the inexhaustible spiritual power of our people. Some works of the pre-war years testified that the genre of the operetta can embody the theme of patriotism" [659, p. 287]. However, unlike the genres of the drama theater, the military theme was new for the operetta. Moreover, the new content entailed the expansion of the scope of the genre, and even a certain departure from the traditional genre of the operetta, introducing in its arsenal tasks that had not previously been inherent in it. And the first Soviet operetta, fully embodied the theme of the Great Patriotic War (not counting the operetta-one-day "Lesnaya byl"), was a musical comedy "Raskinulos' more shiroko".

At the same time, it would be incorrect to consider this musical play as an operetta unequivocally. Yankovsky assumed that its genre can be defined as "a romantic-adventure play on music, in which heroics and the comedy start not only neighbor, but also are in close interweaving" [659, p. 300]. Sokhor believed that this style of work is closer to vaudeville, but at the Moscow Chamber Theater, where the play was staged with the music of Sviridov, its genre was designated as a performance-review with the techniques of the operetta. The authors of the play themselves defined its genre as a heroic musical comedy.

The first production of the play (without the participation of Sviridov) was held in Leningrad in November 1942 at the Theater of Musical Comedy. In the process of working on the play, the authors encountered an unexpected problem: writing a decent music for him in the besieged Leningrad was a great difficulty: the main compositional forces were in evacuation. In addition, the libretto assigned the music a modest role of accompaniment or illustration. As a result, comedy in Leningrad was accompanied by music composed by a group of composers who worked in the Baltic Fleet – N. Minh, V. Vitlin, L. Kruts. The score was composed in two weeks, and, in V. Yankovsky's opinion, "could not satisfy even the most modest demands" [659, p. 303]. When the play was decided to be taken out of Leningrad, various composers were repeatedly involved in composing music for comedy. As a result, on various theatrical stages the heroic musical comedy "Raskinulos' more shiroko" came with the music of different authors. Georgy Sviridov was involved in the production at the Moscow Chamber Theater.

Researchers recognize that Sviridov's music proved to be the most successful. At the very least, it was her, after the successful premiere of the Chamber Theater, that other theater groups

¹¹⁹³ The main plot line of the play is the exposure of the fascist residents who settled in the city and are connected with the intelligence center of the Nazis, located nearby, on the shore of the Gulf of Finland.

of the country were chosen for their productions, and in 1960 it was used in a well-known television performance. A. N. Sokhor writes that the composer's main difficulty in working on the operetta "The sea spread wide" was "not to make the performance worse and, at the same time, to convey the pathos of the play without trivializing its heroes so unusual for the operetta" [629, p. 37].

The authors of the play, who served during the war in the Baltic Fleet, knew very well the material that became the canvas for their work. As V. Yankovsky points out, they "managed to create a play in which many episodes were bribed, quite reliable due to the knowledge of the military situation and the faithful transmission of a peculiar, unique coloring of the life of the besieged city" [659, p. 300–301]. This is what the writer N. Tikhonov, who was present at the premiere in Leningrad, emphasized in his response: "The audience is seen on the stage by familiar faces, typical household features of Leningrad life, artists in the hall now see those they play, and if they left the stage and sat down Between spectators, then you would not distinguish them in the visual mass. From this closeness in the play lies a special stamp of truthful simplicity..." [659, p. 301].

Of course, working on music for the performance, Sviridov plunged into the atmosphere of his native city – he knew and felt this life, people, much was close and familiar. Undoubtedly, the military experience gained in Birsik also helped. Maybe this is one of the reasons for the success of his music. Apparently, he managed to seize and convey in music the atmosphere of the truth of life inherent in the play. But, according to the nature of the libretto, Sviridov's music did not occupy an equal place in him. Only 15 musical numbers were written by the composer. Judging by the description of A. Sokhor, all the numbers were, in general, sustained in the traditions of the genre, although "they are quite diverse in style and genre features" [629, p. 37]

The premiere of the operetta with the music of Sviridov was held in Barnaul on February 23, 1943 [507, p. 114]. The press responded extensively to the premiere screenings of the play, but in most publications there was virtually no word about music. And this spoke not so much of its secondary role as of the one-sided perception of the genre nature of the play, which, as it was then thought, belonged to the dramatic genre of the heroic comedy. Only in one of the reviews the author emphasized the role of music for the play. Linking the production of the comedy with the traditions coming from the early of TRAM plays, with their "note of a direct, live "Komsomol operetta", the author of the review writes that "the director of the play is the director A. Bogatyrev, the artistic director of the production A. Tairov. Perhaps, in the first place, the composer Yuri Sviridov, who wrote emotional, inventively instrumental music for the perfor-

mance, helped the actors to work on the text, sometimes too expressively expressing the intentions of the authors" [358].

In a review of the Moscow premiere in 1944, another author rightly lamented that "there is too little music, few songs in this musical comedy", that "so poorly used is the folk song of folk music, from which the viewer hears only" *Raskinulos' more shiroko*" [322].

Operetta was a long time – even in 1967 in the press you can find reviews on its productions in different parts of the country [449]. In 1954 I. Dzerzhinsky called Sviridov's music for the play *"Raskinulos' more shiroko"* "Excellent" [356]. In 1960, popularity forced to renew the operetta as a tele-performance. But, despite all successful productions, the operetta soon disappeared from the theatrical stage. Having played the necessary role, it gave way to a new Soviet repertoire. Fortunately, her notes were preserved – the manuscript is kept in the Music Department of the St. Petersburg Television and Radio Company library, separate issues were published in the form of a *clavier* in 1945, and Elena's particularly beloved song was republished in 1985 [507, p. 114–115].

Among the works of Sviridov at the Moscow Chamber Theater is also music for the play by Paustovsky *"Until the heart stops"* in the production of A. Tairov, which premiered on April 4, 1943 in Barnaul [507, p.116] and December 25, 1943 in Moscow. Unfortunately, the manuscript is lost, and we do not even know what musical numbers were written by Sviridov to this performance, and a few reviews leave his musical part out of sight. The play itself, which is a tragedy, the action of which takes place in the Soviet city occupied by the Germans, provoked at that time ambiguous responses. Critics, noting the "scope of the art of directing", emphasizing the "bold experience of the new tragedy", the great artistic success of the leading actor Alisa Koonen, nevertheless reproached K. Paustovsky for the "purely theatricality" of the play aimed <...> The Chamber Theater, and the role was written <...> for Koonen directly directly" [358].

Subsequently, Sviridov always recalled with gratitude the brief period of communication with A. Ya. Tairov: "A. Ya. Tairov was a real talented director, he perfectly felt the scene, music, movement, etc. The man was bright, but for me then he was, like Meyerhold – a man of the past" [263, p. 9].

The war was reflected in Sviridov's chamber-instrumental work. In 1944 he wrote the *Piano Sonata*, which, according to L. Raaben, "is the most monumental of Sviridov's piano works" [600, p. 115]. Like the *"Trio"* created by Shostakovich, it is dedicated to the memory of I. I. Sollertinsky, who died prematurely in 1944 in Novosibirsk.

The sonata was first performed by the author in Leningrad, in 1944, in the Concert Hall of the Society of Chamber Music¹¹⁹⁴. In general, fate was favorable to her: beginning in 1947 and throughout the life of the composer, she repeatedly reprinted¹¹⁹⁵, entered the concert repertoire. Even the impression of its study was created¹¹⁹⁶, although it is more likely that this should be questioned. Sviridov appreciated the Sonata, in the diaries for 1975 there is a record, indicating his desire to record it on a record [617, p. 78].

Among the different lines of reflection of the tragic events of the military era in the works of Soviet instrumental music, Sviridov was close to the most subjective line, lyrical and psychological, expressing events through the prism of personal emotional experiences, the line most characteristic of the chamber genre. As V. Tsendrovsky writes, "he was more attracted not to show tragic events and world cataclysms, but rather an expression of his attitude towards them. <...> The nation-wide appeared in his works as if passed through the prism of a personal" [648, p. 111–112]. After the piano sonata this line will continue in the instrumental compositions of the second half of the 1940s: the Quintet, the Quartet, partly in the Trio and in the piano partitas.

The main meaning of the Sonata for Sviridov's creativity is suggested by the characteristic given to her by Shostakovich. This episode is remembered in the diary by the composer himself: "I remember well how I played my things to him. Sonata for piano played in the fall of 1944 in his apartment in Pushkarskaya. After listening, he said: "Yuri Vasilievich, you have achieved mastery. Now it all depends on you!" [617, p. 87]. According to D. Shostakovich, the sonata became a vivid proof of Sviridov's technical mastery. It is no accident that A. Sokhor considered her close, actually continuing the images, and most importantly, perceiving the language of the String Symphony. The sonata reflected exactly what Yu. Vainkop wrote about, believing that "the persistent struggle for mastery of high professional culture and skill, the intense search for an independent musical language" contributed to the fact that "the music of his new works becomes harder, more rational, much more difficult, although richer in language" [341].

It is this combination of mastery improvement, expressed in complicating the technical side of the work, and at the same time enriching the content with the experiences of the tragic

¹¹⁹⁴ It is still not clear exactly where the pianist sonata project originated in Novosibirsk, or in the fall of 1944, after returning to Leningrad. In the pages of his book, D. A. Tolstoy writes that in the autumn of 1944 Sviridov played him "the piano sonata begun" [636, p. 242]. It may well be that the sonata was the first composer's composition, created after returning to Leningrad.

¹¹⁹⁵ The sonata was reprinted in 1962, 1970 and 1977, 1984 [507, p. 103].

¹¹⁹⁶ Various aspects of the study of the piano sonata can be found in the following works: Yu. Vainkop Chamber music Sviridova [340], L. Raaben Sviridov's Instrumental Art of the 30-40s [600], V. Tsendrovsky Sonata form in the instrumental works of Sviridov [648], D. Blagoy Piano Art of Sviridov [490]

events of the war, and eventually led to what the researchers unanimously called "the expressionistic character of drama, stiffness, severity of intonation," "nervous exaltation, emotional anxiety" [600, p. 112], pointing out that "the sonata is written in an externally dryish graphic manner, but at the same time full of drama, sometimes extremely tense" [629, p. 38].

Unfortunately, most researchers have constantly emphasized its similarity to Shostakovich's Second Piano Sonata, which appeared in the same years [629, p. 49; 648, p. 110, 114], considering that in the sonata "the personality of Sviridov, his individuality is still relatively weak, hidden behind the generalization of images" [600, p. 112]. However, despite all the shortcomings, Yu. Vainkop, who noted that the main quality of it, "does not leave at the hearing of this sonata <...> and with a verbally difficult definition some special feeling of "high-grade" of this music" [340, p. 23].

Unfortunately, the majority of researchers is constantly accentuated her resemblance appeared in those same years, the Second piano Sonata of Shostakovich [629, p. 49; 648, p. 110, 114], considering that the Sonata is "personality Sviridov, his personality emerges still relatively weak, hidden behind the expressive images" [600, p. 112].

But a few, such as A. Sokhor able to hear and say the main thing: "proximity to the handwriting of Shostakovich <...> does not obscure the clearly looming figure of the composer himself. Pointed dramatically, sometimes to the extreme busy nature of the music connected with masculine discipline, inner stability feelings, sent a strong and imperious will, with the "discipline" of emotional expression, which is indicative of the works of Sviridov" [629, p. 107].

In Novosibirsk he was first drawn to foreign-language poetry. The first major work of this kind was the six-part song cycle "Songs of the wanderer"¹¹⁹⁷ in the words of ancient Chinese poets, most likely, started in Birsk¹¹⁹⁸. One of the reasons so frequent in those years the requests of composers to foreign language poetry himself, he saw that "to write in Russian poetry, especially the tragic content, it was difficult, almost impossible, in the conditions of censorship in wartime. Foreign poetry was used as a kind of allegory, poetic allusions" [487, p. VII].

Despite the fact that during the composer's life-cycle has not been published and performed, he was in his field of vision. This is evidenced not only permanent, for life, the desire Sviridov will return to the cycle, but repeatedly changing the author's understanding of his work. On the pages of various works that were written in direct contact their authors with Sviridov, we encounter different definitions of the genre. A. S. Belonenko points out that "in two manuscripts

¹¹⁹⁷ "Songs of the wanderer" for baritone and piano to the words of ancient Chinese poets – Wang Wei, Bo Jiu-I, He Chih-chzhang. Translation from the Chinese Yu. Shutskogo [507, p. 61].

¹¹⁹⁸ Judging by the dates exhibited by the composer himself on the title page (in both author's manuscripts-autographs) – 1941–1942, the cycle was started in Birsk and finally completed in Novosibirsk [507, p. 9].

preserved in the autographs "Songs of a wanderer" there is no definition of the genre of the nature essay, is only the cast: "for baritone and piano" [507, p. 8–9], in the directory for 1950 "Leningrad composers: Brief biographies of" – "for bass and orchestra" [556, p. 91]. In 1954 in the book "Soviet composers – laureates of the Stalin prize" you can find unexpected definition – "4-private Symphony for two soloists and Symphony orchestra" which seems a distortion of the author's intention [621, p. 323]. In 1972, A. N. Sokhor called the series "hectically cycle for bass and orchestra" [629, p. 49] and in 1986 in notographical the directory N. Sladkova genre is defined as a poem [306, p. 2].

Based on the above definitions, we can conclude that Sviridov orchestral matured plan. He probably thought cycle as an epic vocal-symphonic poem, but did not manage to carry out this plan¹¹⁹⁹. Remained only a sketch of direction the first part, referring to the beginning of the 1980s, although even the texture of the accompaniment, with-standing from three lines, is reminiscent of diraction [507, p. 9].

Sviridov was influenced by the fascination with Mahler, especially his vocal-symphonic poem "Song about the earth". L. Polyakova, referring to the words Sviridov, writes that "it is the Third, the Eighth Symphony and "Song about the earth" Mahler helped him to realize the Grand opportunities of the vocal-symphonic genre for the realization of the whole world, the whole philosophy of the universe and complex set of ethical problems of human life" [597, p. 43]. Probably not coincidentally, he wanted to finalize this work. He felt that, despite all the flaws¹²⁰⁰, it has something important that can grow to epic monumental canvases.

As in the case of the cycle "From Shakespeare", A. Sokhor was the only researcher who turned to "Wanderer's Songs". Despite the brevity of the analysis, almost all important aspects of the cycle were covered by the researcher. Once again, Sokhor sees the roll of this work of war with pre-war creativity: "The theme (the destiny of the exiled poet) makes one recall Pushkin's romances. At the same time, the designation of "song" evokes analogies with the Prokofiev cycle" [629, p. 50]. However, in this case, it is rather an external roll call.

Although there is no definite plot in the cycle, A. Sokhor, believes that "six songs in the aggregate reveal one big topic – the fate of the poet, persecuted by the" strongmen of the world "for his convictions" [629, p. 49]. And the most important thing is that the song in this case ceases to be a domestic genre, acquiring "a meaning that it had in the ancient epic: a poem about

¹¹⁹⁹ October 14, 2015, in the framework of the "Pokrovskaya Autumn" festival, the year of the centenary of the composer's birth, the premiere of the vocal cycle "Songs of a Wanderer" in the orchestration of G. G. Belov took place in Novosibirsk.

¹²⁰⁰ A. Sokhor believed that "Songs of the wanderer" not yet mature in style, they are strong features of improvisation, the melodic line is not always natural and seamless. <...> But for all that, in the cycle many beautiful, deeply moving music" [629, p.51].

significant events in the life of a people or a single hero. It tells about <...> the most significant, turning points of his fate" [629, p. 50]. The main discovery of "Wanderer's Songs" is that here Sviridov first (!) Comes to the song in a completely new sense of it, raising this genre to a philosophical generalization. It is this song that will permeate all his further work: in the traditional vocal cycle, in the choral cantata, in the vocal symphonic poem, and even in symphonic music. Much later, he will formalize in words what, perhaps, he did not fully realize before, he felt here in remote Siberia, when he felt in his heart the endless grief that struck the Russian people: "The time for spiritual, symbolic, static and simple art has come. A song is the basis of a new, qualitatively new art. Song and Mass» [617, p. 32]; "My form is a song. A separate, embodied idea" [617, p. 32].

And as a consequence, the cycle has acquired an epic scale. "In the cycle there are absolutely no romances – intimate lyrical outpourings, although the poet's sublime thoughts and emotions are transmitted with great power. <...> Each song is a story, either a scene or a picture". Thanks to music, "next to the majestic image of the poet-thinker is the image of his land – and the content of the poem is expanding". "Poet and Homeland" – is her real theme"¹²⁰¹ [629, p. 50], – concludes A. N. Sokhor. Before the war, this theme never figured in the composer's work. But later she will become the theme of his entire creative work, his main leitmotif, which, the further, the more brighter and stronger it will sound.

Hence the direct path to the composition of the poem "The Country of the Fathers", which marked the birth of the mature Sviridov. Perhaps, it was in the creation of "Songs of a Wanderer" in which Sviridov first found the main theme and the main genre of his work, and the meaning of the military period of G. Sviridov's life is. The war "forced to discard all superficial, insignificant, insincere and concentrate on vital, eternal, deep thoughts, images, truths" [506, p. XI]. Sviridov returns to Leningrad standing on the threshold of his creative maturity, close to comprehending and finding his style.

¹²⁰¹ It is this theme that distinguishes the Sviridov cycle from Mahler's "Song of the Earth". This is correctly written by A. Sokhor: "The Sviridov cycle says <...> not about the farewell of a "man in general" to life, to "the earth in general", but about the expulsion of a poet who is torn from his native land. Therefore, the result is different. Not a "departure to the last path", but a story about the poet's return to his homeland. <...> The way of the wanderer continues, and with it – and life» [629, p. 50].

Chapter 5. The post-war period of life and creativity of G. Sviridov (1944–1953)

5.1. Chamber-instrumental creativity of G. Sviridov 1944–1947 in the context of the activities of the Leningrad Union of composers

Sviridov returned to Leningrad in the autumn of 1944. The exact date of the composer's return is unknown. A. Sokhor in the monograph only indicates that "The war was not over yet, when he returned to Leningrad" [629, p. 36]. In documents on the re-evacuation of Soviet composers and their families in 1945, Sviridov and his relatives do not appear [72]. A similar document for 1944 in the fund of the Union of Composers is missing. Presumably, in August 1944 the Pushkin Theater returned to Leningrad and, according to official documents, opened its new season on September 3 [540, p. 596]. On the seventh of September the Leningrad Philharmonic Society returned [540, p. 598]. Probably, Sviridov came with one of these creative teams. At least on September 30, the newspaper "Izvestia" reported on the participation of Sviridov in the creative "Mondays" of the Union of Composers [333].

Sviridov was absent from Leningrad for exactly three years. He left his city of majestic beauty and poetry. Now, again, with pain, he recognized the familiar features of the city, crippled by the war. Despite the fact that for six months the blockade was broken through, the terrible signs of the blockade did not immediately erase. "Leningrad in 1945 was like a wounded man, just delivered to the hospital, – recalled composer D. Tolstoy, who had returned from the evacuation. – On the site of the buildings, destroyed by bombs and shells, there were empty spaces with piles of bricks and garbage. In the even rows of houses they were like torn teeth. Construction was slow. Leningrad was given to understand that it was just an oblast center. On some vacant lots, public gardens or children's playgrounds were built around the deaf capital walls draped with ivy. Over all the time, in the words of D. S. Merezhkovsky, "all the time", the "abomination of desolation" [636, p. 258–259].

The city, with the onset of the evening, still continued to plunge into darkness. The military rule of blackout, according to which, not a single fire burned in the streets, and all residents were obliged to lower the dark curtains on the windows, will be canceled only on April 29, 1945. Only by May 1, 1945 the city regained its eternal symbols – the Admiralty Needle shone, the spire and the dome of the Peter and Paul Cathedral, the Bronze Horseman was liberated from the "shelter", the famous horses of Klodt returned to the Anichkov Bridge, and by May 15 they took shelter from the sphinxes on the University Embankment [664].

Life began to gradually improve. The daily numbers of the Leningrad newspapers charged the audience with enthusiasm, with the characteristic pathos of the Soviet times, telling

about every new, albeit very small, but such an important event-achievement in the revival of all aspects of the life of the city. The composers also took part in this. D. Tolstoy wrote that "Soloviev-Sedoy songs appeared one after another, they brought people back to their joys and told them that "the sky is blue over Russia" [636, p. 258].

From the first autumn months, the Leningrad press reported daily new events in the cultural life of the city. Proceeding from the newspaper headings "Repertoire of theaters and cinema" it is clear that by the spring of 1945, the Mariinsky and Pushkin theaters, the Bolshoi Drama Theater, the Theater for Young People, the Theater of Musical Comedy, the Puppet Theater, the Vyborg House of Culture, and about six cinemas were active. In April, restoration work began in the halls of the Hermitage and the Russian Museum, new scientific and art publications were published, the Lenfilm studio was preparing new films for screening [664].

Immediately began an active concert life in the Leningrad Philharmonic. In the first half of October, D. Shostakovich returned to Leningrad. The premieres of his works of the war years are the events: in November the Seventh Symphony was again performed, the Eight was prepared for the Leningrad premiere, the Trio and the Quartet premiered, the Quintet and the vocal cycle "From English Poetry" were performed.

The Board of the Leningrad Union of Composers, as before, was located on the street. Architect Rossi, 4. In addition to the inevitable questions of the post-blocade arrangement of composers, the creative life of the union gradually developed. Among the materials of the periodicals there is a note by V. Bogdanov-Berezovsky published in the newspaper "Izvestia" on September 30, 1944: "On the creative "Mondays" of the Leningrad Union of Soviet Composers, Leningraders display their musical works written during the war. On these creative evenings performers and musicologists gather. Reports on the classics of Soviet and foreign musical culture are read here" [333]. On one of these "Mondays", the Sviridov romance series of Shakespeare's texts written in Novosibirsk was performed; In the autumn of 1944 in the hall of the Chamber Music Society the composer performed his Piano Sonata¹²⁰².

In the official reports of the Committee for the Arts, in particular, in the document "Musical works created during the war by the composers of the RSFSR", Sviridov's creative legacy of the war years was estimated by two works: in section II. "Operetta and musical comedy" under number 7 is "Sviridov "The sea is wide"; In section VII. "Chamber Instrumental Works" under the number 10 – "Sviridov Sonata" [1, p. 29, 31]. Created in Novosibirsk vocal cycles

¹²⁰² Unfortunately, there are only indirect data about these premiers, we do not have more specific information.

"From Shakespeare" and "Songs of a Wanderer" for reasons unknown to us in the official records did not appear¹²⁰³.

It should be noted that the war years and the first post-war years were a rather pleasant time for the creativity of composers who worked in academic genres. The musicologist E. Vlasova in his book "The year 1948 in Soviet music" gives an accurate assessment of the atmosphere that developed in the composer's environment of this time: "Musicians return to Moscow; As undoubted achievements are estimated the creative results with which the composers come to the end of the war period. The works of Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Myaskovsky, Gliere, performed abroad, had a striking and, most importantly, propagandistic effect on contemporaries. Institutions of power could not ignore this circumstance. The official position of the largest domestic composers at this time was stronger than ever" [499, p. 188].

Chairman of the Organizing Committee of the Union of Composers at the time was R. M. Glier, who, however, as E. Vlasova points out, "because of old age, actually entrusted daily work to his deputy A. I. Khachaturian" [499, p. 188]. The presidium of the music section of the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries of Committee for Arts Affairs was headed by Myaskovsky, his deputies were S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich and A. I. Khachaturian. The post of director of the Moscow Conservatory from the fall of 1942 was occupied by V. Ya. Shebalin. E. Vlasova also refers to specific representatives of state power who provided real assistance to composers at this time: "As we see, the largest and most authoritative composers directed the musical process - a situation unique for the Soviet musical culture. And here it would be wrong not to pay tribute to the chairman of the All-Union Communist Party of the USSR SNK Mikhail Borisovich Khrapchenko. The brilliant flourishing of Soviet musical culture in the 1940s, I am convinced, is associated with the period of his leadership of art" [499, p. 189].

The spring plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers held in the spring of 1944 (from March 27 to April 7) in Moscow was indicative. The question of professional skill of Soviet composers was discussed. It is rightly written by E. Vlasova that "the very statement of the theme itself testified that in a long polemic with" composers of a democratic direction "that began in the late 1920s, the plenum should have seemed to put an end, thereby closing the topic" [499, p. 189].

At the Plenum, D. D. Shostakovich made a keynote address, "Creative Results of 1943". Quite rightly noted in the book "1948 in Soviet music", that "this was an important, much talked

¹²⁰³ After the war, Sviridov was awarded the medal "For Valiant Labor during the Great Patriotic War" [82].

event. First of all, because in the Stalin and post-Stalin periods public creative life was strictly regulated. And if the candidature of Shostakovich, who was speaking at the plenum with the main report, was approved by the Agitprop of the Central Committee of the CPSU (B), for the present, this circumstance testified to the full support of the author of the world-famous Leningrad symphony at the very top. <...> Shostakovich's sharp criticism for a long time remained in the memory of those present, <...> – continues to write E. Vlasova – if Shostakovich publicly accused Shaporin and Popov of dilettantism for the slowness of the creative process, what to say about other, less eminent composers, the whole "Creative baggage" of which was exhausted by several songs!" [499, p. 192–194].

The main report was V. Ya. Shebalin "On composer skill". He also showed the main line of the attitude of the leading composer forces to the problems of professional skill and to the so-called. Composers of the "democratic" trend. "The danger of dilettantism, which can often be observed in our creative practice, and sometimes even a militant, so to speak, "fundamentally" justified form, is significant, – Shebalin asserted. – Sometimes in the composer's environment one has to hear about the unnecessary professional education for the composer. This topic is not new and has arisen more than once. In our time, most often this theory tries to justify the existence of their own insufficient knowledge and skills in the field of composer practice" [9, p. 39–65].

"It was clear to the attendees at the plenum that it was about M. Koval, expelled from the Moscow Conservatory, about I. Dzerzhinsky, who tried in vain to enter it and did not complete the course of study at the Leningrad Conservatory. <...> It was no coincidence that in the debates V. Bely noted that the authors of the operas «Quiet the Don» and «The Storm» became composers, "in respect of which the last" words "were heard at this plenum, at least the" penultimate" [499, p. 197–198], – E. Vlasova concludes.

A similar favorable situation, which had the composers to work, was also taking shape in the Leningrad Composers' Organization. At the head of the Leningrad Union from 1944 to 1946 stood V. Shcherbachev, in 1947 he was succeeded by D. Shostakovich. It is no accident that for Sviridov, the period from the moment of returning to liberated Leningrad and the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) "On the opera "Great friendship" by V. Muradeli" February 10, 1948, became happy creatively. In those years he became a composer, living and working at the expense of composing music. Proceeding from the situation that existed at that time in relation to composers and performers, this was enough: "This time can rightly be called the period of the heyday of the Soviet composer and performing school. Personality of the composer, performer, actor in the mature Stalinist society was socially significant. They were at the

very top of the social hierarchical ladder. Their work was well paid. Leading composers and musicians occupied leading positions in social and musical institutions: the Union of Soviet Composers, Committee on Stalin Prizes, All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, educational and educational institutions. They were nominated for deputy positions, gave prizes, orders and honorary titles. The degree of fruitful influence of big musicians on the public consciousness at that time is difficult to overestimate" [499, p. 411–412].

To date, almost the only documentary evidence of Sviridov's participation in the creative life of the Leningrad Union of Composers and the musical and public life of the city are the minutes of the meetings of the Union of Composers Board and other documents of the Leningrad Composers Union for 1944-1947, kept in TsGALI St. Petersburg.

1944–1947 years were the time of Sviridov's special attention to the chamber-instrumental genre – practically all known chamber-instrumental compositions of the composer were written exactly in those years. A. A. Belonenko points out in his introductory article to volume 26A of the Complete Works of G. V. Sviridov, "judging from the surviving notes of that time revealed by 2008, in these three and a few years the composer had the idea of creating the following works: Sonatas for cello and piano, string and piano trio, piano quintet, and at least two string quartets. Some of them have been implemented to some extent. Two versions of one of the string quartets, the initial versions of the piano trio and the piano quintet were completed" [483, p. IX].

Sviridov also refers to the genres of piano music. In addition to the piano sonata, begun in Novosibirsk, he wrote a cycle of twelve piano pieces, better known as *Partita for Piano*. There were also large orchestral plans – *Fantasia for two pianos and orchestra*, *symphony*, and the remaining unfinished.

It can be argued that this period of creativity is independent and represents a special value in the study of the Sviridov heritage. It was here, in the instrumental creative laboratory, that the precise, laconic, "visual" style of the composer's orchestral writing continued to be sharpened, which later would be distinguished by his mature vocal-symphonic works.

This period was marked by the special influence of Shostakovich. A. S. Belonenko writes that "Sviridov's instrumental compositions of the mid-forties were created under the strong charm of Shostakovich's style, even more so than when Sviridov was his pupil. <...> Each new composition of Sviridov showed Dmitry Dmitrievich¹²⁰⁴. Shostakovich continued to follow closely the development of his pupil. In fact, the 1940s were as if years of additional, post-

¹²⁰⁴ The composer himself writes about this in detail in a 1975 entry dedicated to Shostakovich [617, p. 87–88].

graduate training Sviridov in Shostakovich's class" [617, p. 27–28]. Shostakovich's impact affected different levels: in musical images, in the style of the language, even in genre preferences. "So, in the war years, after the Piano Trio of Shostakovich, Sviridov wrote the Piano Trio, after the Second Piano Sonata by Shostakovich – Piano Sonata; Strongly develops the quartet genre, – wrote the researcher of instrumental creativity Sviridov L. Raaben. – Under the sign of Shostakovich's influence there passes the whole second period of Sviridov's creative development, and it is no accident that during these years he created the greatest number of instrumental works" [600, p. 106–107].

Sviridov was aware of the influence of the teacher, but this did not bother him, as evidenced by his dialogue with Shostakovich about the Trio: "Shostakovich asked "Do not you worry that the place before the end (chorale) looks like my Trio?". I said: "I know, but it's nice to me!". Then he said: "Let it be so!" [617, p. 87].

Interesting in this regard are still unpublished diaries of fellow student Sviridov on the conservatory O. A. Evlakhov. There are lines dedicated to the evaluation of Sviridov's creativity in the first half of the 1940's and his place in the musical culture. Here is what Evlakhov wrote in his diary on November 4, 1944: "Sviridov considers himself, apparently a genius, but, alas, with all his enormous talent, he is an epigone. Geniuses and the greatest talents brought their own, unique – such is Mussorgsky, Tchaikovsky, Brahms, Schumann, Chopin, <...>. Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich. Its language!

Therefore, in order to justify the weakness of the Sviridov and preach that topics are not important, they can even be borrowed (which he does with Shostakovich), that it's not about originality, but about philosophy. For the time being, he is still in captivity and the powerful talent of Shostakovich. What will happen next – we'll see" [181, p. 7 turnover]. One can be sure of the sincerity of these words, which arose as a fruit of meditations over the conversation with Sviridov. It is interesting that Evlakhov draws his conclusion even before the creation of Sviridov's basic chamber-instrumental compositions of the forties, which could, to a greater extent, provoke the characterization of Shostakovich's epigon. In this characteristic, not only the "echo" of the pre-war perception of Sviridov, a student, the student of Shostakovich, is felt, but also a reaction to the aesthetic attitudes preached by Sviridov at that time, which predetermine his departure to the chamber-instrumental sphere. The issue of the philosophy of music, theme-melody will constantly occupy the composer throughout his life, as evidenced by his numerous recordings. It remains to be seen whether Evlakhov's opinion has changed in the years to come. The main thing is that this statement once again confirms that Sviridov, who turned to the instrumental genre, was not perceived by all as saying his creative word.

But there were other opinions. Here is what he remembers about his meeting with Sviridov in the autumn of 1944: D. A. Tolstoy: "He showed me romance about Shakespeare's words, theatrical music, part of the string symphony, the piano sonata started. What he showed was dazzlingly bright, something I had never heard in modern music. Generally speaking, Shostakovich's pupil affected the first bars, moreover, all the music (except the vocal) was skolkom from the music of Shostakovich. But – a strange thing – for all that Sviridov's music was imbued with an inexplicable melodic charm. I did not find this or the like in the music of his brilliant teacher. <...> First of all, his great talent was admired. <...> His music, as I perceived it in that war time, was always clear, even when it was full of sharp and spicy harmonies, for it was always comprehended in an image" [636, p. 242].

Unfortunately, almost all researchers constantly emphasize the "imitative" nature of Sviridov's chamber-instrumental compositions. Although, after a lapse of time, and opened, after the composer's death, the panorama of the composer's creative and epistolary heritage, this, rather external, and therefore so noticeable similarity, should go to the background, revealing to the researchers the bright original features of the works of these years. Even in those years, the most sensitive and profound critics, like Yu. Vainkop and A. Sokhor, understood this: "a fresh look revealed in Sviridov's instrumental work of the forties not only common for all music of that time, but also in what even then The author's individuality manifested itself: straightforward lyricism, the melodic way of thinking. Became more visible features of Sviridov's identity compared with Shostakovich of those same years: a more direct connection with the Russian folk song, a greater significance of the epic beginning" [629, p. 50].

In the forties the work of composers took place in the atmosphere of the military and post-war years, involuntarily predetermining the themes of works and their mood. In what direction did Sviridov see his work in those years? It is evident from the dialogue with the composer D. Tolstoy: "What kind of music should I write?" "Now is not the time for pastorals", Sviridov replied. "We must write tragic music." <...> In these words was his vision of the world, at that time close to Shostakovich. And this, of course, was the truth of the age" [636, p. 247]. Indeed, as L. Raaben noted, "In instrumental works [Sviridov] took advantage of very much of the system of tragedy symphonism developed by Shostakovich, but reinterpreting its principles in terms of his own individuality <...> he was more attracted not to show tragic events and world cataclysms, but rather an expression of their attitude towards them" [600, p. 111].

Unfortunately, this important period, until now remains the most unexplored in the composer's work. The reason for this was, first of all, the sad events of 1948. On the pages of the introductory article to volume 26A, A. S. Belonenko repeatedly testifies: "the works of the com-

poser in this genre were betrayed by default, and the author himself did not like to remember them" [483, p. XVI]; "Later the composer did not share his memories of the quartets with anyone, and, apparently, did not like to talk about this topic" [483, p. XXII].

However, in those years, up to 1948, each new work of Sviridov was widely welcomed, successfully performed, actively discussed at creative meetings. In 1946 the chamber-instrumental work of the composer was highly appreciated in the pages of the newspaper "Vechniy Leningrad": "These works belong to the best of what was created in recent years by Soviet composers in the genre of chamber and instrumental music" [341]. These words were confirmed by the fact that all three chamber-instrumental ensembles of Sviridov were consistently nominated for the Stalin Prize.

According to M. I. Chulaki, in the second half of the forties the region of chamber music was adequately represented practically only by Sviridov's works. June 15, 1946 in his report on the forthcoming plenary meeting of the Organizing Committee of the the Union of Soviet Composers (October 2–8), Chulaki, noting the obvious preponderance of the song and "lagging behind" in some areas, including in the field of chamber music, said: "Chamber music – if not to point to Sviridov, then this genre is completely swallowed up by song works. For this is, of course, a reflection of the musical life of Leningrad and the lack of real propaganda of chamber and symphonic music" [73, p. 47].

In the obligatory plan of the Union of Composers was the publication and study of the chamber creativity of the composer. According to Protocol No. 8 of the meeting of the board of the Leningrad Union of Composers of April 4, 1946, dedicated to the work of the section of criticism at the Leningrad Union of Composers, in 1946 a monograph on Sviridov was to be published. In paragraph "2" of this protocol we read: "Make partial corrections to the previously approved editorial plan of the critic group, finally approving it in the following form: <...> A series of monographic brochures <...> about Dzerzhinsky, Zhelobinsky, Zhivotov, Kochurov, Pashchenko, Sviridov, Soloviev-Sedoy, Khodzha-Einatov, Chulaki, Shostakovich, Steinberg, Shcherbachev" [75].

February 22, 1947 at the meeting of the Board discussed the next issue of the journal "Soviet Music", which was planned to be released by the thirtieth anniversary of Soviet power and "specially devote to the Leningrad musical life" [87]. In the preliminary discussion and preparation of the collection participated Glukh, Entelis, Chulaki, Ryzhkin, Kruts. It was supposed that the following questions will be reflected in the issue: "1. Characteristics of the creative life of Leningrad, and the main creative tasks facing the organization. / 2. Essays-portraits of individual composers, it was assumed that the composers would share their creative plans" [87].

Concerned about the opportunity to prepare a compilation in a timely manner, M. Glukh and M. Chulaki emphasize the importance of lighting in Sviridov's chamber music journal:

M. Glukh: "The idea of a separate issue is very tempting in itself; nevertheless, we must consider whether we can the proposed term to assume the obligations assumed. The review material can be given quickly, but in this issue there should be a number of serious articles, such as the chamber works of Sviridov, the work of Khodzha-Einatov, the "Imaginary fiancée" of Chulaki, the works of Pashchenko, Klyuzner, Lobkovsky and others" [87, p. 10].

M. Chulaki: "Such articles as Sviridov's chamber music are the most serious musical questions that are the reason for the further connection of the Leningraders with the journal "Soviet Music" [87, p. 11].

In order to fully experience the atmosphere formed around Sviridov's creative work in the forties, a more detailed examination of the fate of each of the completed chamber-instrumental compositions of the composer of these years is needed.

The happiest fate was for the Piano Trio. The work was written in 1945 for twelve days [629, p. 39] and was dedicated to his first performers – I. O. Lukashevsky (violin) and D. Ya. Mogilevsky (cello) [507, p. 101]. The premiere took place in 1945 in the Small Hall named after A. K. Glazunov of the Leningrad Conservatory, the pianist's part was performed by the author. The exact date of the premiere has not yet been established. However, thanks to a note in the "Leningrad Truth" of May 23, 1945, it can be assumed that this happened in May [403]. In 1946, the Trio was performed in Moscow in the Small Hall of the Conservatory.

The press very widely responded to this work. The first was a note "The New Work of the Composer Sviridov" from the "Diary of Arts" column of the newspaper "Leningradskaya Pravda" dated May 23, 1945 [403]. It reported that "The next creative review of the Leningrad branch of the Union of Composers performed a new trio for the piano, violin and cello. Sviridov – the author of a symphony, a concert for pianoforte and orchestra, an operetta known for his poems by Pushkin and other works – turned to the genre of the chamber-instrumental ensemble and managed to achieve a lot here. A trio consisting of four parts has just been completed by Sviridov. It does not have a definite plot, but it is saturated with deeply exciting content, reflecting the feelings and experiences of the Soviet artist in the days of the Great Patriotic War.

The trio of Sviridov performed by Honored Artist of the Republic I. Lukashevsky and D. Mogilevsky and the author left a vivid impression. The new work has all the data to enter the concert repertoire" [403].

In 1964 on the pages of the newspaper "Evening Moscow" the musicologist G. Polyanovskiy will recount this view: "I remember vividly 1945, when the wounds of Lenin-

grad still not healed, as if called "Remember!", when Nevsky at the Palace Square still existed. The inscription on the wall: "This side is under gunfire, it's dangerous here!" Then, in a small room of the Union of Composers, a few people gathered – we listened to the piano trio that Sviridov had just written. The impression of this brightly talented, deeply dramatic music was unforgettable. The trio seemed to have poured out from the very heart of the young artist, as if it were dictated by the living sensation of the whole experience during this terrible time" [420].

There was also a small review of the performance of the Sviridov Trio in a chamber concert held in December 1945 in the Small Hall named after I. Glazunov: "The trio of Y. Sviridov for piano, violin and cello was performed by the author, I. Lukashevsky and D. Mogilevsky. Parts of the work have definite names: Elegy, Scherzo, Funeral March, Idyll. The richness of the creative imagination of the composer gives him the possibility of the boldest accomplishment of his designs. His willful aspiration keeps the listener tense all the time, leads powerfully with himself. The work attracts, both the breadth of their thoughts, and the completeness of the design. One of the last creations of Yu Sviridov, the trio, is certainly a valuable contribution to our Soviet creativity" [370].

On the Moscow premiere of the Trio on February 15, 1946, the newspaper "Soviet Art" reported. There was published a note by D. Zhitomirsky "Novelties of chamber music": "The execution of the new four-part trio of young talented Leningrader Y. Sviridov ("Elegy", "Scherzo", "Funeral March", "Idyll") caused the audience's hottest response, – wrote critic. – The composer could be accused of being too often tempted by the "ready" musical-imagery complexes and techniques of presentation, which not only among the classics, but also in modern music of the "neoclassical" sense became a commonplace (we mean, for example, the traditional form of presentation in the "Funeral March" or imitation of the pastoral themes of Scarlatti in "Idyll").

However, undoubtedly, the artistic victory of the young composer lies in the fact that his new work from the very beginning to the end is obeyed with enormous enthusiasm and that his creative temperament makes you feel with fresh freshness even what is already outwardly familiar to the rumor.

The beautiful melodic talent of Sviridov appears even more vividly in the trio than in his previous works. I would also like to note his musical-dramatic sensitivity: the ability to give the "course of action" of his music an unflagging intensity and fascination, constantly refreshing her with bright contrasts and intriguing twists of thought. Excellent in this sense made the scherzo and trio finale" [366].

The Trio greeted on the pages of the press and D. Shostakovich: "Of the new works that I had to hear, Sviridov's trio made an exceptional impression. It is fresh in form and deep in content the work, which is at a high technical level. Sviridov promises to grow into a first-class master, and in his person we have a gifted composer" [469]. The new composition of Sviridov and another oldest master of Soviet music N. Myaskovsky, who managed to discern the originality of the composer's language, through all the creative parallels: "Piano Trio of Y. Sviridov, without regard to the very tangible influence of technical, formal, at times even the intonational techniques of D. Shostakovich, still produces a very positive and even independent impression. It is written with genuine temperament, well done technically, interestingly instrumented (although not without pretentiousness), and most importantly fresh in design and very imaginative. The latter is especially valuable, because with excellent and quality music, gives the composition a great vitality and therefore, I think, will provide him with a lasting fate in performing practice.

Works of this genre in Russian music in general a little, and therefore the appearance of a valuable new quality trio Yu. Sviridov must be properly assessed" [581]. As always, with sincere support of every new composition of the composer, Yu. Vainkop made a speech in the press: "Sviridov's piano trio is a composition of great emotional saturation. It clearly reflects the feelings and thoughts born of the impressions and experiences of the days of the Great Patriotic War. Many pages of this noble, serious music are covered with sorrowful reflections, but there are dramatic and excited episodes and enlightened music, full of optimism, and the caressing and lightning pages of the idyll.

Essential features of the trio are song and slender, plastic form. Trio captivates the maturity of creative thought. Written this work in a very short time (for twelve days), representing an example of outstanding creative energy and high professional skill" [341].

In 1946, Sviridov received the Stalin Prize of the first degree for the Trio. This became a co-existence in his life. The nomination for the Stalin Prize was held on March 17, 1946 at a meeting of the board of Leningrad Union of Composers. The Board decided: "To nominate the following outstanding works of symphonic and chamber genre for the Stalin Prize for 1945, which won a place in the repertoire of performers and singers: Shostakovich D. D. Symphony No. 9. / Dzerzhinsky I. I. Concerto for piano from the orc. / Sviridov Yu.V. Trio. / Sviridov Yu.V. Piano Quintet" [74].

After the Stalin Prize was awarded to Sviridov, a rather extensive article by M. I. Chulaki appeared in the press. It was not only his private opinion, but, above all, the expression of official, public opinion in relation to Sviridov. We will quote the text of this article in its entirety, since this estimate will be indicative in the future, in connection with the change in the situation

around Sviridov's creative work after the series of Party Decisions of 1946–1948. "Leningrad composers with great joy met the news of the award of the Stalin Prize of the first degree to their co-worker Sviridov. G. V. Sviridov – gifted composer of the younger generation. Ten years ago, while still a conservatory student, he first appeared in the composer's field and immediately discovered a bright, promising talent. His romances on Pushkin's texts quickly became widespread. Repeatedly performed and his piano compositions – sonatina, foreplay and others. The largest works of Sviridov before the war were a concert for piano and orchestra and a symphony for a string orchestra. The main qualities of the style of Sviridov – broad song, simplicity and clarity of texture, proximity to folk-song intonations – clearly manifested itself in his first works.

The young composer was affected by excellent professional data – working capacity, natural technology, excellent hearing and memory. His greed for perceiving everything significant both in the field of new music and in the area of the immense classical heritage was also striking. Very quickly, Sviridov became one of the most musically well-read composers of our city, possessing at the same time a bright personality, a broad musical horizon and a rich creative imagination.

During the Great Patriotic War, Sviridov had to work hard in difficult conditions in the field of various genres. He wrote songs and choirs, programs for the Red Army ensembles, music for plays, etc. But more and more he gravitated toward the creation of monumental chamber-instrumental forms, where he dreamed of capturing the inner world of Soviet people fighting for freedom and the happiness of all progressive mankind.

And in the last two years he composed two quartets, a piano quintet and a piano trio.

A distinctive feature of these works (as the style of Sviridov in recent times) is courageous, strong-willed pressure, harmony of architectonics. Sviridov's themes are chased, laconic, a complex multi-voiced texture is easy and natural.

Strong impression is produced by lyrical episodes and parts of his works – always deep, free from external beauty.

The trio, which was awarded the Stalin Prize, consists of four parts – elegy, scherzo, funeral march, idyll and is a lyrical and dramatic work embodying the best aspects of Sviridov's chamber music.

G. V. Sviridov is a composer who is always looking for new forms and means of expression. Especially persistently he seeks to solve for himself the problem of a musical language capable of expressing most fully the basic ideas of our time. With great interest, we are waiting for new works from him – the symphony of a lyrical and romantic character he started. It seems that

a well-deserved reward will be an important stimulus in the further progress of this interesting and talented composer" [462].

Trio almost immediately won the love of the audience and firmly established in the concert repertoire. In this regard, there is a need to publish it. May 31, 1946 at the Board meeting discussed the publishing plan in 1946/1947. Speaking on this occasion, F. Rubtsov has noticed that "it is desirable as much as possible to account for chamber and instrumental literature," in this connection in the publishing plan 1946–1947 recommended Trio Sviridov [78].

In musical circles the trio gave a considerable public importance. May 24, 1946 a regular meeting of the Board on the organization of the creative Plenum of Leningrad Union of Composers, which was supposed to go for four days from 10 to 15 June. According to M. A. Chulaki, the Plenum should have been "a general meeting of composers, <...> so that Leningrad organizations that know little the work of Leningrad composers, learn new works that should be shown at the Plenum. It is necessary to invite representatives of the City Committee of the CPSU(B), the Department for Affairs Arts and performing organizations" [77]. At the Plenum, along with the works Dzerzhinsky, Zhivotov, Pashchenko, Hodza-Einatov, Voloshinov, Shcherbachev, Chulaki, Maklakov, Kochurov, Lobkovsky, was to be presented to the Trio by Sviridov (planned in the third day of the Plenum).

Also in the collections of the Union of composers is a curious document, testifying about the incident that took place in November 1946 connection with the performance of Piano trio by the composer [79]. He did not have any serious consequences, but became indicative, stressing the important role played by the Trio for the musical and social life of Leningrad.

On November 3, 1946, the Stanislavsky House of Art hosted a meeting with Czech musicians. At this meeting, the Glazunov quartet was to be performed by the Sviridov Trio. And, as far as can be seen from the transcript, the show of the trio to foreign guests was the main goal of the meeting. However, the performance was thwarted. In this regard, to clarify the circumstances, the representatives of the Glazunov and O. Sarkisov quartet, as a representative of the philharmonic society, were gathered at the meeting of the Board under the chairmanship of V. Shcherbachev. Sviridov was not present at this meeting.

V. Shcherbachev uttered the following words: "there was a strange and unfortunate incident, which seems totally at odds with the established relationship we have with the Quartet named after Glazunov, the fault which was not executed Sviridov trio in a meeting with Czech musicians, while well organized meeting. This question is not only principled, but also politically, because it affected the propaganda of Soviet musical culture abroad" [79, p. 78].

According to O. S. Sarkisov, the breakdown was due to the sudden illness of the soloist Lukashevsky, who arrived at the House of Arts could not speak: "There was no ill will in this, but there was an actual extremely unfortunate coincidence of circumstances and Lukashevsky's illness" [79, p. 78]. Denied any intentionality in this situation and Lukashevsky himself: "It is unlikely that the Union of Composers can assume that we could afford to give up a pre-planned speech, especially in such an atmosphere. It was just an accident and all the conversations that arise around this incident, in such an unpleasant edition for us, have no basis. It is also extremely unpleasant for us, because of circumstances beyond our control, that Yu. Sviridov brought us, whose composer we love and appreciate, but we have already talked with him, and we hope that he correctly understood us" [79, p. 78 turnover].

The explanations given by the Glazunov quartet were adopted and V. Shcherbachev concluded: "I am extremely pleased that the blame for all this combination of circumstances, nevertheless, for explaining the unpleasant conversations arising around this incident, can be justified by the fact that we are not very spoiled the attitude towards us of such a powerful organization as the Philharmonic, and therefore if there is any trouble, it can naturally be interpreted as a tradition of the existing in the Philharmonic negligence regarding the performance eniya Soviet works" [79, p. 78 turnover].

It is quite obvious that in musical circles the Trio was perceived as a vivid achievement of Soviet music. All researchers unanimously noted his main feature – a unique melodism of Sviridov, a special wide song, having truly felt the roll call with the early period of the composer's creativity. As Yu. Vainkop wrote, "in the trio, this "first-born" property of his talent has completely triumphed" [340, p. 24].

Fortunately, the evaluation of this work will practically not change during the life of the composer. Already at the end of the sixties L. Raaben wrote: "Through the shostakovich images the face of the master with its own, individual features, complex, surprisingly rich and unique-individual spiritual world can be seen. <...> at the time of his writing the Sviridov as a person, as a person has already entered the time of maturity. That mighty human individuality, which we so appreciate in this great artist, has already powerfully declared herself ..." [600, p. 120].

The trio was created in parallel with another chamber-instrumental composition – the Piano Quintet. In 2008, the Center for the Study of the Creative Heritage of G. V. Sviridov prepared and published in volume 26A of the Complete Works of Georgy Sviridov, which included two chamber instrumental compositions from the 1940s: Quintet for piano, two violins, viola and cello (1945) and the Quartet for Two Violins, Viola and Cello (1946). The introductory article by E. Mamaeva and A. Belonenko, which precedes the volume, is by far the only detailed study of

these two works. The article presents the history of Sviridov's address to the chamber-instrumental genre, gives a detailed comparative analysis of the variants of the note text (manuscripts), and many archival data are put into circulation [483].

Note that in general, work on all the instrumental works took place in Sviridov not easy, much of the composer did not satisfy. This is evidenced by many-numbered versions of works, attempts to destroy scores, unfinished works, sketches, plans. Definitely one thing – Sviridov worked out his style and hone his skills. The revealed variants of the music text give an opportunity to plunge into the composer's workshop. As the comparison of the variants of the note text of the quartet and the quintet, which is detailed by A. S. Belonenko in the introductory article, most of the numerous corrections confirms the main: "Sviridov, despite the two piano and one violin sonata and piano concerto, two symphonies, Continued to improve the experience of writing a sonata-symphonic cycle. Experience with the chamber ensemble composer only acquired" [483, p. XIII]. The idea embodied with difficulty, and perhaps required a very great skill, why the composer was not satisfied with the composition.

When exactly the Quintet was written it is not known exactly. However, in a note "Again in Leningrad", D. Shostakovich writes that "A very talented young composer Yuri Sviridov <...> pleased me with his new works – a piano sonata and sketches of the piano quintet, over which, it turns out, he worked even at the front" [469]. The words of Shostakovich clearly indicate that the intention of the Quintet and the beginning of work on it may well relate to the period of life in Novosibirsk¹²⁰⁵.

In official sources, the quintet was first mentioned in the minutes of the board meeting of the Leningrad Union of Composers for 1945. The protocol of November 24, 1945, there is a list of works recommended for transfer to All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries. Among the compositions of various composers are the sonata for piano and the piano quintet by Yu. Sviridov (the Quintet is inscribed with a hand under number 11) [71, p. 72].

The first and only publication in the periodicals dedicated to the quintet is still the article "The Piano Quintet by Yu. V. Sviridov" [453]. The note was written as a response to the premiere of the quintet in the Leningrad Composers' Union on March 27, 1946. Let us quote the text of this small first public review of the quintet in full: "A large audience gathered yesterday in the Leningrad Union of Soviet Composers to listen to Yu. V. Sviridov's new work – piano quintet in the performance of the Honored Collective of the Republic of the Quartet named after Glazunov

¹²⁰⁵ According to A. S. Belonenko, the history of the text of the quintet indicates that Sviridov had several variants of it and at least two main editions. The second edition, which arose in 1955, was reworked in 1964 into "Music for the Chamber Orchestra" [483, p. XII].

and the author. Speaking after the execution of the quintet, the chairman of the Leningrad Union of Soviet Composers, Professor V. V. Shcherbachev said:

– "The piano quintet by Yu. V. Sviridov is a work of very great significance. This is a great event in the musical life.

The participants congratulated the author with great creative success. Composer Yu. V. Kochurov told our correspondent:

– "The quintet of Yu. V. Sviridov is a work of great scope: from tragic pathos to sublime lyrics. Freely owning modern musical techniques, the author created a work that, with the brightness and exciting rapidity of the plot, keeps the listener in deep tension from his first to the last note" [453]. Unfortunately, in the foundation of the Union of Composers in TsGALI St. Petersburg an attempt to find the record of this meeting was not crowned with success.

The quintet became an event of musical life. A. A. Belonenko testifies, he "was performed several times in 1946 in Leningrad and Moscow, was recorded on the radio" [483, p. X]¹²⁰⁶. But most importantly, the Quintet was nominated for the Stalin Prize together with the piano trio. This happened at a meeting of the board of Leningrad Union of Soviet Composers on March 17, 1945, about which it was already mentioned above.

The content characteristic of the Quintet and the Trio is given in a letter sent to the Committee on the Stalin Prizes for Art¹²⁰⁷: "The Board of the Leningrad Union of Soviet Composers at its meeting of March 16, 1946 summed up the creative activity of the Leningrad composers for 1945. Outstanding works of symphonic and chamber genres were recognized as the following works, which won a place in the repertoire of performing organizations and collectives:

G. V. Sviridov – Trio and Piano Quintet.

G. V. Sviridov, an outstanding composer of Leningrad, has been working with special creative energy in recent years in the field of chamber music. His TRIO and QUINTET thanks to the monumentality and depth of ideas, emotional saturation, technical skill, combined with a bright creative individuality and culture, put these compositions in the forefront of Soviet composers.

Chairman of the Board V. Shcherbachev» [483, p. XI].

In 1946, along with the trio, it was planned to publish a serious article on the quintet. According to Protocol No. 8 of the meeting of the board of the Leningrad Union of Soviet Com-

¹²⁰⁶ The audio recording was made in 1946 and is now kept in the State Tele and Radio Fund of the Russian Federation.

¹²⁰⁷ The text of the letter for the first time on the pages of the introductory article to volume 26A of the Complete works of the composer A. Belonenko [483, p. X–XI].

posers of April 4, 1946, dedicated to the work of the section of criticism under the alliance, it is said: "In the first collection "Creativity of the Leningrad Composers" include materials for 1945, according to which the following topics should be approved: <...> Sviridov Quintet, Sviridov Trio" [75].

It is noteworthy that the nomination of the Piano Quintet for the Stalin Prize, a recommendation to the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries took place prior to its public execution. This, undoubtedly, testifies to the high appreciation of this work, as well as the trio that has become an event in the musical life of Leningrad.

In parallel with the quintet and the trio, Sviridov first turns to the genre of the string quartet. A. S. Belonenko calls the history of the composer's appeal to the quartet genre "one of the pages that he has not yet studied" [483, p. XV]. In the archival sources identified, three Sviridov quartets are mentioned¹²⁰⁸. "It is difficult to say whether this figure is accurate, whether there are also completed works or some of them were not completed" [483, p. XVI], Belonenko believes. Proceeding from the manuscripts of music, one can only say that "Sviridov had several quartet ideas during these years. And one of them he carried out exactly to the end, and this quartet was preserved in manuscripts" [483, p. XVI]. Actually, this quartet will be discussed.

In the scientific literature, Sviridov's quartets were practically not discussed¹²⁰⁹, in the notation lists on Sviridov information about them is contradictory, in L. Raaben's article "Sviridov's Instrumental Creativity of the 30–40s" it is pointed out that both quartets are lost, in A. Sokhor's monograph lost only the manuscript of the second quartet appears.

The first mention of the quartet we find among the protocols of the Leningrad Composers' Union for 1945. Sviridov's statement of October 22, 1945, with a request to replace the creative commitment: "In connection with the change in my creative plans, I ask you to replace my creative commitment (piano concerto) with a commitment the composition of the string quartet in five parts and to solicit this in front of the Leningrad branch of the Musical Fund. G. Sviridov. October 22, 1945" [70]. A month later, according to the protocol of November 24, 1945, this quartet was heard in the presence of the commission, represented by V. Shcherbachev, A. Ashkenazi, A. Zhivotov, M. Matveev, A. Matyushin, I. Dzerzhinsky, T. Svirina. In conclusion, the commission decided to "accept work" [71]. "Consequently," A. Belonenko points out, "either the

¹²⁰⁸ For more details on the history of the appeal of Sviridov to the quartet genre see: A. Belonenko, E. Mamaeva Chamber instrumental ensembles of G. V. Sviridov of the 1940s. [483, p. XV–XVI].

¹²⁰⁹ With the exception of a brief description of the quartet in the monograph of A. Sokhor [629], reports of the premiere of the quartet in the Small Hall of the Glazunov of Leningrad Conservatory by V. Muzalevsky [395] and a brief comparative description in the article by Yu. Vainkop [340], no other information in the press about this work was not found.

quartet was composed during the month from October 22 to November 24, or work on it began earlier" [483, p. XVI].

Proceeding from Shostakovich's letters to Glikman it is clear that at the beginning of January Sviridov, while in Moscow, was showing his quartet (first or second edition) to D. Shostakovich, who approved the work. In a letter of January 12, 1946, Shostakovich writes: "Two times he met with Yu. V. Sviridov, who arrived in Moscow. He himself, as well as his new Quartet, I really like" [594, p. 72]¹²¹⁰.

Already on April 4, 1946, at the meeting of the Board of the Leningrad Union of Soviet Composers, devoted to the work of the section of criticism, it is said about planning to write an article on the quartet for the first collection of "The Creativity of Leningrad Composers": "To decide on the inclusion of articles on Sviridov's quartets, <...> new songs of Sorokin and Pritzker after demonstrating these works on creative screenings" [75].

After the protocol No. 17 of June 16, 1946, the program of symphonic and chamber concerts from the works of Leningrad composers in Moscow follows [73, p. 58], consisting of two chamber and two symphony concerts. It follows from this that in the second chamber concert, at number five, in the performance of the Glazunov Quartet sounded Sviridov's Quartet. In connection with what and where these concerts were held, at the moment it was not possible to establish. However, this document says that by that time the composition was already included in the repertoire of the Glazunov Quartet and, quite possibly, its first public performance took place not in Leningrad, but in Moscow.

In the middle of 1947, the publishing plan of "Muzgiz"¹²¹¹ for 1947 included the editions of the Quintet and the Quartet Sviridov [88]. Unfortunately, in the light of the Decree of 1948, these plans were not destined to come true¹²¹².

Unfortunately, at the moment there is no documentary evidence of the evaluation given by the colleagues to the Sviridov Quartet between November 1945 and November 1946, when his first public performance in Leningrad was held, and a screening at the Union of Composers was held. But despite this, the above facts are enough to make sure of the favorable attitude to-

¹²¹⁰ In the comments to this letter I. Glikman writes that "In conversations with me, Dmitri Dmitrievich with great praise spoke not only of the First Quartet of G. V. Sviridov, but also of the Trio for violin, cello and piano. Shostakovich did much to ensure that the last work was awarded the Stalin Prize in 1946" [594, p. 72].

¹²¹¹ Muzgiz – State Music Publishing House.

¹²¹² For the first time, the Quartet and the quintet was published in 2008 in volume 26 of the Complete works of the composer. Concert life works were resumed on 4 December 2000, work was performed in the framework of the festival "the Petersburg wreath to Sviridov" in the Small Hall of the Glinka of St.Petersburg Philharmonic.

wards Sviridov from the members of the Board of the Union and a special degree of confidence in the composer's professional skill, and that the Quartet also had a great future.

The most mysterious in the fate of the quartet was his nomination for the Stalin Prize, discussed July 16, 1946 at a meeting of the Board of Leningrad Union of Soviet Composers¹²¹³: "For the nomination of additional candidates for the Stalin Prize to listen to the public performance of works that were not performed this year". Under number 9: "Sviridov Yu. Two quartets" [73, p. 55].

October 13, 1946 at the regular meeting again discussed the issue of candidates. This time there were fewer candidates, but the quartet of Sviridov remained, only now was a single quartet¹²¹⁴: "To confirm the decision of the Board of June 16 on the nomination of the Stalin Prize: "For the promotion of the Stalin Prize, I consider it necessary to get to know the true sound with the following works: Soloviev-Sedoy Song / Zhivotov Heroic poem for the symphony orchestra <...> Sviridov Quartet <...>" [73, p. 62 turnover – 63].

The most interesting thing is that, as A. Belonenko points out, the Sviridov quartet does not exist in the Protocols containing information about the meeting at which the list of candidates for the year 1947 was finally approved. Nevertheless, he is again speaking at a meeting of the music section of the Stalin Prize Committee in Moscow, where in early February 1948 they discussed the works nominated for the 1947 Prize. However, in the atmosphere of the Decree of 1948 the Quartet did not pass. Literally at the same time he was sharply criticized by A. B. Goldenweiser at the Meeting of Soviet Music Workers in the Central Committee of the CPSU (b) [291, p. 57]. Therefore it is not surprising that at a plenary meeting of the Committee on Stalin Prizes on April 5, 1948, in a report from the section of music, R. M. Glier reported: "The following candidates did not pass through section 2: Sviridov Yu. V. Quartet" [cited in: 483, p. XXI].

The dual attitude towards the quartet began to be felt by the end of 1946. In the review of V. Muzalevsky for the public performance of the quartet in the Small Hall of the Leningrad Conservatory on December 27, 1946, we read: "The new quartet of Yu. Sviridov performed in this concert was written in 1946. It is filled with a feeling inspired by a living sense of our reality.

¹²¹³ The main candidates were: ballet "Imaginary fiance" by M. Chulaki and the Opera «Namus» by L. A. Hodza-Einatov. For the first time this document has been given in the introductory article to 26 A the Complete works of G. Sviridov [483, p. XX].

¹²¹⁴ So far, it remains unknown which two quartets were discussed in the first document, whether it was a mistake. We can say that at that time Sviridov had two editions, the so-called First Quartet, which some researchers, including A. N. Sokhor, were accepted for two different compositions. And the idea of the Second Quartet dedicated to V. Shcherbachev, based on manuscripts, will not appear until 1947. For more details see: A. Belonenko, E. Mamaeva. Chamber Instrumental Ensembles of G. V. Sviridov 1940s: Quintet. The Quartet [483].

The laconic form of all parts, the bold ingenious use of the sonority of stringed instruments, and finally the song character of the individual themes (solo alto in the 1st part), all of this are the unconditional qualities of the quartet. However, the musical language of Sviridov is not always equal. Sometimes it is filled with sharp turns, sometimes contrived, random. The struggle for the smoothness and purity of the musical language should become the primary task of the composer" [394].

Positively in the press responded only Yu. Vainkop, "well aware of the music of the young composer and sympathized with him" [483, p. XIX]. In the comparative description of the Piano Trio and the String Quartet, noting the shortcomings of the first, Vainkop writes about the quartet: "But already in the next soviet work, whose creative development continues with the same intensity, successfully overcomes these shortcomings, expect the appearance of their new works" [340, p. 28].

In connection with the quartet, it is appropriate to mention one more work of that time – Partita for piano, written in 1946 [507, p. 103]. Partitas refer to the so-called "neoclassical" opus of the composer. In the music of the first partita, the researchers saw the continuation of the figurative sphere of the piano sonata associated with the events of the war, while the second partita seemed to them more chamber and lyrical¹²¹⁵. Partitas were published in 1947 under the title "Twelve Pieces for Piano (Partita)" – as two notebooks of the same partita. In the late 1950s, Sviridov again returned to the second party, creating its second edition, as a result of which, according to L. Polyakova, there will be a new work "to which the former Partita G. Sviridov refers as a sketch to the finished picture" [596, p. 228]¹²¹⁶.

The attention of researchers and performers of the partita will acquire much later, when the consequences of the decree of 1948 gradually weaken. And before that Partita had time to sound on the stage several times, to get out with a very small circulation on the rights of the manuscript and to receive one ambiguous assessment in the press. In the press there was a response to a concert that took place on January 31, 1947 in the Small Hall of the Leningrad Conservatory, and consisted of new chamber pieces by Leningrad composers, where Sviridov performed the Second Partita (No. 7–12). The author of the review was L. Barenboim: "I had recently heard a number of new piano pieces by Sviridov (first partita, sonata). Of these, the second partita shown at the concert seems to me the most successful piano piece by a gifted com-

¹²¹⁵ In the scientific literature, partitas are generally well illustrated: in the article by D. Blagoy, "Piano Art of Sviridov" [490, p. 237–250], a detailed analysis of music is given, written about the partites in the monograph of A. Sokhor [629, p. 46–47], the articles of L. Raaben [600] and L. Polyakova [596] speak quite fluently of partites. [596]. All the main facts are captured in these publications, there are valuable thoughts and observations.

¹²¹⁶ The cycle, originally, was called "Seven Plays for Piano", but then it was named "Partita in F minor".

poser. But also this composition – bright, temperamental and full pressure – leaves the impression of a sketch. Individual plays you perceive as masterfully performed polyphonic composite exercises. In search of new timbre colors, the author overloads sometimes the piano texture of his plays, and it becomes viscous and heavy. The most successful and impressive parts of the second Partita are "Arietta", "Intre mezzo", "Romance" and "Fugue" – ingenious and integral in form" [327].

In part, this document was already published in the introductory article of volume 26A of Sviridov's complete works. For the first time, we give the text of the discussion without notes, which will give us an opportunity to present the atmosphere in which the discussion took place:

Yu. Kochurov: "The Quartet made a great impression, especially the scherzo. The quintet, which I value above the trio, is, of course, much deeper than the quartet, but the quartet heard today speaks of a certain pronounced letter from the composer. This work reflects the lyrics and severe thunderstorms that mark our days. Piano partitas stand apart in Sviridov's work: they do not have that clearly expressed idea, the thoughts with which the composer's ensembles are full. The individual parts are good, like the canon, the recitative from the first partita. The fugue of the second partita is somewhat constructive. Expressing wishes, I want <...> so that this most interesting composer in his work continues the line of his quintet".

M. Glukh: "Quartet, a work warmed by a great feeling. True Sviridov's peculiar handwriting is difficult to understand by the general public and this is expressed mainly in melody. Of course, a different quality of melodic mood in no way is the absence of melodic development. I do not agree with Kochurov, who places the quintet above the trio. It is the trio that is the most striking work. In the partita there is no emotional saturation, the constructive principle prevails, especially in the first partit".

D. Tolstoy: "It is not necessary to speak about mastery, as it is quite obvious, but it is important to note the fact that technique and craftsmanship are means for expressing the direct feelings of the composer. In the partitas the greatest impression was made: arietta, intermezzo of the second partita. The first partita is the most integral and organic. Recitative opens some new ways. You can not blame Sviridov for lack of melodic talent: the second theme of the quartet is extremely melodic".

V. Voloshinov: "The works heard today are certainly talented and expressive, but there are two principal considerations. About musical language and content. The musical language of every composer must be based on a national musical language. It's not about citing the popular intonations, but in the barely perceptible spirit of music, which indicates the composer's belonging to one or another people. From the point of view of content there is also a feeling of dissatis-

faction, perhaps, all the works heard are too expressionistic. In partites, the constructive principle prevails".

I. Pustyl'nik: "I want to talk not about particulars, not about how much I liked more, but about fundamental considerations. About the creative installation of the composer. It should be said directly that even here the experts present are not all clear in Sviridov's musical language. It is obvious that Sviridov's technique is very high, and reaches the level of skill. The musical material of the composer is diverse: there is a very bright, strong-willed and expressive, but there is a commonplace, for example, the second theme of the march from the first partita. There is material and etude, intermediate character. The fugue theme of the second Partita is ugly, naturalistic. To a composer who stands at such a high level of professional skill, one must think about what to write, and not how to write".

B. Kluzner, returning to the question of nationality in music: "It is very difficult to establish the folk roots of modern music. Listened today <...> are very interesting, although less significant than the trio. This <...> does not mean that the composer is at some stage of decline, the creative path of any composer is always uneven. They talked about the incomprehensibility of Sviridov's musical language – but this is the quality of any progressive musician. In Partita there is some dryness, it seems that the skill and constructive considerations dictated the music to the composer".

Kogan: "The proof of the great impression made by today's music is a whole series of fundamental questions arising in the debate. The national element in music is really very complicated, distorted in the modern musical language. Russian music, which gave bright examples of folk art in the 19th century, is now also deeply national in the Soviet period, although not as directly as before. Sviridov's works are certainly clear, in the sense of what the composer wanted to express. But like all chamber works, Sviridov's works are not addressed to a wide range of listeners. These are the drawbacks; Every composer should dream to appeal to the people. Highly appreciating Sviridov's talent, I am sure that the composer's deep talent will lead him to a wide audience. Sviridov's quartet, first of all, <...> is very good as an ensemble. But the most interesting thing about him is his emotional beating of life. Partites also do not have dryness, as was said here. The first partita - this peculiar requiem, unusually slender in design, as one construction is sustained to the end without the desire to give in the end the usual reconciliation. The second partita is more constructive, especially the fugue. The marches of Sviridov are not clear, whether it is grotesque or positive images is not clear".

B. Arapov: "The questions that have arisen today about the problem of nationality, modernity in the musical language are so significant that it would be necessary to deal with these

problems in advance. Sviridov – a talented, bright composer, with a lot of emotional content, which, of course, goes a difficult way. In the Sviridov quartet, the features of independent thought, departure from Shostakovich's influence, are quite obvious. But some deliberate removal of expressive means, deliberate dryness is a dangerous tendency. The composer must now turn to a broad realistic theme so as not to fall into a one-sided abstract chamber style. The quartet is perfect in form, but too laconic; Of the two partitas is the most complete, the first in content The second partita is rather dry, constructive. Sviridov – a bright original composer, should now take the path of a broad topic" [83].

M. I. Chulaki summed up the discussion: "The question of the national in music, touched on in the debate, is perfectly timely. Certainly, the traditions of Russian composers who stood on the positions of folk music are still not developed enough and are continued by our practice. The quartet heard today, of course, is slightly lower than the quintet and the trio. Our criticism in general and criticism of today showed that we talk a lot about intonations, language, but almost do not talk about the ideological content of musical works. This is because we are all not sufficiently versed in this and give little attention and interest to the topic. The path of Sviridov is very complicated. He is a composer of big thoughts, wide ideas, almost complete technique, Sviridov, but he has not yet taken shape in the music language, he is still looking. Sviridov is an interesting creative direction of Soviet music, an integral part of our Soviet culture. But it is necessary to tell him about some subjectivity, the abstractness of his language, which can become dangerous for the creative path" [83, p. 12].

Undoubtedly, in general, the situation was benevolent, the works were approved, the composer's undoubted professionalism was noted. But all the same, the works "made Sviridov's colleagues suspicious of the Union by some "abstractness" of sound, constructivism, the intricacy and complexity of the musical language" [483, p. XVIII]. One can not help but notice one more thing: the accents towards the national language, and especially the ideological content, were already pre-admired by the stamps in 1948, which will be branded by the formalists.

At the end of the discussion, Sviridov responded with dignity, diplomacy and concisely: "Some genres are in a less favorable position by intelligibility to the audience, Symphony Tchaikovsky is much more popular than his quartets. Piano literature is also popular in its intimacy, not on a large scale. Therefore, the works presented today, already in their genre can not find such a wide resonance, as works of other genres. I thank those present for the full appreciation of my new works, and for criticizing them" [83, p. 12].

However, it is likely that the composer's reaction was more painful. At least, A. S. Belonenko, believes that the events connected with the public evaluation of the quartet affected his decision to destroy the quartet score [483, p. XVII].

Returning to the review of the chamber-instrumental compositions of Sviridov 1944–1947. In general, it should be noted that in these years the composer's compositions began to be included in all public, politically significant events of Leningrad. In 1947, the country was preparing to celebrate the thirtieth anniversary of the revolution. In the musical life of Leningrad, this has affected the open competition of poets and composers in April-May to create the best songs and choruses for the thirtieth anniversary of Soviet power; In October-November the Philharmonic Society held a decade of Soviet music, which included 10 symphony concerts from the best works of Soviet composers in thirty years, and planned concerts at the House of Culture with festive programs with the participation of the authors. The radio committee in October-November organized a series of concerts-monographs, prominent Soviet composers, and a number of concerts on mixed programs with the display of works by Soviet composers in a variety of genres. The Leningrad branch of the State Music Publishing House and the publishing house of the Leningrad branch of the Muzfound Foundation planned the publication of the collection "Soviet Song for 30 Years", as well as a collection of Soviet marches.

Proceeding from the materials of the Leningrad Composers' Union Foundation, it can be seen that Sviridov's work in these events was presented quite widely. According to the indicative plan of musical events "for the celebration of the 30th anniversary of the Great October Socialist Revolution", two works of Sviridov are listed in the symphonic works section: "Symphony" and "Solemn Overture (Leningrad)" [84]. What exactly was meant by the overture is now difficult to say, perhaps this is one of the major symphonic plans that Sviridov tried to implement in these years. Also it is not very clear which symphony was meant. By the beginning of 1947, Sviridov had two symphonies: The first symphony, written back in 1937 and the Symphony for the String Orchestra, which, as is known, was not performed after 1943. However, in the funds of the Committee for Arts there are documents showing that Sviridov in 1946–1947 wrote a symphony to the 30th anniversary of the October Revolution, moreover, there it appears as a finished work [4, p. 2]. A mention of a symphony is also found in Protocol No. 27 of the meeting of the Board of November 28, 1946, on which the "Recommended list of compositions of Leningrad composers to be performed in Moscow" was approved [81]. From the writings of Sviridov there again was the Symphony. But the fact is that not a single list of composer's works contains information about this work. Was it still written, executed, or this "order" existed only on paper remains a mystery.

On September 8, 1947, the Union of Composers listened to the message of Yu. N. Kalganov, artistic director of the Leningrad radio committee, about the plan for the October concerts of the radio company [89]. The program of the concerts included Sviridov's chamber works, which were not specified. In the open concerts held by the Radio Committee, which were to be held in the Communication Culture House and the main studio of the Radio Committee, the performance of the Sviridov Trio and his romances was included (also it was not specified exactly which ones).

Another musical event was actively prepared in 1947 – for the forthcoming First All-Union Congress of Composers. As is known, in the light of the Resolution that was issued in 1948, most of the plans were significantly amended in the "necessary direction", effectively becoming a continuation of the campaign that had begun.

On December 17, 1947, the meeting of the Board was mainly devoted to the forthcoming All-Union Congress of Composers at the end of February 1948 and in connection with this concert work of the Leningrad Composers' Union [90]. Before and after the congress in Leningrad it was planned to hold concerts in various auditoriums, where the symphonic, chamber and mass works of Leningrad composers were to be played. In the draft of the concert programs of the Leningrad Union of Composers attached to the protocol for the period of preparation for the All-Union Congress of Composers, it was listed: in the section on creative evenings in the houses of the intelligentsia, a creative evening of Yu. Sviridov devoted to his chamber creativity was to be held at the House of Writers [91, p. 62]. At the meeting on December 23, 1947, the program of the Evening of Song and the Soviet Romance, which was planned to be held at the Technological Institute, was approved. The program included songs by Dzerzhinsky, Sviridov, Evlakhov, Barbe, Marianoshvili [92, p. 65].

Undoubted creative successes were reflected in the rise of Sviridov's public role in the Union of Composers. In April 1946, at the Union of Composers, a creative commission was created, which included Sviridov: "They listened: On the creation of a creative commission. Decided: Create a creative commission under the Leningrad Union of Composers as part of the text. Dzerzhinsky, Sviridov, Glukh, Zhivotov, Kochurov, Steinberg. Chairman – Yu. V. Kochurov" [76]. How long this commission lasted, and what exactly was part of its scope, could not be established. In the documents of the Union of Composers, it is no longer mentioned. Proceeding from the minutes of the meetings at which Sviridov was present, it seems that, most likely, it was one of the viewing commissions on genres, whose duties included listening to and discussing the new compositions of the Leningrad composers-members of the union.

At the end of 1946, according to protocol No. 29 of December 19, 1946, a regular meeting of the Board of the Leningrad Union of Composers was held, attended by V. Shcherbachev, M. Chulaki, L. Kruts, I. Dzerzhinsky, M. Glukh, Matveev, Yu. Kochurov, V. Soloviev-Sedoy and L. Khodzha-Einatov. The agenda included: "On the nomination of the National Supreme Soviet of the USSR and the Supreme Soviet of the RSFSR to the precinct electoral commissions for elections to the Council" [82].

The shorthand record of the meeting fixed the fact of Sviridov's nomination to the composition of the election commission for Kuybyshevsky district of Leningrad: "L. M. Krutz nominates the candidate of the Stalin Prize, Yu. V. Sviridov, who is the brightest and most talented representative of the composer youth. I am convinced that Yu. V. Sviridov is actively working in the precinct election commission, and will demonstrate himself to the same extent from the public side.

I. I. Dzerzhinsky: the precinct election commissions are represented by the best people of our organization and believes that Yu. V. Sviridov will be a worthy representative of our creative organization" [82].

In 1947, there are changes in the composition of the Board of the Leningrad Union of Composers. In February, Shostakovich is elected chairman of the Leningrad Union of Composers, M. Chulaki, I. Dzerzhinsky and L. Kruts become his deputies: "On behalf of the government, I. Dzerzhinsky expresses deep satisfaction over the election of the Chairman of the Union D. D. Shostakovich. Members of the Board in a joint work with Dmitry Dmitrievich will be able to raise the Leningrad composer organization to the same height as it is worthy of its creative abilities to occupy" [85] – is stated in the transcript of the meeting.

On January 11 and 12, 1947, the reporting and election meeting of the Leningrad Union of Composers was held, attended by 70 people. Sviridov entered the Presidium on a par with Shcherbachev, Chulaki, Dzerzhinsky, Pashchenko, Deshevov, Levy, Soloviev-Sedoy, Krutz, Sanderling [86]. In a brief summary of the meeting it was said that Sviridov spoke in the debate on the report of the Board that M. I. Chulaki did.

However, there is no transcript of his speech in the debate. At the same meeting, as a result of a secret ballot, Sviridov is elected to the Board of the Leningrad Composers' Union, including 15 people, along with Shostakovich, Shcherbachev, Chulaki, Dzerzhinsky, Khodzha-Einatov, Deshevov, Entelis, Ashkenazy, Soloviev-Sedoy, Bogdanov-Berezovsky, and others [86].

April 23, 1947 Sviridov was elected chairman of the review commission for chamber literature. Under his leadership, a commission consisting of Lobkovsky, Pritsker, Salmanov and Kagan listened and discussed the sonata for piano by S. N. Chicherina [93, p. 11].

The only witnesses of the degree of Sviridov's participation in the work of the union are the surviving pages of the minutes of the Leningrad Union of Composers creative views, covering the period from January 8 to October 15, 1947. However, only the composer was present from them on only three views. Whether it was in fact, or, quite possibly, not all the protocols were preserved, it is not known. But, most likely, such administrative work burdened him. In one of the letters to A. L. Sviridova, he writes with regret: "Today in the Union of Composers there are meetings <...>. We'll have to sit in both meetings" [243, 4]. Besides, as S. Slonimsky testifies in his memoirs, Georgi Vasilyevich did not like public appearances [503, p. 95].

As for Sviridov's appearances at the creative shows, on the whole they were laconic and friendly towards each piece they listened to. As an example, we present two speeches by Sviridov.

On March 26, 1947, at a meeting chaired by A. Lobkovsky, a trio for the violin, cello and piano V. Salmanov was auditioned. In the shorthand record of the meeting, Sviridov's short speech on the trio was fixed: "I took great pleasure. The work makes a strong impression. Both the design and the form are original. Much has been successful in terms of using tools. The beginning of the finale is an amazing find. Disadvantages may be, but at first glance they do not want to talk about them" [93].

October 5, 1947 under the chairmanship of D. Shostakovich listened to the Symphony of Sviridov's close friend – R. S. Bunin. After demonstrating the work, Sviridov is the first to say: "I have been listening to the symphony for the first time, and each time I like it more. First of all, the originality and maturity of the plan and excellent skill. The sooner it is fulfilled, the better" [94].

R. Ledenev gave a very accurate description of Sviridov's attitude to the work of his colleagues: "He went to concerts selectively, to those where he expected to get considerable musical impressions or to support a fellow musician that inspires him with interest in himself or in artistic partnership (and how many can now to meet in concerts of composers 'or musicologists' heads, even less – benevolent ears, if it is an ordinary concert, and not from those where "it is necessary to be"). Sviridov was able to find (and sometimes just imagine) features that reveal talent, fresh look, serious attitude towards music. Here he could not skimp on praise and compliments" [503, p. 649].

In the postwar years, Sviridov began to actively cooperate with the Committee on Arts. The Foundation of the Committee for Arts, which is stored in the RGALI, has not been studied in detail by now.

Sviridov's cooperation with the Committee is still the undisclosed page of his creative biography. Whether the Sviridov appealed to the Foundation before the war is currently unknown, most likely not. However, the examined cases for 1946–1955. Testify to the repeated appeal of Sviridov to the Committee already in these years. We find the materials of the appeal beginning in 1947. Most of them are accounting documents from the "Book of settlements with authors" or "Files of settlements with authors under contracts", which are tables of monetary accruals on loans and payments of money due [5, p. 192 turnover; 221; 234; 6]. They are of value only as a confirmation of Sviridov's active cooperation with the Committee, as the fact of registration of creative orders and receipt of funds. Also in some of them you can find the numbers and dates of the concluded contracts. So, according to agreement No. 58 Sviridov in 1947 wrote, already mentioned Symphony to the 30th anniversary of the October Revolution [4, p. 2], and on January 24, 1947 he signed a contract for writing a sonata for piano [4, p. 212].

In conclusion, we note once again that in the period 1944–1947 Sviridov was in the center of attention of the musical community of Leningrad. He is the hope and pride of Soviet music, everyone expects him to make new creative achievements. The resulting ambiguous assessments showed not so much about the personal tastes of colleagues, but also about the fact that the shadow of the August 1946 series of Party Orders was laid on musical art. However, the time has not come yet, and the timid criticism of Sviridov was like a distant rumble of thunder, when there is still hope that the storm will pass by. Unfortunately, in this historical situation this did not happen.

5.2. The life and work of G. Sviridov after party decrees, 1946–1948.

5.2.1. The decree «About the journals "Zvezda" and "Leningrad"» and the beginning of a critical relationship to the work of G. Sviridov

The second half of the forties is one of the most difficult and dramatic periods in the history of the creative intelligentsia. Subsequently, Sviridov himself will characterize these years as "the most terrible, most vile time, the most dangerous, the gloomy, when only outraged torturers and scoundrels flourished" [617, p. 497].

A characteristic feature of the cultural life of the post-war period were ideological campaigns in the field of literature and art. All of them represented links in one chain, being an inte-

gral part of the post-war ideological policy of the party leadership. After the war, creative people rejoiced, many rightly believed: after what the country experienced, a return to pre-war order is no longer possible. In the midst of the artistic intelligentsia, hoping to soften the former ideological pressure, the spirit of free-thinking began to spread. However, a series of party documents issued in August-September 1946, the intelligentsia was clearly given to understand the resumption of a rigid dictatorship over culture and art.

The decision of the Orgburo of the Central Committee of the CPSU (B) "On the journals "Zvezda" and "Leningrad" [269]¹²¹⁷, which was adopted on August 14, 1946, began the series of party resolutions. It also defined the main direction of state cultural policy in the first post-war decade. Ideological guidelines, the data of publishing activities of journals are now becoming common for all spheres of art: "Our journals, whether they are scientific or artistic, can not be apolitical. <...> journals are a powerful tool of the Soviet state in the matter of educating Soviet people and especially young people and therefore must be guided by what constitutes the life-blood of the Soviet system – its policy. <...> The strength of Soviet literature, the most progressive literature in the world, is that it is literature that does not and can not have other interests than the interests of the people and the interests of the state. The task of Soviet literature is to help the state properly educate the youth, respond to its requests, educate the new generation of the cheerful, believe in their work, not afraid of obstacles, ready to overcome any obstacles. Therefore, any preaching of lack of ideology, apoliticality, "art for art" is alien to Soviet literature, is harmful to the interests of the Soviet people and state and should not take place in our journals" [269].

The accusations of lack of ideology, apoliticalness, ideological harm were almost verbatim in the subsequent decrees issued one by one: on August 26, the Resolution "On the Repertoire of Dramatic Theaters and Measures to Improve It" was adopted [270], on September 4 – the Resolution "On the Motion Picture "Big life" [271]. In them, a ruthless sentence was imposed on Soviet dramaturgy and filmmaking.

¹²¹⁷ The resolution stated that the literary journals "Zvezda" and "Leningrad" conducted "wholly unsatisfactory" publish "a lot of unprincipled and ideologically harmful works." The main mistakes of the journals were the publication of short stories "vulgar and scumbag" M. Zoscheko, who "has long specialized in writing empty, empty and vulgar things, on the preaching of rotten lack of ideas, vulgarity and apoliticality, designed to disorientate our youth and poison it consciousness ", and works of Anna Akhmatova, "a typical representative of the alien to our people empty unprincipled poetry", poems that "harm to the education of our youth and can not be tolerated in the Soviet literature" [269]. However, in addition to the establishment of ideological control over the intellectual sphere of activity, the decision was a milestone in the political struggle hardware that unfolded after the war around Stalin, giving him the opportunity to initiate the repression of Leningrad party leadership. The regulation was repealed only in the years of perestroika. See.: Soviet Politburo decision on the cancellation of the decision of the Central Committee of the CPSU (b) on August 14, 1946 "On the journals "Zvezda" and "Leningrad" from October 20, 1988 [275].

All that happened resulted in denunciations, censorship and party checks, endless party discussions and meetings of representatives of the creative intelligentsia, and the main thing behind all this was mutilated, broken lives... It's even hard to imagine how tragically these decisions affected the lives of many writers, directors, Composers and on the activities of creative unions in general. At the end of his life, Sviridov recalled: "Year after year before Stalin's death, things got worse, more terrible and darker. Spies were literally full of life. Communication was perhaps the most trivial, and it was impossible to talk about anything, from all could "sew business" [617, p. 497].

In 1990, in the composer's diary under the eloquent title "On the misunderstanding of music (art in general)", there will be another record of that time: "In the last years of the life of Generalissimo I. V. Stalin, the situation in the country has become terribly gloomy: the decrees followed one after another, almost all the industries were severely criticized, people lived in fear "for every moment of their life <...> for example, I'm not talking about the infinite number of people being referred to the camps, executed, etc. In fact, everyone, every person was under suspicion, under the supervision of almost constant. In addition to official secret police officials, countless spies, immediately working with you, living, composing music, poems, plays, playing violins, pianos, drums, critics, evaluating each composition and each composer, which were divided into categories according to with their awards and titles. Of course, not all, but some spies regularly wrote denunciations" [617, p. 563].

On August 9, on the eve of the first Resolution, a meeting of the Orgburo of the Central Committee of the CPSU (B) was held in Leningrad on the question of the journals "Zvezda" and "Leningrad", chaired by G. Malenkov, with the participation of I. Stalin, A. Zhdanov, P. Popkov and I. Shirokov, and Leningrad writers. Two days after the resolution was issued, August 16, in the Assembly Hall of Smolny, the "Citywide Meeting of Writers, Workers of Literature and Publishing Houses" was held, at which the notorious Zhdanov's report [281] was heard, where he insulted Zoshchenko in insulting and ruthless formulations Akhmatova, and together with them and the entire collection of writers, critics and literary critics of Leningrad¹²¹⁸.

The meeting of the Organizing Bureau of the Central Committee and the meeting took place just a few months after Sviridov received Stalin's Prize, which, as he writes, was overshadowed: "My joy was short-lived. A few months later, I lived then in Leningrad, there was a meeting of writers, the study of Zoshchenko and Akhmatova. Information about the meeting, I got a first-hand. This was undoubtedly awful, although the circumstances of that time and especially,

¹²¹⁸ For more details on the history of preparation and adoption of the resolution see: D. Babichenko Writers and censors. Soviet literature of the 1940s under the political control of the Central Committee [481].

of course, the proximity of the war not only softened the strike force, but somehow people are used to trouble already" [617, p. 534].

In an unpublished interview with the newspaper "Trud" in 1996, Sviridov admits that he already at that time suspected the true reasons for the appearance of the Resolution: "another is from Zoshchenko and Akhmatova. I am convinced that the artistic element here was only of indirect significance. Scored not even with them, but with the political leadership of Leningrad. Stalin began to get sick, and a struggle began for a place that would soon be free" [615, p. 15]. However, understanding the situation, unfortunately, did not change the difficult situation in which the artistic intelligentsia found itself.

As was to be assumed, despite the fact that the Resolution "On the "Zvezda" and "Leningrad" journals did not directly touch upon the problems of composer creativity, it became a guide to action in music circles. I. Glikman writes that "the resolution caused a critical reassessment of musical values, <...> musicologist A. S. Ogolevets was one of the first to start a "reassessment" in the article "Restructuring the Work of the Union of Soviet Composers", published September 20, 1946 in the newspaper "Soviet Art", in which the author lapsed with servility fell upon the outstanding musicians. <...> to the opening of the plenum of the Organizing Committee, a negative review of the musicologist I. V. Nestiev on the Ninth Symphony of Shostakovich was timed under the reassessment of values. It was published in the extremely influential and ferocious newspaper "Culture and Life" on September 30, 1946" [594, p. 75].

It was from this period that the Party organization of the Composers' Union began to receive direct instructions in connection with the current events in the party. The plenum of the Union of Soviet Composers Organizing Committee, which was mentioned in Glikman, held in Moscow on October 2–8, 1946, was indicative in terms of changing the policy of the state and the party, including in the field of music. The Plenum focused on the recent decisions of the Central Committee of the CPSU (B) in the field of art. The main problems in the field of composer creativity and musical criticism were outlined in his program report by the deputy chairman of the Organizing Committee of the USSR Union of Soviet Composers A. I. Khachaturian. Repeatedly quoting the text of the decree "On the "Zvezda" and "Leningrad" Journals", Khachaturian, from the very beginning of his speech, drew the attention of those gathered to the responsibility "in the matter of educating the people", which the party places on art: "Along with harsh, critical instructions that help to improve our environment, party resolutions contain a whole program that opens up a broad perspective for us. The Central Committee of the Party demands that our art be "a powerful means of <...> educating Soviet people and especially young people" so that it is guided by "what constitutes the lifeblood of the Soviet system – its politics" [280, p. 22].

Judging by further events, the words about the program that opens up a broad perspective meant the necessity, at the direction of the party, to find and unmask in the composers' work "unprincipled", apolitical, "ideologically harmful" works, works "cultivating <...> a spirit of greed before the modern bourgeois culture of the West", as well as compositions created in the spirit of "art for art".

Criticizing in the report the work of M. Vainberg, and together with him musicologists N. Rabinovich and I. Shlifshtein, who did not notice the composer "a gaping gap between ideological poverty and solid professional and technical skill" [280, p. 24], Khachaturian concluded: "The decisions of the Central Committee of the Party oblige us, first of all, to critically review our work in terms of the role played by the Organizing Committee of the Union of Composers in the ideological and political education of conservative cadres" [280, p. 29].

It was obvious that, unlike the 1944 plenum, at the autumn plenum of 1946 the main problems were already reduced not to professional issues, but to the ideological and political education of composers. In his closing speech at the plenary meeting of 1946, A. I. Khachaturyan said: "These speeches made us all realize deeply what a great deal of ideological, political and educational work is needed to completely eradicate from our life the ugly phenomena of group organization. We consider the decisive struggle with the remnants of this groupism to be our first priority. "The ideological and educational work, which we have not been able to establish sufficiently seriously to this day, must be placed at the heart of our work..." [279, p. 88–89].

In Leningrad, on the phenomenon of "grouping" following the speech of A. I. Khachaturian was spoken by M. I. Chulaki, who delivered a report at the meeting of the Leningrad Union of Soviet Composers in January 1947: "The dangerous tendency of narrow grouping has not yet been eradicated in our Union. At the heart of it lies an intolerant attitude toward other creative trends, apart from the one that is criticized by the critic. Sometimes this phenomenon takes on the ugly forms of the "cult" of one composer chosen by this actor, and adherence to this "cult" proves to be quite sufficient grounds for denying all other creative directions. We have "cults" of Shostakovich, Prokofiev, even Sviridov..." [460, p. 10].

Already from the words of M. I. Chulaki it becomes clear that after the Decree "On the journals "Zvezda" and "Leningrad" from the direction of the Leningrad Composers' Union the attitude to Sviridov's work also changes.

In the removal from the embodiment of Soviet reality, the manifestation of formalistic tendencies and the low adulation of the West, Sviridov, along with a young generation of Leningrad composers, began to be accused immediately, back in August 1946. This is what was said in the resolution of the open party meeting in the Leningrad Composers' Union, following the reso-

lution: "The works of the chamber-vocal and romance literature of composers Kochurov, Yevlakhov, Sviridov, Matveev and others that have appeared recently are also written in verses by Pushkin, Lermontov, Tyutchev, Shakespeare and other poets of the past. The departure of Leningrad composers from contemporary themes leads in turn to a loss of the sense of modernity in the very style and language of their works and creates a fertile ground for the emergence of features of stylization, and often direct epigonism.

On the other hand, in the symphonic music and especially in the chamber music of the Leningrad composers, features of an uncritical attitude to Western European art appear. The symphonism of Shostakovich created, especially among the youth, numerous imitators. Imitation is subjected, mainly, to some external techniques of his creativity, coming from modern Western European music. These influences did not escape, in the first place, even such a gifted composer as Sviridov. Strong Western influences in the work of composers Evlakhov, Lobkovskiy and several others. On the other hand, the high traditions of Russian symphonic music are not properly embodied in the work of Leningrad composers" [182].

Criticism Sviridov, as the shadow of a critical attitude to the creativity of his teacher Shostakovich, in the future will be played quite often. I. I. Dzerzhinsky at a party meeting of the party organization of Leningrad Composers' Union, held on 23 August 1946, speaking the interest of composers of Western art, of D. D. Shostakovich and his students, in this regard, we recall the Sviridov: "I think the time has come when we should seriously discuss and talk about the direction that took our chamber and clean the music of the Symphony, which goes under the sign, and the influence of creativity is very interesting, kind, very complex and often contradictory, under the sign of creativity of Dmitry Shostakovich. I am interested in not because they themselves like the young people that he brings up that he worships, learns that his artistic Outlook. Mikhail Ivanovich [Chulaki] mentioned about the origins, raised Shostakovich's creativity. It is a completely Western art, for, as I would not write critics who made him their idol, no matter how wrote that there is a Russian song, Russian origins, it all sucked from the finger. Here some likes, and in fact, the origins of Western. But if Shostakovich, as a composer, in my opinion is absolutely unique, it's hard to go here or there to turn to, it saddens me that his disciples and sometimes very talented (I mean Sviridov) slavishly imitate the West, and to the West, which translated into individual works of Shostakovich and try to prove that this is what you need Sviridov that we need, that we should only study and take into account, and when we begin to discuss on this topic, especially in recent years, we either make careless gesture that, say, still do not understand, or just politely silenced" [183, p. 27–27 turnover].

Chulaki really talked at this meeting about the origins of creativity of Dmitry Shostakovich. Talking about "overly complicated language, coming from a deep subjective understanding of musical art, often available only to the author or some of his fans" [183 p. 21 turnover] he "forgot" about Sviridov, explaining it as follows: "to reveal any trends in the work of few talented composers whose work has not public appeal, is a senseless undertaking. I decided to operate on those who are public sounds, imitate and who influences the development of musical culture" [183, p. 22].

Based on the speech Chulaki the impression that after "instructions from above", all the qualities of music of Sviridov, about which he wrote literally a month and a half prior to this meeting, as if he had ceased to exist. Remember, though a fragment of his articles published in "The Leningrad Truth" 9 July 1946 – there is not even any hint of formalist tendencies in the works of Sviridov. Moreover, as already stated, until September 1946 Chulaki praised the chamber music composer not only in the official press, but speaking in Leningrad Composers' Union.

In November 1946 the Union was preparing the report of the Board for the upcoming reporting-election meeting. How do you see this report the Board, announced M. I. Chulaki: "the report of the Board need to raise all the creative and ideological issues at a very high level. We need to put all the questions in the light of the decisions of the Central Committee of the CPSU(b) on literature and art. We have to talk about people, about individual composers. We must, speaking about the success of Sviridov, noting his professional accomplishments, to say that the issues of the ideological content of his work are still pending in lawsuits. It is also necessary to raise the question that in one direction of Soviet music Sviridov is one of the phenomena that are quite diverse" [80]. However, in the same speech he said: "he is the author of widely known chamber works, one of the leading Soviet composers. If you consider this greater productivity creativity Sviridov, successfully working in various genres, will understand the keen interest which causes every new piece that is continuously seeking talented composer and the great hopes which it has spawned public" [460, 5]. It is seen that Chulaki tries to lead a "double game", maneuvering partially "rehabilitating" those who directed his criticism.

Another burst of criticism of Sviridov and other composers was caused by the publication of the "Closed Letter of the Central Committee of the CPSU (b) on the case of Professors Klyueva and Roskina"¹²¹⁹. Unfortunately, even documents so far from art were to be discussed in

¹²¹⁹ "Closed Letter of the Central Committee of the CPSU (b) on the case of Professors Klyueva and Roskin" of July 16, 1947. The reason for writing the letter was the case of a microbiologist, corresponding member of the USSR Academy of Medical Sciences, a deputy of the Supreme Soviet of the USSR, N. G. Klyueva and Professor G. I. Roskin. They developed an anti-cancer drug "KR" (krutsin). The Americans were interested in the discovery, and they proposed a joint research program. With the agreement of the authorities, an appropriate agreement was reached.

every creative team. In September 1947, the discussion of the letter was also held at the closed party meeting of the Party organization of the Leningrad Composers' Union. From the speech of L. A. Entelis: "The letter of the Central Committee of the CPSU (b) puts before the entire Soviet intelligentsia, including the composers and musicologists, the tasks of a more critical approach to the phenomena of modern bourgeois culture. Formalism is one of the manifestations of loafing before the West. He has not yet depleted. Yuri Sviridov's "Partitas" do not even have a shadow of the tendencies that should distinguish the Soviet product, which focuses on mass perception" [184, p. 28].

The resolution of the assembly decided: "The Soviet musical culture experienced the pernicious influence of adulation before the West in the form of a formalism that had penetrated into the creative practice of some Soviet composers. As a result of the long-term ideological rearmament, under the influence of the growth of Soviet culture, it was possible to break the influence of formalism and rid the Soviet culture of its poisonous action" [184, p. 30–30 turnover]. The discussion of the letter did not bring anything new to the overall thrust of the criticism, becoming the last step to the Decree on "Great Friendship".

The above archival documents are enough to make sure that the gradual change of state policy and the party in the field of art, marked the beginning of a critical attitude towards Sviridov's work. It was after the publication of the Decree "On the "Zvezda" and "Leningrad" journals that Sviridov's work and, in particular, his chamber music became the subject of harsh criticism. Critical remarks are still heard only in the party organization the Leningrad Composers' Union and not yet so openly, more behind. After the release of the Decree on the opera "Great friendship", the criticism of the composer will sound in full voice.

5.2.2. Criticism of the music of G. Sviridov in the framework of the CPSU (b) resolution 1948 years "On the Opera of V. Muradeli "Great friendship"

In February 1948, the Central Committee of the CPSU (B.) Adopted another decision, this time directly related to the music sphere. Since the end of 1947, rumors about him have already "walked". Yuri Levitin, Sviridov's classmate in the composition class of Shostakovich, recalled: "And then alarming rumors spread. Allegedly, a meeting was being prepared in the Cen-

In November 1946, the secretary of the Academy of Medical Sciences, V. V. Parin, who, at the direction of the Deputy Minister of Health, gave the American scientists research materials and anti-cancer drug. The incident caused a sharp dissatisfaction with Stalin. On his instructions, a campaign was organized, as a result of which V. V. Parin received a 25-year sentence, and Klyuev and Roskin appeared before the so-called. "Court of honor", which were renewed in May 1947. See more: V. Yesakov, E. Levina Stalin's "courts of honor". The case of the KR [529].

tral Committee on music. What does this smell all understood, at least after the Decree on the Journals of the Star" [638, p. 247].

The decision was indeed preceded by a three-day meeting of Soviet music figures in the Central Committee of the CPSU (B), held in Moscow from 10 to 13 January. He was invited to more than seventy leading Soviet composers, musicologists, performers, conductors¹²²⁰. The formal reason for convening the meeting, and then adopting the Resolution, was the viewing by the representatives of the Central Committee of the opera Vano Muradeli "Great friendship"¹²²¹. The opera was considered unsuccessful. According to Zhdanov, the creative failure of V. Muradeli was not a special case, but it testified to the failure of all Soviet musical art [291, p. 7]. But most importantly, that set the tone of the opening speech of A. A. Zhdanov and his program hour report contained unexpected statements, indicating that the reasons for what was happening were much deeper: "The shortcomings of the opera Comrade. Muradeli are very similar to those that the operatives differed in their time. Shostakovich's "Lady Macbeth" [276, p. 12]. For the first time since 1936, Zhdanov directly pointed out that the editorial of Pravda "Confusion Instead of Music" "appeared on the instructions of the Central Committee and expressed the opinion of the Central Committee about Shostakovich's opera" [276, p. 12]. Thus, all present were given to understand that nothing has changed since the beginning of the campaign to combat formalism in music, in party politics¹²²².

"We have a very sharp <...> struggle of two trends in Soviet music, – Zhdanov claimed in his report. – One direction represents a healthy, progressive beginning in Soviet music, based on the recognition of the huge role of the classical heritage, and in particular the traditions of the Russian music school, on the combination of high ideological and rich music, its truthfulness and realism, deep, an organic connection with the people, his musical, song creativity, combined with high professional skills. Another direction expresses the formalism alien to Soviet art, the rejection of the flag of imaginary innovation from the classical heritage, the rejection of the nationality in music, from serving the people to serve the highly individualistic experiences of a small group of elected aesthetes.

This direction replaces natural, beautiful human music with fake music, vulgar, often simply pathological. At the same time, the peculiarity of the second direction is that it <...> pre-

¹²²⁰ The secretaries of the Central Committee of the CPSU (B) A. A. Kuznetsov, M. A. Suslov, G. M. Popov, and A. A. Zhdanov also took part in the meeting.

¹²²¹ Opera by V. Muradeli "Great friendship", libretto by G. Mdivani. The premiere took place on November 7, 1947 at the Bolshoi Theater. Prior to the release of the resolution, the opera managed to sound twice at the Grand Theater: November 9, 1947 and January 5, 1948.

¹²²² In the opening speech, Zhdanov quoted in great detail large excerpts from the article "Confusion instead of music."

fers its revisionist activity under the guise of supposedly consenting to the main provisions of socialist realism. <...> It is all the more necessary to expose the true essence of this other direction and the harm it inflicts on the development of Soviet music" [277, p. 17].

At the end of the introductory speech, Zhdanov called on those present to comment on the stated theme of the meeting: "We must be honest and say on this issue everything that Soviet music figures think. <...> We still do not know to what extent, according to Soviet music figures, the well-known decisions of the Central Committee on questions of ideology have found a response in their midst" [291, p. 10].

Among those who took part in the debate were D. Shostakovich, A. Khachaturian, M. Gnesin, V. Soloviev-Sedoy, T. Khrennikov, Yu. Shaporin, V. Shebalin, D. Kabalevsky, G. Popov, B. Khaikin, I. Nestiev, Y. Keldysh and others – only about half the listeners of the meeting. But apparently the Central Committee was not fully satisfied with the course of the discussion. On the third day, noting that the unfolding discussion "smears the question" about the directions in Soviet music, that "some comrades tried not to call things by their proper names" [277, p. 16], Zhdanov filled this gap. Specific representatives of the formalistic trend of Soviet music were now named by name: "In the creative activity of the Union of Composers, a certain group of composers is currently playing a leading role. It's about com. Shostakovich, Myaskovsky, Khachaturian, Popov, Kabalevsky, Shebalin. Whom do you want to add to these comrades?"

A voice from the place. Shaporin.

<...> We will consider these comrades as the main leading figures of the formalistic trend in music" [277, p. 16].

Members of the Board of the Leningrad Union of Composers¹²²³ on the past meeting in the Central Committee was informed by the chairman of the board of the Leningrad Union of Composers, M. I. Chulaki. "Until the official document on the meeting in the press appears, we will not be able to gather a general meeting of the Union members", he explained, "but I would like the members of the Board to be aware of the historical events on the musical front" [96, p. 1]. He detailed the course of the meeting and the main theses of the opening speech and Zhdanov's report, noting that the latter "can be regarded as guiding for the further development of Soviet musical art" [96, p. 1]. Nevertheless, there were no final "guidelines" from above, so Chulaki made his report formally, without revealing his personal position with respect to what

¹²²³ Among the attendees were only members of the Board: Soloviev-Sedoy, Dzerzhinsky, Khodzha-Einatov, Krutz, Entlis, Rubtsov, Glukh, Ashkenazi, Zhivotov, Pustynnik, Yegintov [96].

happened, which can not be said about the tone of his public appearances after the publication of the Resolution.

Resolution of the Central Committee of the CPSU (b) On the opera "Great Friendship" V. Muradeli was taken on the tenth of February¹²²⁴. On February 11, the newspaper "Pravda" published its text. The decree condemned the "formalist trend in Soviet music as anti-popular and leading in deed to the elimination of music" [272]¹²²⁵, the harm and danger of which was exposed in the article "Confusion instead of music". "Pravda", then acting on the instructions of the Central Committee of the CPSU (b), stated in the resolution, clearly formulated the demands that the Soviet people impose on their composers. Despite these warnings, and contrary to the instructions given by the Central Committee of the CPSU (B) In its decisions on the journals "Zvezda" and "Leningrad", about the film "Big Life", about the repertoire of dramatic theaters and measures to improve it, In Soviet music there was no "perestroika" [272].

Among the formalist composers, D. Shostakovich, S. Prokofiev, A. Khachaturian, V. Shebalin, G. Popov and N. Myaskovsky were named. And the postscript "and others" gave scope for sticking the label "formalist" to very many. The formalist composers were accused that their music "strongly gives in the spirit of contemporary modernist bourgeois music of Europe and America, reflecting the marasmus of bourgeois culture, the total denial of musical art, its impasse," and that they "trample on the best traditions of Russian and Western classical music, <...> have lowered the high public role of music" [272, p. 5]. Musical criticism also came under fire. It was pointed out at the "utterly intolerable state of musical criticism", which, "instead of smashing harmful views and theories that are alien to the principles of socialist realism, <...> it-self promotes their dissemination, praising and declaring" progressive "those composers who share in their work False creative attitudes" [272, p. 6].

Special attention of the musical community was proposed to be turned to the younger generation of composers: "the creativity of many inmates of the conservatoires is a blind imitation of the music of D. Shostakovich, S. Prokofiev, and others", and the Moscow Conservatory was named the "hotbed of formalism among the youth" [272, p. 6]. In general, responsibility for the "unfavorable situation at the front of Soviet music" was assigned to the Arts Committee and

¹²²⁴ As in 1946, the Resolution "On the opera of V. Muradeli "Great Friendship" did not remain alone. January 28, 1949 published an editorial "Pravda" "On an anti-patriotic group of theater critics" [408]. The musical "theme" was continued in 1951: In April 1951, the editorial of the newspaper «Pravda» was published. "Unsuccessful opera. On the production of the opera "From the heart" in the Grand Theater», in July 1951 the article "On the opera K. Dankevich" Bogdan Khmel'nitsky".

¹²²⁵ In the text of the resolution, as in the reports of A. Zhdanov, the creative issues on which the composers need to pay close attention, was discussed in detail. This part of the historical resolution will be discussed below.

personally to Comrade Khrapchenko and the Organizing Committee of the Union of Composers and personally to Comrade Khachaturyan, who "encouraged a formalistic trend alien to the Soviet people" [272, p. 6–7].

At the end of the resolution, the Propaganda and Propaganda Department of the Central Committee and the Committee for Arts Affairs were ordered to liquidate these shortcomings and "ensure the development of Soviet music in a realistic direction". For this purpose, the Central Committee of the CPSU (b) approved "the organizational arrangements of the relevant Party and Soviet bodies aimed at improving the musical business" [272, p. 7–8].

The scale of the "organizational events" carried out is impressive. First of all, the compositions of the composers of the formalistic trend were declared "vicious", "artistically inferior", "ideologically inferior" [2, p. 9]. From them the repertoires of the philharmonic, the theaters, music publishing houses, and the radio committee were "cleaned" [2, p. 10]. From the use and the press were seized the work of musicologists, dedicated to the praise of composer-formalists [2, p. 15], special control over the repertoire of leading performers of guest performers was established [2, p. 69].

The central and Leningrad press was vividly indicative of the events taking place. Vlasova states quite rightly that "a study of newspaper periodicals shows that the country allegedly drowned from meetings and general discussions of the Resolution. The ideological machine worked at full power. As if no one was working, and the people, from workers to intellectuals, branded and denounced the "formal lurking" formerly" [499, p. 277]. Indicative in this respect is the main printed organ of the Union of Composers, the journal "Soviet Music". Throughout 1948, full pages of unanimity in condemning the formalistic trend and its representatives was demonstrated on its pages [434; 435]. M. Koval was particularly zealous in the pages of the journal. The preparation and conduct of the first All-Union Congress of Soviet Composers was accompanied by his extensive devastating articles devoted to Shostakovich, alternately published in three issues of Soviet Music [378; 379; 380]¹²²⁶.

The campaign to combat formalism encompassed music and art education, the activities of concert venues and music publishing houses throughout the country. About the scope of what is happening can be imagined from the information stored in the RGALI and report notes on the

¹²²⁶ About how, depending on the situation, the convictions of the composers changed, the performance of the same M. Koval at the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers in 1944: "The isolation from the art of foreign people is harmful to our art. Our acquaintance even with the work of the most famous composers of the West – Stravinsky, Bartok, Hindemith, Onneger – has already lagged behind for 10–15 years, about the creativity of others, <...> only All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries employees know it by hearsay. <...> This unacceptable gap between the concert practice of our country and other allied countries should be eliminated" [9, p. 72].

implementation of the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) on the opera "Great Friendship" by V. Muradeli [2].

From correspondence with the Central Committee. Information on the implementation of the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) on the opera "Great Friendship" by V. Muradeli from 2. IX. 48, signed by the head of the Main Administration of Educational Institutions A. Gusev: "The committee considered it necessary first of all to review the cadres of leaders and teachers, to replace the leaders of conservatories, deans of faculties, heads of departments and teachers, especially in the class of composition, theory and history of music, Formalistic principles in their pedagogical and creative practice. The Committee paid special attention to the strengthening of the Moscow Conservatory, which was, to a large extent, a hotbed of formalism in music. The entire management of the Conservatory was replaced: the director, the deputy director for academic work, the academic secretary, the deans were released: Professor Nechaev (piano faculty), professor Kozolupov (orchestra faculty), dismissed from the chair: compositions – Professor Bogatyrev, music theory – Professor Sposobin, with pedagogical work Shostakovich, Shebalin, White, Zhitomir, Belza, Tits, Pereverzeva and others. Composers: Shaporin, Rakov, Chulaki, Zakharov, Khrennikov are involved in pedagogical work in the class of composition.

Similar events were held at other leading conservatories: Leningrad: Shostakovich, Arapov, and Shcherbachev were liberated from teaching the composition; from teaching the history and theory of music, Bogdanov-Berezovsky, Tigranov, Dolzhansky, Taranov and other teachers who stood in formalistic positions and allowed rough Ideological mistakes in teaching work.

A total of 25 deans, 34 heads of departments, and about 100 teachers were replaced by 22 conservatories for ideological reasons. Until September 1 this year replaced the director: the Moscow Conservatory (appointed professor Sveshnikov A. V.), Saratov, Kiev, Kharkov, Chisinau, Latvia, Kaunas, Tallinn. New directors are selected for the Byelorussian, Alma-Ata, Gorky conservatories. <...>

The resolution of the Central Committee has a direct relationship to other types of art. The Committee took a number of measures to improve art education, the pedagogical composition of the two high schools of fine arts – Moscow and Leningrad – was radically renewed. Both universities have updated the manual. The Leningrad Institute replaced the heads of the departments: drawing, sculpture, graphics, architecture, design, history of Russian art and the history of the arts of the ancient world. 110 teachers were dismissed from this institute. According to the Moscow Institute – 16 teachers. The directors of the Moscow Institute of Applied Arts, the

Kharkov Art Institute, the Tbilisi Academy of Arts, the Tartu Art Institute, etc. were replaced.
<...>

In November-December 1948, an all-Union conference on the restructuring of the choreographic education, in which the conservative traditions and elements of formalism" [2, p. 33–39].

"After the decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on the opera "Great friendship" V. Muradeli, only 15 directors and art directors of the philharmonic society (out of 22 philharmonic societies) were released. Of these: 3 directors and 1 artistic director of the Philharmonic of the Allied Subordination; Republican subordination – 4 directors and 7 art directors" [2, p. 14].

"The curricula of all institutions have been revised, new curricula have been developed. <...> In all universities of the country "the cycle of socio-political disciplines was significantly strengthened. The independent courses of dialectical and historical materialism, the foundations of the Marxist-Leninist aesthetics were introduced" [2, p. 30].

Personnel permutations also touched upon the Union of Composers. In 1948, at the First All-Union Congress of Composers, the Board of the Union of Composers of the USSR was approved and its charter adopted. It was April 1948 that can be considered the official date of the Union of Composers of the USSR. Prior to this (from 1939 to 1948) purely formal leadership of the unions of composers of other cities and union republics was carried out by the Organizing Committee of the Union of Composers of the USSR, headed by R. M. Glier and A. I. Khachaturyan all this time. In 1948, the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers was recognized as the "hotbed of formalistic and anti-popular government in contemporary music", accused of "hanging criticism and self-criticism", in promoting "the unrestrained praise of the works of a small group of composers for the sake of friendly relations" [343]. The Organizing Committee and its Presidium were dissolved. A. Khachaturyan, V. Muradeli, L. Atovmyan were removed from the supervisory work. Asafiev¹²²⁷ was appointed chairman of the new Organizing Committee, T. Khrennikov was appointed general secretary, M. Koval, V. Zakharov, A. Shtogarenko, M. Chulaki served as secretaries [273].

According to the laws of the time, creative organizations were obliged to react to the publication of any resolutions by organized discussions. In her study devoted to the 1948 Resolution, Vlasova cites the chronology of the most significant creative meetings that took place immedi-

¹²²⁷ By the time B. Asafiev was already quite ill, he practically did not participate in the affairs of the Union of Composers of the USSR. After the death of B. Asafiev on January 27, 1949, T. Khrennikov became the permanent head of the Union of Soviet Composers until 1991.

ately after the publication of the decree: "February 10–13, closed party meeting of Moscow composers, February 17, 18, 19, 21, 23, February 25 – General meeting of composers of Moscow, February 19–21 – a meeting of the Grand Theater staff; February 24–26 – open party meeting at the Moscow Conservatory; March 1–3 – the general meeting of members of the Leningrad Union of Soviet Composers; April 19–25 – the 1st All-Union Congress of Soviet Composers of the USSR; April 26, April 27 – the first plenum of the newly elected board of the Union of Soviet Composers of the USSR" [499, p. 277]¹²²⁸. In general, all the participants of the above-mentioned meetings demonstrated their full solidarity with the Resolution.

I must say that the Union had a lot of composers and musicologists, convinced of the correctness, both the contents of the Resolution, and the ways in which it was carried out. For example, a completely sincere supporter of everything that was happening was I. I. Dzerzhinsky, who continued to defend his positions even after Stalin's death – up to the Second Composers' Congress in 1957 and the Resolution of the Central Committee of the CPSU "On the correction of errors in the evaluation of the operas" *Great friendship*, *"Bogdan Khmel'nitsky"*, *"With all my heart"* in 1958 [274]. The presence of a benevolent attitude towards the Resolution among the members of the Union wrote in his "Records" and Sviridov: "The resolution of the Central Committee of the Party of 1948 on music largely corresponded to the mood of the members of the Composers' Union and was met with the bulk of them with sympathy, sometimes explicit; Sometimes with obvious reservations and secret sympathy. Of course, there were people of a higher spirit of the soul who understood the perniciousness of such measures, giving music under the control of the most dark, mediocre force, already by then, had a strong nest in the so-called creative unions" [617, p. 575].

Thus, the publication of the historical resolution unleashed a violent campaign, primarily against the largest and most professional Soviet composers. As a student of Shostakovich, Sviridov was also ranked as a composer-formalist. After 1946, criticism of Sviridov was repeated many times, but before the resolution, it was not so open, sharp and peremptory. Now under critical fire were not only his chamber-instrumental compositions, but creative activity in general. The controversy that unfolded at the creative and party meetings clearly indicated that Sviridov's work did not fit into the aesthetic settings of 1948.

The name Sviridov sounded already at the January 1948 Meeting, even before the official adoption of the Resolution. A. B. Goldenweiser in his speech gave a sharply negative assessment of the composer's quartet: "Two years ago, the Stalin Prize was awarded to the Leningrad com-

¹²²⁸ Of the events listed in the press, only two were widely covered: the general meeting of Moscow composers and the 1st All-Union Congress of Soviet Composers of the USSR.

poser Sviridov for his trio. It was heard by the Stalin Prize Committee both by the musicians and the rest of the members with great satisfaction. It is a melodious, sincere work that reaches the listener. The awarding of Sviridov was almost unanimous.

Last year in Leningrad, performed by the Glazunov quartet, I twice listened to Sviridov's new string quartet and with horror he heard all the same false notes: from the very beginning some instruments played in *fis-moll*, while others at the same time in *C-dur*. I do not know what kind of musical feeling this can be justified ..." [291, p. 57]¹²²⁹.

Then Sviridov, among the creative youth, was mentioned in the central report of T. N. Khrennikov at a meeting of composers and musicologists of Moscow, held in February 1948 in the hall of the House of Composers: "The influence of formalism strongly affected creative youth. Imitation of the negative sides of music by Shostakovich, Prokofiev (Wainberg, Sviridov, Levitin, Maerovich), fascination with decadent themes, exotics and mysticism ..." [18, p. 21]. But all the main accusations against the composer were heard in Leningrad, where in March 1948 a similar meeting was held devoted to the discussion of the Resolution¹²³⁰.

The speech of the chairman of the meeting I. Dzerzhinsky did not directly concern Sviridov's work. However, what Ivan Ivanovich said showed his attitude to the moods of the Leningrad creative youth in general: "Yesterday there was such a scene when Dmitry Tolstoy and Ustvol'skaya left the meeting for Shostakovich's lesson. When Krutz said that it was uncomfortable, because the meeting was that they could negotiate and move the lesson, Dm. Tolstoy said: "History will show who is right". And went to the Conservatory. This is a typical episode. Young people are infected with formalism. Even without becoming formalists, she already confesses [sic!] these sectarian beliefs" [105, p. 9]. About himself, Dzerzhinsky remarked: "I am very painfully going to my goal, like any real artist, but I consider myself a true artist (sorry for immodesty)" [105, p. 8].

¹²²⁹ Sviridov's quartet Goldenweiser demonstrated the main idea of his speech that leading composers are following a path alien to the Soviet listener, violating the laws of harmony in his work: "I'm tired of false notes. The music often written by our hosts, and most of the rest of the composers, violates the harmony dictated by the natural musical ear. The feeling of dissonance, that is, of tension tending in some direction towards its solution, is lost. At the same time, it sounds completely incompatible – beyond any harmonic logic. When I listen to the roaring falsifications of modern symphonies and sonatas, I feel with horror-terrible to say-that these sounds are more characteristic of expressing the ideology of the degenerating culture of the West, down to fascism than the healthy nature of the Russian, Soviet man. Unfortunately, people get used to everything. <...> However, we should as soon as possible get out of harmonic confusion and falseness in music" [291, p. 55]

¹²³⁰ The transcript of the meeting is kept in two archives: in RGALI [20–21] and in TsGALI St. Petersburg [105–106]. When comparing two transcripts, one gets the impression that none of them is complete. In addition, there is no transcript of the first day of the meeting in TsGALI St. Petersburg. In this regard, the material is cited from two sources, depending on the completeness of the presentation. The transcript of the meeting in the Leningrad Composers' Union, unlike the Moscow discussion, until recently was not made public. For the first time she is partially commented on by E. Vlasova in her monograph "1948 in Soviet Music" [499, p. 289–304].

As for Sviridov, M. I. Chulaki was especially zealous, whose report was the main one on the first day. Proceeding from his words, it turned out that Sviridov was the most typical formalistic phenomenon among the composers of Leningrad: "The most colorful Sviridov, the composer, who at one time broke with his melodious folk style of his early opuses and switched to direct imitation of Shostakovich not only with respect to style, but even in the nomenclature and sequence of his chamber compositions (quintet, trio, three quartets).

Particularly strong was the formalism in such works of Sviridov as the third quartet and two partitas for pianoforte. In the absence of Shostakovich in Leningrad, his place seemed to occupy Sviridov¹²³¹. To show his works always come to music lovers Shostakovich, who do not attend shows of works of other Leningrad composers, including even Vainkop, Druskin and Dolzhansky. Every next Sviridov's work, they declare a new word of Soviet music" [20, p. 101].

Accusing the music critics of formalism and characterizing their harmful activity, Chulaki also turned to Sviridov's work. Here are a few quotes from his speech: "Vainkop – his word always sounds from the stage of the Philharmonic and on visiting concerts. He is an active participant in the propaganda of Soviet music. He perfectly "submits" to the public the composers of the most opposite directions, without defining their critical attitude to them. True, there were cases when he was presenting listeners with creativity, for example Dzerzhinsky, he also "lifted", that it turned out that the rest of the composers did not seem to be anything compared to Dzerzhinsky. However, the next time in the same audience, with the help of the same Vainkop, it became clear that all the composers, including the recent name-holder of Dzerzhinsky, are worthless compared, for example, with Sviridov, etc." [20, p. 99].

"It is noteworthy that both Dolzhansky and Druskin never condescended to criticize the creativity of the composers of their city, and even knew little of this work. The reason is undoubtedly that in recent years, among the Leningrad composers, with the exception of Sviridov, there was not a single bright manifestation of complete formalism, and the creativity of the composers of the democratic trend was not of interest to them, and they did not consider "real serious music" [20, p. 100].

I must say that not only in respect of Sviridov, but in General, the performance Chulaki was a high sharpness. Figuratively noted by I. Finkelstein: "the report of M. I. Chulaki <...> was a club studded with nails, which hurt beat on the head, dumbass, not erudite, no erudition in the report I didn't notice. It was a report with a club..." [106, p. 20].

¹²³¹ In the transcript stored in TsGALI St. Petersburg this line is crossed out with a pen, but in the transcript stored in the RGALI it is absent.

Stressed severe speech M. Chulaki and O. Evlakhov: "the decision of the Central Committee of the party a lot of space and attention given to the loving cultivation of composers, their growth and help them. In the speech of Mikhail Ivanovich I think, had little love for composers, and it was more sharpness. <...> For example – on Sviridov. We all know his romances on words by Pushkin, romances a very good, clear, people, but it seemed to me (as the statement) that if he would so freak that Michael Ivanovich was not very sad on this occasion would be. This, of course, wrong," [106, p. 82].

Evlakhov drew attention to a very important point, which took place not only in speech, Chulaki, but was an unofficial guide, most of the supporters of the Resolution, called for his execution: "Mikhail Ivanovich wants by means of the lever formalism to deal with a group of composers who have never been on the platform of the primitive and militant amateurism" [106, p. 82].

However, in the course of the meeting quite rightly got to M. Chulaki. In his speech composer V. Sorokin reminded Chulaki his "mood swings" and the recent glorification Sviridov: "the composers' Union existed about the theory that the presence of different directions enrich Soviet music in General. Here is what he said on this occasion Chulaki in his report at the report-election meeting of the Leningrad Composers' Union 13\1 – 1947. The journal "Soviet music, No. 4, 1947, p. 4/: "Our Union is the rich, and that within a single flow of Soviet musical creativity, there are different directions. It would be wrong to understand the decision of the Central Committee so that it showed an example of one creative direction over another. The accomplishments of each of the creative direction enriches /?!/ Soviet music as a whole". In the same report, Chulaki in the following manner characterized the work of Sviridov: "Sviridov – the author is widely known chamber works, one of the leading Soviet composers. If you consider this greater productivity creativity Sviridov, successfully working in various genres, will understand the keen interest which causes every new piece that is continuously seeking talented composer and the great hopes which it has spawned community." As can be seen from this quote, Chulaki not found it necessary a year ago to criticize formalistic direction of Sviridov. The Board took a conciliatory stance towards formalism" [106, p. 199].

Himself Vladimir Sorokin spoke of the works of Sviridov as follows: "If the Pro-following the evolution of creativity Sviridov, we see that his "Trio", marked the Stalin prize, was a lot of realistic elements. But after this "Trio" creativity Sviridov began to develop in the formalistic direction. His chamber works testify to the withdrawal of the composer from the realistic traditions. But does this mean that he will remain at the point where it is now? Of course not. As a result, critics possible that he will turn again at a healthy realistic way and then be able to create work for

our people" [105, p. 107]. Sorokin was criticized and the article by Vainkop "Chamber music V. Sviridov": "Sample critical essays type a second-rate guidebook is article same Vainkop "Chamber music V. Sviridov" /journal "Soviet music", No. 4, 1947/, where the critic is limited to formal analysis, ignoring the ideological content of works by Sviridov" [106, p. 198].

Made an accusation against Sviridov and Vice-chair of The Leningrad Composers' Union L. M. Kruts: "We know from the experience of young composers that they write primarily instrumental music, avoiding work in the mass genre. Creative job young composers take not, language becomes clogged formalism, works out to be far-fetched, but the music is abstract. Try to prove it by example. In 1936, in the Union of composers came Sviridov. His songs, Cossack songs have testified to the bright melodic songwriting talent. Going to the class of Shostakovich, Sviridov with each subsequent work departed from what was worshiped before. His "Partita" for piano testify to the formalism in the works" [20, p. 50].

Not spared Sviridov in his speech V. Bogdanov-Berezovsky, in 1948 he was excluded from the teaching staff of the Leningrad Conservatory for a commitment to formalism: "it seems to me that, for example, had greater detail, with analysis of individual works to talk about the latest works of the composer Sviridov, "exposing" them to the head of the rationalist character, their artificial emotionalism, the pose of obscurity, taken in them by the author, bravado, which is felt in stylistic, prosodic, thematic consonance of these works with the works of contemporary Western neo-modernism" [21, p. 4].

However, in contrast to the Moscow meeting, in Leningrad, was heard protesting voices. In defense of Sviridov, in addition to O. Evlakhov, made B. Klysner: "it seems to me that in that section, where Mikhail Ivanovich tells about a group of composers, sinning formalistic manifestations, would distinguish the positive grain, which in this work are available, and negative grains that are available. Why it should be done? Because these composers will write, will grow, will continue to grow and to show them the way and those of grain from their works, from which they must proceed and evolve, it would be very honorable task report.

The same thing, although to a much lesser extent, I want to say about Sviridov. Creativity Sviridov ambiguous and unequal. I think he is not finished formalist phenomenon, but only a composer who is not yet completely developed, due to the large number of contradictory influences that he has and that with the proper direction from the board of the Union can improve in this good Soviet composer Confirmation of this can serve as romances, from which he walked away now.

But even his chamber work is also uneven and unequal sin formalistic directions. For example, "Partita" is entirely formalistic work. As for his "Trio" and "Quintet", there are elements of good, which alternate with the elements, which are harmful and which are not should be developed

in the works of Sviridov. Therefore, I believe that the composer is worthy to the Board of the Union drew their attention to it and said to him, what are the main grains should develop further their creativity. And, I don't think he completed a formalist phenomenon, and, in my opinion, the Union Board must in this regard to help Sviridov to get on the right track" [20, p. 60–62].

In the process of discussion, the composer A. M. Lobkovsky defended himself: "formalism begin to include things that never were and cannot be formalistic. Enough somewhere to see some complex chord, as I say, is not formalistic chord? <...> Very often people goes, I believe that everything that goes over the primitive for vulgarity, is a formality" [106, p. 37].

And Yu. Vainkop, despite the sharp criticism, even went to an open offensive: "it seems to me wrong also the fact that, apparently, the board now considers itself a Bastion of democratic forces in music. It considers itself a Bastion of democratic forces in the art of music? That there is a huge talent and a bright wizard standing at the head? Here, for example, Ivan Ivanovich Dzerzhinsky, <...> because you now hold yourself as the master of Soviet music ..." [105, p. 87].

The most unexpected was the appearance in the closing debate on the resolution of the head of the Leningrad Composers' Union, V. P. Soloviev-Sedoy. Wishing to soften all the blows, he proposed the removal of the surnames: "I propose, when issuing the resolution, to exclude all the little things in statements that, in fact, do not matter, maybe to remove the surnames, but to note that the Leningraders rushed to defeat the formalism so that after the defeat of formalism, then, from the right positions, criticize everything that exists in the work of such good composers as Shostakovich and Dzerzhinsky" [106, p. 193].

Proceeding from the response of the composer R. Kotlyarevsky, it can be assumed that in the original version of the resolution Sviridov was in the first row of the Leningrad formalists: "According to the resolution, all responsibility for formalism rests with three composers: Sviridov, Bunin and Kotlyarevsky, although I am the least formalist. There are great formalists. If you shoot theorists, then shoot and composers (The amendment is adopted)" [106, p. 196]¹²³².

Despite the fact that in general the Leningrad meeting developed along the lines of the indictment indicated in the Resolution, it is clear from the speeches of the protesting members of the Leningrad Composers' Union that, unlike Moscow, there was a special atmosphere here. The reasons for this freedom in statements and courage in defending their composers largely stemmed from the special position of the Leningrad Composers' Union until 1948. The fact that the composer organization of Leningrad was represented by 1948 is quite rightly written by E. Vlasova: "The Leningrad Union of Composers until the events of 1948 was practically an auton-

¹²³² In both versions of the transcript there is no such resolution.

omous organization, as well as, however, the Union of Composers of Ukraine, Belorussia and other national republics. The Organizing Committee carried out rather an advisory, but by no means directive function. The central office was extremely small. The composers did not trouble themselves with paperwork. Before 1948 there was a paradoxical situation. Established in 1939, the Muzfond provided financial support to the members of the composer organizations. And the public authority of the names of the major composers, which the Organizing Committee supported, informed the musical life of a real democracy. Moreover, I undertake to assert that directive ideological guidelines were perceived as external conditions, as a social attribute of time, which provided scope for a natural creative utterance" [499, p. 290]. As Vlasova rightly notes, in Leningrad Composers' Union they still tried to fight and defend their composers, at least to take the blow away.

However, all attempts to take the blow did not bring the desired result. To an even more rigid accusation of formalism, the work of Sviridov and other composers was exposed in closed party discussions, where only ideological supporters of the Resolution were gathered.

At the reporting and election meeting of the Leningrad Composers' Union on March 20–21, 1948, the following resolution was pronounced: "The struggle against the formalistic trend was not conducted systematically and consistently. This led to a number of creative failures in the work of non-Party comrades (Shostakovich's Poem about the Homeland, Sviridov's Partita, Bunin's Symphony, Tolstoy's Cantata, etc.)" [185, p. 7]. Some participants in the meeting stressed that during the last few years there had been no critical discussion of the creativity of the composers in the Leningrad Composers' Union. I. Ya. Pustyl'nik asserted that "the phenomena of formalism were noted, but the Party organization did not draw any conclusions from this, did not generalize it, and all this hung in the air" [185, p. 10]. He pointed to the frivolous attitude of the members of the Union towards manifestations of formalism and L. A. Entelis: "Sviridov's formal works, in particular his Partita, received a correct assessment of the composer community, but further work was not carried out to sharpen the attention of the entire organization on the ominous relapse of formalism. And on the example of Sviridov it was possible and necessary to give a real fight. This was all the more necessary because the formalist tendencies clearly affected the Finkelstein symphony, the Cantata "The Spring Victory" by Tolstoy, the orchestra "Partita" by Bogdanov-Berezovsky, the violin concerto by Lobkovsky and several other works" [185, p. 7].

F. A. Rubtsov, pointing to the loyalty of the board and adopted by resolution of the General meeting Leningrad Composers' Union, said: "the findings after the General meeting about the opera Muradeli "Great friendship" was not done – meanwhile the danger of formalism lies

not only in individual persons, as he or Vainkop, but in a whole range of musicians-teachers, performers, and even listeners" [185, p. 12].

All meetings of the party organization Leningrad Composers' Union testified that doubts about the correctness of the decision of 10 February 1948 was not. This is confirmed by the report of the Secretary of the Party Bureau, L. A. Entelis on the work completed in 1947/1948: "Comrades! Our reporting-election meeting of party organization of Leningrad Composers' Union we begin in a period that will go down in history as one of the most important stages of the struggle for high ideological content, the partisanship of the musical arts in our country. Never had issues with music not stood closer to the center of attention of Soviet society, as in these days. <...> The basis of party organization is based on Leningrad Composers' Union was the historic decision of the Central Committee of the CPSU(b) on the journals "Zvezda" and "Leningrad" about the film "Great life", the repertoire of theaters" [185, p. 4–5].

The campaign of 1948 proceeded systematically after a year. In the history of music, 1949 entered as "the work of musicologists"¹²³³. As writes E. Vlasova "the appearance of the editorials in "Pravda" was another reason to return, after 1948, to settle old scores, to finally intimidate the musicological community and to discourage him as a public endorsement of the art "composers-formalists", and any critical remarks about those who gained power in the new leadership". [499, p. 363].

The campaign, like previous ones, covered the press, periodicals, have been re-organized General meeting of creative unions of Moscow and Leningrad. And again "showered" the accusations against Sviridov.

An open party meeting of the Union of Soviet composers of the USSR held in Moscow on the heels of the publications, the main report did T. N. Khrennikov¹²³⁴. Speaking about the negative impact Vainkop for young composers, he cited the example of his publications about Sviridov: "In what direction were influenced by Ya. Vainkop for young composers, it can be seen in his analysis of Symphony Sviridov. <...> formal technical digressions through the pages of the score are accompanied by "generalizations" and verbal gymnastics that encourage Sviridov in emerged in Symphony and deviation from the intonations of Russian songs and a clarity to the abstract, sophisticated formalist music" [25, p. 16–17].

¹²³³ The term "the work of musicologists" was formulated by M. V. Koval. The campaign was started by an anonymous publication "On an Antipatriotic Group of Theater Critics" [408] published on January 28, 1949 in the newspaper "Pravda". As E. Vlasova points out, it is established that the author of the article was D. Zaslavsky [499, p. 360]. January 30 in the newspaper "Culture and Life" there is an article with a similar theme – "On foreign positions. On the intrigues of the anti-patriotic group of theater critics" [398].

¹²³⁴ The shorthand record of the meeting is kept in the funds of CAOPIM [25]. Also, a shorter transcript was published in the journal "Soviet Music" for 1949 [278; 455].

For the "repented" in support of young composers in the time of their period formalist musicologist S. I. Shlifshstein: "Instead, as a consultant at the General Directorate Music Committee on the arts, "to support healthy and viable in Soviet music. Instead, I was actually supported by only a particular group of composers-formalists and their followers. From the enormous mass of young talented composers for me there was only Wainberg, Sviridov, Levitin, whose work I immoderately praised and encouraged in the years when it was on-through formalistic" [25, p. 12].

Speaking at the same meeting, the musicologist F. Kukharsky unexpectedly spoke not only of critics who undeservedly praised Sviridov's formalistic work, but also recalled to the composer his positive attitude towards Prokofiev's "Semyon Kotko" in 1939: "The undiscovered system of an alien worldview is manifested in some critics of Leningrad. People who created the atmosphere of formalism in Leningrad, such people as Vainkop, Dolzhansky, Glickman, Ginzburg and others, are now also engaged in the fact that they keep silent the new phenomenon. <...> When there was a public view of the opera by Prokofiev, which was criticized at the Kirov Theater in its true worth, such critics as Glickman, Vainkop and, unfortunately, Sviridov, still attached to them, still literally demonstrated their approval for music that is clearly formal and vicious in its basis. Obviously, people have not yet realized that this is not just an expression of their subjective attitude to music. Obviously, they continue to be people who put on themselves a toga of provincial nihilists, aesthetes, and completely ignore the opinion of the people. Obviously, these cosmopolitan skeptics do not understand that such actions discredit them and throw them overboard the Soviet musical culture. These grief-figures hinder the creation of an atmosphere of support for the sprouts of the new, directly harm the development of the realistic direction" [25, p. 204–205].

At a similar meeting in Leningrad, Kukharsky also did not ignore Sviridov and Vainkop's propaganda of his work: "All these facts do not indicate that, in occasion of his overly dangling language, Vainkop goes, but that he is on the sidelines of that system views that have been determined for a long time and to which he continues to be guided and to this very moment. I would like to ask Comrade Vainkop: "He used to propagandize Shostakovich's work, the most formalistic works of the young composer Sviridov. And what did he do now in order for the same Sviridov to find the right path in his work? What did he do to get him out of the impasse in which he himself started it? – After all, it's not that people were carried away by the formalistic works of Shostakovich, Prokofiev and other formalists in Soviet music, and thus moved to formalist positions, but that these people pushed our composers to formalism. Smoking them with incense, drawing them to the evil practice that they adhered to, they exacerbated the mistakes of their formalistic creativity" [24, p. 66–66 turnover].

At the meeting in the Leningrad Union of Composers Vainkop "got" more than once¹²³⁵. From the speech of M. A. Glukh: "Such people as, for example, Vainkop, even in his youth, was the most active propagandist of the ideas of contemporaneity. He declared Stravinsky "the teacher of the era" <...> Vainkop maintained: "We should be happy that we live in the era of Shostakovich." <...> In what way did Vaynkop blame the Leningrad composers? He said that "some composers have a desire to write prosperous, harmonious music. The craving for beauty appeared among the major composers, this craving for safe music, for what is accepted by the public". But, criticizing the Leningrad composers in their desire to write music beautiful and harmonious, accepted by the general public, Vainkop, mocking these aspirations, raises the most formalistic works of Sviridov, which he calls "irresistible music", on the shield [23, p. 4–5].

Finishing the discussion, the head of the Leningrad Composers' Union, V. P. Soloviev-Sedoy, as he did a year ago, tried to make his speech diplomatic: "The harm of apologetic criticism lies in the fact that it had its influence on the critics-democrats, who want to raise the works of the informalistic order, were talking about him, as opposed to the formalists, also in an apologetic tone, obscuring the shortcomings of the work. And so it turned out that the composers were essentially devoid of correct criticism in the organization and grew up in an atmosphere that did not encourage and weaken the composers to accept normal criticism. Let me cite the example of composers Dzerzhinsky and Sviridov. Dzerzhinsky was always praised or defamed by the formalists all the time. All the harmfulness that Sviridov had to the apologetic criticism of the formalists is also obvious. And as a result, both composers are hard at the consequences of this criticism" [24, p. 42].

However, very soon Soloviev-Sedoy ceases to smooth the emerging acute angles with summing up speeches. In the conditions when the Leningrad organization as a whole will begin to be systematically criticized from Moscow, the attitude of the Board to its "own" formalists will become even more severe.

All the above documents clearly show the extent to which the attitude towards Sviridov's creative work changes after the Resolution. If not so long ago the Board of Leningrad Composers' Union took a more "conciliatory position" in relation to Sviridov and to the formalism in which he was accused, but now the organization begins to correct the "mistakes" of the past. Sviridov's work was no longer "discussed", now the composer was directly accused. At the same time it was not

¹²³⁵ On March 5th and 6th, 1949, in Leningrad was held under the chairmanship of Soloviev-Sedoy "The Assembly of the Leningrad Union of Composers", on the state of musical criticism in connection with the articles of the newspapers "Pravda" and "Culture and Life". A shortened and edited report on this meeting was published in the magazine "Soviet Music". See: M. Koval For the Bolshevik Party spirit in Soviet musicology [376]; General meeting in the Leningrad Union of Soviet Composers, devoted to the discussion of the tasks of musical criticism and science [286].

important what to blame the composer for: that he was a student of Shostakovich, or that his works enjoyed success among listeners¹²³⁶.

5.2.3. The work of G. Sviridov after the Decree of 1948

After the publication of the Decree of 1948 and the subsequent sharp criticism against Sviridov, the composer's creative path came hard. The period from the beginning of 1948 to November 1953 was the time when his music was almost not performed, was not given out or mentioned in the press.

On the pages of records, in interviews and conversations with fellow composers, Sviridov repeatedly returned to the memories of this difficult time. "My situation was <...> awful. – Sviridov writes in his notes. – I was left without money, all the works from the publishing house were returned, including the Trio, which only received the Stalin Prize of the 1st degree. I lived only on theatrical orders, wrote music for performances. The weight of cheesy authors! Wirta, V. Soloviev <...>, Herman (Chekist) prospered then and others in the same spirit. Terrible, hopeless was the time" [617, p. 496–497]¹²³⁷.

In his memoirs about Sviridov, the Moscow composer and critic Ivan Vishnevsky deciphered the recording of the conversation with Georgy Vasilyevich, including, among other things, the sad events of 1948:

"I.V.: Did you write freely in the thirties and forties? Was there any pressure, especially in connection with the resolution of the 48th year, after all, you are a student of Shostakovich, a disgraced professor?

G.S.: I myself was in that position. I was a formalist! Of course, yes, I was declared a formalist. <...> Although I received the Stalin Prize of the I-st degree for the Trio. So, it was in the 46th year was, and already in the 47th, the work of Zoshchenko and Akhmatova began. This was the first signal. And then the resolution on music <...> I have all these my compositions that I wrote,

¹²³⁶ Ten years later in the era of the "Khrushchev thaw", the Resolution of the Central Committee of the CPSU of May 28, 1958 "On the correction of mistakes in the evaluation of the operas "Great friendship", "Bogdan Khmelnit-sky", "With all my heart" partially acknowledged the unsubstantiated conclusions regarding convicts for formalism composers and some of their works, declared formalistic: "The evaluation of the work of individual composers, the data in this resolution, in a number of cases were unproven and unfair. In Muradeli's opera "Great friendship" there were shortcomings that deserved business criticism, but did not give grounds to declare the opera an example of a formalism in music. Talented composers D. Shostakovich, S. Prokofiev, A. Khachaturyan, V. Shebalin, G. Popov, N. Myaskovsky and others, whose works displayed incorrect tendencies, were indiscriminately called representatives of the anti-popular formalistic trend. <...> Some incorrect evaluations in this resolution reflected a subjective approach to individual works of art and creativity on the part of I. V. Stalin» [274].

¹²³⁷ Indeed, in order to somehow survive and improve his material situation, Sviridov began to write music for dramatic plays, movies and variety performances of A. Raikin [507, p. 117–121].

they were lying in the publishing house, they all returned it. This all I printed later, after Stalin's death, when life began. And before that time there was nothing to live on, it was a very difficult time. I worked at the time with Raikin in the theater, making money from him. And I did not earn anything with music. We did not buy anything. So these years were very difficult" [503, p. 666–667].

In the late 1940's and early 1950's, Sviridov actively studied the work of A. Blok. Many of the poems, put on music much later, were then consonant with the inner state of the composer. That's what Sviridov said about A. Blok's poem on the text of which he wrote in 1975 "The Petersburg Song": "These were the most favorite words in life. I never thought that I would write music on them. I felt then that I myself was driven to the attic. I did not really have time to show myself. Music is not allowed to be written, decisions are different, they are arrested" [503, p. 158]¹²³⁸.

It should be emphasized that the young generation of composers, which at that time was at the beginning of its creative path, suffered most from severe criticism for "formalism". Recognized composers, named in the resolution as the main carriers of the "formalism", had long been established, both personally and creatively, they had passed most of the professional path behind them, and simply the accumulated worldly experience made it easier to adapt to the situation. Despite all the criticism, they remained in the first row of the Soviet musical culture¹²³⁹. It was much more difficult for young people who had not yet sufficiently shown themselves, but who had already received a label – a "formalist". Many young composers of that generation had "broken" biographies: for a long time, for example, B. Tchaikovsky, G. Ustvolskaya, V. Salmanov, O. Evlakhov, A. Chugaev could not write anything and fully work.

Sviridov writes this quite correctly: "The decree was written for everyone, and not only for those composers who were named in this resolution. They were older people, masters already. They were criticized. But just by the way, by the way, they were able to adapt faster to a new conjuncture

¹²³⁸ "Petersburg Song" on the words of A. S. Blok was written by the composer in 1975 [507, p. 81].

¹²³⁹ For example, in D. Shostakovich, by the time the Resolution was issued, contracts were concluded with the studios by M. Gorky and "Mosfilm" to write music for the films "Young Guard" (1948) and "The Fall of Berlin" (1949). Despite the accusation of Shostakovich in the formalism of the treaty were not canceled. Moreover, the creation of these films was a government order, and the whole course of filming the film "The Fall of Berlin" was personally supervised by J. Stalin. In 1949, Shostakovich became a laureate of the Stalin Prize of the first degree for the oratorio "Song of the Woods" and music for the film "The Fall of Berlin". S. Prokofiev in 1949 was awarded the title of the Stalin Prize laureate of the II degree for the vocal-symphonic suite "Winter Fire", created in the same year, and the oratorio "On the Guard of Peace" for verses by S. Ya. Marshak. A. Khachaturyan in 1950 – Winner of the Stalin Prize of the first degree for the music for the two-part film "The Battle of Stalingrad". S. Myaskovsky in 1950 receives the Stalin Prize of the second degree for Sonata No.2 for cello and piano. All these creative orders and awards are not only recognition at the level of the party leadership and, as a consequence, strengthening the social status, but also considerable money for which it was possible to exist worthily.

of life. But my generation and even younger generation – we were very much shaken by the environment. Our young generation fell, of course, under strict censorship" [507, p. 667].

The statement of the musicologist Yu. Vainkop, addressed to the Board of Leningrad Composers' Union, vividly testifies to how "the environment" of the artists caught in formalism clashed. Recall that in 1948 and 1949 Vainkop was severely criticized, including for the active propagation of "formalistic" works of Sviridov.

Y. Vainkop's statement to the Leningrad Composers' Union Board of May 3, 1948: "It's been about a month and a half since I was deprived of the right and opportunity to speak orally and in writing as a lecturer and musicologist, apparently proceeding from the fact that I in his past work, he stood on erroneous positions supporting a number of phenomena connected with the formalistic direction in music. In the Concert Hall of the Philharmonic I was informed that depriving me of the right to lecture (regardless of the subject matter) was due to the appropriate instruction of M. A. Shuvalova. In other institutions – without any motivation. So, for example, when the management of the amateur symphony orchestra of the Vyborg House of Culture raised the question of inviting me for an introductory speech aimed at telling the story of the orchestra's appearance, the Directorate categorically opposed it, citing the inadmissibility of my speeches in general. I consider the case in the Leningrad Committee on Broadcasting to be particularly outrageous. Here I wrote a lecture on Mussorgsky, commissioned by the Children's Broadcasting Department. The lecture was not only accepted and approved, but caused an enthusiastic response by deputy. Chairman of the Committee Yu. N. Kalganov, who announced this work to his editors, as exemplary. Nevertheless, the next work was removed from the transfer under an insignificant pretext, and the chairman of the Committee, Sautin, summoning the head of the department, in the most drastic form suggested that I no longer have to apply to my services. Thus, I am not only deprived of the opportunity to work and, consequently, to earn money, but also the opportunity to specifically prove the existence of perestroika in my attitude to some or other problems of the musical life of our time. Finally, I am deprived of the opportunity to participate actively as a professional musicologist in the immense importance of working towards the fulfillment of all the tasks set by the Central Committee resolution VKP (b) of 10 / II-48 and the First All-Union Congress of Composers. <...> I ask the Board to take measures to restore my rights to work so that the appropriate authorities are given appropriate directions to the places (City Lecture Bureau, Radio Committee, etc. [98].

Since Sviridov, in fact, in this situation. Even his early works, which have always been unequivocally recognized by the music community, cease to sound and be published. The first Congress of Soviet Composers, on this vicious practice, crippling the creative ways of composers and critics, drew the attention of the Leningrad musicologist L. A. Entelis, who spoke in this connection

in defense of Sviridov: "I will touch upon the problem that deserves the greatest attention. "When we, the Leningraders we went to the congress and said: you need to keep in mind: you will find out at the congress what is what, because we do not know the details ... <...> We understand, we adopt the resolution, but there are particulars that we do not understand. We do not understand that you can play and what you can not, what you need to play, what to insure, and because you need to insure, then you need to be reinsured. I want to talk about reinsurers. Here is one of the editors of the concerts of the Leningrad Philharmonic strikes out a few romances of S. Taneyev from the finished concert program, arguing that Taneyev did not become Tchaikovsky, but, nevertheless, a composer for refined people, these are not democratic things. Another editor, the Leningrad Radio Committee, strips the Pushkin cycle of Sviridov's romances from the finished program, the most beautiful romances that have been widely appreciated, have a wide existence, in which there is no formalism, but because Sviridov has a number of formalistic works, the entire Sviridov is removed from the counts of our musical practice. Wrong it. It is necessary to have both a political head and a musical head; It is necessary to understand what to propagate. Romances by Taneyev and Sviridov are not formalistic works. This is clear to the editors, but they are afraid – no matter how bad they are with them" [13, p. 186].

A similar situation was noted in the report of the Committee on Arts, addressed to the Central Committee of the CPSU (b) at the end of 1948: "The majority of the philharmonic society has escaped propaganda of the best examples of Soviet music and, in re-insurance, avoids including in its programs works by Soviet composers of a realistic direction. Soviet music is also inadequate in the programs of the Leningrad Philharmonic Society" [2, p. 67].

According to the laws of that time, in order to remain "in the ranks," the composers accused of formalism had no choice but to admit their "mistakes", having made a public "penitential" word, then proving their "reorganization" by active creativity on a new democratic platform.

Sviridov made a "penitential" speech a year after the Resolution was issued. On February 24 and 26, 1949, the Leningrad Union of Composers held a discussion on symphonic music, the external goal of which was to discuss the listened pieces¹²⁴⁰ "especially characteristic for our Leningrad musical creativity" [116, p. 1a]. Meanwhile, everyone understood that the party organs had set a different goal: to show how the Leningrad composers had reorganized the year after the resolution of the Central Committee. It was no accident that the symphonic genre was also chosen, as the most subject to formalism [116; 117].

¹²⁴⁰ Five symphonic works of Leningrad composers were listened to during the discussion: V. Shcherbachev's Fifth Symphony, Y. Kochurov's Symphonic Poem "Macbeth", "Overture" and Third Piano Concerto by L. Khodzainatov and ballad for the voice and symphonic orchestra "Stepan Razin's Dream" by G. Ustvol'skaya. Then, in connection with the sounded works, a debate took place.

Almost surely, we can say that Sviridov did not expect to speak. His works were not represented at the discussion, moreover, on the first day he did not attend the meeting, even as a listener. However, at the end of the first day, V. F. Kukharsky noted that the majority of those present had a "performance as a duty" and urged the composers who had not yet spoken to the real creative debate: "Does Sviridov, Kluszner, Arapov, Bogoyavlensky and others do not care about the fate of their Union? I call on these comrades and others who have not signed up and thus have not expressed their attitude to what is happening" [116, p. 81–82]. Most likely, it was after this instruction that Sviridov was advised to speak publicly. The text of his speech draws attention to the ideological pathos, unusual for Sviridov, careful elaboration of formulations containing the necessary set of password phrases that were supposed to ensure the success of speech from politically-educated colleagues. It is possible that one of the well-informed "business" helped to compose the text of such a speech to Sviridov.

For the first time¹²⁴¹, we quote the text of Sviridov's "repentant" speech: "Comrades, the ongoing discussion goes far beyond the scope of the works under discussion.

The questions raised at today's meeting are of exceptional importance for the future development of Soviet music in general and the creative organization in particular. In many respects they concern me, in spite of the fact that my works were not mentioned.

We are now living during a sharp aggravation of the struggle on the ideological front. In this struggle, there can be no outside observers. This also applies to us, to composers. Those who get rid of the assertion of the new thing that bears in itself the Soviet reality, which moves our culture forward, he voluntarily or unwittingly becomes an accomplice of hostile forces.

In this light, I consider the struggle against formalism and with its vestiges, which are still sometimes in our minds.

As you know, these trends, alien to Soviet culture, were the most enduring in the genre of chamber and symphonic music. I think that this is due primarily to the inadequate ideological level of our composers, their inability, to use the words of Dobrolyubov, to "go level with life" – which, naturally, could primarily affect the field of these genres, which require the composer to have a high mastery of art ideological and artistic generalization. I say this completely to myself, with a sense of deep responsibility, I realize my past mistakes. In my previous works I see two flaws: first, the departure from reality in a narrow range of subjective moods of a personal plan, to the solution of particular problems sometimes understood abstractly and technologically, and

¹²⁴¹ The text of Sviridov's speech at the 1949 discussion was first published in 2016 in an article by A. S. Belonenko Shostakovich and Sviridov: to the history of mutual relations // *Our contemporary*. 2016. No. 1. P. 249–250.

secondly, when attempts to translate images into reality are replaced by excessive ones psychologization again with their subjective experiences, which ultimately obscured and dislodged the main image. That is why the inherent craving for wide song formations has been replaced by expressionist perversions. I was directly threatened to enter a creative impasse. The historic decision of the Central Committee helped me to realize my mistakes.

At first, it was not easy for me to find the right ways to solve creative problems. I realized that, first of all, I need to get close to a living listening audience. To this end, I turned to writing popular theatrical music. It gave me a lot. However, I consider my last works only as the first test step towards democratization of the entire musical language and thinking. Patriotic duty calls me to take a strong part in resolving the great task of translating the positive character of our Soviet reality into music. I want to try to do this in a symphonic plan.

I allowed myself to take your attention in the presentation of thoughts about my mistakes and hopes because I think that to some extent the creative errors that result from the artist's isolation from life are characteristic of many of us. This has already been much discussed at our meeting, and I do not want to repeat myself.

I would especially like to note the correct and informative statement by I. I. Dzerzhinsky. But are not we entitled to throw the reproach on him in the fact that in his last symphonic composition he left the present in the images of the past? This danger was, and perhaps is, facing other members of the Leningrad Union of Composers.

That is why Kucharsky was right when he noted that our creative organization, unfortunately, does not now occupy the proper place in the forefront of the creative community. We must make every effort to achieve a sharp increase in the ideological and creative level of our Union. All conditions for this we have.

The mere fact of discussing the works that stand in the order of the day of today's discussion, despite the mistakes and shortcomings that are characteristic of all the works, indicate that we have a number of talented masters who can successfully undertake to solve those great creative problems that are posed to all us. Heroes of our days, the leaders of the people, the heroes of the national war, the heroes of work, that's who should find a place in the pages of our works.

No, and there can not be a single composer who does not actively work on a modern topic. This is our task, and we must resolve it as soon as possible" [91, p. 68–72].

However, to fulfill the "patriotic duty", embodying in music the "positive hero of our Soviet reality" the composer did not hurry. This was understood in the Union. At the same meeting, a topic arose, which until 1953 will pursue the activities of Sviridov and other composers and critics in the Union. This theme is silence. In these years even a special term appeared – "si-

lent". After listening to Sviridov and noting his "very sincere" [105, p. 80] performance, V. F. Kuharsky nevertheless threw a reproach on the composer's creative silence¹²⁴²: "The great significance of the resolution of the Central Committee of the CPSU (B) is not only that it directed composers to the destruction of formalism. It bore in itself a creative, positive beginning. It spoke of the creation of a new, remarkable folk-realistic trend in music. This is the realistic trend in those major works, which they talked about yet. There are no works that would fully meet the high tasks that are now facing Soviet composers. Comrades correctly said that for all the works discussed, withdrawal from modernity is characteristic. It seems to me that, especially in Leningrad, you need to think seriously about composers, to seriously work on creating Russian socialist musical art. Many Leningrad composers, unfortunately, still remain silent. We all with great pleasure listened to a very sincere speech comrade Sviridov. But creatively comrade Sviridov is also silent. Silenced and Kluzner, and Arapov, Matveyev, Evlakhov and others. It's time, comrades, to get down to business. This is from us waiting for the people and the party. Enough to remain silent!" [105, p. 79–80]¹²⁴³.

The call of composers to active creative activity was heard in the Resolution itself. They were urged as soon as possible "to be imbued with the consciousness of the high demands that the Soviet people make on musical creativity, and, discarding from their path everything that weakens our music and hinders its development, to provide such an upsurge of creative work that will quickly move the Soviet musical culture forward will lead to the creation in all areas of musical creativity of high-grade, high-quality works worthy of the Soviet people" [272, p. 8]. After composers were told how to create, what to write, and, most importantly, how to think, it took them almost instantaneous implementation of the "plan". Creative silence was perceived as a veiled, and sometimes open struggle with the instructions of the party. At once the concrete date has been defined also: to activate work on the composition of works it was required to celebrate the next anniversary of October.

Obliged to join in the creative work and Sviridov. Presiding at the general meeting of the Party organization of the Leningrad Composers' Union in June 1948, L. A. Entelis summarized: "There is nothing to wait for advances, it is necessary to write music as the people demand, our

¹²⁴² In the TsGALI of St. Petersburg, the text of this speech by F. Kukharsky in a misunderstanding is inserted in the verbatim report of the general meeting of members of the Leningrad Composers' Union to discuss the opera "Great friendship" by V. Muradeli in 1948 [105], in connection with which it may be erroneously assumed that Sviridov spoke with "Penitential" word in 1948

¹²⁴³ In the RGALI, an uncorrected version of the transcript remained, according to which, in fact, V. F. Kukharsky said the following words in the discussion: "Leningrad composers, unfortunately, still remain silent. We all listened with pleasure today to the very sincere and emotional speech of Comrade Sviridov. I hope, and I think that the whole collective shares my point of view, that we are looking forward to Comrade Sviridov in the near future to create a work that will be worthy of the city of Leningrad and the new Russian socialist art" [20, p. 100].

party. We must work and we must not lose creative time, for the central issue for our organization is the implementation of the decisions of the Central Committee. I convinced the Radio Committee to give an advance to Sviridov, he is a serious man and can create acceptable works" [186].

The list of creative applications of Leningrad composers, according to works completed by October 1948, was approved in July. In the list under number three is: Sviridov – Russian capriccio for a large symphony orchestra. It also says: "To ask the Secretariat of the Union of Soviet Composers to subsidize composers working on the above works for the period from 15 / VIII to 15 / X in the amount of 1,500 rubles monthly each" [100].

In parallel, the department of agitation and propaganda of the City Committee of the CPSU (B.) Was informed about the state of creative work of the Leningrad composers. The report in the city committee was made by the responsible secretary of the Leningrad Composers' Union F. Rubtsov. In his report, in the section of the symphonic literature, under the number 11 also appears: "Yu. V. Sviridov is working on "Russian capriccio" for symph. orchestra". "All the works listed in the work will be completed in the current year of 1948" [107, p. 8] – confidently concluded Rubtsov.

However, by the expiration of the appointed term at the general meeting of the Party organization, it was clarified that "a large number of composers did not join the active creative work and did not determine the themes and genres in which they will work. This is especially true of composers who have been committed to formalism in the past – Sviridov, Arapov, Salmanov and others" [188].

It must be said that the situation when composers did not fulfill their already accepted creative obligations, explaining the refusal for one reason or another, or creating planned works was delayed for several years, developed quite often. This was especially characteristic for the first years after the publication of the Resolution, when composers were required to carry out state orders for the creation of opera and symphonic works. They were afraid to take on creative obligations even the composers-democrats, put by the party leadership to the responsible leading positions in the Union of Soviet Composers. Among them were M. Chulaki, M. Koval, covered themselves with not yet fulfilled obligations under previous orders T. Khrennikov, D. Kabalevsky, etc. – fear and reinsurance worked.

It is precisely this state of affairs that the "Characteristics of the situation on the musical front after the resolution of the Central Committee of the CPSU (B) of February 10, 1948", eloquently evidenced by the Committee of the Arts for the Central Committee of the CPSU (B.). For example, the report of the Main Directorate of the Musical Theaters of the Arts Committee:

"The administration could not mobilize leading composers and writers to create full-fledged operatic works that could be a worthy response to the resolution of the Central Committee of the CPSU (B) <...> A significant group of composers (Khrennikov, Koval, Chulaki, Kabalevsky, Spadavecchia, Biryukov, Tikhomirov, Enke, Shebalin and others) are busy completing their old obligations under the state order" [2, p. 21].

In the memorandum "Creation of a new repertoire" the Arts Committee informs the Central Committee that a thematic plan of creative orders has been developed and approved: "The plan provides for the order this year of two oratorios: to the 70th anniversary of Comrade Stalin and the heroic work of the Soviet people (the conditional title "Song of Happiness") to the victorious conclusion of the first postwar five-year plan, three cantatas: "Glory to the Soviet Army", "Lenin" and Zabolotsky's poem "Goriyskaya Symphony"; Musical-dramatic works (such as "Snow Maiden" by Ostrovsky-Tchaikovsky or "Per Gynt" Ibsen-Grieg) by the poem "Zoya" by M. Aliger and "Flag over the Village Council" by A. Nedogonov.

It is planned to create program symphonies: "Russian Heroic Symphony", "Victory Symphony", Symphony "Youth", Symphony "A Tale of a Real Man" based on the work of B. Polevoy.

Great attention is paid to the creation of program orchestral works of small form. This includes suites, poems, overtures, marches and other concert and characteristic pieces for symphonic, folk and brass bands. The themes of these works are very diverse (themes of the Great Patriotic War, collective farm life, the working life of our city, landscape, as well as program works such as poems and suites based on the literary works of Russian classics and Soviet writers such as Pushkin's "Bronze Horseman", "Son of the Regiment" Kataev, "Dear Name" P. Bazhov, etc.

In addition to program works, a number of works should be created using melodic treasures of folk art. <...> To work on major works on state orders of the Committee and the Union of Soviet Composers, were first attracted representatives of the realistic trend in Soviet music [2, p. 42–44].

This document contains quite extensive, on several pages, lists of works, which are already in the works, as well as lists of works on work on which an agreement has been reached with the composers [2, p. 44–48]. However, the Committee notes that there are serious problems in the solution of the tasks: "Serious the lack of creative work of composers is the fact that composers do not show the necessary courage in solving the creative tasks facing them, avoid responsible subjects and prefer to go along the line of least resistance, creating mostly small works on insignificant topics.

So, for example, despite the repeated appeal to the composers personally and through the union to this day, it has not been possible to work on the most important orders of the thematic plan of the Committee for Arts (oratorio on the 70th anniversary of the birth of Comrade Stalin, "The Song of Happiness", etc.). Chulaki refused to write the "Victory Symphony", Koval and Shtogarenko refused the offer of the oratorio for the 70th anniversary of Stalin. In text music, lyrical and landscape themes still prevail, and therefore passive contemplation. The image of the Soviet man, his creative activity, efficiency and high moral qualities remain undisclosed in the work of Soviet composers" [2, p. 49–50].

Since 1946, the main reason for the creative failures of composers and the composer organization as a whole, the party leadership of the Union of Soviet Composers has seen in the absence of proper political studies. Typical for the last years of the Stalinist regime will be the following reasoning. From the speech of the musicologist S. L. Ginzburg¹²⁴⁴ at the General Assembly of the members of the Leningrad Composers' Union on the occasion of the establishment of 1948: "Soviet music and art is an ideology and in it, in a very peculiar form, in very indirect form unfolds as deeply as they unfold (sic!) in other fields of ideology. Hence the question of the ideological content of art and social fullness for us acquires a leading significance" [20, p. 13].

At the same meeting, I. Dzerzhinsky, believing that "the composers in their work rejected from our reality and inquiries", argued that "the first and main reason for this failure of Soviet music is <...> ideological reason" [20, p. 5]. Defended this same thought in his speeches and L. Entelis: "It is possible to correct these mistakes not by discussions, but by real deep study, a real study of the history and theory of Bolshevism. This is the only science and studying it is the only way to get rid of the burden of past mistakes and insure yourself against many possible mistakes in the future" [23, p. 74].

The ideological reason for creative failures was also called in relation to Sviridov. From the speeches of the participants of the party meeting dedicated to the preparation of the celebration of the 31st anniversary of the October Revolution in 1948:

L. A. Entelis: "We worked very little with Sviridov and Salmanov".

O. S. Chishko: "The question of an operatic libretto is very complicated, because of which many composers do not take up opera. Opera theaters do not support the composer's beginnings. In relation to such talented composers as Sviridov, we are showing too much scrupulousness".

¹²⁴⁴ Ginzburg Semyon Lvovich (1901–1978) – musicologist. Member of Leningrad Composers' Union. Professor of the Leningrad Conservatory.

M. L. Goldenstein: "It seems to me incorrect to judge the work of Sviridov over the ballet for the ensemble. Not knowing Sviridov himself, I consider mass music to be the most important site, in particular, the improvement of mass ballet music is our duty. The work of the ensemble for the thirtieth anniversary of the Komsomol on a large political theme on the international youth movement can be an important impetus for the composer as well" [187].

In the resolution adopted after the meeting it was said that "the leadership of the Union managed to achieve some successes in enhancing the creativity of the composers. <...> However, in the work of the Union there are significant shortcomings that hinder the development of Soviet music. Political studies of composers have not yet been organized" [188].

And for the next five years, until Stalin's death, the "politically enlightened" colleagues continued to see the reasons for Sviridov's creative silence in the lack of attention to the political science and the rise of his ideological and theoretical level.

From the minutes of the meeting of the Board of February 2, 1951 On the ideological and political studies of the Leningrad Composers' Union: "To consider it necessary first of all to compile individual plans for the political fate of the asset of composers, including com. Soloviev-Sedoy, Sviridov, Manevich, Khodzha-Einatov, Zhivotov, Ferkelman, Efimov, still attending only a seminar on Marxist-Leninist aesthetics" [132].

The Party Bureau was constantly interested in Sviridov's "political enlightenment". In 1950, in the report of the Party organizer, composer V. K. Sorokin, the following was said: "The Party organization has so far failed to influence a number of talented composers (Shcherbachev, Sviridov, Klyuzner) who have not given us the works that we have so far" [191]. At one of the private meetings in May 1951, V. K. Sorokin again asked: "How are Soloviev-Sedoy, Sviridov and Manevich engaged?", to which I. Ya. Pustyl'nik the replied: "Soloviev-Sedoy was once at the consultant, made a plan, Sviridov came, planed out, but did nothing else; Manevich passed one theme" [193]. Six months later, Pustyl'nik the again complained that "the party bureau does not control how the laureates of the Stalin Prize work on raising their ideological and political level" [194].

In January 1952 at the next party meeting F. A. Rubtsov, noting the unfavorable situation in the Leningrad Composers' Union, cites Sviridov as an example: "It is precisely the flaws in the worldview that make it impossible to complete the long-established symphony, to create the proper concept. For the same reason, Sviridov did not get a vocal cycle about his homeland. The second reason is closely connected with the first – a serious financial situation" [195].

Speech Rubtsov caused numerous questions from colleagues:

"D. A. Pritsker: "Were there any conversations with Sviridov?"

F. A. Rubtsov: "They summoned us twice at the bureau, but he did not show up. In conversations with me he answered with promises – "do not worry, the music will be".

R. N. Kotlyarevsky: "Is Sviridov typical to cite him as an example?" F. A. Rubtsov: "Yes, it is typical."

B. L. Klyuzner: Sviridov is a talented person and can not remain deaf to modernity" [195]. As we see, despite open criticism, Sviridov continued to remain "deaf" to the wishes of "politically-educated" colleagues, ignoring the measures imposed on him. He was well aware that the time had come when it was not enough to be talented, we must, first of all, keep pace with party instructions. What they did say over the years to the Leningrad Composers' Union party bureau: "is not engulfed in the political Sviridov" [190], "Yu. Sviridov continues to do nothing" [191, p. 21] and the like. Along with Shcherbachev, Pashchenko, Ustvol'skaya, Evlakhov, he was called "a loner", a "silent" [192]. And, nevertheless, he did not give up his position. Already after Stalin's death at the April party meeting in 1953, a report on the work of the party bureau was heard in Leningrad Composers' Union. Criticizing the report of V. K. Sorokina, the work of the Board and creative sections, N. A. Goleshchanov¹²⁴⁵ said: "The former formalist Sviridov and, incidentally, his operetta «Ogon'ki». You promote at your exhibitions, and you should often invite him to the party bureau. Everybody knows Sviridov's talent, but they also know his views" [196]¹²⁴⁶. Now it is difficult to answer the question, what views Sviridov had in mind, but the fact that these were the views of an independent thinker, views – that's for sure. Recalling in conversation with Sviridov about that time, Ivan Vishnevsky asked the composer a logical question: and yet you did not give up beliefs, never wrote "Glory, Stalin!" And the like?

G. S.: "No, I did not write such works at all. But I wrote a lot of music applied. I worked a lot in the theater. This question is too complicated. Just those who were criticized, they wrote "Glory to you, Stalin!". Shostakovich wrote a "Song of the Forests", glorifying Stalin, Khachaturian "Song of Stalin"... Everyone wrote this! This time was for major masters. You see, the question is complicated" [503, p. 667]. As Sviridov himself solved for himself this complicated question, one can imagine using documents from the archive of the Leningrad Union of Composers, having restored in detail the chronology of his creative obligations in the period from 1948 to 1953. Recall that the first composition of Sviridov for the anniversary of October was to be "Russian Capriccio" for a large symphony orchestra. However, on October 14, 1948, the Union was informed that Sviridov had not joined the work. More this work was not mentioned in

¹²⁴⁵ Goleshchanov Nikolai Andreevich (1909–?) – composer. A pupil of M. A. Yudin and P. B. Ryazanov. In 1949–1951, the responsible editor of the Leningrad radio. In 1952 – Director of the Variety Theater.

¹²⁴⁶ The last phrase is inscribed in the transcript by hand.

the documents of Leningrad Composers' Union, nor was it ever among the lists of compositions of the composer. In the same year Sviridov showed in the Union four easy pieces for piano, which was regarded by colleagues as "mockery". M. A. Matveyev¹²⁴⁷ at the December Party meeting in 1948 said: "Sviridov really is in the group of "silent". He showed four plays-a trifle"¹²⁴⁸. When discussing plays on Radio, A. M. Lobkovskii praised them, pointing out as a drawback that they "lack a formalism" [189, p. 63]. In January 1949, at a meeting of the Leningrad Composers' Union board, speaking of the results of the creative plenum in Moscow, L. A. Entelis remarked: "I call on all composers to tackle the Leningrad theme. We know the talent of Sviridov, who now instead of the great works, he makes charming little things" [109, p. 8].

In October 1948, one more major work by Sviridov, the Ballet Suite for the symphony orchestra, began to be included in the documents. October 29 F. Rubtsov informs the board about two sessions of the symphony section (the transcripts of this meeting could not be found) who listened to the following works: Ustvolskaya "Bylina" for bass and symphony orchestra "Stepan Razin's Dream", Sviridov Ballet Suite for Symphony Orchestra, Frenkel Vocal Suite [102, p. 96, 98].

The appearance of the suite is most likely due to the fact that before the opening of the creative Plenum of the SSK of the USSR (November 10, 1948) a commission from Moscow was expected in Leningrad. The list of compositions for the commission's display included the Sviridov's Ballet Suite. It can be seen from the documents that the composition was given to the composer with great difficulty. Completion of work was postponed every month, in connection with which, the composer was extended three times material and creative assistance [102; 103; 110].

January 28, 1949, the Board of Leningrad Composers' Union receives a statement Sviridov, in which he reports on the status of his work on the ballet suite: "At the present time, music is finished in the clavier and written score. The score is ready for 1 ½ part of the 6, 2 parts I will give in the score by February 1, 2 next by February 10 and 2 by February 25, 1949" [110, p. 12].

However, by the specified dates the suite was not ready. On March 25, 1949, at a meeting of the Board, Glukh reported to the members of the Board about conversations with a number of composers about the state of their creative work: "A number of serious works are still in the unfin-

¹²⁴⁷ Matveyev Mikhail Aleksandrovich (1912–1994) – Soviet composer. A student of M. F. Gnesin. In 1944 – the executive secretary of the Leningrad Composers' Union. In 1948 – head of the music department of the Leningrad Radio.

¹²⁴⁸ Most likely, we are talking about four piano pieces from the series "Album of plays for children", which were published by the Muzfond in 1948 as a manuscript. The creation of the piano album for the children of Sviridov marked the birth of his son Yury in May 1948. The album of plays for children is dedicated to G. G. Sviridov [507, p. 104].

ished state, but we can expect that in the near future they will be finished. I mean: Sviridov's dance suite" [111].

April 22, 1949 the dance (or ballet) suite is supposed to be included in the concert programs of the upcoming May festival of works by Leningrad composers [112, p. 40]. At the same meeting, Sviridov personally informs about the status of his work: "Now it is not necessary to engage in clarifying the programs, but this issue should be entrusted to the leadership. It is important to check the availability of ready-made essays. We urgently need to take the matter to each of us. As for me, I will finish my suite and present it by the deadline, so that it will be performed at all in the review" [112, p. 41].

However, there was no presentation of the Dance Suite for the May show¹²⁴⁹. Instead of her at the concert, the first part of Symphony No. 2 was sounded¹²⁵⁰. In this review and the assessments of the first part of Sviridov's symphony, we should dwell in more detail, since this is the first and only (up to 1953) public (in the press) evaluation of Sviridov's work after criticism in 1948.

At the end of December 1948, a plenary meeting of the Union of Soviet Composers Management Board was prepared in Moscow, dedicated to the creative results of the composers' fulfillment of the historic decisions of the Central Committee of the CPSU (B). A few days before the start of the Moscow plenum at the party meeting in Leningrad Composers' Union talked about the state of creative work of composers. In the report M. A. Gluh the following was said to: "There is a group of gifted composers who are still silent: obviously they do not understand or do not want to understand their duty to the people. Stay of such members in the Union is intolerable. <...> The names of these composers: Arapov, Zhivotov, Sviridov. The latter wrote quite good music for the dance ensemble's program, but this is not the work that is required from the composer of his talent and with his formalistic past" [189, p. 58–59].

At the Moscow plenum, Sviridov's compositions did not sound, the very performance of the Leningrad composers was deemed unsuccessful. After that, the Leningrad Composers Organization had high hopes for a review of Leningrad composers in May 1949. From the speech of M. Chulaki on January 23, 1949 at a meeting of the Board on the results of the creative plenum in Moscow: "Among the organizations of the laggards was the Leningrad composer organization. The plenum was forced to state two points: <...> the creative lag of the Leningrad composer's organization and the weakness of the ideological and educational work on the examples of the Leningrad unsucces-

¹²⁴⁹ In the Leningrad Composers' Union documents, there are no references to the dance or ballet suite after May 1949.

¹²⁵⁰ When the composer created the symphony No. 2, it is not known. Such a sudden appearance among the works of Sviridov makes it possible to assume that either it was already written by the composer before, or it used materials of other works being created at the time – Russian capriccio or symphony by the 30th anniversary of October, the creation of which, on the eve of 1948, Sviridov concluded an agreement with the Committee on Arts Affairs.

ful speeches. <...> Apparently some composers still look at their work as a personal matter, not realizing that they are obliged to show maximum strength and talent in order to respond to the demands of the people and the state. Apparently there is no atmosphere for discussions and there are some weaknesses in the work of the organization that interfere with the proper development of creativity. <...> It seems to us that Leningrad should become the center of Russian musical culture. Therefore, we are planning the first plenum of Russian music in Leningrad. To this plenum the Leningraders must come out with a whole new set of works, so that Leningrad, which has given so many remarkable works in the past in the samples of the classics, would still be a continuer of the traditions of Russian musical classics aimed at solving modern problems. The task of the leadership of the Leningrad organization is to mobilize all members of the union who own creative weapons. <...> All types of assistance, like state orders, sending to the houses of creativity, creative business trips will be provided" [109, p. 4–6].

From the speech of the composer V. A. Vlasova in the same place: "The secretariat's decision to hold a plenum of Russian music in Leningrad is an advance of the Leningrad organization, which must show itself at full strength in this plenary meeting" [109, p. 7].

On the eve of the review, in April 1949 M. Glukh spoke to Leningrad Composers' Union with the following words about the upcoming show of creativity: "The show should show all the best that exists in different musical genres. There must be the most rigorous approach to the artistic qualities of works. All that will be highlighted at the May review will be shown at the June plenum of the composers of the Russian Federation. Thus, the preparations for the review and the review itself are given the most serious significance. <...> The review should be the response of the Leningrad organization to our failures in the December plenum" [112, p. 40].

A review of the work of the Leningrad composers took place at the end of May 1949. 40 composers took part in it, 110 works of various genres were performed, from opera to mass song. The pages of the journal "Soviet Music" emphasized that the main goal of the review was to see what the Leningrad composers had responded to the resolution of February 10, 1948, "were they able to overcome the burden of formalistic errors and find a way to realistic art" [348, p. 14]. Among the compositions were vocal symphonic compositions – «For Peace, for Democracy» by A. Manevich, Sorokin's "Gardens Blossom", G. Ustvol'skaya's "Dream of Stepan Razin", O. Chishko's "Flag Over the Village Council", R. Kotlyarevsky's "The Kremlin", "The Russian North" by N. Levy, new symphonic works by I. Dzerzhinsky, O. Evlakhov, L. Khodzha-Einatov, V. Salmanov, chamber compositions by A. Zhivotov, V. Voloshinov, songs by V. Soloviev-Sedoy, G. Nosov, D. Pritsker, etc. The review covered all areas of the city and took place in the halls of the

Philharmonic, the Kapella, the Union of Composers, in Kirovsk the park of culture and recreation, in the Palace of Culture Kirov.

However, the authors of the article, M. Glukh and L. Entelis, noting the significant successes of the works of the cantata-choral genre, were upset by the results of composers working in symphonic genres, including Sviridov's symphony: "The difficulty of overcoming the accumulated skills of abstract thinking, the inability to approach the living and exciting images of modernity are still hampered by the thought of most composers-symphonists. Although in the scores of Y. Sviridov, O. Evlakhov, V. Salmanov, there is an aspiration for greater simplicity and clarity of style, they have not yet reached genuine contact with the audience. This was the result of an unextended yet completely individualistic separation from life. Composers-symphonists seem to be afraid of real simplicity, not clouded by all sorts of modernist inventions" [348, p. 16–17].

However, at the meeting in Leningrad Composers' Union, dedicated to the results of the plenum, the Moscow musicologist I. Martynov, gave the first part of the symphony as a whole a positive assessment: "The first part of his symphony unquestionably has to itself some purity of music, it strikes a very bright lyric, she has clearness to her, she feels the desire of the composer to find some simple way to express herself, express her thoughts..." [120, p. 36]. Nevertheless, in the press vigilant Leningrad critics did not express full confidence in the creative "restructuring" of Sviridov. "The first part of the new symphony of Yuri Sviridov can be regarded only as an attempt at creative restructuring. The main themes of the symphony differ singing and clear character. At the same time, in the development of the thematic material, the echoes of the author's former formalistic enthusiasms can still be felt. The idea of the symphony remains unclear to the listeners. The composer set himself the task of telling about the struggle of democratic youth for peace, for freedom. How this theme is revealed, what place in the composer's plan is occupied by the first part – it is very difficult to understand yet. It is necessary to wish Sviridov to continue work on the symphony, taking into account the expressed wishes and striving to reveal his program intention more clearly. Right were the comrades who spoke, recommending the gifted composer to resolutely turn his creative thinking towards Russian music, saturated with modern content" [348, p. 17] – wrote in the review M. Glukh.

Yu. Kremlev, noting the merits of Sviridov's symphony in comparison with the symphonic opuses of other composers, in general also took a cautious attitude: "Among the symphonic novelties, it is worth mentioning the first part of the symphony of Yu. Sviridov, which is conceived as two-part and dedicated to the struggle of democratic youths. While the symphony is not completed and not performed in full, we do not understand the specific weight and imaginative role of the first part. If we consider this first part as an independent work, it attracts many,

but it also raises some doubts. Sviridov's music has a genuine artistic imagery and a harmonious naturalness of form. His orchestra is economical, plastic, captivating with the subtle sensation of instrumental lines and the emotional character of timbres. What is the main image of the first part? He is gloomy and restrained anxiously, as if sounds of life, city streets and squares (sometimes distant, then near), flowing into the room of a solitary dreamer. The echoes of the mass songs are heard, the procession is marching, accompanied by woeful screams. The obsession with sorrow dominates everything.

In the music of the first part, there are almost no previous intonational sharpnesses of Sviridov; In a number of places heartfelt melody is pierced. But how the composer will connect this gloomy "chamber-social" music with the plot of the whole symphony, which he will oppose to her in the second part – remains as yet unclear.

One way or another, but the first part of Sviridov's symphony is undoubtedly the unity of musical experience and musical thinking, which can not be said (for various reasons) about the new symphonic compositions of Evlakhov and Khodzha-Einatov" [385, p. 11–12].

After the review, Sviridov continued his work on the composition. So, in the list of creative plans of Leningrad composers for 1950 is: "Sviridov Yu. V. Symphony for a large symphony orchestra – September-October 1950 (the end date)" [125, p. 44–45].

However, by the planned date of graduation, Sviridov writes a request for a creative tour to the House of Creativity "Ruza" to work on the symphony: "I ask the Union's Board to grant me a creative ticket to the Ruza Creativity House for a period of two months (October-November) for work on a symphony on the state order of the Committee on Arts, as well as two permits for his wife and son at the same time. Yu. Sviridov. September 10, 1950" [126, p. 115].

Among the documents of Leningrad Composers' Union, Sviridov's letter to M. Glukh, in which he in particular points to a Poem-waltz, which he wrote since 1949: "Dear Mikhail Alexandrovich! Sorry for the trouble, circumstances force you to ask for help. From October 1 I want to go to Ruza for two months, to work a symphony, to which I concluded an agreement with the Committee. M. A. Grinberg promised me places there for the autumn. Very much you I ask to help, that the board has satisfied my petition for one creative and two paid permits for October, and then November. I've been living here for 20 days, finishing the poem-waltz¹²⁵¹, which I started last year. I wish you all the best. In the hope of an early meeting. Yu. Sviridov. At the same time I am sending a letter to T. Ya. Svirina" [127].

¹²⁵¹ What kind of essay here says Sviridov, unknown.

Nevertheless, on November 24, 1950, Kh. S. Kushnarev, making a report on the work of the chamber-symphony section from January to November 15, 1950, noted that "During the period of the section's work in the current year such works were not revealed that could be attributed to the achievements of chamber-symphonic music. <...> What are the perspectives now of individual creative applications? On the line of symphonies: Sviridov's symphony – the author is now in the House of Creativity of Ruza. In what condition is his work now - we do not know yet" [128, p. 140].

A. Belonenko points out that in 1950, Sviridov finally introduced the section of chamber and symphonic music Leningrad Composers' Union with the second and third parts of the symphony, but after listening to the composer again accused of formalism. Unfortunately, the only documentary evidence of the continuation of the Symphony is the words of V. P. Soloviev-Sedoy at the meeting of the Presidium of the Union of Soviet Composers in May 1953: "At the first our plenum the first part of the symphony Yu.V. Sviridov, whom we warmly welcomed. T. N. Khrennikov also listened. Then the second part was written, which he personally showed me, and I greeted her with warmth. Then the same part of the symphony was shown in the office of the Board to three comrades. I listened, Khrennikov and Chulaki. Chulaki and Khrennikov subjected this part of the symphony to harsh criticism. After that, Sviridov he gave up writing a symphony" [16, p. 198].

In April 1951 Sviridov unexpectedly asks the Union's Board to read out the work on the musical comedy "For the Narva Outpost" that he completed, as a creative report on the tickets he received in connection with the symphony in the House of Creativity "Ruza" in 1950 [137]. From the Resolution Meeting of the Board: "To consider it possible to satisfy the request of Yu. V. Sviridov in terms of exclusion, given the positive opinion of the section on the musical comedy "For the Narva Outpost". To inform Yu.V. Sviridov of the fact that he has not been removed from the obligation to write a symphony (in connection with which he was given creative tours in his time)" [136, p. 73].

In the summer of 1951 F. Rubtsov, speaking in the Leningrad Union with a report on the fulfillment by the composers of creative plans, noted: "The most sad picture, compared with how the plan is being executed, is represented by the division of symphonic creativity. Suffice it to say that in terms of both rolling and new applications. In this regard, we have 5 symphonies. Where are these symphonies? Sviridov, as is well known, has been counting the symphony for two years without ending it" [149, p. 18].

After another year, in May 1952 in Moscow a review of the work of the composers of Leningrad was held. Sviridov's compositions were not presented at the show. From the resolu-

tion of the meeting of the Secretariat of the Union of Soviet Composers: "The review found that a number of Leningrad composers – Voloshinov, Zhivotov, Sviridov, Arapov, Salmanov, etc., did not create new, significant works for a long time. <...> The Sviridov and the Salmanov have not completed their symphonies for several years [157].

The last mention of the "long-suffering" unfinished Symphony No. 2 in the documents of Leningrad Composers' Union refers to July 1953. June 30, 1953 Sviridov wrote to the Board of the application for a creative visit to the house of creativity "Ruza" for a period of two months to continue his work on the symphony [171].

The symphony continued to be among the unfinished creative applications of Sviridov up to the middle of 1953, but it remained unfinished. Most likely, after sharp criticism in the union, the composer did not intend to return to it any more.

Another work, which Sviridov had to write in connection with a difficult situation, was the operetta of «Ogon'ki» (another name, "For the Narva Outpost") [507, p. 115]. "At the time when we met with him, he worked on the operetta "Ogon'ki", – the musicologist A. Gozenpud recollected. – I was not very surprised. I knew the situation of Georgy Vasilyevich, who fell under the historic resolution of 1948 as a student of Shostakovich, and understood that he needed to earn money somehow" [503, p. 39].

The beginning of the work on the operetta refers to the spring of 1950, as evidenced by D. Shostakovich's letter to I. Glikman on 6 April 1950: "I would be very grateful if you could arrange a meeting of Yu. V. Sviridov with L. Z. Trauberg. Let the two of them decide the question of creating a musical comedy. Ask Yuri Vasilievich to meet with Leonid Zakharovich and talk to him. For me it will be a great relief " [594, p. 89].

In the comments to this letter I. Glikman reveals the background of Dmitry Dmitrievich's request: "At the time described, film director L. Z. Trauberg, accused of" cosmopolitanism, "was dismissed from Lenfilm studio and was in distress. Writing a libretto for the operetta «Ogon'ki», which was a theatrical version of the script for «Maxim's Youth», he asked Shostakovich to write music for this libretto. Dmitry Dmitrievich, as they say, out of a sense of compassion, gave his formal consent to cooperate with L. Z. Trauberg, so that he could freely conclude an agreement on his libretto with the Leningrad Theater of Musical Comedy. So it happened. Consent Shostakovich played a decisive role in the fate of the libretto. But Dmitri Dmitrievich, having helped Trauberg, was far from thinking of writing the operetta "Ogon'ki" He asked Yu. V. Sviridov to take on this mission, which he accomplished with his inherent talent. (The premiere was successfully held at the Musical Comedy Theater.) At the request of D. D., I was an intermediary in the negotiations of Trauberg and Sviridov" [594, p. 89].

Work on the operetta was given to Sviridov with great difficulty, and the composer was repelled by the ideological – the Bolshevik background of the libretto. Nevertheless, already on April 13, 1951, at a meeting of the Board, it was decided: "To invite Yu. V. Sviridov to acquaint the section of the musical theater with the final version of his work" [134, p. 66]. Also in March-April 1951, Leningrad Composers' Union discussed the issue of granting Sviridov a business trip to Moscow to show the operetta in the Committee for the Arts and the Moscow Operetta Theater on the call of the Main Directorate of Musical Theaters of the USSR [133; 134; 135; 142]. Proceeding from documents, the trip was to take place from May 10 to May 21, 1951. [141] In the summer of 1951, F. Rubtsov doing a report on the results of the execution of creative plans in the Leningrad Composers' Union, reports: "Of the musical comedies, it is necessary to note only that, that Sviridov graduated from the musical comedy "For the Narva Outpost" <...> and it was accepted for staging" [149, p. 16–17].

However, there are documents on which it can be assumed that not everything went so smoothly. On September 28, 1951, the head of the operative section of the Leningrad Composers' Union O. Chishko, reporting to the audience about the activities of the section and noting her unsatisfactory work, said: "We listened and very much approved the operetta of Sviridov "Behind the Narva Outpost" now it is forbidden. This means that either we were mistaken, or we should be interested in the reasons for rejecting this work and in all cases draw the necessary conclusions for ourselves" [145, p. 55]. What exactly did Chishko have in mind when talking about the prohibition of the operetta, where and for what reasons it was banned, remains unknown.

The next audition was scheduled for December 1951. On November 2, 1951, at a meeting of the Board, the Leningrad Composers' Union decided: "To approve the audition and discussion in December: the musical comedy Yu. V. Sviridov" For the Narva Outpost" [148]. However, the auditions did not take place [158, p. 6]. It did not take place even in a year, in December 1952. In the archives of the Union of Composers, there was preserved the Verbatim record of the session of the musical theater section on the discussion of the musical comedy "Ogon'ki" on December 2, 1952 [158]. As explained at the meeting of the Sviridov, the show of the operetta was impossible due to L. Trauberg, who did not have time to return from Moscow. From the speech of Sviridov at the meeting: "my co-author in the text – L. Z. Trauberg – is absent from Leningrad, and without the text, to show one music, especially since it is not an operetta in a pure musical genre, but rather a play with music – I do not seem appropriate. In addition, I do not have the final version of the play – it is available from Trauberg. The final version of the play is set by

us now, after it was staged in Kiev¹²⁵². Therefore, it seems to me that I will not be able to give my comrades even the most approximate idea of this work, since, I repeat, this is not so much a musical comedy as a rather dramaturgical and musical work.

Since L. Z. Trauberg was delayed in Moscow on the issue connected with the staging of our play, I ask you to find it possible to get together some other time. Now I do not have the final version in the clavier – against the copy of the clavier that I have, we have already made some corrections, and besides, there is no text for the play, and without it much is not clear, because many musical numbers come with text, and my explanation of the plot of the play will not give any impression of what kind of work it is in terms of dramaturgical and literary. Therefore, I believe that today it would be inappropriate to show this work: and I would be at a disadvantage, and the comrades would not get an idea of what L. Z. Trauberg wrote" [158, p. 3–4]. At the same time, Sviridov claimed that he had already played operetta music on the Board, at the Secretariat and at the All-Union Conference on questions of the operetta [158, p. 12].

Despite the fact that his colleagues insisted on showing the musical part of the operetta, Sviridov continued to stand his ground. He was supported by Yu. Vainkop and A. Gozenpud, who was to perform an audition as a referent. However, A. Gosenpud also echoed Sviridov, arguing that the show can not take place, because apart from the title of the play, he knows nothing about it and is not ready to act as a referent. Based on the transcript of the meeting, it seems that Sviridov had to avoid any public display of the operetta by any means. A similar situation arose in connection with the audition of the operetta in an alliance. About how one of the previous planned shows was foiled, A. Gosenpud writes in his memoirs: "Having read the "Ogon'ki", I realized that this is not an ordinary operetta. Her theme, apparently, was not very close to Georgi Vasilievich – the revolutionary movement of 1905, the Bolsheviki. <...> At the end of the work he was to show an operetta in the Union of Composers in Leningrad. But the show did not take place. He told me: "I can not do this. I will not show it. " – "How?" – "I can not. She's not ready. There is no finale. Not that the solemn, heroic finale – the victory of the Bolsheviki, although I would not say that the Bolsheviki won in 1905... In general, no. I do not know what to do". <...> Gosenpud suggested Sviridov get sick and said at the meeting that he was ill. At first they made a scandal, then calmed down" [503, p. 40].

But, despite all the creative and organizational difficulties, the operetta was finished and its further fate as a whole developed successfully – it was a repertoire performance for more than ten years in many theaters of the country, it was repeatedly screened¹²⁵³.

¹²⁵² The first production of the operetta took place in Kiev in November 1952. See: A Bright Performance. "Ogon'ki" on the stage of the Kiev Theater of Musical Comedy [474].

Also in the period from 1948 to 1953, he began work on the operetta "The Girl from the province". The archive Leningrad Composers' Union is this the only evidence is the statement Sviridov with the request about granting of the permit: "I Beg to end my work on the operetta "The Girl from the province" to give me a free ticket to the house of creativity "Kellomyaki" until July 1, 1949, and one trip for my son 11 years" [114; 115]. A. S. Belonenko in the Preface to the Complete list of works by Sviridov writes that "last Sviridov operetta "The Girl from the province", written in the early 1950s, remained in the form of the scores of numbers of the first two acts. According to one of the sponsors of the operetta by A. A. Belinsky, the third act was not written, as the work on the operetta in the theater stopped, and the composer did not finish it" [507, p. 16; p. 115]¹²⁵⁴.

In the personal archive of A. L. Sviridova preserved the letters of the composer for 1948-1952. At the moment they are the main witnesses of the circumstances and what incredible efforts were given to Sviridov the music in these years, what really was behind the creation of each of the above-mentioned works. First present excerpts of these letters. They are too eloquent and need no more extensive comments¹²⁵⁵.

Letter No. 2: "Today I was sitting at home all the time. A little doing, but with very poor results. <...> Work on large work very hard, I can not collect my thoughts in order, all the running and jumping, as in a kaleidoscope" [243].

Letter No. 4: "I'm tired of running around, but gave to the publication of 10 songs and 4 plays for piano, which should bring us some money, but not soon" [243].

Letter No. 6: "Running errands day and night. I received 1000 rubles, of which 300 is not. 300 rubles gave to your mother. Left 400 rubles – Live the way you want! I already from last forces trying to save. The child will give only 1 500 rubles., this is the highest amount under the new rules. Today will go to the publisher, find out can be will soon any money" [243].

Letter No. 7: "Things are not going well, and it's difficult for them to go well. I am waiting for an answer from the radio, which will finally decide whether they will be going to put the installation of the operetta "Raskinulos' more shiroko". If they do, it will give us some money [243].

¹²⁵³ The premiere of the final version of the operetta was held in December 1952 at the Omsk Theater of Musical Comedy. During the year the play was staged in several theaters of the country: in Sverdlovsk, Leningrad, Stalingrad, Krasnodar, Voronezh, Voroshilovgrad, Riga. Based on the operetta's motifs, two television performances.

¹²⁵⁴ The miserly lines about the beginning of Sviridov's work on the operetta "The Girl from the Province" is in A. Belinsky's book "Nedorasskazannoe" [482, p. 46].

¹²⁵⁵ Letters do not have dates, do not have sheet numbering. Proceeding from the words of A. L. Sviridova, they were written in May 1948. For the convenience of citing, the letters were numbered by the author of the thesis.

Letter No. 8: "I'm afraid I will not have anything to live on." I still have only 250 rubles left until the next receipt of money. <...> Chulaki got sick and could not agree with Serebryakov about my work" [243].

Letter No. 9: "Tomorrow I will try to sell something in the publishing house. I do not know how it will turn out. <...> Today I will go to Evlakhov for notes and talk with him about the conditions of conservatory studies"¹²⁵⁶ [243].

Letter No. 10: "My business is not very good, as I can not do anything without you at all (but it's already almost chronic for me). <...> The days are very monotonous and sluggish, I almost never go" [243].

June 29, 1950¹²⁵⁷. "I work very much. All July will pass this way. <...> I'm doing it anywhere. <...> I am very sad here" [244].

July 3, 1950 "I work very hard, because the terms are very tight, and I have to write a lot. I live in M. Wainberg's apartment, because it's very hard for me to pay 500 rubles for a room (as I agreed). As soon as I receive the advance payment I will send you money" [245].

July 7, 1950. "I live here very badly. Not to mention the fact that anguish has completely bitten me; My way of life is unsettled. I now live in an empty Wainberg apartment. <...> Moving into the room is very expensive. I want to save some money for a trip to you. I work very much. Immediately for Raikin, and the operetta. <...> I myself am in debt, from the director and from Raikin. Soon another advance will come" [246, p. 1–2].

July 9, 1950. "I am completely disgusted here, because I am tired and want to rest. <...> There is a lot of work and it is very difficult for me to manage it" [247].

July 12, 1950. "I have already done almost everything, but I have not tried to start the score yet. 15 days must entirely leave it. <...> Tomorrow I want to send you a little money, the director promised to give. I borrow on 100–200 rbl. <...> The work was very unimportant, inspiration, as they say, is not enough" [248].

July 17, 1950. "I have already begun to write the score and I think by August 1, get rid of all the worries and immediately come to you. <...> Very much you are missing here. I would work much better if you were not so far away" [249].

July 20, 1950. "I have already done about half the work in the score. I am very confused by the director, who is inconsistent. By the 1st of August I hope to be free. I'm intensely learning about the apartment, which will be ready in 2 years. I'll tell you in detail when I arrive. But me

¹²⁵⁶ It's about the operetta "Ogonki".

¹²⁵⁷ Since mid-June 1950, in connection with the creation of music for the variety performances of A. Raikin, Sviridov was once again in Moscow. During this period, Aglaya Leonidovna and her son lived with their relatives in Tulchin.

need a lot of money, which we can earn in Moscow. In August, I must pay a 7,000 rubles fee. I'll try to get them. <...> In addition to work I see Bunin and sometimes Peyko, who comes from the dacha" [250].

July 21, 1950. "Things are going well. The premiere of the play is postponed, but I still want to leave, as I expected in early August. I'm bustling about an apartment in Moscow. We need 6-7 thousand before September, and where to get them? Maybe I'll take work somehow. I'm very tired, because a lot of minor troubles. Today I will go to the Committee to talk about my prospects" [251].

July, 1950. "Work and life all over me in Moscow turned out to be terrible, but it is necessary to work, since otherwise we will disappear" [503, p. 69–70].

July, 1950. "Despite many troubles in my life in Moscow, it is only necessary to think about how soon I will be with you, and immediately becomes more cheerful. <...> I'll send the money at the first opportunity. Here I have a lot of things that I do in my free time <...> In the city it is terribly stuffy and heavy. <...> From the 10th day in the Hermitage there will be a new program of Utyosov, and in the first department for the jazz of Utyosov dancing the girls of Obrant¹²⁵⁸! Means, there will be to me an author's fee. <...> In general, I became a real author of easy genres. <...> There are serious hopes to move to Moscow. But it will cost thousands of 60-70, however, in installments. I'll come, we'll think it over together. You see how many things I have" [503, p. 70–71].

August 8, 1950. "My affairs are very bad. The premiere will not be until August 17th. And still they force me to write new and new №№. <...> never in my life so tired. <...> I will have no more than 500 rubles left. What should I do? I deny myself everything, I live very modestly. Maybe a loan of another 1,000 rubles. And I will come to you, spitting on all matters" [252, p. 1–2].

August 10, 1950. "I have absolutely no money, <...> it is very difficult for me here <...> in this complex and dull life" [253].

August 12, 1950. "Tomorrow I hope to put the last note in my long-suffering work. Alas, I have no money. Where did they go? For two months in Moscow, I spent 3200 rubles, which of course, not too much for wild Moscow prices. <...> even in winter, I said that my affairs are difficult... I'm really tired and did not rest for a day, because the work was very hard and unpleasant" [254, p. 1–3].

¹²⁵⁸ Obrant Arkady Efimovich (1906–1974) – Soviet choreographer and director, teacher, creator and leader of the Youth Dance Ensemble (1942-1958). In 1950, Sviridov wrote a dance suite for the Youth Dance Ensemble. In the library of the TV and Radio Company "Petersburg" the manuscript of the score of this suite, titled Three Dances: the Youth Dance; Russian dance; The gallop [507, p. 97].

The second half of August, 1950. "I work as much as possible, my business is not very good, as there is not enough experience or talent for serious studies. <...> I was very bored without you and tired. It is not easy to live without one's own habitation" [260, p. 1].

In November 1950. Sviridov went to the House of Composers in Ruza to work on the symphony, which was discussed above.

November 11, 1950. "There is such a dead silence in the house that I'm surprised. <...> Total I earned while 600 rubles. On the 13th or the 14th, find out if any money has been sent, but the principal amounts are still delayed in Moscow. <...> Now I sit down for work, as there is no breakfast, which is sad, because I want to eat" [256].

November 14, 1950. "I feel completely shattered from overworking. My deeds are moving, but I'm very tired. <...> It's very quiet here - the same people live. <...> I really miss you, so I got used to the noise and fuss of Yura. Without him, silence and longing" [257].

November 19, 1950. "It is now the fourth hour of the morning. I just finished working, because I'm already very tired. My deeds are going badly. Nothing happens; I am very saddened by this circumstance, since the work must be finished at all costs. <...> I work 12–14 hours a day" [258].

[Without date] 1950. "I have a lot of work to do here, but I have almost no strength, so I'm tired. <...> I live in room 1210 with Raikin, but soon we will move to another room, where there will be a grand piano" [255].

November 22, 1950. "I work a lot. This is required by circumstances. If I manage to write a work in 10–15 days <...> then <...> there will be money. Dmitry Dmitrievich came today, and we spent the whole day together. It is a pity that it will be difficult for me to find time to meet with him, since my work is urgent" [503, p. 71].

All the letters quoted above vividly testify to what a difficult test for Sviridov the next five years after 1948. And the more significant is the fact that he "did not give up". From the archive materials presented, it is clear how, starting from 1946, the attitude towards his work gradually changed, what ambiguous assessments were given to his works. And if during the period of leadership Leningrad Composers' Union V. V. Shcherbachev, and then D. D. Shostakovich, Sviridov, although criticized, but rather timidly. After the composers of the "formalist trend" came to power in the Union of Composers, composers of the "democratic trend" came to work Sviridov's work began to be subjected not only to criticism, but sometimes to absolute accusation of incomprehensible "formalistic" sins. Critic Sviridov was purposeful, defamatory, and "beat" not on the merits, not for professionalism, but for ideology, for non-attendance of classes in po-

litical science. However, under all these circumstances Sviridov was able to preserve his "face", a convincing composer's personality peculiar only to the real artist.

5. 3. The last years of life of G. Sviridov in Leningrad (1953–1955)

5.3.1. Activities of the Leningrad composers' Union and its reflection in the creative life of G. Sviridov

The events of 1948 had a significant impact on the activities of the Leningrad Union of Composers. After the creation of the Union of Soviet Composers of the USSR¹²⁵⁹ in April 1948, the Leningrad Union of Composers was renamed the Leningrad branch of the Union of Soviet Composers of the USSR¹²⁶⁰. V. P. Soloviev-Sedoy was appointed chairman of the Leningrad Composers' Union, who remained in office until 1964. Deputy Chairman from 1948 to 1951 was M. A. Glukh¹²⁶¹, from 1951 to May 1953 – F. A. Rubtsov¹²⁶² and V. K. Sorokin¹²⁶³.

Also, it is from this period that control is tightened both over the Leningrad composer organization as a whole and over individual members of the Union. After 1948, for this purpose, specific levers of management emerged: the emergence of the head body of the Union of Soviet Composers and a more purposeful close ideological control from Moscow and the party organization on the ground.

Since the second half of the fortieth years, the composition of the Leningrad Union has begun to change substantially. As far back as 1943 B. Asafiev moved to Moscow, during the forties the D. Shostakovich, I. Dunaevsky, Yu. Shaporin left the city in turn, leaving promising composer youth, Sviridov's peers – A. S. Lehman, Yu. A. Levitin [149; 162; 163].

Composers of the most senior, pre-revolutionary generation – Kh. S. Kushnarev, V. V. Shcherbachev, A. F. Pashchenko, V. V. Deshevov – cease to play a leading role in the ac-

¹²⁵⁹ Further abbreviated – SSK USSR.

¹²⁶⁰ Abbreviated LOSSK USSR.

¹²⁶¹ Glukh, Mikhail Alekseevich (1907–1973) – a Soviet composer, a student of B. Asafiev.

¹²⁶² Rubtsov, Feodosy Antonovich (1904–1986) – Soviet musicologist, folklorist, composer, music and public figure.

¹²⁶³ Sorokin, Vladimir Konstantinovich (1914–1997) – Soviet composer, secretary of the party organization Leningrad Composers' Union. Let us recall that in January 1947 D. D. Shostakovich was elected chairman of the Leningrad Composers' Union board, M. I. Chulaki, I. I. Dzerzhinsky, L.V. Krutz. The Presidium consisted of Shostakovich, Chulaki, Dzerzhinsky, Krutz, Soloviev-Sedoy, Khodza-Einatov, Glukh [85]. The Board includes Shostakovich, Shcherbachev, Chulaki, Krutz, Glukh, Soloviev-Sedoy, Sviridov, Entelis, Pashchenko, Khodza-Einatov, Rubtsov, Deshevov, Ashkenazy, Bogdanov-Berezovsky [86]. Short term at the turn of 1947–1948, after the departure of Shostakovich to Moscow, the Chairman of the Board of the Leningrad Union of Composers was M. I. Chulaki. In 1948 he was appointed one of the secretaries of the SSK of the USSR.

tivities of the Union¹²⁶⁴. Many of the composers working in serious genres – B. A. Arapov, A. Zhivotov, V. V. Voloshinov, V. V. Pushkov after 1948 focus more on their scientific and teaching activities. For a long time, V. N. Salmanov and O. A. Evlakhov, I. P. Dobry and B. L. Klyuzner continued to work in the serious genres with the label "formalist" and under the critical "shelling" of colleagues in the union. The most significant part of the Leningrad Composers' Union was composed by composers, actively working in the genre of songs, cinematic music, variety productions: E. B. Sirotkin, A. A. Ashkenazi, G. N. Nosov, M. A. Matveev, D. A. Pritsker, M. Ya. Farkelman, Yu. V. Kochurov, V. K. Sorokin, N. N. Levi, E. M. Ovchinnikov, A. A. Vladimirtsov, V. N. Lipatov, R. I. Hayf and others.

After 1948 the main right to vote was given to composers of the democratic trend – V. P. Soloviev-Sedoy, I. I. Dzerzhinsky, L. A. Khodzha-Einatov, A. M. Lobkovsky, N. K. Gan, the active ideological position was In I. Ya. Pustynnik, O. S. Chishko¹²⁶⁵. Also, the tone of the musical life of Leningrad was set and the musicologists and critics, representatives of the Leningrad Composers' Union party cell, L. A. Entelis, Yu. A. Kremlev, I. L. Gusin, F. A. Rubtsov, Yu. V. Keldysh, M. A. Glukh, L. V. Kruts. True, there were among them, as Sviridov said, and people of the "higher spirit of the soul" – M. S. Druskin, A. N. Sokhor, A. A. Gosenpud, Yu. Ya. Vaynkop.

It should be noted that, beginning with the first resolution of the Central Committee in 1946, in the Union of Soviet Composers of the USSR, and then in the Leningrad Composers' Union, there began to be speeches about the existence in the union of some kind of "group organization", implying the grouping of the "formalists", which the decree of 1948 [279, p. 88–89]. Let us recall once more what he said in 1948 about such "group organization" M. I. Chulaki: "The dangerous tendency of narrow grouping has not yet been eradicated in our Union. It is based on an intolerant attitude toward other creative trends, except for the one who is criticized. Sometimes this phenomenon takes on the ugly forms of the "cult" of one composer chosen by this actor, and adherence to this "cult" proves to be quite sufficient grounds for denying all other creative directions. We have "cults" of Shostakovich, Prokofiev, even Sviridov..." [460, p. 10].

However, studying the verbatim records of the meetings of the Board of Leningrad Composers' Union and held in the union of creative discussions, the picture is not so unambiguous. At least in Leningrad, at the discussion of the Decree in 1948, in spite of Chulaki's statement, the

¹²⁶⁴ With the exception of A. F. Pashchenko, by the end of the 1950's. All of them have already passed away: V. V. Shcherbachev (1889–1952), V. M. Deshevov (1889–1955), Kh. S. Kushnarev (1890–1960), A. F. Pashchenko (1883–1972).

¹²⁶⁵ During 1948–1949, the Board of Leningrad Composers' Union included V. P. Soloviev-Sedoy, M. A. Glukh, M. A. Zhivotov, F. A. Rubtsov, Yu. A. Kremlev, M. S. Druskin A. Khodzha-Einatov, B. A. Arapov, A. A. Ashkenazi, V. V. Voloshinov.

composers pointed to a different "group organization". And if the words of Chulaki about the "cults" were conditioned by the ideological context of 1948, the words of other members of the Leningrad Composers' Union reflected the true state of affairs to a greater degree.

Already, beginning in 1946, at the meetings of the Board of Leningrad Composers' Union, voices began to be heard about the "musty" atmosphere in the union, about the absence of creative discussions, about the fact that the organization is not creatively developing. Even more openly, this was discussed at a general meeting of members of the Leningrad Composers' Union in connection with the discussion of the 1948 Resolution. Among the speakers were composers of completely different creative aspirations.

V. K. Sorokin: "The Union of Composers has turned into a kind of "musical hive", in which it is impossible to get to anyone from outside, except for its composers. This definition also applies to our Union of Composers. If five people are put in one room, close the doors tightly and do not open the window, then after a while the atmosphere will be created in the room, regardless of whether formalists or realists are sitting in the room.

Despite the fact that most of us adhered to the realistic direction in our Board, nevertheless, as a result of the severity of the members of the Board from the mass of composers, a faded atmosphere was created, there were no creative discussions.

Some members of the Board, for example, Comrade Dzerzhinsky, acted as champions of the most backward and musty conservatism, revealing arrogant intolerance to the slightest manifestations of criticism. <...> In a number of cases, the members of the Board, using their social position, placed themselves in better material conditions than the mass of composers at the expense of the funds of the Muzfond released by the state to all composers" [106, p. 199–200].

Yu. Ya. Vainkop: "The atmosphere in the union has become not quite pleasant, this has been repeatedly said, because many people try to go there less often, and I. I. Dzerzhinsky spoke of this as some kind of evil. That composers do not want to walk, do not want to participate in the work. <...> Indeed, it is probably true, as they say. Who will be deceived by the organization, where more than 100 members, and "the navel of the earth" are 3–4 people, and the whole Union worries about them" [105, p. 91].

O. A. Evlakhov: "The Union of Composers has turned into a store for five buyers, or rather five composers. 5–6 composers are propagandizing behind the scenes the slogan "America for Americans". They praise themselves, they perform on the radio" [105, p. 84].

V. M. Bogdanov-Berezovsky, continuing the thought of Evlakhov, said most openly: "The appearance of groupism often has a very unhealthy character. If we consider the field of propaganda of our music in publishing forms, in concert forms, then we will be convinced by

leafing through catalogs and programs that all propaganda channels are blocked by basically three or four figures, and most composers are deprived of propaganda in the broad sense of the word, and therefore approbation of their activities by the people.

In this respect, an eloquent example is the program of the festival, which was held under the sign of the 30th anniversary of Soviet music, and which gave the impression that during this time there were only Chulaki, Khodzha-Einatov, Soloviev-Sedoy, Dzerzhinsky and two or three figures added for entourage. The same was the principle of concerts of monographs of the work of Leningrad composers in the Leningrad radio committee. There were four such monographs. Again, the same four figures are filling these monographs.

Take the smallest, however characteristic fact associated with the field of the advertising side of propaganda – the release of small biographies, equipped with large portraits. <...> In this series of "biographies with portraits", we would have searched in vain for the oldest composers of our city: neither Steinberg nor Shcherbachev is there. There are also many of the talented youth. Many more examples could be cited. <...> However, it seems to me that the above examples are sufficient to show that the question of group organization in our Union is unfavorable" [106, p. 16–17].

Unfortunately, those composers that Bogdanov-Berezovsky talked about only strengthened their positions after 1948. The situation in the union not only did not change, but on the contrary, it became more and more painful every year.

After the emergence of the head organ – the Union of Composers of the USSR, the representatives of Leningrad Composers' Union had to travel to Moscow every year with concert concerts. The first show of works by Leningrad composers was held in December 1948 at the Moscow creative plenum¹²⁶⁶. The Board of the Union of Composers of the USSR recognized the creative report of the Leningraders as unsuccessful. From the speech of M. Chulaki on January 23, 1949 at the meeting of the Board on the results of the creative plenum in Moscow: "Among the organizations of the laggards was the Leningrad composer organization. The plenum was forced to state two points: <...> the creative lag of the Leningrad composer's organization and the weakness of the ideological and educational work on the examples of the Leningrad unsuccessful speeches" [109, p. 4–6].

All hope in the Leningrad Composers' Union was entrusted to the review of the creative work of the Leningrad composers in May 1949. In April, on the eve of the review, M. Glukh spoke in the Union with the following words: "The show should show all the best that exists in

¹²⁶⁶ Sviridov's compositions were not presented at the Moscow plenum.

different musical genres. There must be the most rigorous approach to the artistic qualities of works. <...> Thus, preparation for the review and the review itself is given the most serious significance. <...> The review should be the response of the Leningrad organization to our failures in the December plenum" [112, p. 40].

At the end of the review, the Leningrad composers received a favorable assessment from Moscow, which gave rise to the following conclusion in the Leningrad press: "The concerts of the show clearly showed that many Leningrad composers abandoned formalist tricks and turned to actual topics close to the interests of the Soviet listener. In these searches for a realistic, clear and accessible language, a high level of compositional skill also manifested itself. We are witnessing the beginning of a genuine creative discovery of the gifts of the composers of Leningrad" [348, p. 14].

However, "genuine creative disclosure of talents" never happened. Moreover, the feedback from the Board of Union of Soviet Composers about the activities of the Leningrad Composers' Union with each regular review deteriorated. In 1950, a review of the work of the composers of Leningrad was held from May 25 to June 3. The results were summed up at the meeting of the Union of Soviet Composers Secretariat: "The Secretariat notes that along with these achievements, the May review of the works of the Leningrad composers of 1950 showed serious creative and organizational shortcomings and was less successful than the review of 1949. The review showed a serious lag in the Leningrad composers. In a number of concert programs, ideologically depraved works – "Quartetino" by Dobry, Chicherina's romances, as well as works of low artistic level – Dzerzhinsky's vocal cycle, fragments from Manevich's opera, etc. were shown... <...> The programs of the show were overloaded with many gray, uninteresting works, which was the result of the liberal approach of the Leningrad Composers' Union Board to the selection of works, the uncritical attitude of the Union's Board to the creativity of some composers. <...> The Secretariat proposes to the Commission for Directing the Creativity of the Composers of the RSFSR to continue to pay even greater attention to the daily creative activity of Leningrad composers, often calling them to Moscow for creative reports and arranging systematic visits of major composers and musicologists to Leningrad for acquaintance with new works and participation in their works discussions organized by the Leningrad Union of Composers" [121].

Negative assessments received in 1950, most likely, influenced the selection of works for the next review. The Board of Leningrad Composers' Union began to implement a policy of reinsurance. At the review of creativity in 1951 and 1952 were put forward works that seemingly should have been as much as possible to meet the requirements, which in 1949 spoke at one of

the debates musicologist F. Kukharsky: "Do the works meet the expectations of the people, understand people a new work? This is the main criterion for evaluating new works. Hence another problem arises: how deeply the composers and authors of these works have penetrated the deepest ideas of the Decree, the calls of the Party to create clear, ideological realistic works that reveal the images of our Soviet modernity. Indeed, the reflection of the images of modernity, this is the main task, the fulfillment of which is expected of us by the party, the people, the whole country" [77, p. 66].

Twenty-one works were put forward for execution at the Plenum of the Board of the Union of Soviet Composers of the USSR in Moscow in December 1951. Basically, these were choral songs, about half of which were for the national choir, as well as instrumental suites on folk themes. The theme of works did not differ in variety: "Songs about the Motherland", "Song of Stalin's Buildings", "With the Name of Stalin", "Pioneer Camp", "The Song of Timurovites" etc.,. Leningrad represented Khodzha-Einatov, A. Lobkovsky, A. Manevich, V. Vishkarev, O. Chishko, V. Chistyakov, G. Nosov, M. Matveev, D. Pritsker, N. Levi [147].

In 1952, at the review of the work of the Leningrad composers, held from May 22 to June 2, about 150 works were already performed. Most of them were again choral songs. Leningrad represented N. Gan, M. Ferkelman, V. Lipatov, N. Agafonnikov, E. Ovchinnikov, D. Pritsker, V. Zapolsky, B. Shelomov, A. Egorov and V. Voloshinov. The content of the works presented was one-sided and tendentious: the great Stalinist construction of communism, the struggle for peace, socialist labor¹²⁶⁷. Symphonic and chamber-instrumental compositions were reviewed by A. Lobkovsky, S. Chicherina, V. Salmanov, E. Sirotkin, B. Klyuzner, V. Vishkarev, Yu. Kochurov, V. Bogdanov-Berezovsky [155]. However, in comparison, the percentage of major serious works was very small, and at the end of the review, the management of the Union of Soviet Composers found a serious gap in the absence of symphonies in the programs of the plenum and in the work of the Leningrad composers [157]¹²⁶⁸.

But the most important thing is that it was once again noted that "many gray, colorless works were shown at the concerts of the plenum... Songs primitively laid out for the choir without accompaniment can not replace a full-fledged choral creation. In the songwriting of the Leningrad composers, stamps, banal, sentimental, violent intonations have not been eliminated" [157].

¹²⁶⁷ The names of the songs and choruses often repeated each other: "Communists are coming", "With the name of Stalin", "Hello, Harvest", "Women of the World", "Ballad about the Cap", "Song of the New Volga", etc.

¹²⁶⁸ The leadership of the Union of Soviet Composers of the USSR included T. Khrennikov (general secretary), V. Zakharov, M. Koval (secretaries of the Union of Soviet Composers of the USSR), V. Kukharsky (Secretary of the Board of the Union of Soviet Composers of the USSR), etc.

I must say that in these years the situation when the call for the creation of "clear, ideological realistic works" had a reverse side, expressed just in the creation of primitive and less professional works, developed often. As early as the beginning of 1948, the musicologist V. Muzalevsky, drawing attention to the progressive dangerous trend, called on his colleagues: "In the interests of further raising musical creativity, we must unite to the very end to fight the harmful currents that are hampering our progress. <...> I mean the danger of oversimplification, the danger of banality, the danger of vulgarization and everything that constitutes a cloudy scum on our musical creativity. <...> the struggle against formalism should not obscure the prospects of the struggle and with this ugly phenomenon" [105, p. 22].

Similar concern was expressed by the artistic director of the Leningrad Radio Committee, Yu. N. Kalganov, at the meeting of the Board of Leningrad Composers' Union: "After the decision of the Central Committee of the CPSU (b) on February 10, 1948, composers in a number of cases brought to the Radio Committee apparently poor quality products, considering its merits the lack of formalism and forgetting that these works represented primitivism in its pure form" [99]. The same reproach to composers was expressed in the report of the Arts Committee addressed to the Central Committee: "With a very large number of new songs, their musical content is not bright, the songs are not very emotional and melodic, the composers repeat themselves without going beyond the previously found intonations and Harmonic formulas, do not use the melodic richness of folk-song creativity, they do not seek new, generally accepted and original images, do not take into account the variety of performing genres and vocal abilities of performers" [2, p. 50].

In June 1952, at a meeting of the Secretariat, the Union of Soviet Composers summed up the results over the past two years. Conclusions were made not in favor of Leningrad Composers' Union. The Union of Soviet Composers Secretariat decided: 1. To recognize the creative results of the review of works by Leningrad composers for 1950–1951 as unsatisfactory. / 2. Recognize the report of the Chairman of the Board of the Leningrad Branch of the Social-Democratic Party of Comrade. Soloviev-Sedoy at the Secretariat of the Union of Soviet Composers of the USSR unprepared and unsatisfactory. 3. To propose to the Board of Leningrad Composers' Union: a/. To strengthen the leadership of sections by authoritative socially active composers and musicologists and to resolutely raise the level of organizational and creative work of the Union. b/. To draw attention to the complete isolation of the political studies of Leningrad composers and musicologists from their creative practice. <...> 4. It is advisable to organize joint discussions of the works of Leningrad composers with the Moscow sections, for which to practice systematic trips of Leningrad composers to Moscow" [157].

To such a deplorable situation, the Leningrad Composers' Union cited a whole range of reasons that arose after 1946–1948. Firstly, the Leningrad Union gradually lost most of its large, independent and authoritative composers. In parallel to the management of the union came composers and musicologists – nominees of 1948, many of whom sincerely shared the provisions of the decree. Secondly, the subordinate position and the need to work under the continuous assessment critical view of the Union of Soviet Composers played a negative role for the Union. In addition, the reporting concerts and obligatory discussions took place in the tough atmosphere of the last years of the Stalinist regime, characterized by peremptory assessments, in military terms, by coarse police methods of influence.

In such conditions, the Leningrad Union of Composers gradually began to lose its former individuality, creative independence and inner search atmosphere, which, despite the presence of opposing views within the organization, and sometimes heated discussions, always distinguished the activities of the Leningrad Union in the thirties and the first post-war years. Now, in the conditions of constant criticism and party control, Leningrad Composers' Union starts to work with an eye on Moscow, the prevailing tendencies are reinsurance. By 1953, Leningrad Composers' Union was becoming an organization rather stagnant, the situation in which did not contribute to the creative daring of composers.

All the negative impact of this situation of the Leningrad Union was experienced by the Sviridov. In these years, despite all the difficulties, he writes a lot and actively "on the table". The work goes right over three oratorios: "Twelve" to the words of A. Blok, "Songs of the Western Slavs" to the words of A. Pushkin and "Decembrists" (Songs of Liberty) to the words of the Decembrist poets and A. Pushkin¹²⁶⁹. Unfortunately, these works were preserved only in the outline of the thematic material ("Songs of the Western Slavs" [507, p. 23]), in sketches of the score and clavier ("Decembrists" [507, p. 23]) and practically nothing except the composition plan remained from the oratorio "Twelve" [507, p. 10]. Although in different years the composer's friends and colleagues have heard these works performed by the author more than once. "Oh, what a pity that Georgy Vasilievich did not record some of his works of those years! Oratorio

¹²⁶⁹ About the fact that in 1952 Sviridov was actively working on the oratorio "Decembrists" there is documentary evidence of Leningrad Composers' Union. On July 12, 1952, at the meeting of the chamber-symphony section, four issues from this work were listened to and received a positive evaluation (probably at that time Sviridov's conception of the cycle as the oratorio had not yet fully matured, therefore the composition in all documents was designated as a cycle for the choir a capella) [153, p. 40]. July 18, 1952 in the recommended list of works for the conclusion of contracts with the Committee for Arts under number five is: Sviridov. The cycle of choir a capella to poems of Decembrist poets and Soviet poets (most likely, it is a misprint in the protocol, because in all other documents it is designated "on the texts of Pushkin and the Decembrist poets") [153, p. 39]. In the summer of 1952 Sviridov was given a creative permit for a period of two months to work on this cycle, consisting of seven choirs [154, p. 79; 156, p. 68].

"Decembrists to the words of poets the Decembrists and Alexander Pushkin, "Twelve" to the words of A. Blok – he often played it, but apparently did not record how Borodin his Third Symphony, in any case – did not finish" [503, p. 97], – recalled S. Slonimsky. In 1972, A. N. Sokhor, in a monograph dedicated to the composer, wrote about the "Decembrists" analytically, as a work in which "the heroic-epic theme of the people, the motherland and the struggle for freedom becomes directly on Russian soil" [629, p. 101–104]. Without the "Decembrists", in Sokhor's opinion, neither the Yesenin poem nor the other "musical tales of Russia" that followed it could have appeared.

Also in 1949–1950 Sviridov created an 11th private poem for a tenor and a bass, accompanied by a piano for A. Isaakyan's poems [507, p. 66]¹²⁷⁰. Originally, the author called the poem "My Motherland"¹²⁷¹. For Sviridov, it marked the onset of a new stage of creativity, from which the composer's final turn to vocal genres began and to, mainly, the epic content of the works. So the composer himself believed, many researchers of his work subsequently came to the same conclusion¹²⁷². In Sviridov's "Different Records" there are introspection, probably intended for one of the musicologists: "In the late 1940s and early 1950s, Sviridov's work was deeply transformed, and so on. Focuses on vocal forms and genres... The heyday begins... "The land of the fathers" is the approach to the epic" [617, p. 284-285].

"The beginning of the 1950s, a return to vocal music, to the epic! ("The Country of the Fathers"). A new stage in the evolution of Sviridov's style was marked by the appearance of the vocal poem "Country of the Fathers" in the words of A. Isahakyan (1950). From this moment the genres of vocal music become the leading ones in the composer's work" [617, p. 226]¹²⁷³.

Born in one of the most dramatic periods of the composer's life, the poem became the first major, truly mature, tragic epic story. Numerous discoveries have been concentrated in it, which will become decisive for all subsequent work of Sviridov. Attention is drawn to the record in which, while talking about the poem, the composer does not speak about the beginning, but about the return to the epic. It was a return to the creation of another tragic period of his life – the

¹²⁷⁰ Avetik Saakovich Isahakyan (1875–1957) is an outstanding Armenian Soviet poet, novelist, publicist. The winner of the Stalin Prize of the first degree (1946). From the work of Isahakyan Sviridov chose poems dedicated to the difficult fate of the Armenian people, his struggle for independence.

¹²⁷¹ When Sviridov originated the idea of the poem is now difficult to ascertain. A. L. Sviridova believed that the composer began work on the poem before the Decision, in late 1946 or early 1947 by this time he already knew the poetry of A. Isahakyan: on the one hand thanks to the translations of Alexander Blok, which he actively studied in these years, on the other hand, thanks to the recommendations of Shostakovich. A. Belonenko indicates that Shostakovich at the time advised Sviridov to contact the writing cycle on poems by A. Isahakyan.

¹²⁷² The poem of Sviridov was investigated by A. N. Sokhor [629, p. 58–78], I. A. Ter-Oganezova [634] A. Kuryshva [508, p. 188–227]. Observations of these researchers, made in the early 1970s, are relevant to this day. However, now that the path of the composer completed, have become particularly clearly visible the threads that connect this work with all the subsequent work.

¹²⁷³ These introspection of the composer was intended for an article by musicologist T. Maslovskaya.

war years, when Sviridov created the six-part cycle "Songs of a Wanderer". It was there that for the first time, as yet intuitively, much of what was sounded and consciously sounded in the poem "Country of the Fathers" was found¹²⁷⁴.

The poem was finished and ready for execution already in 1950¹²⁷⁵. The leadership of Leningrad Composers' Union was aware of the creation of the poem. Sviridov personally showed the composition in the union, hoping for support of his creative plan and further promotion of his destiny. However, in response he received sharp criticism. Until 1953, Sviridov remained on the list of composers-"silent", who seemed to stop working in serious musical genres.

Confirmation of the fact that the creation of the poem was known in the Leningrad Composers' Union, are archival documentary evidence. First, in the list reflecting the creative plans of the Leningrad composers for 1950 is: "Sviridov Yu. V. The vocal cycle on poems of Soviet poets is over" [125, p. 44–45]. It is not known exactly what kind of cycle it is here. However, it can be assumed that there is a poem in mind, since Sviridov did not create any other vocal cycles during this period.

Apparently, the first audition of the "country of the fathers" in Leningrad Composers' Union was held in may 1951 At the end of April 1951 at a meeting of the Board Leningrad Composers' Union O. Evlakhov reported about the plans of the chamber and symphonic section in the current year. In particular, it was said that on may 2 scheduled audition songs Yuri Sviridov [138]. Confirms the idea that in may of auditioned it a poem, speech of the Chairman of Leningrad Composers' Union V. P. Soloviev-Sedoy 29 Oct 1951 under the program qualifying hits on the Plenum of the Union of Soviet Composers of the USSR in Moscow: "I have to say on here listened to the works of Sviridov. The music is very interesting, but for thoughts and verses, de-

¹²⁷⁴ For the first time after the poem "Songs of a Wanderer" in Sviridov's work, the theme of the poet's and art's destiny arises, which in the future will repeatedly sound in the finals his poems, cantatas and oratorios. There are other topics that are key for the composer's work: the historical destiny of the Motherland, peasant labor, native land, the father's house, the homelessness of man, the life and spiritual path, etc. All these themes, in many variants, will permeate the composer's creativity, and will find the most vivid embodiment in one of his last vocal poems "Otchalivshaya Rus" on the words by Yesenin. For the first time in the "Country of the Fathers" Sviridov comes to a new genre definition of his composition – before us is not a vocal cycle, but a vocal poem. Such a designation immediately gives the cycle a different, deep dimension. Hence the direct path to other vocal poems - the memory of Esenin, "Otchalivshaya Rus", "Ladoga", "Lapotny muzhik", "Petersburg". Accordingly, the song in the poem, being raised to the level of philosophical generalization, narrating about the most significant, turning points of life, loses here the everyday coloring, acquiring the meaning of the legend, as in the ancient epic.

¹²⁷⁵ According to the information specified in the Complete List of Works, in 1949 the composer created five separate songs for A. Isahakian's words. Then, in the period 1949-1950, the process of creating a cycle began, as always with Sviridov for a long time. Initially, 5–6 songs were combined under different names: "Lyrical Notebook", "From Avetik Issakian's Poetry", "Five Songs from Avetik Isahakyan's Poetry" [507, p. 63-66]. By 1950 the cycle was ready, only the name of the poem changed: the "Smoke of the Fatherland", "My Motherland", "The Country of the Fathers".

spite the fact that the poet is an advanced person of our time, these verses belong to the era and life in our time does not create this perception of our reality" [150, p. 6].

Another indication is the memory of A. Sokhor: "After a trio of opinions about Sviridov as "second Shostakovich", albeit peculiar, has become an accepted and unwavering. Therefore, all so struck by is quite different in spirit and style, a vocal poem on verses by Avetik Isahakyan <...> . Remember how in 1951 Georgy showed his poem in the Leningrad Union of composers. It was in the small office of the Chairman, and, except V. Soloviev-Sedoy, was attended by only a few people. <...> Georgy sang and played, pronouncing each word and each musical intonation weighty, earnest, with large internal concentration, but it is extremely simple and free. Was this something from the folk epic narrators – whether the Russian "Bayan", or the husan of Armenian. And the audience immediately understood and felt that Sviridov works deep historical roots, its origins in the ancient folk culture. No wonder he was so excited by the poem of H. S. Kushnarev – a great connoisseur of ancient music, simple appearance and leisurely manners which was something the chronicle, epic" [441, p. 22–23].

Sokhor wrote memories of when the poem had already been appreciated and has received an unequivocal recognition of the musical public. That's probably why he doesn't mention the then harsh criticism of the work. In fact, in the manual Leningrad Composers' Union to the poem immediately became cautious attitude. It was not included in the list of trustworthy writings, does not create a risk to the reputation of Leningrad Composers' Union in Moscow. In January, 1952 at a regular meeting F. Rubtsov, making the report "On the creative work of the Leningrad branch of Union of Soviet Composers" claimed that "flawed worldview" are the main reason that Sviridov failed song cycle about his Homeland [195]. Not casually therefore, the Board Leningrad Composers' Union for three years (1950, 1951 and 1952) hesitated to include the "land of the fathers" in the program reporting shows [155]¹²⁷⁶. Did not mention the poem and the discussion of the works that was supposed to recommend for implementation in the Secretariat of the Union of Soviet composers of the USSR in may 1953 [161]¹²⁷⁷.

That writes A. Belonenko about the twists and turns that took place in the fate of the poem to 1953: "the Author called the poem "My Motherland". He showed her a few times on the Board, she listened to the Union leadership, the head of the Leningrad Union of V. P. Soloviev-Sedoy, but it never came to discussion. The author was asked to remake the poem, to give it a

¹²⁷⁶ With the exception of the first part of the second symphony, presented for review in 1949, as well as fragments from the operetta "Behind the Narva Outpost", apparently performed in 1952, serious works of Sviridov were not included in the Leningrad Composers' Union reporting concerts.

¹²⁷⁷ February 20, 1953 at a meeting of the Board of Leningrad Composers' Union raised the issue of preparing for the autumn show. At the meeting, with a report on the results of the Sixth Plenary Session of the Union of Soviet Composers of the USSR, F.A. Rubtsov.

different name, compose another final song, which is recommended to choose the poems, depicting the happy life of the new Soviet Armenia. He politely listened to the requests, but nothing in the poem did not change" [484, p. 18].

In early 1950, one of the first listeners of the poem was D. Shostakovich, immediately appreciating the dignity and novelty of the work. In April 1950, he wrote in a letter to I. Glikman: "Send my regards to Yu. V. Sviridov. I am still impressed by his beautiful work" [594, p. 90¹²⁷⁸].

Later, in 1954, Shostakovich wrote an article dedicated to the composer A. Chugayev. However, the article also touched upon the pressing problems of the Leningrad Composers' Union activity, in particular the behavior of some members of the Board, which, according to Shostakovich, "using their high position, <...> severely criticize talented composers". As an illustrative example, Shostakovich gave a story with the poem "The Country of the Fathers" Sviridov: "Let us recall, incidentally, the story of Yu. Sviridov's amazingly beautiful cycle "My Motherland", created in 1949. "Influential" Leningrad musicians so stigmatized this work that Yu. Sviridov, the composer is mature, did not dare to publish it. And only at the end of 1952, thanks to the perseverance of musicians who rightly appreciated this beautiful work, "My Motherland" was made public. But Sviridov the composer is mature, experienced and self-confident and his own strength. Self-confident – this is not at all self-confidence, but the quality required for each composer. This quality is brought up gradually. And here play a big role educators of youth" [518, p. 499–450]¹²⁷⁹.

It is not known how under such circumstances the further creative destiny of Sviridov would have developed, if Stalin had not died in March 1953. With his death in the life of the whole society and all creative organizations came significant changes. A new era was coming. Speaking in "Different Records" about the last years of his creative life in the conditions of Stalin's regime, Sviridov described the feeling of the coming changes: "But in March 1953 this machine suddenly gave an unexpected failure, a sharp push, a stop. In a few days, everything seemed to have gone as before, but not quite, but, as it were, "apparently". Everyone <...> understood that the event of the era had come to pass, but what would happen next – they waited" [617, p. 563].

In Leningrad Composers' Union the first manifestation of new trends, was the next reporting and re-election meeting, which traditionally considered the issue of the activities of the Board. At the meeting, for the first time in the last few years, there was a sharp categorical criti-

¹²⁷⁸ From the comments of I. Glikman to this letter: "Here we have in view of the vocal cycle "The Country of the Fathers" verses Avetik Isahakyan, criticized in the Union of Composers" [594, p. 90].

¹²⁷⁹ Unfortunately, this article, written in 1954 for publication in the magazine "Soviet Music", was not adopted by the editors and remained unpublished. In No. 10 of 1955, the editors of the magazine published Shostakovich's article on another content – on working with young composers.

cism of the previous composition of the Board. Members of the Board were accused of a policy of silence, of fear and reinsurance, of passivity and inactivity of the leadership, "based on the criminal sense of official prosperity," in isolation from the composer mass, in ignorance of its needs and demands [172].

It was at this meeting that for the first time the talk of Sviridov's poem was widely and openly spoken. Composer I. Dobry in his speech recalled: "A year and a half or two ago, the composer Yu. V. Sviridov wrote 15 poems for the texts of Isaakyan's poems¹²⁸⁰. This is a significant in its artistic merits of the work not only was not supported by the Leningrad Composers' Union, but was not even executed and discussed. To this day, this work is hushed up, as if it does not exist at all..." [172, p. 95]. Another composer, V. V. Voloshinov¹²⁸¹, directly accused the Board: "I believe that the serious situation and error of our government is the situation in which Sviridov is located..." [172, p. 78].

Already on May 15, following the fresh tracks of the meeting, a meeting of the new Presidium of the Leningrad Composers' Union¹²⁸² was held, at which they decided to arrange public audition of the vocal cycle "My Motherland" by Yu. V. Sviridov [163]. But just at the same time, Sviridov is seeking a business trip to Moscow and himself, without any recommendation, shows a poem at the Secretariat of the Union of Composers of the USSR and at the Main Directorate of Musical Institutions of the Main Directorate of Arts under the USSR Ministry of Culture. A. S. Belonenko writes that in this case it was not without the help of D. D. Shostakovich, who from the very beginning showed active participation in the fate of the poem. Shostakovich, most likely, arranged a display of the poem at the Secretariat. "As Sviridov himself told me, – recalls A. Belonenko, – Dmitry Dmitrievich turned to the Minister of Culture of the USSR Ponomarenko and received from him consent to the performance of the poem in Leningrad. Although Sviridov was not officially included in the delegation from Leningrad, nevertheless, he attended and spoke at a meeting of the secretariat of the Union of Soviet Composers of the USSR on May 26 in Moscow" [486, p. 11]. The display of the poem in Moscow became decisive not only for the future of the poem, but also for the creative biography of Sviridov as a whole.

¹²⁸⁰ Between 1947 and 1950 Sviridov wrote many works on the words of A. Isahakian. He probably showed them before he finally formed a composition plan for the poem, which included eleven issues.

¹²⁸¹ Voloshinov Viktor Vladimirovich (1905–1960) – composer, teacher, professor of the Leningrad Conservatory, candidate of art history.

¹²⁸² The meeting was attended by V. P. Soloviev-Sedoy, M. A. Glukh, A. Zhivotov.

5.3.2. The poem "The Country of the Fathers" in the assessments of Moscow and Leningrad composers. Background moving Sviridov in Moscow

The poem "The Country of the Fathers" was the first major work of Sviridov, which he published after the 1948 Decree. And he made public, contrary to the desire of the leadership of the Leningrad Composers' Union and the established internal rules for the submission of essays to the SCC Secretariat. For this it was necessary to have a certain courage. It is not by chance that S. M. Slonimsky, recalling the events of those years, emphasized: "in 1953, when the performance of Shostakovich's Tenth Symphony¹²⁸³ was still to come, the first person who decided to take out a deliberately controversial work in white light was G. V. Sviridov with his cycle "My Motherland" ("The Country of the Fathers")" [503, p. 93-94].

The meeting of the Secretariat of the Union of Composers of the USSR was held on May 26, 1953 [160]¹²⁸⁴. Before listening to music Sviridov was given the floor: "I brought a poem to the poems of the poet Isahakian. It is a long work and even in a new way. I wanted to be played. Repeatedly asked his comrades. And even wanted to put on the discussion. But for some reason the past staff of the Board did not meet me. I would like to acquaint my comrades here with this work and listen to criticism. Perhaps, indeed, there are some shortcomings there, which is very likely, and I will gratefully accept the criticism. As for work in the symphonic genre, I am now doing it.

It seems to me that in the past there was a wrong tendency for some of the comrades – how to stick a label, and left. And this was essentially wrong. The board had no creative and professional authority, it was not very professional" [16].

On May 29 and 30, almost all the representatives of Moscow music gathered to discuss the pieces that were heard: T. N. Khrennikov, G. N. Khubov, Yu. A. Shaporin, V. G. Zakharov, M. V. Koval, D. A. Kabalevsky, V. A. Vlasov, D. D. Shostakovich, V. F. Kukharsky, I. P. Il'in, L. V. Afanasyev, I. M. Beloruset, V. A. Bely, A. B. Livshits, S. Yu. Urbach, G. M. Shantir, S. V. Aksyuk, N. I. Peiko, Z. A. Apetian, V. M. Yurovsky, M. M. Grinberg, M. A. Grinberg, I. V. Nestiev, V. S. Vinogradov, E. P. Makarov, V. V. Vanslov, M. D. Sabinina,

¹²⁸³ The tenth symphony of D. Shostakovich was sounded in November and December 1953, first in Leningrad, then in Moscow. The symphony became the subject of public bitter polemic, which could not be imagined either in 1936 or in 1948. The discussion resulted in the pages of periodicals. Turned in print in 1954, it lasted until 1957, before the Second Congress of Soviet Composers. Discussion around the 10th symphony is well known, you can get acquainted with it in the magazine "Soviet Music" for 1954–1957.

¹²⁸⁴ At the meeting of the Secretariat, the state of the Leningrad Union of Composers was discussed. Speakers criticized the old composition of the Board of Leningrad Composers' Union. Presented a report G. Hubov, Yu. Sviridov, B. Arapov, S. Chicherina, V. Bogdanov-Berezovsky, Yu. Shaporin, V. Bely, N. Nikolaeva, V. Soloviev-Sedoy, A. Vlasov, S. Aksyuk, D. Kabalevsky, V. Zakharov, M. Koval, T. Khrennikov [160].

N. A. Shumskaya, L. V. Polyakova, A. A. Ikonnikov, M. S. Pekelis, M. S. Vainberg, L. V. Kulakovskiy. A delegation from Leningrad Composers' Union, consisting of V. Bogdanov-Berezovsky, G. Nosov, B. Arapov, V. Salmanov, I. Pustynnik, N. Chicherina, was headed by the new head of the Board M. Glukh and the chairman V. Soloviev-Sedoy.

Of all the works that were sounded, Sviridov's poem produced the most vivid impression and deservedly stood at the center of the whole discussion. For the first time in the last five years, Sviridov's work was almost unanimously adopted. Hotly and sincerely supported the poem D. Shostakovich, Yu. Shaporin, M. Pekelis, N. Peiko, M. Sabinina, I. Nestev. Here are quotes from their speeches:

D. Shostakovich: "Sviridov's work on me produced the most excellent impression. It is very difficult for me to analyze. Despite the very imperfect performance, it made a very strong impression. <...> Here the depth of thoughts, the ability to find contrasts, magnificent piano accompaniment. This is an extremely talented and written with great strength essay. <...> It seems to me that it would be extremely interesting to listen to this essay for two voices. I saw the notes and I think that it will sound great. <...> I would very much like to hear in a better performance. The work is difficult to perform, it must be taught and it is necessary to feel it. I repeat, this work made a strong impression" [16].

M. Pekelis: "This work is really inspired, a work that, in strength, brightness, depth and impressionability, is distinguished from many works that have appeared recently. <...> Even in this performance, the richness, diversity, the idea that is the basis of this work is quite obvious" [16].

I. Nestev: "This is a great success of the composer. Finally, we have a large work in the romance genre. It is necessary to promote this work and use it as an excuse for other authors to turn to major works in the field of romance genre. <...> the whole work is very impressive, and in some places it simply shakes in the most tragic pages" [16].

M. Sabinina: "This work is outstanding not only against the background of the romantic genre, but also against the background of many other works... This work is one of the most outstanding in the last year" [16].

V. Kukharsky: "This work is really extremely talented and makes a very big impression. <...> In general, this is a big phenomenon in our vocal literature" [16].

E. Makarov: "This is a striking and substantial piece that nobody will never leave you indifferent. <...> I would like to express this idea that in the book, Yu. Sviridov, we met with great musical phenomenon" [16,].

Yu. Shaporin: "I this work was done yesterday and today, and I think that it is outstanding. <...> After this major work, which is done on a big level, which is a true masterpiece of the vocal art. It is unusual for romancero genre writing, there is a turn in the other direction and extremely convincing turn" [16].

N. Peyko: "this whole cycle seems to me a significant essay. The writing is great thoughts, very deep feelings of the Soviet citizen. <...> Thus, it seems to me that this piece might be considered one of maybe the brightest and one of the most significant creative responses to the historic decision of the party Committee on 10/II. Anyway, I think this is one of the most striking answers to this resolution in recent years" [16,].

V. Bely: "I personally also think it is extraordinarily strong in its expression product. And after he listens, somehow do not want to indulge in some analytical action, because the product leaves a very strong and yet very solid impression. <...> the hero of this work – the people. In fact, whatever was said, it's about people. And all the time feel that even from its name, the poet expresses some kind of deep national feelings and thoughts. The work is, in my opinion, deeply Patriotic in General" [16].

S. Aksuk: "I also is this work outstanding, principled, progressive, to some extent, a landmark" [16,].

D. Kabalevsky, "I agree with all. I also thought this essay was extremely talented, very bright and kind" [16].

During the discussion the audience repeatedly suggested the continuation of the poem of the traditions of Russian classical music, particularly Mussorgsky. "I always imagined there's a connection with a wonderful line of our classical music, – shared his impressions of Pekelis. – Somehow always remember Mussorgsky and his tragic, intense drama images" [16]. Supported the idea of Pekeles composer N. Peyko: "I think that language, which is found Sviridov, which is, I think, is a very peculiar development of traditions of Russian classical music, particularly Mussorgsky, which there is felt more than other composers, and is a kind of development of traditions of Russian classical music, and at the same time carries elements of the new that obviously is a reflection of some of the influences of our time. I don't mean musical influences, and taking this word in a generalized sense" [16].

When discussing the absolute opponents of the poem was not. However, there were the wary voices of M. Grinberg, V. Zakharov, and several other speakers who expressed their concerns about what seemed to them a faulty ideological conception of the work, the predominance of the tragedy, that the cycle was not fully addressed to the present day, that the name of the cy-

cle "My Motherland" does not correspond to its content and there are no images of modernity and an optimistic ending.

Around these "controversial" moments a discussion unfolded. M. Grinberg started it. "Everything that relates to the tragic, it turned out very imaginative, very lucid, very exciting. – the musicologist reasoned. – But why only this side is highlighted, marked and emphasized? This is especially striking in the cycle, which is called "My Motherland". <...> here a very important part was forgotten... <...> which would be optimistic, joyful, which would now symbolize our homeland. <...> in general, the entire cycle, which is called "My Motherland" remains in the past. And this, I think, is a great flaw in this work. In any case, not a very clear ideological motive. <...> I repeat – for me the images of "My Motherland" did not turn out here. This - the past of my homeland, some pages of the past, but the modern sense is not here. This I say sincerely, despite the fact that the work made a great impression. <...> The question of ideological content, the issue of a tragic insoluble conflict – remains a very serious drawback" [16] – he concluded his speech.

However, many of the speakers did not see anything wrong in the absence of the Soviet reality and the optimistic finale in the cycle. In the course of the discussion, musicologist M. Sabinina, adequately retorted to Grinberg: "I do not know whether the comrades are just, who say that we need a cheerful end and demand a quality that the poet's text of the poet Isahakian is not inherent in. Here we are talking about Armenia of the past, here are tragic pictures of the past unfolded. Well, then, do we have the right to demand that the text is not invested? It seems to me that the finale completes this work as well as possible.

At the same time, it has the features of a majestic, powerful, life-affirming epic. I do not see any pressing pessimism here. <...> This is a very monolithic work cut out from one piece. I have no intention to split up, analyze, say that the 2nd part is better, etc. I perceive this with great tension, it exerts an extremely strong influence, and so I perceive it from beginning to end" [16].

In his own way explained the absence in the cycle of Soviet reality of N. Peiko: "In this work, it seems to me, there are elements of innovation and not only that, they turn the romance genre in a different way, but also because the circle of emotions, images and feelings that are put into this work are emotions, images and feelings of the Soviet man of today. <...> In addition, the question arose here and the desire to give another number that would speak about our reality. I perceive this cycle in this way: after suffering the terrible hardships of wartime, our country enters a period of prosperity, it becomes even brighter and more beautiful. And this feeling here, it seems to me, is passed on. And this work seems to me quite modern, although there is no real picture of today" [16].

The question of the national language of the composition turned out to be a debate. And again M. Grinberg put it first: "Is it an Armenian work or a work about Armenia? As if a whole series of expressive means is connected with this work with the Caucasus, with Armenia, but on the other hand, this does not translate into a sense of the image of our country in general. So the question of the language of this work remains either controversial or not thought out" [16].

Many of the speakers, agreeing that the issue was raised not by chance, nevertheless, just appreciated Sviridov's skill in terms of national color. I. Nestiev was convinced that "the question of the language, the national style of this music, Sviridov decided very distinctly and vividly. I would say that this is a work by a Russian composer about Armenia as he feels it, and how he read Isahakyan's poetry. Here he is in the traditions of Russian classics, who repeatedly turned to the East, saw these pictures of the East through the eyes of their national element. Despite the fact that there are no folkloric features of Armenian music, on the whole, a convincing disclosure of this harsh and very original poetry of old Armenia was obtained. Armenia - a tragic country that survived a tragic fate. And it is here with great sympathy and sympathy is outlined" [16]. V. Kukharsky agreed with him: "A talented composer who writes about Armenia has the right to speak with his own tongue as a Russian composer about Armenia, how he perceives it. And in this respect it seems to me that the composer does not deserve reproach" [16].

The hot reception of the poem caused just reproaches against the leadership of the Leningrad Composers' Union, which for a long time did not include the poem in the review programs and, accordingly, in Moscow did not know anything about this work. Defending himself, V. P. Soloviev-Sedoy had to speak repeatedly, putting forward his own exculpatory versions of the current situation. At the conclusion of the discussion, Sviridov again took the floor, first of all, to give his vision of the situation: "It was not entirely correct information was given, so I have to talk about my work. I offered to show my composition. I worked a lot in the field of cinema and theater. And then my comrades called me and said that I did not write anything. I wanted to show my composition in order to have a discussion, but I was refused. For whatever reasons, I can not say. I played the composition in the presence of comrade Vlasov and they did not say anything to me. This, however, was a long time.

Why am I saying all this? Comrade Koval said absolutely the right thing¹²⁸⁵ – composers can be different, they can be of all kinds in accordance with personal taste and aspirations. But, unfortunately, the Board conducted an incorrect policy, and the Board was very intolerant to any

¹²⁸⁵ M. Koval argued that "in our art, completely different creative individuals can develop, it is very interesting to develop, and it is necessary to treat these people objectively" [16]. Nevertheless, he spoke about the lack of "immediacy of the perception of the world" in the cycle, "excessive psychological deepening," expressed the desire for a more mass language and the objectivity of the utterance.

manifestation of something that went beyond the personal taste of some of the comrades. I'm talking about all this so that it does not happen again.

We have very talented composers in the Union, for example, Klyuzner, who wrote a violin concerto, but he is afraid to show it. In Leningrad, the word "formalism" has not yet gone out of fashion, although there is nothing in Klyuzner's composition.

I would like to wish, in particular, for the inclusion in the resolution, that there will be more diverse musicians on the Board, that there will be more attention and then things will go better, then there will be more works, and then Leningrad will not be poorly represented, as it was presented on the past Plenum. <...> In the Leningrad Union the situation was not very good. The government did not know how to rally people together. Therefore, the Union, in fact, as an organization, operated in half, and maybe even less than the opportunities that it has. And, it seems to me, the new Board of the Leningrad Union must first of all set the task of consolidating all the creative forces, so that all comrades work and find an impartial attitude to their work, and then the matter will be better" [16].

He did not bypass the Sviridov in the final word and the past discussion that arose about his writing of an opinion: "I was very pleased to hear criticism. Yes, the remark about the title is correct, but it seems to me that the dramatic and pathetic tone that I tried to talk about is such a thing. Word – the Motherland has to sublime and tragic feelings.

Mussorgsky, an amazing nationalist coloring composer, dealt with the issues of the state, the homeland, seemingly far away for art, but he did it admirably – he reflected the spirit of the people. I speak in the sense of the principle that I took as a basis - not musical, but purely creative, in the sense of the plot and approach. If we talk about our homeland, then speak in a tone of pathetic, although there are poems in Lermontov, where there is lyrical affection. It seems to me that one can speak in the language of such passions as I said in this work, the title may be incorrect, because it deceives. The headline itself says that you will hear something modern. The meaning, perhaps, was misunderstood. But the meaning is such that after all the suffering, let the people live. <...> I'll think about it. In any case, I thank comrades for their criticism and attentive attitude" [16].

The results of the discussion were presented by the head of the Union of Soviet Composers of the USSR T. N. Khrennikov: "The fact remains that the work of the Leningrad Union at the last general meeting of Leningrad composers was correctly recognized as unsatisfactory. <...>. We did not know anything about the works that were being listened to. <...> Comrade Sviridov spoke quite correctly that the most vicious was that the Union failed to rally the most talented forces and, apparently, the people who grouped around the organization, in their creative

aspirations were one-sided. Therefore, the performance was one-sided. There was no support for the most creative forces that would be able to solve the great tasks of art. They were in the outskirts. Soloviev-Sedoy gave an example that they listened to two parts of Sviridov's work. I know how Sviridov refers to criticism. The second part was unsuccessful, and the first one was good. But this does not mean that all the further that Sviridov wrote, the imprint of the estimate of this very 2nd part "is laid" [16].

Outlined Khrennikov and plans for the future: "There was a unanimous positive evaluation of the vocal cycle of Sviridov, – this is an original, individual, bright work, you have to listen to it in its present form. <...> We want to hear in Moscow in the near future <...>, the work of Sviridov in a good performance. We must now <...> make a few copies, agree with the performers for the near future, maybe 2–3 weeks, how much will it take to learn this work here in Moscow for a general introduction. An interesting work deserves a broad familiarization with it and the organization of the discussion. The composer will listen to the statements and this will benefit Sviridov himself and all of us. It is necessary to organize the execution of this work here in Moscow" [16].

The display of the poem in Moscow inspired Sviridov. It should be emphasized that, in addition to unexpected success, for the first time since 1948, a sincere discussion arose around Sviridov's work. And, despite the contrary judgments, it was constructive dialogue, live communication and exchange of opinions. Such meetings have long been absent from the walls of the Union of Composers.

Recognition in Moscow influenced both further developments in the Leningrad Composers' Union, the attitude towards the cycle on the part of its leadership. So, already on June 15, 1953, at the general meeting of the members of the Leningrad Composers' Union, the head of the Board, the composer M. Glukh, delivered a report "On the prospects for creative work of the Leningrad Composers' Union and the upcoming review of the work of Leningrad composers", noted the successful performance of the Leningraders in the Secretariat of the Union of Soviet Composers of the USSR, including Sviridov. At the conclusion of his report, touching upon the question of the future autumn review, he proposed to include the poem in his program. True, while hinting at the ambiguity of her assessments: "There is an interesting vocal poem Sviridov, which was brilliantly held in Moscow, but having controversial points, of which we can talk. It can also be performed in our concert" [173, p. 16].

In July, in the supplement to the magazine "Soviet Music" for the first time five issues are published from a poem called "Romances to the words of A. Isahakyan"¹²⁸⁶. On September 25, the Board decided: "To recommend the vocal cycle of Yu. Sviridov to the words of A. Isahakyan to «Muzgiz» for inclusion in the long-range plan of publications for 1955–1956" [169, p. 47].

On October 2, the question of preparing for the November review of the work of the Leningrad composers was discussed. Among the recommended works was the poem Sviridov. However, on October 16, when the recommendation list was approved at the meeting of the Presidium of the Leningrad Composers' Union, there were no poems of Sviridov [170]¹²⁸⁷. Originally, the essay was to be performed at a meeting of the relevant section, receiving its recommendation. The meeting of the chamber-symphony section of Leningrad Composers' Union was held on November 14, 1953. Composers Kh. Kushnaryov, B. Klyuzner, O. Evlakhov, M. Glukh, B. Arapov, V. Salmanov were present. On the agenda of the first number was listed listening to the vocal poem Sviridov "My Motherland". It was performed by I. Nechaev (tenor), V. Andrianov (bass) and A. Lyublinsky (piano). The section decided: "Recommend the vocal poem "My Homeland" Y. Sviridov to include in the program of the chamber concert a review in the Small Hall of the Philharmonic" [cited in: 486].

On November 17, the poem was auditioned by the Presidium of Leningrad Composers' Union in the presence of V. P. Soloviev-Sedoy, M. A. Gluh and V. V. Zhivotov, and she was finally approved. They decided: "To include V. Sviridov's vocal poem "My Motherland" in the program of the chamber concert of the performance of Leningrad composers in the Small Hall of the Philharmonic on November 25, 1953" [165].

On November 25, 1953, the poem was performed in the Small Hall of A. K. Glazunov¹²⁸⁸. A. S. Belonenko points out that "the concert was held at the full hall. The poem was a great success, the author was given a standing ovation. Among the numerous listeners were not only the members of the Leningrad Composers' Union, but also composers and musicologists of Moscow, as well as representatives of other republics" [486].

Discussion on the discussion of the works sounded at the show lasted three days – on November 26, 30 and December 2. Again, Sviridov's poem was in the center of attention of the

¹²⁸⁶ Sviridov G. Romances to the words of A. Isahakyan. – M.: Muzgiz, 1953 (attachment to the magazine "Soviet Music" No. 7).

¹²⁸⁷ In the recommendation list there were 13 works: Evlakhov Ballet Suite, Balkashin Symphonic Poem "Pavlik Morozov", Khodza-Einatov Symphonic Poem, Kluzner Overture for Symphony Orchestra, Manevich Plays for Orchestra on Gagauzian Themes, Dzerzhinsky Ode for Voice and Symphony Orchestra, Schwartz Scherzo from Symphony, Salmanov Symphony, Chishko Songs from the Choir Suite "Miners", Simonyan concert for piano and orchestra, Finkelstein Symphony poem in memory of Julius Fucik.

¹²⁸⁸ At a concert of chamber music on November 25, 1953, V. Basner's quartet, the cycle of romances "Native land" by M. Matveev, D. Tolstoy's foreplay and the poem "My Motherland" by Y. Sviridov were performed.

majority of participants in the discussion. Few of those present remained indifferent¹²⁸⁹. As the composer E. Meilikh said on the third day of the discussion, "from the speakers from this rostrum there is hardly an orator who has not touched it to some extent, which means that the vocal cycle of Sviridov deservedly became the center of the discussion" [176, p. 20]. However, after the first day of the discussion, where practically all the speakers supported Sviridov [174]¹²⁹⁰, the tone and general orientation of the discussions changed radically, and the poem was severely condemned [175, 176].

The discussion that took place in Leningrad Composers' Union showed not only supporters and opponents of the poem Sviridov, the situation was much deeper. In the conditions of a feeling of future changes, the discussion around the poem revealed supporters of two directions for the further development of Soviet music. The sense of freedom that arose after Stalin's death gave an opportunity to rejoice to those who did not share a narrow ideological view of creativity.

In support of Sviridov, D. D. Shostakovich, Yu. A. Shaporin, B. L. Klyuzner, G. T. Filenko, I. Dobry, M. S. Druskin, A. N. Sokhor, and V. S. Solovev-Sedoy, F. Rubtsov, E. I. Meilikh, I. L. Gusin, Yu. A. Kremlev, A. Ya. Shtogarenko, I. I. Dzerzhinsky, L. A. Entelis.

Defending the poem in their speeches led to different arguments. Everyone noted an outstanding in depth and expressiveness composition, a deeply conveyed image of the Motherland¹²⁹¹. B. Kluzner, for example, argued that "this is a product of great style and great skill, deep and distinctive content. <...> extremely independent, very interesting in terms of creative appearance work". He regarded the poem as "a harbinger of a great real artist and a great creative path" [174, p. 67–70].

From the representatives of the Moscow delegation, as always with warm support, Shostakovich spoke: "This is an essay that impresses with its deep content, great strength, and the richest melodic development. On the mood it is very strong. <...> This work is very close to perfection, both for great talent, and for the conformity of form and content" [174, p. 14–16].

The most detailed, carefully thought out and bright was the performance of musicologist M. S. Druskin. His speech concentrated in itself all the sore points concerning composer creativi-

¹²⁸⁹ A detailed description of the discussion can be found in the article by A. S. Belonenko "On the history of the poem" *The Country of the Fathers* "G. V. Sviridov (on archival materials)" [486].

¹²⁹⁰ On the first day D. D. Shostakovich, Yu. A. Shaporin, N. I. Rogozhin, A. M. Lobkovsky, A. V. Shaverzashvili, B. L. Klyuzner made speeches. In the evening of the same day Shostakovich, Shaporin and a number of other guests returned to Moscow. The second day passed in the criticism of the Sviridov cycle. The third day was the longest in time and the hottest in the tone of the discussion: the head of the Board M. A. Gluch, who led the meeting gave an opportunity to address both those who defended Sviridov and those who criticized him.

¹²⁹¹ In the speeches of the supporters of the poem, at times, small stylistic remarks sounded, for example, in Yu. Shaporin, who warned Sviridov of the paucity of piano accompaniment, suggested that he use the piano more fully [174, p. 35–37]. However, such remarks did not at all influence the positive evaluation of the work as a whole, its absolute support.

ty and the unfavorable situation in the leadership of the Union. Mikhail Semenovitch not only expressed his point of view on the poem, he actively defended Sviridov, objecting to his accusations of formalism, openly protesting against the composer's scornful condemnation by some members of the Leningrad Composers' Union Board. From this point of view, Druskin's speech seems to be very important: "No matter how you look, in the center of the show as an indicative negative figure, Sviridov. <...> What happens with Sviridov? I will speak quite frankly. Sviridov wrote a good musical comedy "Ogonki". No musician can say that this is bad music, you can say that there is not enough music, but everyone who knows it will say that this is a good realistic music. I'm not interested in what the librettist wrote.

/FROM PLACE. People do not know her very much.

– In the Union, she showed up. The fault of the government, which this work has failed to truly show the broad mass of members of our Union. And what are the conversations? Conversations of this sort: – "wrote a musical comedy and hid in the bushes". When it comes to the fact that Vasily Pavlovich wrote a good musical comedy – perfectly; When Sviridov writes a good musical comedy, they say – his business is to write a symphony; When Sviridov writes good variety music, they say: "It's not his business, he has to write serious music". When the party calls on us to write good domestic music, and Sviridov writes such music, they say: "Sviridov took up an unworthy business – he mixed up with Raikin. And if Vasily Pavlovich wrote music connected with Raikin, they would say that this is good. At the same time, no one dared to say that Vasily Pavlovich, who wrote the ballet score, is not engaged in his own business.

Why am I saying this? There is an incomprehensible personal tone for some members of our union <...> against Sviridov, against a talented person. Against this I categorically protest and will protest in the future. <...>

Izrail Lazarevich Gusin said, "Talented work can not be a controversial piece", where do we go? We have for the "undisputed" works to get all the <...> was on some kind of track. So we're closing the road to our creativity. On the contrary, we are interested in large disputes, causing the exchange of opinions, discussion, but "undisputed", gray works we have ceased to wonder.

Socialist realism reveals the extraordinary scope for the development of a wide variety of genres. Did I say that? No, not I said. Allow me to reveal plagiarism: it is printed in the newspaper "Pravda" November 27, 1953 in connection with the staging of the play "Thunderstorm" Ostrovsky by directed Okhlopkov. Don't know if people read this article, signed by the pseudonym of "spectator". What is it about? – To be more creative daring, to more independent works. It contains one sentence relevant to our discussion: "One of the worst troubles for art – leveling,

preparation for single sample, <... >. This approach to the work erases individuality, creates templates, imitation, inhibits the development of creativity". And then said that it was necessary to consider the right of the artist to independence, to liberty, in search of a new. And those comrades who beat Sviridov, take into account this right? They can say that it is a manifestation of the hostile trends. Then, if so, to combat the corrupting bourgeois decadent culture is our duty; if this formalism and cosmopolitanism, we have to deal with it. But not too many take the companions, seeing in this work something that is not there? <...> in our organization there is another problem, and there is no need to invent trouble where there is the main problem. A little creative daring. Not the remnants of the formalism of the case, and large number of gray works. <...> our task is to fight against the unilateral, one-sided understanding of realism, against the clichés and dullness. For creative courage! For the flourishing of diverse genres! For a variety of artistic decisions! For the space of thought and the flourishing of creative individuality! If we are able to really fight for those important to our organization, then our organization will rise to a new and higher stage" [176, p. 59–71].

Here's how commented on the speech Druskin A. S. Belonenko: "to understand how these words were bold and stunningly new, you need to imagine the vocabulary and phraseology in the press and in official speeches of the era 1948 <...> Statement by M. S. Druskin became a kind of manifestation of a new, progressive musical aesthetic discourse after the Stalinist era. Such conversations in Leningrad Composers' Union hitherto not heard. Druskin speech was greeted with applause" [486].

In the statements of composers and musicologists, put the poem Sviridov criticism, just sounded familiar, worn vocabulary nominees 1948 most clearly their position was indicated in the speeches musicologists: E. Meilikh, I. Gusin, L. Entelis and Yu. Kremlev – they opposed of the poem is particularly active, do not skimp on comparisons and hurtful words.

L. Entelis: "I was very frightened by that tone of fearless praise that sounded the last time, because it seemed to me that the people's perception of this work was ignored. The musical language of Sviridov is deliberately ascetic, dry, graphic. This language is not new for us in Sviridov. And Dzerzhinsky was right that we had heard this before, and not only Sviridov. <...> If Sviridov foothold in the positions of this work, then for him the impasse. <...> The sooner the Sviridov will pass this stage, the brighter he will speak the language to the understandable people, the more emotionally his music will be, the more truly his talent that I. I. Dzerzhinsky spoke about really will really develop further" [175, p. 42–43].

E. Meilikh: "I did not make a reservation, calling this work a relapse of formalism. I even specify: from my point of view, this is a relapse of expressionism, for expression, and even ec-

stasy, is much more than music. <...> My listener's ear tells me that comrade Sviridov is on the road that can lead him away from the high road of Soviet realistic art. "In the poem there are pages that directly lead directly to Mussorgsky or to the mass song, but they do not determine the style of the work as a whole, especially since to its main style they are sewn, as it seems to me, with white threads" [176, p. 20–21].

I. Gusin: "The Sviridov cycle "My Motherland", from my point of view, is not controversial: I believe that the Sviridov cycle is a cycle undeniably formalistic and ideologically alien to the Soviet musical realistic culture. <...> I affirm that the Sviridov cycle, in its ideological orientation, is a cycle of hopelessness. <...> this cycle, according to its ideological orientation, testifies to Sviridov's misunderstanding of the topic "Motherland", and in its musical embodiment - on the hypertrophy of melody, rhythm, harmony, which says that this is not the path of a realistic Soviet musical culture. And our common task is not singing panegyrics, but fighting for the talented Soviet composer Sviridov and helping him get away from this very dangerous path, already twice convicted by our party and people. This is our task. And we must do this and wrest Sviridov from the bondage of expressionism and formalism. We know that Sviridov underestimates the problem of ideological weapons, and the party organization of the Union and the Union's rule failed to attract Sviridov to systematic study of raising his aesthetic and party-political level. We do not see him at our meetings, on which we put questions of our life, our creative life, music, and studies. Sviridov needs to draw from this cycle a very serious conclusion, and we all need to help this person embark on the path of realistic music" [176, p. 40–42].

Yu. Kremlev: "There is not a real, bright, expressive, memorable melody in Sviridov's music, neither relief, form-building harmony, nor a convex clear rhythm. There are only fragments of musical thinking, there is monotonously pessimistic naturalism and physiologicalism, there is a frank challenge to all that we consider the basis of advanced musical art.

Sviridov's music is not dramatic and not tragic, since tragedy and drama require the exaltation and courage of feelings. Sviridov's music is neurasthenic and hysterical, it (using a bright philistine expression) "plays on nerves". If we take advantage of the general criterion, then, in essence, before us is the kind of "dostoevsky", peering into the dark corners of the human soul, savoring dark emotions. And Vladimir Ilyich Lenin at one time, with the utmost accuracy, ridiculed the "imitation of the Dostoevsky" from writers who tried to "scare the horrors, frighten their imagination and the reader, "to hammer" themselves and him".

That's just so scary and clogs the listener Sviridov. And we must admit that in the art of "playing on nerves" he is talented. But to a genuine, progressive art, which brings courage, light, joy to the listeners, happiness is infinitely far from here" [176, p. 91–94].

Former head of the board of the Leningrad Composers' Union, musicologist and folklorist F. Rubtsov continued to see the reason for Sviridov's creative failures in the absence of a clear ideological outlook, urging all those who are not indifferent to come to the aid of the composer: "I think that many of the ills that we see at us in creativity, just are connected with absence <...> correct outlook and attitude. And now the huge task that confronts us in the matter of Sviridov's real help would be to force Sviridov to feel himself not alone in life, not reeling in his individual "I", but to feel himself part of a great social and creative life. Then all the rest will be taken off, and the author will follow the right good path, in the right direction" [176, p. 107–111].

Special attention should be paid to the critical speeches of I. Dzerzhinsky and V. Soloviev-Sedoi. Being in the second half of the 1930s, Sviridov's older friends, they were absolutely sincerely convinced that during the period of training in Shostakovich's class he lost his melodic talent and creative individuality. Until the end he did not understand the peculiarities of his creative path and the scale of his talent, they considered this a "betrayal" of their common creative ideals, and most of all "fell upon" him with merciless criticism, considering it his good desire to help Sviridov return to the former "democratic" road. The "Democrats" were furious that G. V. Sviridov departed from their line, which he adjoined in his early youth" [503, p. 91], – recalled the immediate witness of those events, then the beginning composer, S. M. Slonimsky. And the criticism of Sviridov from their side sounded not only in the walls of Leningrad Composers' Union. In her memoirs, Yanina Tchaikovskaya cited the incident that took place in the Holiday House of Composers in Ivanovo, several years after the publication of the 1948 decree: "I. Dzerzhinsky on the whole table (then all the composers ate for a common huge table) said that Dmitry Dmitrievich spoiled Georgy Vasilyevich Sviridov" [503, p. 82].

The view of Dzerzhinsky and Soloviev-Sedoy was shared by many members of the Leningrad Composers' Union. Therefore, it is important to dwell on their speeches, citing the text practically without any notes. Moreover, the convictions of Soloviev-Sedoy and Dzerzhinsky, as leaders of the Leningrad Composers' Union, had a direct impact on the formation of public opinion in the musical circles of Leningrad.

I. Dzerzhinsky: "It seems to me that there is a lot of confusion and confusion harmful and unnecessary. I think that there is a certain extent to this, the legacy of the teaching activity of Dmitry Dmitrievich Shostakovich, who taught here in Leningrad, of course, as a teacher, did not show himself particularly well, but involuntarily with the strength of his enormous artistic talent, he carried his own students in the atmosphere of their complex creative experiences, their complex creative skills. Considering that Shostakovich with such difficulty overlaps his mistakes, possessing such talent and skill, boys who do not possess such talent will become ugly, unhappy,

walking in house geniuses, and will be only a ballast on the way of their artistic development. This makes me very sad.

In this review Sviridov, the much talked about, is the most sorrowful chapter in this sense. Why? Because he is the most gifted musical talent, he is deeply intelligent man, his harmonious development of all qualities, needed by the artist, and the will, skill, and talent, and talent to the same melody. And began the fall of his talent is not because the talent was gone, but from the paths that he chose in his work. Here comrade Shtogarenko said that maybe it appeared recently. I must say that it started a long time ago and should lead to a profound drop in, if he as a strong artistic nature, do not take yourself in hand and don't step in some other direction. <...>

So why did he took the path different? I don't want to talk about the work of Sviridov swear words, brutal comparisons, etc., as all this came to nothing lead. I said to some comrades, including Sviridov. The question now arises a more serious and principled, so the work itself I will not speak, the more that Shtogarenko said here is clear enough, and personally I do not agree with him. But as we all know Sviridov more than Shtogarenko, of course, and approach this work we need a little differently. <...> He is already in his works on ancient Chinese themes began to step aside, and it was impossible to understand. I repeatedly asked him why he had such a thirst for antiquities. At the same time, he appeared playing in the pub. He moved into the romances on poems by Pushkin. I heard it came into the Union and said that there was a huge talent. I remember he wrote a magnificent song for the Cossack ensemble of song and dance. Then, joining the "atmosphere" of "Rothschild's Violin" by Fleishman, he entered into a very narrow art crematorium. He began to compose "neo-bahianskie" works.

It's not even in that hopelessness, gloom, lack of clarity of conception, the austerity, which has nerves. If we did not know that he has the melodic data, that he is not enough talented, then we would have to assume that he needs a smokescreen. But nothing it is not necessary. To see him healthy and big, but artificially found the philosophical principles – principles rotten. And, most of all Yuri will take offense at me not for what I criticized him for these qualities but for the fact that for me, this work made an impression old-fashioned. He thinks that this work promoted our musical culture in 100 years, and it already was. The mass now is not the same and he knows what's what and weight this piece will not listen to because the singers are not singing it. When I asked Nechayev: "How did you manage to learn this piece?" He said: "I have at the time, the opera "the Nose" sang".

It seems to me that our Union of Soviet composers must support enhanced Sviridov, fierce criticism, and those comrades who raise the shield is a work, doing not only a disservice to

yourself Sviridov, but also the most harmful thing for the future prosperity of the Union of Soviet composers and his wonderful representatives of what is and Yuri Sviridov.

It seems to me that the Soviet subject, in particular opera, can heal composers from many mistakes. <...> The end of my speech, I want to say this: when we say that the paths can be different (as was said at the previous discussion where it was noted that "creativity Sviridov is one of the ways"), I want to argue – no, the way we have one. Personality of different, for composers, so they are not the same, but the path of socialist realism is one and no ways back to the decadence, twilight and depressive moods we must not allow. We must fight for honour as for his great talent, but, on the other hand, to deal with the harsh criticism, but don't push it "one way". This is not the way! It's a dead end, which no prosperity can be neither for Soviet music, nor, in particular, for a talent of Sviridov!" [175 p. 27–31].

Speech V. P. Soloviev-Sedoy was one of the final. He argued that Sviridov's talent was "inadequate to social acquaintance with him", that only members of the Leningrad Composers' Union and a small group of people know Sviridov, although he is not a young man and already had to define himself in art [176, p. 143]. Vasily Pavlovich explained this in the following way: "Does Sviridov's surname sound in our people adequately to his talent?" – Does not sound. And why?

It does not sound for a very simple reason: because Sviridov was not defined as a composer. He is always in a state of turmoil. He throws, as in a fever, from one side to the other, from one language to another, from one world of ideas to another world of ideas. He always turns in some unceasing fever. Ivan Ivanovich here said that Sviridov at the dawn of his appearance composed wonderful romances. I agree with this. Why did it happen? Here Sviridov felt himself a composer and he was much more influenced by Dzerzhinsky's fresh and interesting opera «Quiet the Don», and Sviridov, influenced by the language of Dzerzhinsky (I draw your attention), wrote a number of romances, a number of Cossack songs, and a number of other works, taking Dzerzhinsky as a banner His creativity, and, accordingly, taking Dzerzhinsky's ideology and methods.

But what then saw Sviridov? He saw that the God he was praying to, Ivan Ivanovich Dzerzhinsky, after two successful operas, did not continue to develop his talent. Sviridov, whose mastery and mind are large and independent, saw these things: he saw that Dzerzhinsky had nothing more to learn. He reached the level that then possessed Dzerzhinsky. Not being kind of independent, but being in a state of restlessness, he began to seek a new god for himself, for without a new god he can not live, and he found this new god in the other end of the city in the

person of Dmitry Dmitrievich Shostakovich. And this god he still worships, and this god still does not disappoint him.

But we must not forget one thing: if the paths of Dzerzhinsky, Khachaturian and a number of other composers of the realistic direction are extremely diverse and help to identify the creative nature (and someone here said that know of Sviridov romances, indeed, some songs Sviridov know. But he this is a romance composed 20 years ago, and he did not support them), then the composer who goes after Shostakovich will not achieve anything. I asserted back in 1948, when everyone was afraid to pronounce aloud the name of Shostakovich, asserted from a high rostrum that I do not see any danger to Soviet art in Shostakovich. <...> I was frightened then by these so-called small shostakovichs, because these mostly young people still exist. These young people, not having their own strong enough ideas that they would like to carry to the people, are on the way to an explicit or indirect epigonism, imitation of Shostakovich" [176, p. 143–146].

Summarized the whole discussion, the head of the Board of Leningrad Composers' Union, M. A. Glukh. According to A. Belonenko, Glukh was in a difficult situation, as new attitudes towards art from the higher party instances had not yet arrived, and meanwhile at the discussion there were sullen thoughts for that time, which had to be reacted in some way. "Having neither brilliant oratorical abilities, nor broad eyesight, nor wit, he had to resort to an ordinary argument by force, to the most tested and still very effective then argument - to party vigilance" [486] – continues Belonenko, citing this part of the speech of Glukh. "In Druskin's speech even slogans were heard: for innovative, talented art, for boldness. But our esteemed Mikhail Semenovich missed one important thesis: for high ideological art. Abstract innovation is an old song.

/ Druskin – "It goes without saying" /

– You, comrade Druskin, should understand what you are talking about. This is said in connection with revolutionary, ideological art, with an ideological plan. All speeches on innovation and boldness ignore the problem of ideological design" [cited in: 486].

As for the poem "The Land of the Fathers", Glukh, like other members of the Leningrad Composers' Union, realized that, despite the harsh criticism expressed at the discussion about Sviridov, he was supported by the members of the Secretariat of the Union of Soviet Composers of the USSR and primarily by D. D. Shostakovich. Not knowing how the events will develop further, Glukh did not begin to give unambiguous estimates to the composition, thereby taking a wait-and-see attitude: "I think if we in a closer circle of comrades get together and seriously talk about this cycle, we will see that what In a general form spoke (and correctly said) Rubtsov, is

the main point in determining the quality of the cycle. The conceptual basis of this cycle is one-sided. When we talk about the fundamentals of the Marxist-Leninist aesthetics, the basis of our worldview, we can not pass by the first thesis – "a life-affirming beginning", not superficial optimism, but a conflict that is generated as a result of a clash, etc. <...> Despite the fact that I refer to Sviridov's work as a work of talented (and here I do not agree with Gusin's formulation), as a very interesting work, which shows the tragedy of the development of a person far from home, in this cycle The problem of the motherland, the ideological concept is undoubtedly infringed. This work suffers from abstractness and instrumental interpretation of voices..." [176, p. 121–122].

Thus, the discussion that took place around the poem in Leningrad clearly showed that the seeming turn for the better in relation to Sviridov, which arose among the leadership of the Leningrad Composers' Union, was provisional. Opponents of the poem, those who for several years did not miss the composition, were not going to surrender their positions. A. Belonenko writes that "the discussion of the poem in the Leningrad Composers' Union was one of the most striking examples of the clash of various opposing forces: on the one hand, the conservatives, the adepts of the aesthetics of 1948, on the other, those who predetermined as creative achievements, and the ideology of Soviet music of a new post-Stalin era" [486]. However, despite the bitter struggle and open clash of the opposing forces, which for that time was already in itself unexpected, the voice of the old guard still dominated.

They also gained the upper hand in the nomination of the poem for the Stalin Prize in the spring of 1954. The poem was personally nominated for the poem by Shostakovich, who has such a right as a member of the Stalin Prize Committee in the field of literature and the arts. However, when discussing the poem at the Plenum of the Committee, the situation was similar to what is happening in the Leningrad Composers' Union on the second and third day. Again, the same arguments were put forward again. At the same time, at those who had already criticized the poem earlier were added musicians who, when listening to the poem in Moscow for the first time, responded positively – A. Novikov, V. Zakharov and the head of the Union of Soviet Composers, T. N. Khrennikov. Details about the events connected with the nomination of the poem for the Stalin Prize can be found in the article by A. S. Belonenko "The Bitter Smoke of the Fatherland" [484]. In particular, there the author gives two unique documents: a telegram by D. D. Shostakovich to the name of the committee headed by N.S. Tikhonov and a letter to the Council of Ministers of the USSR, in charge of which was the Committee on Stalin Prizes. Both documents testify to Sviridov's extraordinary support for his teacher, about Dmitry Dmitrievich's struggle for writing to the very end. The telegram was written when in the plenary session the music section decided to reject the further discussion of Sviridov's poem: "Moscow. <...>

Committee on Stalin Prizes. Nikolay Semyenovitch Tikhonov. Leningrad 31.III.54. With great regret, learned that the plenum of the committee on the report of the music section had rejected the Sviridov's vocal cycle. I think that this was due to a not quite satisfactory performance that if you can not urgently organize the performance in normal concert conditions, I ask that this essay be postponed to the next year. I am deeply convinced that my country of Sviridov is the most outstanding work of all nominated for the Stalin Prize this year and for several past years and deserves the first award right now. I request that this telegram be read out to the plenum and, in case of disagreement with me, to consider it as my special opinion which I will ask to inform the government. Shostakovich". Stamp: Committee on Stalin Prizes in the field of art and literature at the Council of Ministers of the USSR. Entering No. 174. "1" IV of 1954" [cited in: 484, p. 22].

As Belonenko points out, the telegram was read at the meeting of the Committee Plenum on March 31, 1954, and initially produced some embarrassment. The way out of this situation was found – the masters of the Soviet opera stage – L. P. Aleksandrovskaya and G. M. Nelepp – were invited to the discussion, who were offered to get acquainted with the vocal side of the work. In the opinion of the musicians present at the plenum, in addition to critical remarks about the ideological concept of the work, the vocalists refuse to perform the poem. Accordingly, the composition can not sound widely, and will not have success with the public. The singers confirmed the correctness of the decision of the Plenum. "Everyone refuses to sing it, because this is an extremely indigestible work from the vocal point of view", concluded L. P. Aleksandrovskaya, she was echoed by G. M. Nelepp: "This work will not leave satisfaction to the listeners, either to the singer himself, and the decision of the Plenum is absolutely correct" [cited in: 484, p. 24].

"The end of this discussion was played out according to the infamous canons of "telephone law" of that time. After all, no candidate nominated for the Stalin Prize, did not pass the Department of Culture of the Central Committee of the Party" [484, p. 24], – writes A. S. Belonenko.

After the Plenum rejected Sviridov's work, Shostakovich wrote a letter to the USSR Council of Ministers. Since the letter briefly reflects the entire history of the discussion of the poem in the Committee on the Stalin Prizes, let us cite it almost entirely: "The cycle of vocal poems G. V. Sviridov to the words of A. Isahakyan "My Motherland" seems to me one of the most outstanding works created by Soviet composers in recent years. <...> The fate of this work turned out to be quite complicated. Sviridov created his cycle "My Motherland" in 1949. Then some influential Leningrad musicians condemned this work, and, thanks to this, it was not al-

lowed to perform in public. And only in 1953, because of the insistence of musicians, highly appreciating this work, it was performed. I do not want to defame the negative evaluation of Sviridov's work only because I disagree with her, but I am categorically against administration and categorical judgments in matters of art. In my deep conviction, the fate of this or that piece of music should be determined by its evaluation by the widest circles of our listeners. For this, it must be performed publicly, printed, etc. The individual evaluation of individual musicians, even those who occupy a high position, should not determine the fate of the work. (I'm talking about works that are at the appropriate degree of skill and talent, and not about illiterate and untalented works).

"My Motherland" Sviridov was discussed at the Secretariat of the Union of Soviet Composers and at the Main Directorate of Musical Institutions of the Main Directorate of Arts under the Ministry of Culture of the USSR and was highly appreciated. Finally, "My Motherland" was performed publicly in Leningrad with great success.

I took advantage of my right to be a member of the Stalin Prize Committee in the field of literature and art, and put forward "My Motherland" for the Stalin Prize. The musical section of the Committee, at one time, made the absolutely correct decision that the works nominated for the Stalin Prize should be performed at concerts. Unfortunately, this was not possible with Sviridov, as his performers could not come to Moscow for the planned concert. They came later and demonstrated to the Plenum of the Committee "My Motherland" Sviridov in completely unsuitable conditions, in a small room, in the business setting of the meeting, with a bad grand piano. The performance itself was also not very successful, which is explained by the weariness of artists after the road and the inappropriate conditions, of which I have already spoken.

The music section of the Committee did not support my nomination. At the beginning of the discussion section of the work of Sviridov I was. Later I had to leave. The criticisms made by the members of the section did not convince me. Members of the section Zakharov and Novikov, in particular, asserted that such a work "does not need the people", that "the people do not expect such works" that the author "does not know how to write for a voice". The last remark was also joined by some members of the Committee, where further discussion passed. I can not agree with these remarks, since I believe that comrade Zakharov, comrade Novikov, or any other musician, even high-ranking, has no right to speak categorically on behalf of the People. As for the reproaches to Sviridov that he does not know how to write for a voice, that it is too difficult for a voice, then this sounds unconvincing. To sing "My Motherland" is really difficult. No less difficult than singing Wagner, Mussorgsky. Unfortunately, the accusations against these great masters are that they do not know how to write for a voice, sometimes you hear even nowadays. The

Plenum agreed with the critical remarks of the music section, or rather of its individual members, and rejected Sviridov's "My Motherland". At this Plenum of the Committee, I was not present, since I had to leave for Leningrad. Having learned about the decision of the Committee Plenum, I sent a telegram from Leningrad, insisting on my nomination, pointing out the unsuccessful performance in inappropriate conditions and asked the Committee if disagreed with me, to listen to Sviridov's "My Motherland" again, and if it is impossible to organize in these days the concert performance, postpone the discussion of "My Motherland" Sviridov for the next year. The Plenum of the Committee did not attend the meeting of my request. Therefore, I consider it my duty to address the Council of Ministers of the USSR with this statement, which at the same time I ask you to consider as my special opinion. Member of the Committee on Stalin Prizes in the field of literature and art under the Council of Ministers of the USSR, composer D. Shostakovich.

April 5, 1954" [cited in: 486].

However, the decision of the Committee for Stalin prizes are no ended – the award has already been virtually abolished, and soon was eliminated and the Committee¹²⁹². But the discussions that occurred during the nomination of the poems on the Stalin prize, once again demonstrated the balance of opposing forces on a musical and ideological front in the first half of 1950s.

If the discussions in Leningrad Composers' Union and the Soviet Union about the poem Sviridov, composers and musicologists have expressed and defended the opposite views, then publish in the press has always passed the strict ideological censorship and, as a rule, were the expression of the official opinion of the musical public.

In this sense, the story of the first two publications on the poem "My Motherland". Even before the Leningrad discussion was published review, the first review of the poem in print – it was an article a budding musicologist, a student of the Leningrad Conservatory G. Filenko sincere positive feedback¹²⁹³. We give all that part of the review, in which she characterizes the poem Sviridov: "Yuri Sviridov's Poem "My Motherland" for tenor, bass and piano were not only the greatest of all chamber works shown on the show, but can be considered one of the best works by Leningrad composers over the last few years. The poem is concerned with a deep hu-

¹²⁹² The Committee on Stalin prizes in literature and art was liquidated by the decree of the CPSU Central Committee and USSR Council of Ministers dated 15 August 1956.

¹²⁹³ Article by G. Filenko was devoted not only to the poem Sviridov, but also other compositions made on 25 November at the chamber concert.

manity, seriousness of thought, great inner strength of the senses; the composer carefully selected for her expressive and imaginative poems by A. Isahakyan, one of the major Armenian poets.

The product of a very peculiar shape: it consists of eleven parts, which are executed alternately and together, tenor and bass. Between episodes of light, imbued with joy of life and pride of man the worker, man the creator has a page of thoughts, full of sorrow, bitterness, and resentment. This is a deep humanity and truth of the poem.

The story of the world's largest and most complex of the senses, the poem is written severely, difficult, but clear and thrilling; on the nature of their musical language it is close to Musorgsky. Perfectly coped with this demanding task of the first performance of works by I. Nechaev, V. Andrianov and I. Rubanenko" [450].

In Leningrad Composers' Union the appearance of an article with a positive evaluation of the poem caused outrage. At the discussion, complaints were made to the section of criticism, which allowed a review in the press. Party leadership Leningrad Composers' Union condemned the head of the section of musicologists M. Ganina, releasing her from the leadership section.

A. Belonenko in his article leads a remarkable document - a statement by the Chairman of the Musicology Section of the Leningrad Composers' Union, M. A. Ganina from March 16, 1954, in which she protests against the proposal of Partorg of Leningrad Composers' Union E. D. Vykhodtseva to apply for exemption from the duties of the chairperson of the section: "In the past, 1953, the section worked quite actively. In November-December, I managed to organize a complex matter of covering the reviews of new works by Leningrad composers in the press. In the "Leningrad Truth" were placed two large articles, in the "Evening Leningrad" – 5 articles. This event, however, caused a sharply negative assessment by L. A. Entelis and E. D. Vykhodtseva. I was put on the form that I made a big mistake by instructing one of the articles of G. T. Filenko, who gave her a positive assessment of the vocal cycle of Yuri Sviridov. L. A. Entelis said that this issue should be put on the party bureau, E. D. Vykhodtseva told me that I acted outrageously, admitting such a speech in the press" [177, p. 46]. The protest did not have any effect on the leadership of the Leningrad Composers' Union, and M. A. Ganina was released from the duties of the chairman of the section of criticism.

Three weeks later, on December 25, an article of the music critic of the section of the Leningrad Composers' Union criticism by Natalia Rogozhina appeared in the «Leningradskaya Pravda». In fact, she was instructed to perform "work on mistakes": the article was written in the light of the criticism voiced in the discussion, and in a softer than the discussion form she expressed the opinion of the democratically-party part to the Leningrad Composers' Union.

"Vocal poem by Y. Sviridov "My Motherland" caused a wide discussion, – wrote in his article N. Rogozhina. – The plot of the poem was the poetry of A. Isahakyan. It is devoted to the pictures of the difficult past of the Armenian people, their struggle for their liberation. Written for a tenor and bass with a piano, the poem is conceived as a program product with a prologue and epilogue. It uses expressive, bold, strictly selected means, the origins of which date back to the vocal cycles of Mussorgsky. In the best parts of the poem, deeply moving emotions were transmitted to the deeply moving emotions: the pride of the people by their homeland, not surrendered to the enemy (the prologue of "Glory to the Fathers"), the severe grief about the patriot who fell on the battlefield ("Salno Valley"), longing for lost maternal tenderness and affection ("My mother"), the joy of a man who returned to his home ("The Smoke of the Fatherland"), a menacing outpouring of the indignation of the people who rebelled against violence ("The Brutal Call"). In the same parts of the poem, where the composer gives sketches of the people's way of life, work ("Song of bread", "I had a bashtan"), he falls into a certain conventionality, dryness appears. Here the musical images do not excite the listener. This program product has another serious drawback. The idea of the poem is unconvincingly embodied in her composition. Lying in its basis the opposition of pictures of the peaceful life of the people to the pictures of the devastation of the native land as a result of the enemy invasion should, according to the author's plan, be resolved by the theme of the liberated homeland. But just this theme is embodied not brightly and emotionally. Returning to the penultimate part of the poem to the thought of death ("Sister") leads away from a regular and direct resolution of the topic. The transition to the epilogue ("My Motherland") is emotionally and psychologically unprepared, especially since the epilogue again turns on the theme of memories of the difficult past. It seems that if the composer had reconsidered and rethought his musical idea, he would have found other, more convincing and lighter colors to complete the cycle" [426].

It should be noted that Rogozhina was among the people who admired the poem at the very discussion. This is what she said in her speech on the first day of the discussion: "Sviridov left a great impression. <...> We should speak about the Sviridov cycle specifically. This is so significant work <...> that I want to talk about it separately. This is a very deep work and I do not want to talk about details, because the impression is very fresh and it is difficult to analyze now" [174, p. 51].

Unfortunately, in those years it was very rare to speak and write what you think. The story with the first two publications devoted to the poem is an example. Despite the support of the poem in Moscow, in Leningrad public opinion continued to be formed according to the previous party attitudes towards art.

Nevertheless, gradually the official opinion in relation to Sviridov and the poem, in particular, begins to change radically. In this regard, three collections of handbooks, from 1952 to 1956, alternately published in Moscow and Leningrad, are noteworthy. Two of them are dedicated to Soviet composers – laureates of the Stalin Prize, the third – to the work of Leningrad composers.

In 1952 in Moscow there was a reference book "Soviet composers – laureates of the Stalin Prize" [317]. The section dedicated to Sviridov is written with numerous inaccuracies, both in the biography and in the description of the heritage. One gets the impression that in 1952 in Moscow, Sviridov's work was still quite badly known. The article contains a brief biographical note on the period of the composer's studies, an approximate list of works before 1941¹²⁹⁴, and only the most complete post-war work is said: "The most significant compositions created by Sviridov in recent years are a quintet for piano and string quartet, a sonata and two partitas for piano, Music to Shakespeare's sonnets and piano trio, for which the composer was awarded the Stalin Prize of the 1st degree in 1946. This is one of the most mature works of Sviridov noted by the composer's sincere lyrical tone and emotional emotion. In some melodic turns of the trio, the influence of Shostakovich is evidently caught" [317].

However, there is one remarkable detail in the collection: one year before the first screening of the poem "The Country of the Fathers" at the Union of Soviet Composers Secretariat in May 1953, here it is unexpectedly said about the cycle of romances for Isahakyan's poems: "Sviridov's last significant works are the third symphony¹²⁹⁵ and the cycle of romances on Poems of the outstanding Armenian poet, laureate of the Stalin Prize A. Isahakian, music for the color film "Przhevalsky" [317]. By this time, Sviridov had already shown the cycle in both the Leningrad Composers' Union and the commission from Moscow, so we can assume that the compilers of the collection were aware of this. In general, the article gives the impression of a rather schematic biographical reference with a superficial description of creativity.

In 1954 a similar collection was published in Leningrad [621]. In the article about Sviridov there is a style analysis and analytical analysis of the largest works, more capacious and defining characteristics – it all says that the authors-compilers are well acquainted with the work of the composer. However, in comparison with the assessments that gave the creativity of Sviridov in the past years, there have been noticeable changes. For example, when describing

¹²⁹⁴ Among the compositions mentioned Suite for the string quartet (maybe there was a Symphony for the String Orchestra), preludes for piano, music for the play "The Golden Cockerel" by Pushkin's fairy tale (apparently it was about the music for the play "Ruslan and Lyudmila" written for the Leningrad Theater Puppets).

¹²⁹⁵ It means the Second unfinished symphony. The third one was mistakenly named, probably because they considered the second symphony for the String Orchestra.

chamber-instrumental compositions of the 1940s, Sviridov is no longer regarded as one of the brightest Leningrad representatives of the chamber genre¹²⁹⁶, as in 1945–1946. After the corresponding list of works, there is only a generalized characteristic of the musical language: "For the majority of Sviridov's listed works, deepening, dramatic significance and sharpness of intentions, relief and imagery of melodic themes, astringency of harmonic language are characteristic, active role is assigned to polyphonic techniques" [621].

Among the bright creative successes of Sviridov of the postwar period, the authors of the collection refer music to a number of motion pictures of "great ideological and artistic significance", such as "Przhevsky" and "The Great Warrior Skanderbeck of Albania". Also among the compositions written after the 1948 Resolution, the first part of the second symphony (designated as the third symphony) and the musical comedy "Ogonki" are mentioned, whose music, in the authors' opinion, is distinguished by "song and simplicity of melodic images, accuracy and succinctness of genre scenes" [621].

Separately, there was a talk about the poem "My Motherland". The assessment of the poem in official music circles has not changed: "In 1952 he created a big vocal cycle "My Motherland" for the text of the Armenian poet A. Isahakian – a controversial work that combines a number of penetrating, lyrically meaningful plays, inspired by the idea of patriotism, with vocal numbers differing schematism, artificiality, and deliberate dryness" [621].

Most likely, that the past discussion about the poem "The Country of the Fathers" painted a gloomy tone of the researchers' view of the composer's work as a whole. Sviridov is represented in the collection as a composer, on the one hand, still under the influence of his teacher Shostakovich, on the other hand, his personal creative individuality, according to the authors of the collection, still not completely formed, is distinguished by gloom and rationality: "From the individuality of his teacher – Shostakovich Sviridov borrowed a lot. The melodic Sviridov is sharp according to the drawing, it is intermittent and complex, scattered over the range. The methods of development are based on the growth of dynamics with persistent preservation of a uniform rhythmic and harmonious figure, or, conversely, a sharp change in texture elements. For all that, Sviridov's works constantly form his own compositional individuality, endowed with a concentration of thought, a preponderance of the intellect over feeling, closedness, sometimes even severity of moods" [621].

Two years later, in 1956, Moscow published a third collection, illuminating the creative activity of Leningrad composers in the period from May 1948 to the end of 1955 [633]. Charac-

¹²⁹⁶ Among the composer's instrumental works are a piano sonata, piano trio, piano quintet, two string quartets, "vocal pieces for Shakespeare's sonnets, and a large number of compositions for dramatic theaters" [621].

teristic of Sviridov's creative work here is radically different from what was written in the previous Moscow collection of 1952, and in the last Leningrad collection of 1954.

Firstly, the collection emphasizes that from the pre-war time Sviridov appeared as a talented master of romances and since then this genre has always occupied a significant share of the author's creative activity, and in recent years has become the region of the most vivid manifestations of his personality. Secondly, the last works of Sviridov - the poem "The Country of the Fathers" and songs on the words of R. Burns¹²⁹⁷ are named here as outstanding works [633, p. 104–108].

As for the poem "My Motherland" itself, hinting at the recent ambiguous assessment of the cycle, the authors of the collection insist on the unequivocal point of view¹²⁹⁸: "One thing is certain: the Sviridov cycle is a very solid work, cemented by a deeply thought out and convincingly embodied musical drama. <...> A characteristic feature of the cycle is Sviridov's desire to unite the destiny of the people with the personal destiny of one of the unknown sons of the people. That is why, next to the picture of national labor, there is a lyrical dream of happiness, and next to the heroic call for struggle is a picture of the warrior's farewell before the battle. <...> During the discussion of the Sviridov cycle, reproaches were heard in the uneven display of pictures of the past and the present. It seems that these reproaches are groundless. The attempt of an equally comprehensive show of today's Armenia, as multilaterally outlined its past, would require a different composition. Finally, we must not forget that Sviridov indirectly depicts a happy Armenia very broadly: it is shown in dreams of happiness, in those dreams that have come true, which the epilogue tells about. The composer and poet multilaterally and expressively presented the sufferings and hardships that the people underwent on the way to the conquest of today's happy life. Blood, abundantly spilled by the sons of the people, was not wasted – this is the inner meaning of the entire narrative" [633].

But the most important thing is that for the first time in the official press it is said that the opponents of the Sviridov poem still did not want to recognize, continuing to classify the composer as "little shostakovich": "The Country of the Fathers" has vividly expressed all the features of Sviridov's style, rhythmic, textural and form-building techniques. For a long time already the stylistic features of Sviridov's work deserve a separate study, for in this case we are not talking about the search for creative individuality, but about an unusually peculiar handwriting" [633].

¹²⁹⁷ The premiere of songs on the words of R. Burns was held in Leningrad in 1955.

¹²⁹⁸ From the afterword of the editor of the collection: "With respect to individual phenomena and theoretical issues already covered in musicology, the editors consider it possible and useful to allow not only unconditional, but also controversial provisions, if they have a serious justification and provide meaningful material for discussion" [633].

The evaluation of the poem finally ceased to be controversial at the turn of the 1960s and 1970s. Here is what A. Sokhor wrote in 1972 in a monograph dedicated to Sviridov: "The significance of the ideological concept and the realism of images, the innovation of genre, composition and language, depth and Courage of the artistic decision – all this makes Sviridov's "Country of Fathers" an outstanding phenomenon of Soviet music. This is the unanimous opinion of our days. But it was not established immediately. The poem appeared in the years of widespread "theory of conflictlessness" and other simplistic concepts generated by the period of the cult of personality, which prevented some of the criticism from giving it a true assessment. The fate of the work was also influenced by the inertness of the concert organizations, because of which the first performance of the poem took place three years after its completion by the author, and the Moscow premiere – in eight years. But by that time the "The Country of the Fathers" had already been published, repeatedly sounded on the radio, repeatedly covered with a seal, and life itself revealed the remarkable merits of this work, now universally recognized" [629, p. 78].

A similar opinion has developed in the researcher I. A. Ter-Oganezova, who in 1973 in the article "I. A. Isahakyan and G. Sviridov's poem "The Country of the Fathers" writes: "The significance of this work is both indisputable in the creative growth of Sviridov himself and in the development of all Soviet vocal music. Responding to the highest artistic requirements, the poem produced a great qualitative leap forward to new methods and stylistic solutions in the interrelations of poetry with music, in the structure and vocabulary of the chamber vocal genre. Every steadfast look in the poem finds new facets in it, which are even more convincing in the already settled assessment of this work" [634, p. 150].

Thus, in the 1970s, after almost twenty years, the significance of the poem for both the chamber-vocal genre and the further creative path of the composer became apparent: "The Country of the Fathers" and songs based on Burns' words opened a new chapter in the history of the Soviet chamber-vocal music, a chapter that can be called "About the people and his land". For the composer himself, both works played an important role also in another respect. They prepared him to return to their native borders, to embody the people's epic theme on the basis of Russian life and Russian poetry" [629, p. 100].

It should be noted that the appearance of the poem "The Country of the Fathers", and soon after her vocal cycle on the verses of R. Burns, made Sviridov the idol of the Leningrad composer youth. In the early 1950s, Sviridov's creative experience became one of the landmarks for them to find their own way. As a result, by the mid-1950s, a whole constellation of so-called "sviridovtsev" had formed in Leningrad. Among them were V. Veselov, E. Tsytovich, L. Balkashin, L. Prigozhin, S. Slonimsky and others.

In this respect, the memories S. Slonimsky: "I must say that in those days Sviridov was the leader of the left front of Leningrad composers. This, perhaps, sounds strange today, but nevertheless it was just like that. <...> G. V. Sviridov toga was the leader of a certain group of composers, which was not associated with any "party" <...>. These composers sought in different directions fresh in the field of tonal music. Such, for example, Lucian Prigozhin <...> or Boris Klyuzner <...> here you can include Vadim Salmanov in the early period of his work. <...> at the time of the "The Country of the Fathers" he was walking in the wake of the early Sviridov and also was "leftist". Then the "left" front was necessary, as these musicians expanded the notion of melodic, tonality, form, and musical language, went beyond the "parallel thirds", the mass song, the popular romance.

Somehow passing by a group of musicians, headed by G. V. Sviridov, I heard and remembered his words: "Shostakovich and Prokofiev are already classics, this is not new music." In such a phrase there was not a shadow of the later belittling of Prokofiev and Shostakovich, it was respect: yes, it is already a classic, and we must write another – new. I remember this is his program statement. <...> We, our company – Veselov, Tsytovich, who are under the auspices of Balkashin, as well as the group that formed around Mikhail Semenovich Druskin, in which, among other composers, there were also Prigogine and I - were impressed by the fresh, Sviridov, devoid of sugary melodramatic intonations. <...> for a long time among this music (M. E. – Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Berg, Webern) something of his own was the line of Sviridov, his musical speech. Our group held to the end of the fifties, then everyone began to disperse each his own way <...> Salmanov talked a lot about the new Russian melody, about the fact that young people should learn from Georgii Vasilyevich" [503, p. 90–97].

Such an unexpected reference of Sviridov to the "Left Front of Composers of Leningrad" is quite rightly explained by A. B. Vul'fov: "Before the creation of a cycle of songs for the words of R. Burns (1955), from which the composer's creative maturity is to begin, G. V. Sviridov composed the influence of the style of D. D. Shostakovich, while actively searching for new musical means and techniques of composition. The cycle "Country of the Fathers" is a transitional work: it is simultaneously the culmination of Sviridov's created, marked by the influence of Shostakovich, and the obvious path to a completely new beginning in music. Young Leningrad composers who are looking for an update in art, in the epoch of refreshment that came after Stalin's death, could not but feel interest in the creative work of the bright, talented, temperamental, inquisitive, prominent 35-year-old composer, flashed with the aura of friendship with the teacher, D. D. Shostakovich and opals of the period of the "historic" resolution of 1948" [503, p. 735].

The events that took place for several years around the execution of the poem "The Country of the Fathers", its heated discussion in a wide circle of the musical community of Moscow and Leningrad, finally convinced Sviridov in the decision to leave for Moscow. Thoughts about the need to move to the capital arose in him from the second half of the fortieth. In letters to his wife he repeatedly returned to this question, and always in his words there was a hope that moving to the capital would open up other horizons for him [251; 503, p. 70].

By the mid-fifties in Moscow, Sviridov already had his own circle of like-minded people and close friends, who consisted mainly of people from the Shostakovich community. Among them were L. Atovmyan, M. Kuss, young composers N. Peyko, R. Bunin, B. Tchaikovsky, M. Vainberg [503, p. 81]. Even in the second half of the forties, Sviridov gradually established contact with the Committee on Arts, from which he began to receive orders. Thanks to the creation of the poem "My Motherland" and then the vocal cycle to the words of R. Burns, Sviridov receives not only recognition and support in Moscow, but also wide popularity, he is finally among the leaders of Soviet music. Thus, everything developed in order to finally move to the capital.

But there were deeper reasons than only new opportunities, in connection with the support of the composer's work in Moscow. Beginning in the late 1940s, the creative situation in Leningrad began to change rapidly for the worse. Former Leningrad, with its unique culture and traditions that formed the young Sviridov in the thirties, irrevocably left in the past. And the deplorable situation, in which, by the beginning of the 1950s, the Leningrad Union of Composers turned out, developed in almost all areas of art and science. Intensive rich spiritual and creative life of the city, which made it the cultural capital of the country in the first Soviet decades, gradually came to naught. All the most prominent representatives in the field of literature, cinema, theater, science left for Moscow. In fact, from the second half of the fortieth years in the creative life of Leningrad, nothing significant has happened that predetermines the creative achievements of art and culture of the next decades.

M. Kagan, in his fundamental study on the culture of Leningrad-Petersburg, writes that this situation was artificially formed from above: "The cultural policy of Stalin in relation to this city was to transport to Moscow all the most prestigious organizations – the Academy of Sciences, research Institutes, publishing houses, and then outstanding scientists, writers, artists who are ready for one reason or another, most often of a career nature to move to the capital. And the scientific institutions and creative associations of writers, artists, composers and architects remaining in Leningrad are turned into branches of Moscow and Moscow from managed" [541, p. 250]. According to Kagan, Leningrad was gradually turning into an "ordinary industrial city, nothing

except for the museums and palaces inherited from the past, fundamentally not different from other industrial megacities of Russia and other countries... <...> They created an atmosphere here, that many Leningrad scientists, artists, philosophers emigrated to Moscow (!), by that time more liberal, despite their capitalism, than provincial Leningrad (I will name the names of I. S. Kohn, A. I. Raikin, G. S. Ulanova, D. D. Shostakovich, Yu. Jursky... this list could easily be continued)" [541, p. 262–263].

All this, of course, felt Sviridov. In 1976, in a letter to his son¹²⁹⁹, he bitterly talked about the provincial situation in which the city turned out: "Moscow is Moscow, the capital, the head of our whole country, of all life, no matter how hard it is, Leningrad is now just a provincial town. In Leningrad, everything is complicated and its situation – it tells the residents (in particular, of course, "intelligent") some "complex", as they say. This I always noticed, and in my musician environment, because I lived in Leningrad for more than 20 years" [262, p. 4–5].

Most likely, Sviridov finally left for Moscow by the end of 1955, or at the turn of 1955 and 1956¹³⁰⁰. In general, the last year before his departure became significant for him in creative terms. One by one, important works were created for Sviridov, in which his final development of the national Russian tradition in his work was imperceptible, he acquired his own special road: in 1955 he created a vocal cycle on the words of R. Burns, which premiered on November 28, 1955 in the Small Hall named after A. K. Glazunov of the Leningrad Conservatory, at the same time he began to work on the Poem of Sergei Yesenin's Memory¹³⁰¹ and the first choral cycle a capella "Five Choruses on the Words of Russian Poets".

Nevertheless, the creation of the poem "The Land of the Fathers", as well as the struggle for its approval in concert life, that became Sviridov's turning point in his biography, an event that determined the whole future destiny. A biographical move to Moscow coincided with the birth of a mature Sviridov, the Russian national composer, whom the whole world now knows.

¹²⁹⁹ G. G. Sviridov (1948–1997) – the son of the composer from the second marriage with A. L. Sviridova (nee Kornienko). He graduated from the Oriental faculty of Leningrad State University, specializing in "philologist-japanist". Researcher of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the USSR, Candidate of Philology, Scientific Secretary of the Leningrad Institute of Oriental Studies, Academy of Sciences of the USSR. Since 1991 he lived in Japan. Since 1992 – Professor of Osaka University of Economics and Law.

¹³⁰⁰ The exact date of Sviridov's departure to Moscow is almost impossible to determine. It is likely that the last two years, the Sviridov lived in fact "two cities", and the process of relocation did not occur on the same day. The funds of the Leningrad Union of Composers do not give an opportunity to present the date, month, or at least the exact year of the composer's departure. No documents on the transfer to Moscow, the departure from Leningrad Composers' Union was found. However, already in 1955 in the documents of Leningrad Composers' Union the name of Sviridov is mentioned only once: in his application with the request to identify the son in school.

¹³⁰¹ The premiere took place in Moscow, May 31, 1956 in the concert hall named after P. I. Tchaikovsky.

CONCLUSION

In the thesis was the first attempt to consistently explore the creative biography of G. V. Sviridov in the period of his life in Leningrad from 1932 to 1955. The biographical events of this period were shown in the broad context of historical and cultural (especially musical) life of the city and the country. It was made a detailed examination of the relationship of all cultural phenomena and events in the city, in which was the young composer who has influenced his personal and professional growth and development. This allowed to understand more deeply the work by mature Sviridov, his personal views and beliefs, helped to see the causes and conditions of origin of the "St. Petersburg" lines of his work.

This was carried out the following research work:

- Processed and analyzed virtually all currently available source base related to the life and work of the composer in Leningrad in 1932–1955.
- Collected and analyzed numerous periodicals and other publications for the period 1932–1955, which, in the majority, was outside the field of view of the modern researchers of the life and work of the composer.
- For the first time were presented excerpts from the letters of G. V. Sviridov to the second wife of A. L. Sviridova for 1948–1952, and letters of different years to the son G. G. Sviridov and nephew A. S. Belonenko, containing memories of the composer in the Leningrad period of life and creativity.
- Studied books containing an overview of cultural and historical events of the country in General and Leningrad; literature describing the activities of educational and cultural institutions of Leningrad, 1930–1940, in one way or another related to the life and works of Sviridov; monographic literature devoted to the life and activities of representatives of the artistic intelligentsia of Leningrad, 1930–1940, as well as their published memoirs and correspondence.

Study many sources (archival documents, periodicals, memoirs, correspondence) yielded the following scientific results:

- Determine sequence of key events and dates biography of Sviridov since his arrival to Leningrad in the autumn of 1932 and prior to departure to Moscow in 1955.

- To introduce into scientific circulation of many new facts of the biography of the composer, as well as valuable archival sources. Among them, one should mention the documents reflecting Sviridov's studies at the Central musical College, training orders, the proceedings of the sessions of the Council of the Composers' Faculty of the Leningrad Conservatory for 1936–1941, where the name of Sviridov is mentioned. The work for the first time mentions documents confirming Sviridov's expulsion from the number of conservatory students in January 1941.

The new facets of Sviridov's creative biography during his studies at the Leningrad Conservatory are opened in documents reflecting the controversy of the members of the Academic Council about the award of Stalin's scholarship in 1940 to Sviridov, and also in Sviridov's speech at the meeting of the Leningrad Union of Composers at the Leningrad Conservatory in 1940.

A great scientific interest are the materials of debate that unfolded in 1941 around the Symphony for string orchestra at the Plenary session of the organizing Committee of the Union of Soviet composers, is devoted to the problems of Soviet symphonism.

- The work also investigated the most important aspects of secondary and higher musical education in Leningrad of the 1930–1940: it reveals the activity of the Central musical College in the first years of its existence, reflected the status of composition schools of Leningrad, describes the atmosphere created in these years on the composition faculty of the Leningrad Conservatory, comprehensively discusses the problems of composition education in those years. All this allowed to represent the learning process of Sviridov in music school and Conservatory in the context of specific development education of composers 1930s.

- Shows the influence of the St. Petersburg-Leningrad school of composition on the formation of style Sviridov. For the first time is sanctified by the creative and pedagogical activities of M. A. Yudin, the first pedagogue of Sviridov at the composition class.

- Consistently disclosed a creative person P. B. Ryazanov, the features of his teaching process. Detailed theoretical and practical part of fundamental and special courses developed by Ryazanov and formed the basis of his method of teaching composition courses solfeggio and melodic. To assess the specificity and uniqueness of the course the melody Ryazanov, provided the first detailed comparative analysis with similar melodic course, taught during these years at the Moscow Conservatory.

- The role that D. D. Shostakovich played in the fate of Sviridov during these years was determined.

- On the basis of archival data were used to determine the degree of participation of Sviridov in the life of the Leningrad Union of composers, as well as the evolution of views on the work of Sviridov in the Leningrad composers' environment of the second half of 1930s – the

beginning of 1950s. Thanks to the study of the documents of the Leningrad Union of Composers for 1944–1947 were given a unique opportunity to make accurate representation of the composer's participation in the Union's activities, and musical and public life of the city. Also presented were the atmosphere created around the music of Sviridov in the period of party decrees, the second half of 1940s.

- For the first time extensively covered the evacuation of the composer in Birsk and Novosibirsk; defined the role of the Great Patriotic war in the formation of national consciousness of the composer and finding the creative way.

- Presents a detailed analysis of a range of fundamental issues discussed by composers and musicologists on the debate on formalism that was held in 1936 in Leningrad and creative issues raised by them before the start of the campaign, since the mid–1920s. Primarily dealt with the positions of B. Asafiev, Yu. Tyulin, and P. Ryazanov have been revealed in detail, since their creative views on the cultural events and changes that took place after 1936 had a formative influence on Sviridov. The perception of the campaign by young Sviridov and causes of revision by the composer of his youthful attitudes in later years. For the first time in the work says about the early student works of the composer, banned for "formalism" in the second half of the 1930s.

- In the thesis was analyzed and introduced into scientific use the many archival materials, which reflected Sviridov's accusation in formalism after the 1948 Decree.

- Archival documents of the Leningrad Union of composers in TsGALI SPb and Fund Committee on the arts in RGALI allowed the author of the dissertation research for the first time in detail the chronology of the creative Sviridov obligations in the period from 1948 to 1953.

- Based on the available scientific literature, as well as a large number of archival sources, the author of the study tried to comprehensively present the musical life of the city during this period. In particular, the work recreated the work of the Society of chamber music in the last year of its existence. In addition, a detailed analysis of the repertoire of the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic in 1932–1941, presents a description of the level of performance and repertoire of the Capella in those years, the Mariinsky and Small Opera House. Domestic musical culture of Leningrad of the 1930s shows how unique a period of parallel coexistence of two historical layers of light genre: pre-revolutionary heritage of Russian musical life and the nascent Soviet song pop.

- For the first time examines the practical contact of the composer with domestic genres including through forced necessity to earn a living by playing in the restaurant "Chvanov" on the Petrograd side of Leningrad. In this regard, the specificity of the repertoire of those years, ana-

lyzed the contents of the pre-revolutionary collections of the popular music publishing house Odeon, which was used by Sviridov in the selection of their own repertoire.

- An overview of the operatic discussions that took place in the period from 1930 to 1941, the issues raised in the discussions had a marked influence on Sviridov not only in the period of his creative development, exacerbating search of genre, appropriate to his talent, but also helped to hone creative thinking in subsequent years. In this connection, Sviridov's opera designs in the 1970s and 1980s were described in detail.

- The composer's works of these years were presented in the context of peculiarities of development of domestic musical culture. The discusses the works of Sviridov, which allow to understand the process of his artistic formation: how was the foundation style of Sviridov and what difficulties overcome, the composer towards its attainment. The Central place is given to following compositions: Six romances on the words by Alexander Pushkin (1936), Piano Concerto (1936), Symphony for String orchestra (1940), vocal cycles Six romances on the words by M. Lermontov (1938), on the words by Alexander Block (1939), songs on the words by A. Prokofiev (1939), Song of the wanderer (1941–1942), the poem "The Country of the Fathers" (1950); chamber-instrumental compositions, 1944–1947: piano Partita, Quartet, Quintet, Piano trio.

In the study we can draw the following conclusions:

He lived in Leningrad, twenty-three years. During this time he passed the way from a sixteen-year-old provincial boy who came to Leningrad to continue learning music, to a professional composer, to his departure to Moscow already included in a number of leaders of Soviet music. In Leningrad has been fundamental event for the formation of personality, creative and style of the composer.

1. In Leningrad, G. V. Sviridov acquired a genuine artistic and human culture, diverse in-depth knowledge. It was formed by his noble artistic taste and love of beauty. And this is logical, as in Leningrad at that time were concentrated the best representatives of the creative intelligentsia of the country, feel themselves the heirs of the high cultural traditions of Petersburg, and in fact the creativity which is the true custodians of the traditions of the Russian and European culture. Sviridov from a young age was familiar with all the composing and musical elite of the city entered the circle of the artistic intelligentsia of Leningrad, which gave him a unique opportunity to develop in their circle. The formation of his creative personality contributed to the rich artistic life of the city, the constant visit to the famous drama and musical theaters, museums, Philharmonic, Capella, Chamber music Society, performing activities and culture was in those years at high altitude. No doubt influenced by the city itself, "strict and orderly" image of its architectural

ensembles and sculptures, the beauty of its embankments and bridges, harmony gardens, his inner spiritual atmosphere that contains a deep secret. All this formed, on the one hand, Sviridov the classicist, an artist who aspires to restraint, harmony, clarity, those qualities that will be reflected in the style of many of his works, and on the other hand, of an artist who can think in symbols, immersed in secrecy existence, the mystery of the city, the mystery of Russia.

2. In Leningrad G. V. Sviridov realized his calling as a composer, felt the exclusivity of the profession. Here was his first acquaintance with the environment of professional musicians here that he first began to master the technique as a composer and has received a professional education, there has been a wide and varied knowledge of musical art.

A significant role was played by the training of the young Sviridov in Central music College, where were gathered the most prominent musicologists and professional, the most powerful composers of the bright representatives of musical culture of Leningrad and Soviet music in General – B. Asafyev, V. Shcherbachev, P. Ryazanov, Yu. Tyulin, H. Kushnarev etc. Through close communication with them Sviridov, during the period of active professional formation, immediately got into the atmosphere of creative exploration, open-mindedness, depth, and boldness of thought. The next step to mastering a complex profession became a stay within the walls of the Leningrad Conservatory, where a gifted youngster caught the last years of coexistence of the two historic St. Petersburg-Leningrad schools of composition, getting creative "vaccination" and from the school Sherbachev in the class Ryazanov, and school Shteinberg in the class of Shostakovich.

It should be noted that the training Sviridov took place in the period when among the young composers had the tendency to neglect of vocational education. Amateurism was evident at all levels – from the inability to own and orchestration of major form to the negligent design of the score and the musical text. A fundamental role in the formation of extremely high professional qualities of Sviridov, who was celebrated for the life of all who had the opportunity to know the composer, played his first learning in the class P. Ryazanov, who argued that without mastering the technique cannot be original talent and achieve creative independence, then in the class of Shostakovich, a study which became the main professional Sviridov school, a period of conscious honing of professional skills. In an atmosphere of extreme discipline and seriousness are characteristic for the class Ryazanov, and for class Shostakovich, polished, found support and full development of natural data Sviridov – the talent, hard work, integrity, commitment to quality work and self-critical attitude to their work.

3. In Leningrad in 1936, with the creation of the Pushkin romances, Sviridov started his professional artistic path. And it is the representatives of the Leningrad song direction of Soviet

music (especially I. Dzerzhinsky) belonged to the opening of the young Sviridov-composer to the public. In the history of musical culture among the leaders of Soviet music, Sviridov entered primarily as a Leningrad composer.

4. From 1937 to 1955 he was a member of the Leningrad Union of composers, progressing from candidate member of the Union to the head of the section of chamber music and the member of the Board. In the postwar years began his active cooperation with the Committee on art Affairs. In Leningrad in 1946, for Piano Trio he received his first state award, he was awarded the Stalin prize.

However, the Leningrad period in the life and work of the composer was not, and could not be easy and cloudless. Over the years 1932–1955 views on the work of Sviridov in the Leningrad composers' environment has changed several times. Over the years the composer has passed through the recognition and support of official circles in the Union of composers, and through a sharp and undeserved criticism.

In the prewar years, during the students, various opinions have been associated with a lack of understanding of the characteristics of creative development and scale of talent of Sviridov. He began his career in 1936 with the unexpected success of the Pushkin romances, piano Concerto and some other works of these years, which immediately bright and organically manifested his melodic talent. This gave just cause most of his contemporaries see its future path in line with the "democratic" direction, which clearly expressed itself in the creation of songs, "song" symphonies, and operas. The emergence in the early forties of the Symphony for string orchestra, dramatically different in style from all previous works have contributed to shallow critics to accuse Sviridov in a creative personal unscrupulousness, the imitation of Shostakovich, in the betrayal of their talent. Not all of them could see for the sudden change of style serious and intense search of my tongue.

During the war years and the first post-war years, when the Leningrad Union of Composers led V. V. Shcherbachev, and then D. D. Shostakovich, Sviridov was in the center of attention of the musical community of Leningrad. During these years he actively sought his own way, first of all, in line with chamber instrumental genres, and every new work was widely welcomed, the work was successfully performed, was nominated for the state prize. But since the middle of 1946, the change of policy of the state and the party in the field of art marked the beginning of a critical attitude to the works of Sviridov. In the course of ideological campaigns in the field of literature and art to instrumental works of the composer were given mixed reviews.

After the 1948 decree, when composers of the "democratic trend" began to lead the Union of Composers, many of whom sincerely shared the provisions of the decree, Sviridov's work was found not to fit into the aesthetic settings set by the 1946–1948 Decrees.

The composer was subjected to an open and categorical criticized for formalism, and under critical fire was creativity in General. During these years, Sviridov had to endure one of the most difficult and traumatic periods in their lives. The composer has experienced a creative experience loneliness and deliberate concealment. For five years, his composing has been the subject of harsh criticism. Since 1948, ceased to sound even his early writings, always clearly recognized by the musical public. At the same time, Sviridov's personal qualities were manifested in these years: courage, steadfastness and independence of thinking. Under all difficult circumstances, he managed to remain himself, retaining his compositional personality and his convictions.

After Stalin's death in 1953 the community a feeling of freedom, given the chance to rise to those who did not share an ideological perspective on literature and art, including the art of music. However, despite the support of creativity Sviridov in Moscow, the opinion of official circles in the Leningrad Union of composers of music of Sviridov until 1956 continued to be predominantly negative, which played an important role in the solution of Sviridov on the final move to Moscow. However, it should be emphasized that the official attitude to the works of Sviridov in Leningrad is not shared by all. In the early fifties, after the creation of the poem "The Country of the Fathers," and then songs to words by R. Burns, the creative experience Sviridov is one of the landmarks in search of his own way for a new, young generation of the Leningrad composers looking for fresh directions in the field of tonal music.

5. An invaluable role in the fate of Sviridov in the Leningrad period of time played Shostakovich. Well aware of the fragility of genuine talent, the dependence of its development from many external circumstances, ranging from living conditions and ending the necessary support from respected circles of creative and Shostakovich in the pre-war years promoted the works of Sviridov, a student, gave him the opportunity to express themselves in a serious professional environment, trying to introduce a young composer with creative interesting people. In the post-war years, Shostakovich became an influential patron for Sviridov, without whose support much in the fate of Sviridov, including after the tragic events of 1948, could have been tragic. Sviridov's creative path up to the mid-fifties was constantly in the field of vision and active support of Shostakovich. Shostakovich contributed to the execution of Sviridov's works, defended them against unfair criticism, defended right of Sviridov to reward with state awards. The most

vivid manifestation of such an active participation of Shostakovich in the fate of Sviridov is the support of his poem "The Country of the Fathers" in 1953.

6. In the city on the Neva, where the most apparent "world responsiveness" of the Russian culture, where the meeting of many cultural traditions, was the first treatment of G. V. Sviridov to foreign-language poetry and was written all his known compositions to the verses by R. Burns, A. Isahakyan, P. Beranger, William Shakespeare. In this city was the beginning of a musical incarnation of the poetry of Boris Pasternak, Lermontov. Turning to the poetry of A. Pushkin and A. Prokofiev laid the foundation "Pushkin" and "Prokofiev" topic in the composer's work. In Leningrad, he first begins to embody in music the poetry S. Yesenin, through which in the early 1950s comes to the topic of Russia.

7. It is quite natural in Leningrad began a deep Sviridov introduction to the life and works of A. Block, what is the fundamental role played by the traditions of the Petersburg-Leningrad culture, communication with people who knew his. From this time and throughout the subsequent life of the composer, the Block as a poet and as a person will be in the center of his attention. Literary heritage of Block, which includes not only poetry but diaries, letters, articles will become concentrated spiritual and historical experience of life of Sviridov, which had a huge impact on the formation of the worldview of the composer. The poetry Block will eventually occupy a Central place in the works of Sviridov.

8. In Leningrad was written by all famous symphonic and chamber instrumental works of the composer, each of which was for him the fruit of painful searching of his word in music. An independent path in music Sviridov was trying to find based on the best samples of Russian, Soviet and world music. In class D. Shostakovich he first began to study contemporary Western music, and with visits to the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic could get acquainted with the works of all areas of modern Western music, has found the realization in the works of the brightest representatives of national schools of composition. In addition, in Leningrad, in the eyes of the young Sviridov was the birth of the Soviet classical music, and he had the opportunity to see different ways of solving current artistic tasks, to learn from the mistakes and achievements of the modern Russian composers created symphonic and chamber music.

Simultaneously with the end of 1940s in Leningrad, one after the other, created outstanding works of Sviridov associated with different national traditions: the poem «The Country of the Fathers» on poems by A. Isahakyan, a cycle of songs on words by R. Burns, and finally, the Poem of memory of Sergey Yesenin. Thus, in Leningrad, he gradually groped and found his own way in the work aimed at the development of modern Russian music, Russian national traditions.

In the mid-1950s, he began writing the series «Five choruses on words by Russian poets», which first comes to the creation of the choral works a capella – genre that has become fundamental in his work. Also in Leningrad, the composer started his creative work on the everyday genres, which became one of the components of his unique style.

9. Leningrad became a city of the formation of the Russian style Sviridov, finding my own musical language. In addition to the deep identity of the gift, a natural melodic instinct and inherent in the composer's deep national sentiment, a significant role in the awareness of his talent and choice of career has played a particularly musical life of Leningrad of those years, the events that took place in the culture and in society in General, and the impact of outstanding musicians. Among them should be highlighted:

- the influence of M. A. Yudin, in which he began his professional training in the atmosphere that is close to his natural melodic gift. Yudin helped Sviridov to hear your "inner voice" and to freely determine creative passion and a direction, with the main focus on the intent and content of works.

- training in the class of P. B. Ryazanov, who first identified the characteristic features of the creative warehouse of G. V. Sviridov and has had a fundamental influence on his development as a melodist, and, most importantly, as a Russian composer. The author of a unique direction in the domestic composition pedagogy, developed his method of training composers, lies in the education of composers melodically in living connection with the Russian melodic tradition.

- features of the Leningrad song movement of the Soviet musical culture of the 1930s, which opposed the General tendency of leveling of the national song style. The composers of Leningrad – I. Dzerzhinsky, V. Soloviev-Sedoy, N. Ghan, V. Friese, V. Zhelobinsky and others noted serious attention to the question of national identity of the musical language, a bent for music genres associated with the word, based on the song (and not declamatory) the melody not only in vocal but also in instrumental works.

- the influence of the so-called «rural poetry», which the authors, as representatives of the Leningrad song movement, looking for the future path of Soviet art in line with the traditional for the Russian people values. In Leningrad, such young Leningrad poets as A. Prokofiev, M. Isakovsky, A. Churkin, A. Isakov, A. Surkov, B. Likharev rose to this path. Sviridov's works on their poems predetermined the acquisition by the composer of the national line of his work. The most important milestone on this way was a songs on words by A. Prokofiev, written in 1939.

- the Great Patriotic war forced Sviridov to think seriously about the meaning and ways of art, a purpose of art, played a big role in maturing in the work of the composer of the national

idea. She played a major role in the definition of the main genre of composer and main themes of his work. It was during the war, he creates the cycle "Songs of a Wanderer", comes to the song in a completely new sense, raising the genre to philosophical generalizations. It is this song will permeate all his future work: in the traditional song cycle and a choral cantata, in a vocal-symphonic poem, and even in symphonic music. Also in this cycle for the first time, the theme is «The Country of the Fathers», before the war did not appear in the works of composer, but later became its leitmotif.

- the formation of a creative personality Sviridov during the Leningrad period cannot be understood without taking into account the General historical-cultural context, especially the development of Russian musical culture as a whole. Despite the complexity and the drama of the events, it was a time of creation and stabilization of art processes, relying on the best achievements of the past in the field of culture and morality, a focus on the classics, bright social orientation.

It was during these years, following the targeted destruction of the classical and national traditions in the 1920s, found the value of the concept of "Motherland" and "patriotism", though included in the people's minds under the guise of a new "socialist Fatherland". Special attention was paid to the development of people's sense of heroism and ownership of its history and in the work of artists became interested in the artistic embodiment of the turning points in history, began to dominate the epic beginning.

In connection with Pushkin's day 1937, large-scale observed in the country, there was numerous creative discussion due to an intense search of their own path of development of Soviet music in the mainstream continuity of traditions of Russian musical culture. Originated the neoclassical direction, characterized by a desire to find original means of expression in the depths of the classical music system.

- Of course, a great influence on Sviridov had the events associated with the Resolution of 1948, First of all, they forced the composer to once again seriously to reflect on the essential questions of art, to hear your inner voice, and finally determine the choice of career.

In the period of ideological campaigns against formalism, starting from 1936, despite the gross distortions and substantial substitutions, the politicized form of campaigning, the harsh atmosphere of the Stalinist regime, the Party directives, in addition to negative pathos, contained a positive program. As a principle, ideas were expressed and concepts were formulated that are fundamental for the further development of Russian art.

In spite of everything, the entire course of ideological campaigns testified to the fact that it was the era when the music was given importance as an important state case, and the authority

of the Soviet composer never stood as high. It was a time when educated artists considering their work as service to his people, his country, aware of the importance of the moral educational task of art, and, above all, its social orientation. In the thirties and forties, the talent of Sviridov, his musical priorities, and creative Outlook was formed not only in the sense of responsibility for their creativity but in the sense of belonging to traditions and personal responsibility for the fate of the entire national culture.

The whole atmosphere of the development of Soviet art, including music, from the very beginning, formed Sviridov serious attitude to such a fundamental creative questions, as a nation of art, the civil position of the artist, the autonomy of Russian art and the preservation of the national musical language. The discussions highlighted the question of ethical content, put the problem in simple, understandable and at the same time, meaningful musical language constantly debated question about innovations. In connection with the problem of ethnic musical art has been the necessity of studying folklore and its development in music by Soviet composers.

It was important that in Leningrad was originally a special atmosphere and creative discussions. Archival documents indicate that most composers tried to divert the discussion from ideological overtones, name-calling, accusatory or self-accusatory substance of the presentations to discuss the problems creative that genuinely excited the minds of composers trying to find their way to musical culture, and not following party instructions, but internal patterns of development of the music itself, of the continuity of artistic pursuits.

The issues raised in numerous discussions of these years were essential, without them, it is impossible to imagine the further development of art, seeking to be the spokesman of the spirit of the nation, developing with the peculiarities of national traditions. The answers to these questions, posed in 1948, he painfully searched for all life. A red thread through all the notes of the composer are themes of national identity, the search for a national idea, without which, in his opinion, impossible for the flourishing of the national culture, raises the question of the Russian artistic traditions of the Russian musical language, folk art, the question of the content of works of art. There is a deep interest of the composer to the fate of Russia, its history and way of life of the people, the pain over the disappearance of folk songs, Church choirs, loss intonational system of local music, the progressive loss of national dignity of the Russian artist. This search for Sviridov was not due to survival issues. It was the renewal of spiritual ties with the Russian national tradition, which was the composer's vital to creativity, the meaning of life.

Throughout life reflecting on the issues raised in the second half of the forties, he comes to the understanding of art as part of the religious consciousness of the people, and a true novelty for its time, sees the return to national traditions, primarily in the sense of moral and ethical con-

tent, in the understanding of music as an integral part of the overall spiritual life of the people. The foundation of the Russian musical language that defines his identity, he is considered a folk song and Church music.

Sviridov never adjusted to the next party doctrine, as evidenced by his accusation of formalism in 1948, and then in academism in the 1960s and 1970s. Throughout his creative work, Sviridov consistently defended the national identity and spiritual independence of Russian music, its right to the national identity of the musical language. And a great role in the formation of these convictions of the composer was played by the peculiarities of the Leningrad culture of the 1930–1950s.

Communication with the city on the Neva did not stop even after Sviridov moved to Moscow. Many premieres of his compositions throughout his life were held in Leningrad. Many friends and like-minded Sviridov remained in Leningrad. Leningrad for the composer has always remained a favorite, secretly significant city. Over time, the Petersburg-Petrograd, as a symbol, as the image will be included in the composer's works, will be its Central theme. First of all, this is expressed in repeated references to the works of A. Block. Via St. Petersburg, for many years, influencing the fate of Russia, the composer will interpret Russian history. Russia and Saint Petersburg, the fate of the Russian people in the twentieth century – these topics will be the main in music of Sviridov, and he is the first composer who will raise this issue in music.

Thus, the Leningrad for Sviridov was not only a city of youth, where there was the formation of his personality, philosophy and creative style, he has become a city of birth of the Russian artist, and in adulthood the voice and focus of the composer's mind about the fate of Russia. The theme of St. Petersburg-Petrograd in the works of Sviridov, a logical continuation of the theme of the dissertation research, to date, remains open, requiring some serious research, the Foundation for which can be this work.

REFERENCES

1. Archive documents and materials

1.1. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)

1. Obzor o sostoyanii iskusstva za period s 1940 po 1944 g. [Review of the state of art for the period from 1940 to 1944] // RGALI. F.962. Op.3. Ed. hr. 1261. 137 p.
2. Spravka o hode vypolneniya postanovleniya CK VKP (b) ob opere «Velikaya družba» Muradeli [2 varianta] i dr. materialy [Information about the implementation of the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) on the opera "Great Friendship" by Muradeli [2 versions] and other materials] // RGALI. F. 962. Op. 3. Ed. hr. 1956. 127 p.
3. Itogi provedeniya dekady Sovetskoj muzyki. 30 okt.–5 dek. 1939 g. [Results of the decade of Soviet music. October 30 – December 5, 1939] // RGALI. F. 962. Op. 5. Ed. hr. 271. 45 p.
4. Dogovory s avtorami na sozdanie muzykal'nyh proizvedenij za 1947 god [Contracts with the authors for the creation of musical works for 1947] // RGALI. F. 962. Op. 5. Ed. hr. 997. 234 p.
5. Kartoteka raschetov s dirizherami, kompozitorami, pisatelyami i dr. deyatelyami kul'tury po dogovoram. 1947. [Card-index of calculations with conductors, composers, writers and other cultural figures under contracts. 1947] // RGALI. F. 962. op. 5. Ed. hr. 998. 256 p.
6. Kartoteka raschetov s dirizherami, kompozitorami, pisatelyami i dr. deyatelyami kul'tury po dogovoram. 1947. [Card-index of calculations with conductors, composers, writers and other cultural figures under contracts. 1947] // RGALI. F. 962. Op. 5. Ed. hr. 999. 282 p.
7. Stenograficheskiy otchet Leningradskogo vyezdnogo plenuma Orgkomiteta Soyuza Sov. Kompozitorov SSSR, posvyashhennyj problemam sovetskogo simfonizma. 6–15 maya 1941 [The verbatim record of the Leningrad exit plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers of the USSR, dedicated to the problems of Soviet symphony. 6–15 May 1941] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 42. 304 p.

8. Stenograficheskij otchet Leningradskogo vyeznogo plenuma Orgkomiteta Soyuza Sov. Kompozitorov SSSR, posvyashhennyj problemam sovetskogo simfonizma. 5-j den'. 16 maya 1941. [The verbatim record of the Leningrad exit plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers of the USSR, dedicated to the problems of Soviet symphony. The 5th day. May 16, 1941] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 43. 240 p.

9. Stenogramma Plenuma Orgkomiteta Soyuza Sovetskikh Kompozitorov SSSR (28–31 marta 1944) [Transcript of the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers of the USSR (March 28–31, 1944)] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 92. 408 p.

10. Stenogramma Plenuma Orgkomiteta Soyuza Sovetskikh Kompozitorov SSSR (1-7 aprelya 1944) [Transcript of the Plenum of the Organizing Committee of the Union of Soviet Composers of the USSR (April 1–7, 1944)] // RGALI, F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 93. 396 p.

11. I Vsesoyuznyj s"ezd kompozitorov [pervyj i vtoroj den'] 19–20 aprelya 1948 g. [I All-Union Congress of Composers [first and second day] April 19–20, 1948] // RGALI. F. 2077. Op.1. Ed. hr. 219. 252 p.

12. I Vsesoyuznyj s"ezd kompozitorov [pervyj i vtoroj den'] [pravl. e'kzemplyar] 19–20 apre-lya 1948 g. [I All-Union Congress of Composers [first and second day] [amended copy] April 19–20, 1948] // F. 2077. Op.1. Ed. hr. 220. 263 p.

13. I Vsesoyuznyj s"ezd kompozitorov [tretij i chetvertyj den'] 21–22 aprelya 1948 g. [I All-Union Congress of Composers [the third and fourth day] April 21-22, 1948] // F. 2077. Op.1. Ed. hr. 221. 301 p.

14. I Vsesoyuznyj s"ezd kompozitorov [pyatyj i shestoj den'] 23–24 aprelya 1948 g. [I All-Union Congress of Composers [the fifth and sixth day] April 23–24, 1948] // F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 223. 266 p.

15. I Vsesoyuznyj s"ezd kompozitorov [pyatyj i shestoj den'] [pravl. e'kzemplyar] 23–24 apre-lya 1948 g. [I All-Union Congress of Composers [the fifth and sixth day] [amended copy] April 23–24, 1948] // F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 224. 267 p.

16. Lichnyj fond M. F. Gnesina [Personal fund of M. F. Gnesin] // RGALI. F. 2954. Op. 1. Ed. hr. 2. Razd. 3 (Zapisnye tetradki, risunki) [Section 3. (Notebooks, drawings)].

17. Ustav Soyuza Sovetskix kompozitorov SSSR [The Charter of the Union of Soviet Composers of the USSR] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 225. 7 p.

18. Stenogramma obshhego sobraniya chlenov Soyuza Sovetskix kompozitorov SSSR, v svyazi s postanovleniem CK VKP (b) ot 10 fevralya 1948 g. chast' 1. 17–19 fevralya 1948 g. [Transcript of the general meeting of the members of the Union of Soviet Composers of

the USSR, in connection with the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) of February 10, 1948, part 1. February 17–19, 1948] // RGA-LI. F. 2077. Op.1. Ed. hr. 239. 281 p.

19. Stenogramma obshhego sobraniya chlenov Soyuzo Sovetskikh kompozitorov SSSR, v svyazi s postanovleniem CK VKP (b) ot 10 fevralya 1948 g. chast' 2. 20–25 fevralya 1948 g. [Transcript of the general meeting of the members of the Union of Soviet Composers of the USSR, in connection with the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) of February 10, 1948, part 2. February 20–25, 1948] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 240. 375 p.

20. Stenogramma obshhego sobraniya chlenov Leningradskogo Soyuzo Sovetskikh kompozitorov v svyazi s Postanovleniem CK VKP (b) ot 10 fevralya 1948 g. 1–2 marta 1948 g. [Transcript of the general meeting of members of the Leningrad Union of Soviet Composers in connection with the resolution of the Central Committee of the CPSU (B) of February 10, 1948, March 1–2, 1948.] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 241. 252 p.

21. Stenogramma obshhego sobraniya chlenov Leningradskogo Soyuzo Sovetskikh kompozitorov v svyazi s Postanovleniem CK VKP (b) ot 10 fevralya 1948. Chast' II. 3 marta 1948 g. [Transcript of the general meeting of members of the Leningrad Union of Soviet Composers in connection with the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) of February 10, 1948. Part II. March 3, 1948] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 242. 197 p.

22. Stenogramma doklada tov. Hrennikova O postanovlenii CK VKP (b) «Ob opere "Velikaya druzhba" V. Muradeli». 5 aprelya 1948 g. [Transcript of the report of Khrennikov on the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) "On the opera "Great Friendship" V. Muradeli". April 5, 1948] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 243. 36 p.

23. Stenogramma i rezolyuciya obshhego sobraniya Leningradsk. otdeleniya Soyuzo Sovetskikh kompozitorov po voprosu sostoyaniya muzykal'noj kritiki v svyazi so stat'yami gazet "Pravda", "Kul'tura i zhizn" i dr. [pervyj den']. 5 marta 1949 g. [Transcript and resolution of the general meeting of the Leningrad branch of the Union of Soviet Composers on the state of musical criticism in connection with articles of the newspapers "True", "Culture and Life" and others [the first day]. March 5, 1949] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 343. 91 p.

24. Stenogramma i rezolyuciya obshhego sobraniya Leningradsk. otdeleniya Soyuzo Sovetskikh kompozitorov po voprosu sostoyaniya muzykal'noj kritiki v svyazi so stat'yami gazet "Pravda", "Kul'tura i zhizn" i dr. [vtoroy den']. 6 marta 1949 g. [Transcript and resolution of the general meeting of the Leningrad branch of the Union of Soviet Composers on the state of musical criticism in connection with articles of the newspapers "True", "Culture and Life" and others [the second day]. March 6, 1949] // RGALI. F. 2077. Op. 1. Ed. hr. 344. 83 p.

1.2. Central archive of the socio-political history of Moscow (CAOPIM)

25. Stenogramma otkrytogo partijnogo sobraniya soyuza sovetskih kompozitorov SSSR o sostoyanii muzykal'noj kritiki i muzykal'noj nauki. 18.02–21.02. 1949 g. [Transcript of the open party meeting of the Union of Soviet Composers of the USSR on the state of musical criticism and music science. 18.02–21.02. 1949] // CAOPIM. F. 1292. Op. 1. D. 16. 124 p.

1.3. Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI)

26. Sankt-Peterburgskij muzykal'nyj kolledzh im. M. P. Musorgskogo. Materialy po istorii uchilishha (stenogramma vstrechi vypusnikov v svyazi s 30-letiem uchilishha, plan prazdnovaniya 30-letiya, reshenie Lengorispolkoma i perepiska) [St. Petersburg Musical College named after M. Mussorgsky. Materials on the history of the school (transcript of the meeting of graduates in connection with the 30th anniversary of the school, the plan for the celebration of the 30th anniversary, the decision of the Leningrad City Council and correspondence)] // TsGALI SPb. F. 8. Op. 1. D. 1. 84 p.

27. Sankt-Peterburgskij muzykal'nyj kolledzh im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Otchet o rabote kompozitorskogo otdela za 2 semestr 1934 g. [St. Petersburg Music College named after N. A. Rimsky-Korsakov. Report on the work of the composer department for the 2nd semester of 1934.] // TsGALI SPb. F. 44. Op. 2. D. 120. 6 p.

28. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Protokoly zasedanij hudozhestvenno-proizvodstvennoj chasti i soveshaniya komissii po peresmotru shtatov obshhestva; programmy koncertov; plan raboty na 1933 god; individual'nye zadaniya ispolnitelyam. 1932–1933. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Minutes of meetings of the artistic and production part and the meeting of the committee for the revision of the staff of the society; programs of concerts; work plan for 1933; individual assignments to performers. 1932–1933.] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 81. 182 p.

29. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Instrukcii metodicheskogo kabineta obshhestva; programmy koncertov i afishi. Ch.1. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Instruc-

tions of the methodical cabinet of the society; Programs of concerts and posters. Part 1] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 90. 47 l.

30. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Instrukcii metodicheskogo kabineta obshhestva; programmy koncertov i afishi. Ch. 2. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Instructions of the methodical cabinet of the society; Programs of concerts and posters. Part 2] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 91. 207 p.

31. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Programmy koncertov. Ch. 1. maj 1932 g. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Concert programs. Part 1. May 1932] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 92. 33 p.

32. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Programmy koncertov. Ch. 2. okt.-dek. 1932 g. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Concert programs. Part 2. October December 1932] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 93. 39 p.

33. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Programmy koncertov. Ch. 3. noyabr' 1932–fevr. 1933. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Concert programs. Part 3. November 1932–February 1933] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 94. 41 p.

34. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Programmy koncertov. Ch.1. 1933 [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Concert programs. Part 1. 1933] // TsGALI SPb. F. 73. Op.1. D. 122. 45 p.

35. Leningradskoe obshhestvo kamernoj muzyki Leningradskogo otdeleniya Glavnauki Narkomprosa RSFSR. Programmy koncertov. Ch. 2. 1933. [The Leningrad Chamber Music Society of the Leningrad Branch of the Main Science Department of the People's Commissariat of Education of the RSFSR. Concert programs. Part 2. 1933] // TsGALI SPb. F. 73. Op. 1. D. 123. 50 p.

36. Gosudarstvennaya akademicheskaya kapella Sankt-Peterburga. Programmy koncertov Kapelly. 14 okt. 1923–sent. 1934. [The State Academic Capella of St. Petersburg. Programs of concerts of the Capella. October 14, 1923–September 1934] // TsGALI SPb. F. 77. Op. 2. D. 18. 19 p.

37. Gosudarstvennaya akademicheskaya kapella Sankt-Peterburga. Kniga ezhednevnoj zapisi programm koncertov za period s 27 avg. 1929 g. po 25 avg. 1930 g. i s 25 fevr. 1934 g. po 2 iyunya 1936 g. [The State Academic Capella of St. Petersburg. The book of the daily recording of concert programs for the period from August 27, 1929 to August 25, 1930 and from February 25, 1934 to June 2, 1936] // TsGALI SPb. F. 77. Op. 2. D. 64. 174 p.

38. Leningradskij gosudarstvennyj teatr miniatyur. «Lyubov' i kovarstvo». Obozrenie v 15 e'pizodah. Avtor V. Polyakov. 1949. [Leningrad State Theater of Miniatures. "Love and cunning". Review in 15 episodes. Author V. Polyakov. 1949] // TsGALI SPb. F. 88. Op. 1. D. 240. 61 p.

39. Leningradskij gosudarstvennyj teatr miniatyur. «Vokrug sveta v 80 dnejj». Obozrenie v 3 aktax, 17 kartinah s prologom i e'pilogom. Avtor V. Polyakov. 1950. [Leningrad State Theater of Miniatures. "Around the world in 80 days". Review in 3 acts, 17 pictures with a prologue and an epilogue. Author V. Polyakov. 1950] // TsGALI SPb. F. 88. Op. 1. D. 246. 129 p.

40. Leningradskij gosudarstvennyj teatr miniatyur. "Smeyat'sya, pravo, ne greshno". Sati-richeskij spektakl'. Avtor V. Polyakov. 1952. [Leningrad State Theater of Miniatures. "It's not a sin to laugh". A satirical play. Author V. Polyakov. 1952] // TsGALI SPb. F. 88. Op. 1. D. 248. 98 p.

41. Leningradskij gosudarstvennyj teatr miniatyur. Muzyka Yu. Sviridova k spektaklyu "Lyubov' i kovarstvo". Avtorskaya rukopis'. 1949. [Leningrad State Theater of Miniatures. Music Yu. Sviridov to the play "Love and cunning". Author's manuscript. 1949] // TsGALI SPb. F. 88. Op. 1. D. 586. 8 p.

42. Leningradskij gosudarstvennyj teatr miniatyur. Muzyka Yu. Sviridova k spektaklyu "80 dnejj vokrug sveta". Partitura. Avtorskij e'kz. 1950. [Leningrad State Theater of Miniatures. Music Yu. Sviridov to the play "80 days around the world". Score. Author's copy. 1950] // TsGALI SPb. F. 88. Op.1. D. 588. 31 p.

43. Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Materialy (protokoly, programmy i perepiska) po organizacii i provedeniyu dekady smotra Leningradskogo iskusstva v Moskve [St. Petersburg Academic Philharmonic named after D. D. Shostakovich. Materials (protocols, programs and correspondence) for the organization

and holding of the decade of the review of the Leningrad Art in Moscow] // TsGALI SPb. F. 279. Op. 1. D. 126. 132 p.

44. Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Otchet Leningradskoj Filarmonii po organizacii dekady sovetskoj muzyki. Stenogramma konferencii slushatelej-abonementoderzhatelej i perezpiska s Upravleniem muzykal'nyh uchrezhdenij o massovoj rabote Filarmonii [St. Petersburg Academic Philharmonic named after D. D. Shostakovich. Report of the Leningrad Philharmonic on the organization of the decade of Soviet music. Transcript of the conference and correspondence with the Directorate of Musical Institutions about the mass work of the Philharmonic Society] // TsGALI SPb. F. 279. Op. 1. D. 157. 98 p.

45. Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Teatral'nye afishi i kalendarnye plany (Bol'shoj zal). 1 dek. – 31 dek. 1940 g. [St. Petersburg Academic Philharmonic named after D. D. Shostakovich. Theatrical posters and calendar plans (Grand Hall). 1 Dec. – Dec. 31, 1940] // TsGALI SPb. F. 279. Op. 1. D. 170. 21 p.

46. Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Dnevnik koncertov za sezon 1940–1941 g. Tom 3. [St. Petersburg Academic Philharmonic named after D. D. Shostakovich. Diary of concerts for the season 1940-1941. Volume 3] // TsGALI SPb. F. 279. Op. 1. D. 174. 119 p.

47. Stenograficheskij otchet soveshhaniya Leningradskogo Soyuza Sovetskih kompozitorov, posvyashhennogo voprosam podgotovki kompozitorskih kadrov Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii i tehnikumov. [The verbatim report of the meeting of the Leningrad Union of Soviet Composers, dedicated to the preparation of the composers of the Leningrad State Conservatory and technical schools] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 15. 15 p.

48. Stenograficheskie otchety zasedanij Uchenogo Soveta Leningradskoj konservatorii. 16 fevr. – 17 apr. 1936 g. [Verbatim reports of the sessions of the Academic Council of the Leningrad Conservatory. Feb. 16 – 17 Apr. 1936] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 31. 267 p.

49. Protokoly zasedanij nauchno-kompozitorskoj kafedry Leningradskoj konservatorii. 27 fevr. – 9 iyunya 1936 g. [Protocols of meetings of the scientific and composer department of the Leningrad Conservatory. 27 Feb.–9 June 1936] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 35. 64 p.

50. Materialy o provedenii 75-letiya Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii (spravki, vyrezki iz gazet, telegrammy). [Materials about the 75th anniversary of the Leningrad

State Conservatory (references, clippings from newspapers, telegrams)] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 77. 106 p.

51. Protokoly zasedanij Soveta kompozitorskogo fakul'teta. 28 noyab. 1937 – 2 marta 1938. [Protocols of meetings of the Council of the Composers' Faculty. 28 Nov. 1937 – March 2, 1938] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 90. 12 p.

52. Protokoly zasedanij Soveta kompozitorskogo fakul'teta. 28 noyab. 1937 – 2 marta 1938. Protokol zasedaniya Soveta ot 2 marta 1938 g. [Protocols of meetings of the Council of the Composers' Faculty. 28 Nov. 1937 – March 2, 1938. Protocols of the meeting of the Council of March 2, 1938] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 90. P. 11–11 ob.

53. Protokoly gosudarstvennyh e'kzamenov fortepiannogo, orkestrivogo, kompozitorskogo fakul'tetov. Protokol ot 20 iyunya 1941 g. [Protocols of state examinations of piano, orchestral, composer faculties. Protocol of June 20, 1941] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 204. P. 114.

54. Stenogramma lektsii Kotlyarevskogo A. N. na temu "Tvorchestvo M. A. Yudina" [Transcript of Kotlyarevsky's lecture on "Creativity of M. A. Yudin"] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 233. 24 p.

55. Stenograficheskie otchety i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 2 yanv. – 1 iyunya 1940. [Verbatim reports and protocols of meetings of the Academic Council. Jan. 2 – June 1, 1940.] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 285. 332 p.

56. Stenograficheskie otchety i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 2 yanv. – 1 iyunya 1940. Protokol zasedaniya Soveta VUza № 16 ot 9 aprelya 1940 g. [Verbatim records and minutes of meetings of the Academic Council. Jan. 2 – June 1, 1940. Protocols of the meeting of the Council of the Higher School No. 16 of April 9, 1940.] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 285. P. 115–120.

57. Stenograficheskie otchety i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 30 sent. – 15 noyab. 1940. [Verbatim records and protocols of meetings of the Academic Council. Sep 30 – Nov 15 1940] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 286. 227 p.

58. Stenograficheskie otchety i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 30 sent. – 15 noyab. 1940. Protokol zasedaniya Soveta VUza ot 20 maya 1940 g. [Verbatim records and minutes of meetings of the Academic Council. Sep. 30 – Nov. 15 1940. Protocols of the meeting of the Council of the University of May 20, 1940.] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 286. P. 124.

59. Stenograficheskie otchety i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 30 sent. – 15 noyab. 1940. Protokol zasedaniya Soveta VUza ot 30 sentyabrya 1940 g. [Stenograficheskie

otchet y i protokoly zasedanij Uchenogo Soveta. 30 sent. – 15 noyab. 1940. Protokol zasedaniya Soveta VUZa № 2\26. 30 September 1940] // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 286. P. 47

60. Protokoly zasedanij kafedr i Soveta kompozitorskogo fakul'teta. 31 avg. 1940 – 26 iyulya 1941 // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 303. 275 p.

61. Protokoly zasedanij kafedr i Soveta kompozitorskogo fakul'teta. 31 avg. 1940 – 26 iyulya 1941. Protokol № 10 ot 27 marta 1941 g. // TsGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 303. P. 8.

62. Stenograficheskij otchet zasedaniya Prezidiuma LSSK po obsuzhdeniyu opery "Tixij Don" I. I. Dzerzhinskogo // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 20. 38 p.

63. Stenograficheskij otchyot zasedaniya Pravleniya LSSK pod predsedatel'stvom Dunaevskogo o premirovanii kompozitorov // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 33. 30 p.

64. Protokoly zasedanij Prezidiuma LSSK i materialy k nim. Protokol zasedaniya № 1 ot 16 yanvarya 1940 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 37. P. 1–3.

65. Stenograficheskij otchet vyeznogo zasedaniya pravleniya LSSK v Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii po voprosam vospitaniya molodyh kompozitorov // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 39a. 164 p.

66. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 8 yanv. – 4 iyulya 1941 g. Protokol zasedaniya № 3 // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 41. P. 61.

67. Protokoly zasedanij Prezidiuma LSSK i Muzfonda i materialy k nim. 20 avg. – 5 noyab. 1941. Protokol № 35 ot 12 sentyabrya 1941 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 42. P. 17–18.

68. Protokoly zasedanij Prezidiuma LSSK i Muzfonda i materialy k nim. 20 avg. – 5 noyab. 1941. Protokol № 43 // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 42 P. 28.

69. Protokoly zasedanij Prezidiuma LSSK i Muzfonda i materialy k nim. 20 avg. – 5 noyab. 1941. Protokol № 48 ot 5 noyab. 1941 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 42. P. 33.

70. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 7 iyunya – 22 dek. 1945. Zayavlenie G. V. Sviridova ot 22 oktyabrya 1945 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 56. P. 43.

71. Protokoly zasedanij pravleniya LSSK i materialy k nim. 7 iyunya – 22 dek. 1945. Protokol zasedaniya pravleniya LSSK ot 24 noyab. 1945 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 56. P. 71–72.

72. Delo o ree'vakuacii sovetskih kompozitorov i ix semej (zayavleniya, spiski i drugoe) // TsGALI SPb. F. 438. Op. 1. D. 57. 34 p.

73. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946. Protokol № 14 ot 15 iyunya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 47.

74. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 7 ot 17 marta 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 26.
75. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 8 ot 4 aprelya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 27–27 ob.
76. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 10 ot 26 aprelya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 42 ob.
77. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 12 ot 24 maya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 45.
78. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 13 ot 31 maya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 46.
79. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 25 ot 6 noyabrya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 78–78 ob.
80. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 26 ot 14 noyabrya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 83.
81. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 27 ot 28 noyabrya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. p. 84.
82. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 19 dek. 1946 g. Protokol № 29 ot 19 dekabrya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 60. P. 86.
83. Protokoly tvorcheskix prosmotrov proizvedenij kompozitorov i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1946 g. Protokol ot 12 noyabrya 1946 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 61. P. 11–12.
84. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Orientirovochnyj plan muzykal'nyh meropriyatij k 30-letiyu prazdnovaniya Velikoj Oktyabr'skoj socialisticheskoj revoljucii // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 2–3.
85. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 1 ot 6 fevralya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 4.
86. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 2 otchetno-vybornogo sobraniya LSSK ot 11 i 12 yanvarya 1947 g. // TsGALI F. 348. Op. 1. D. 66. P. 6–6 ob.
87. Protokoly zasedanij pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 2 ot 22 fevralya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 10–11.
88. Protokoly zasedanij Pravleniya LSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 6 ot 16 iyunya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 28.

89. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 9 ot 8 sentyabrya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 34–34 a.
90. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 17 ot 17 dekabrya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 66. P. 56–57.
91. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Proekt koncertnyh programm LSSK na period podgotovki k vsesoyuznomu S"ezdu kompozitorov. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 66. P. 60–62.
92. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 23 dek. 1947 g. Protokol № 18 ot 23 dekabrya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 66. P. 64–65.
93. Protokoly tvorcheskih prosmotrov LSSK. 8 yanv. 1947 – 15 okt.1947. Protokol № 8 ot 26 marta 1947 g.; Protokol № 10 ot 23 aprelya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 70. L. 9. P. 11.
94. Protokoly tvorcheskih prosmotrov LSSK 8 yanv. 1947 – 15 okt. 1947. Protokol № 23 tvorcheskogo prosmotra simfonicheskoy komissii ot 5 oktyabrya 1947 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 70. P. 33.
95. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 73. 132 p.
96. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 1 ot 16 yanv. 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 1–4.
97. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 2 ot 12 fevralya 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 5.
98. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Zayavlenie muzykoveda Yu. Ya. Vajnkopa v Pravlenie LOSSK ot 3 maya 1948 g.// TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 30–30 ob.
99. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 8 ot 10 maya 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 34.
100. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 13 ot 12 iyulya 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 51.
101. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Tematicheskij plan izdanij po litografii i steklografii l\o Muzfonda SSSR na III kvartal 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 58.
102. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 20 ot 29 okt. 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 96–98.

103. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 16 yanv. – 17 dek. 1948 g. Protokol № 22 ot 29 noyabrya 1948 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 73. P. 109–110.
104. Protokoly tvorcheskix prosmotrov LOSSK. 7 yanv. - 6 okt. 1948. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 75. 36 p.
105. Stenograficheskij otchet obshhego sobraniya chlenov LOSSK pod predsedatel'stvom I. I. Dzerzhinskogo po obsuzhdeniyu opery V. Muradeli "Velikaya družhba" [pervyj den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 77. 146 p.
106. Stenograficheskij otchet obshhego sobraniya chlenov LOSSK po obsuzhdeniyu opery V. Muradeli "Velikaya družhba" [vtoroj den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 78. 216 p.
107. Perepiska s Otdelom agitacii i propagandy Gorkoma VKP (b) o sostoyanii tvorche-skoj raboty leningradskix kompozitorov. 10 apr. – 2 noyab. 1948. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 79. 19 p.
108. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. 106 p.
109. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. -10 avg. 1949 g. Protokol № 2 ot 23 yanvarya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 4–8.
110. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. Protokol ot 28 yanvarya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P.11–12.
111. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. Protokol № 8 ot 25 marta 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 34.
112. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. Protokol № 11 ot 22 aprelya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 40–41.
113. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie LOSSK ot 28 yanvarya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 12.
114. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim 14 yanv. – 10 avg. 1949 g. Protokol № 14 ot 3 iyunya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 70–71.
115. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim 14 yanv. – 10 avg. 1949. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie LOSSK [bez daty] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 85. P. 72.
116. Stenogramma diskussii o probleme sovetskogo simfonizma pod predsedatel'stvom M. A. Gluha [pervyj den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 90. 83 p.
117. Stenogramma diskussii o probleme sovetskogo simfonizma pod predsedatel'stvom Solov'eva-Sedogo [vtoroj den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 91. 118 p.

118. Stenograficheskiy otchet obshhego sobraniya LOSSK pod predsedatel'stvom Solov'eva-Sedogo o sostoyanii muzykal'noj kritiki v svyazi so stat'yami gazet CO "Pravda", "Kul'tura i zhizn" [pervyj den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op.1 . D. 92. 98 p.

119. Stenograficheskiy otchet obshhego sobraniya LOSSK pod predsedatel'stvom Solov'eva-Sedogo o sostoyanii muzykal'noj kritiki v svyazi so stat'yami gazet CO "Pravda", "Kul'tura i zhizn" [vtoroy den'] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 93. 84 p.

120. Stenograficheskiy otchet obshhego sobraniya chlenov SSK pod predsedatel'stvom Solov'eva-Sedogo, posvyashhennogo itogam plenuma. 31 maya 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 97. 106 p.

121. Protokoly zasedanij Sekretariata Soyuzha Sovetskikh kompozitorov SSSR. Protokol 28 ot 16 iyunya 1950 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 106. P. 78–79.

122. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950 // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 109. 155 p.

123. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950 // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. 155 p.

124. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950. Spisok kompozitorov poluchivshih tvorcheskuyu pomoshh' i vypolnivshix svoi tvorcheskie obyazatel'stva za 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. P. 41–42.

125. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek.1950. Tvorcheskie plany leningradskih kompozitorov na 1950 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. P. 44–46.

126. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950. Protokol № 22 ot 22 sentyabrya 1950 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. P. 111–112, 115.

127. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950. Pis'mo Yu. V. Sviridova M. A. Gluhu ot 11 sent. 1949 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. P. 122.

128. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 11 yanv. – 1 dek. 1950. Protokol № 29 ot 24 noyabrya 1950 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 109. P. 140–141.

129. Protokoly zasedanij kamerno-simfonicheskoy sekcii LOSSK. 5 yanv. – 19 dek. 1950 // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 131. 48 p.

130. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. 148 p.

131. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951. Protokol № 2 ot 26 yanvaryaya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 142. P. 9–10.

132. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951. Protokol № 3 ot 2 fevralya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 31–32.

133. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951. Protokol [bez nomera] ot 1 marta 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 35–36.

134. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Protokol zasedaniya Pravleniya ot 13 aprelya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 65–66.

135. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie LOSSK ot 12 aprelya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 71.

136. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Zasedanie Pravleniya ot 20 aprelya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 142. P. 73–75.

137. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie Leningradskogo otdeleniya SSK [bez daty] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 78.

138. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Protokol № 6 ot 27 apr. 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 79.

139. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951. Protokol № 6a ot 9 maya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 85–88.

140. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951. Protokol № 9 ot 25 maya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 106–107.

141. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Protokol № 10 ot 8 iyunya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 111–113.

142. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 15 iyunya 1951 g. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie SSK (Leningr. otdelenie) [bez daty] // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142. P. 137.

143. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951 // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. 142a. 136 P.

144. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951. Protokol № 18 ot 21 sentyabrya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142a. P. 51–52.

145. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951. Protokol № 19 ot 28 sentyabrya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142a. P. 55–57.

146. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951. Protokol № 21 ot 12 oktyabrya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142a. P. 80.
147. Protokoly zasedanij pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951. Protokol № 22 ot 29 oktyabrya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142a. P. 88.
148. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 26 iyunya – 28 dek. 1951. Protokol № 23 ot 2 noyabrya 1951 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 142a. P. 89–90.
149. Stenograficheskij otchet obshhego sobraniya LOSSK po itogam vypolneniya tvorche-skix planov // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 144. 56 p.
150. Stenogramma obsuzhdeniya programmy otborochnyh prosmotrov na Plenum SSK SSSR v Moskve // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 163. 60 p.
151. Protokoly zasedanij Sekretariata Soyuzs Sovetskix kompozitorov SSSR. 4 yanv. – 23 iyulya 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 222. 138 p.
152. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 1 fevr. – 30 dek. 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 223. 71 p.
153. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 1 fevr. – 30 dek. 1952 g. Protokol № 7 ot 18 iyulya 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 223. P. 39–40.
154. Protokoly zasedaniya Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 7 dek. 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 224. 141 p.
155. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 7 dek. 1952 g. Protokol № 4 soveshhaniya rukovoditelej tvorcheskix sekcij pri Pravlenii LOSSK ot 3 fevr. 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 224. P. 24–26.
156. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 7 dek. 1952 g. Protokol № 11 ot 30 maya 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 224. P. 66–68.
157. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK i materialy k nim. 5 yanv. – 7 dek. 1952 g. Vypiska iz protokola № 22 Zasedaniya Sekretariata Soyuzs sovetskix kompozitorov g. Moskva ot 6 iyunya 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 224. P. 121–122.
158. Stenograficheskij otchet zasedaniya sekcii muzykal'nogo teatra po obsuzhdeniyu mu-zykal'noj komedii "Ogon'ki". 2 dek. 1952 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 269. 15 p.
159. Protokoly zasedanij Sekretariata Soyuzs Sovetskix kompozitorov SSSR. 28 yanv. – 15 dekabrya 1953 g. 82 l. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 279. 82 p.
160. Protokoly zasedanij Sekretariata Soyuzs Sovetskix kompozitorov SSSR. 28 yanv. – 15 dek. 1953 g. Protokol № 19 zasedaniya Sekretariata SSK SSSR ot 26 maya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 279. P. 33.

161. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 2 yanv. – 9 apr. 1953 g. Protokol zasedaniya Pravleniya ot 20 fevralya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 280. 86 p.
162. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK. 15 maya – 18 dek. 1953 g. // CGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 281. 79 l.
163. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK. 15 maya – 18 dek. 1953 g. Protokol № 1 ot 15 maya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 281. P. 1–3.
164. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK. 15 maya – 18 dek. 1953 g. Protokol № 2 ot 18 maya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 281. P. 4.
165. Protokoly zasedanij Prezidiuma LOSSK. 15 maya – 18 dek. 1953 g. Protokol 11 ot 17 noyabrya 1953 g. // CGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 281. L. 70.
166. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953 //TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. 74 p.
167. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953. Protokol № 8 ot 3 iyulya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. P. 28–32.
168. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953 g. Protokol № 9 ot 18 sentyabrya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. P. 45–46.
169. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953 g. Protokol № 10 ot 25 sentyabrya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. P. 47–48.
170. Protokoly zasedanij Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953 g. Protokol № 14 ot 16 oktyabrya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. P. 60.
171. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK. 11 maya – 11 dek. 1953. Zayavlenie Yu. Sviridova v Pravlenie leningr. otdeleniya SSK ot 30 iyunya 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 282. P. 42.
172. Stenograficheskij otchyot otchyotno-perevybornogo sobraniya LOSSK // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 283. 109 p.
173. Stenograficheskij otchet obshhego sobraniya chlenov LOSSK po obsuzhdeniyu doklada M. A. Gluha o perspektivax tvorcheskoy raboty LOSSK v predstoyashhem smotre tvorchestva leningradskih kompozitorov // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 294. 51 p.
174. Stenograficheskij otchet LOSSK po obsuzhdeniyu proizvedenij, proslushannyh na smotre tvorchestva leningradskih kompozitorov // TsGALI SPb. F. 348. Op.1. D. 295. 78 p.
175. Stenograficheskij otchet po obsuzhdeniyu itogov smotra tvorchestva leningradskix kompozitorov // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 296. 77 p.

176. Obsuzhdenie itogov smotra tvorchestva leningradskih kompozitorov. 2 dek. 1953 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 298. 148 p.

177. Protokoly zasedaniya Pravleniya LOSSK i materialy k nim. 13 yanv. – 17 dek. 1954 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 323. 146 p.

178. Harakteristiki chlenov LOSSK i spravki, vydannye kompozitoram. 5 yanv. – 30 dek. 1954 g. // TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 330. 100 p.

179. Spravki i harakteristiki na kompozitorov. 7 yanv. – 20 dek. 1955 g. //TsGALI SPb. F. 348. Op. 1. D. 377. 85 p.

180. Leningradskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr dramy im. A. S. Pushkina. Dogovora s dramaturgami, kompozitorami, hudozhnikami o napisanii p'es i muzyki k nim i oformlenii spektaklej. 8 yanv. – 30 dek. 1944 g. // TsGALI SPb. F. 354. Op.1. D. 347. 36 p.

181. Lichnyj fond O. A. Evlahova (1912–1973). Dnevnikovye zapisi. Rukopisi. Avto-graf. 1937–1969. // TsGALI SPb. F. 466. Op. 1. D. 73. 10 p.

1.4. Central State Archives of Historical and Political Documents of St. Petersburg (TsGAIPD SPb)

182. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 16 maya – 7 dek. 1946 g. Rezolyuciya otkrytogo partijnogo sobraniya LSSK, posvyashhennogo obsuzhdeniyu postanovleniya CK VKP(b) ot 14 avgusta 1946 g. o zhurnalah "Zvezda" i "Leningrad" // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 1. P. 7–8.

183. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 16 maya – 7 dek. 1946 g. Stenograficheskij otchet partijnogo sobraniya partorganizacii LOSSK sovместno s pravleniem LOSSK, pravleniem LO Muzfonda i aktivom tvorcheskoj organizacii. 23 avg. 1946 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 1.

184. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 8 yanv. – 14 dek. 1947 g. Protokol [bez nomera] zakrytogo partijnogo sobraniya partorganizacii LOSSK ot 23 sent. 1947 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 6. P. 28–31.

185. Pervichnaya partijnaya organizaciya LOSSK Oktyabr'skogo rajona g. Leningrada. Protokoly obshhix partijnyh sobranij. 19 yanv. – 16 dek. 1948 g. Protokol № 3 otchetno-vybornogo partsobraniya partorganizacii LOSSK, ot 20 – 21 marta 1948 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 10. P. 4–12.

186. Pervichnaya partijnaya organizaciya LOSSK Oktyabr'skogo rajona g. Leningrada. Protokoly obshhix partijnyh sobranij. 19 yanv. – 16 dek. 1948 g. Protokol №4 Obshhego

sobraniya partorganizacii LOSSK ot 29 iyunya 1948 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 10. P. 42.

187. Pervichnaya partijnaya organizaciya LOSSK Oktyabr'skogo rajona g. Leningrada. Protokoly obshhih partijnyx sobranij. 19 yanv. – 16 dek. 1948 g. Protokol №7 Obshhego sobraniya partorganizacii LOSSK ot 14 okt. 1948 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 10. P. 51–51 ob.

188. Pervichnaya partijnaya organizaciya LOSSK Oktyabr'skogo rajona g. Leningrada. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 19 yanv. – 16 dek. 1948 g. Protokol №7 Obshhego sobraniya partorganizacii LOSSK ot 14 okt. 1948 g. [Rezolyuciya] // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 10. P. 53.

189. Pervichnaya partijnaya organizaciya LOSSK Oktyabr'skogo rajona g. Leningrada. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 19 yanv. – 16 dek. 1948 g. Protokol № 9 Obshhego sobraniya ot 16 dek. 1948 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 1. Ed. xr. 10. P. 58–63.

190. Protokoly zasedanij partbyuro. 5 yanv. – 23 dek. 1949 g. Protokol № 2 zasedaniya ot 22 iyunya 1949 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 2. Ed. xr. 15. P. 17.

191. Protokoly obshhih partsobranij. 5 yanv. – 20 noyab. 1950 g. Protokol № 12 ot 16 marta 1950 g. Ob itogah XIII rajonnoj part. konferencii Oktyabr'skogo rajona. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 2. Ed. xr. 20. P. 21–26.

192. Protokoly obshhih partsobranij. 5 yanv. – 20 noyab. 1950 g. Protokol № 13 zakrytogo sobraniya partorganizacii ot 20 maya 1950 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 2. Ed. xr. 20. P. 29 ob.

193. Protokoly obshhih sobranij partorganizacii LOSSK. 9 yanv. – 31 dek. 1951 g. Protokol № 11 zakrytogo partsobraniya ot 14 maya 1951 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. op. 1. Sv. 2. Ed. xr. 24. P. 52.

194. Protokoly obshhih sobranij partorganizacii LOSSK. 9 yanv. – 31 dek. 1951 g. Protokol № 5 obshhego sobraniya ot 12 noyabrya 1951 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op.1. Sv. 2. Ed. xr. 24. P. 86–87.

195. Protokoly obshhih zasedanij partsobranij. 28 yanv. – 25 noyab. 1952 g. Protokol № 8 obshhego sobraniya partorganizacii ot 28 yanv. 1952 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 3. Ed. xr. 29. P. 6–7.

196. Protokoly obshhih partijnyh sobranij. 10 yanv. – 17 noyab. 1953 g. Protokol partso-braniya ot 20 apr. 1953 g. // TsGAIPD SPb. F. 6150. Op. 1. Sv. 3. Ed. xr. 33. P. 14.

1.5. Archives of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov (Archive SPbGK im. N. A. Rimsky-Korsakov)

197. Lichnye uchebnye kartochki studentov otchislennyh i okonchivshih istoriko-teoreticheskij i kompozitorskij fakul'tety. 1940–1945 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Bez nomera.

198. Lichnye dela professorsko-prepodavatel'skogo sostava rabochih, sluzhashhij i studentov. 1914–1951. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 86. 338 p.

199. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 121. 177 p.

200. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. Prikaz № 48 ot 2 iyunya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 121 p. 54–56.

201. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. Prikaz № 61 ot 1 iyulya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 121. P. 73.

202. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. [kopii] // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 122. 163 p.

203. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. [kopii]. Prikaz № 84 ot 14 sentyabrya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 122. P. 106.

204. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. [kopii]. Prikaz № 112 ot 19 noyabrya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 122. P. 146.

205. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 4 yanv. – 31 dek. 1936. [kopii]. Prikaz № 79 ot 3 avgusta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 122. P. 93–94.

206. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 2 yanv. – 30 dek. 1937. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 144. 211 p.

207. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 2 yanv. – 30 dek. 1937. Prikaz № 34 ot 9 iyunya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 144. P. 70.

208. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 2 yanv. – 30 dek. 1937. Prikaz № 36 ot 16 iyunya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 144. p. 79–81.

209. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 2 yanv. – 30 dek. 1937. Prikaz № 69 ot 31 oktyabrya 1937 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 144. P. 163.

210. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 2 yanv. – 30 dek. 1937. Prikaz № 48b ot 20 avgusta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 144. P. 109–112.

211. Prikazy Leningradskoj konservatorii i opernoj studii [kopii]. 3 yanv. – 31 dek. 1938. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 173. 284 p.

212. Prikazy Leningradskoj konservatorii i opernoj studii [kopii]. 3 yanv. – 31 dek. 1938. Prikaz № 675 ot 27 dekabrya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 173. P. 273.
213. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 3 yanv. – 7 avg. 1939. Chast' 1 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 191. 247 p.
214. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 3 yanv. – 7 avg. 1939. Chast' 1. Prikaz № 4 ot 9 yanvarya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 191. P. 3–3 ob.
215. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939 g. 3 yanv. – 7 avg. 1939. Chast' 1. Prikaz № 38 ot 23 fevralya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 191. P. 51.
216. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939 g. 3 yanv. – 7 avg. 1939. Chast' 1. Prikaz № 46 ot 5 marta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 191. P. 62–63.
217. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' 1. 3 yanv. – 7 avg. 1939. Prikaz № 148 ot 2 iyulya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 191. P. 199–200.
218. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. 109 p.
219. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939. Prikaz № 182 ot 26 sentyabrya 1939 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. P. 15–19.
220. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939. Prikaz № 185 ot 29 sentyabrya 1939 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. P. 27–28.
221. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939. Prikaz № 216 ot 9 oktyabrya 1939 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. P. 49.
222. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939. Prikaz № 229 ot 19 noyabrya 1939 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. P. 102.
223. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939. Chast' II. 9 sent. – 25 noyab. 1939. Prikaz № 233 ot 25 noyabrya 1939 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 192. P. 108.
224. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939–1940 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 193. 269 p.
225. Prikazy Leningradskoj konservatorii. 1939–1940. Prikaz № 147 ot 12 iyunya 1940 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 193. P. 240–244.

226. Prikazy Leningradskoj konservatorii [raznye nomera] [kopii]. 1940 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 211. 198 p.
227. Prikazy Leningradskoj konservatorii [raznye nomera] [kopii]. 1940. Prikaz № 45 ot 27 fevralya 1940 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 211. P. 42.
228. Prikazy Leningradskoj konservatorii [raznye nomera] [kopii]. 1940. Prikaz № 111 ot 26 maya 1940 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 211. P. 105.
229. Prikazy Leningradskoj konservatorii [kopii]. 3 yanv. – 1 okt. 1941 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 231. 245 p.
230. Prikazy Leningradskoj konservatorii [kopii]. 3 yanv. – 1 okt. 1941 g. Prikaz № 5 ot 8 yanvarya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Ed. xr. 231. 245 l. P. 6.
231. Prikazy Leningradskoj konservatorii [kopii]. 3 yanv. – 1 okt. 1941 g. Prikaz № 49 ot 27 fevralya 1940 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 231. P. 82.
232. Prikazy Leningradskoj konservatorii [kopii]. 3 yanv. – 1 okt. 1941 g. Prikaz № 142 ot 5 iyulya // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 231. P. 97.
233. Prikazy Leningradskoj konservatorii [kopii]. 3 yanv. – 1 okt. 1941 g. Prikaz № 148 ot 13.07. 1940 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 231. L. 140.
234. Lichnye dela professorsko-prepodavatel'skogo sostava, rabochih, sluzhashhih, studentov. 1918–1957. Lichnoe delo M. A. Yudina // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 268. P. 23–77.
235. Lichnye uchebnye kartochki studentov, otchislennyh i okonchivshih istoriko-teoreticheskij i kompozitorskij fakul'tety. 1940–1945. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. [Bez nomera].
236. Lichnye dela professorsko-prepodavatel'skogo sostava, rabochih, sluzhashhih i studentov. 1914–1951 // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 86. 338 p.
237. Lichnye uchebnye kartochki studentov LOGK im. Rimskogo-Korsakova (otchislennye i okonchivshie v 1946 g.) // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 1052. Kniga 2. 170 p.
238. Programmy razlichnyh disciplin // OR NMB SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Ed. xr. 6117.

1.6. Archive of the musical library of the St. Petersburg Academic Philharmonic named after D. D. Shostakovich

239. Koncertnye programmy Lenfilarmonii: 1932/1933–1939/1940 gg. // Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Arhiv muzykal'noj biblioteki.

240. Koncertnye programmy Lenfilarmonii: 1940/1941 gg. // Sankt-Peterburgskaya aka-demicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Arhiv muzykal'noj biblioteki.

241. Koncertnye programmy Lenfilarmonii: 1942/1943 (g. Novosibirsk) // Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Arhiv muzykal'noj biblioteki.

242. Koncertnye programmy Bol'shogo zala Sankt-Peterburgskoj filarmonii: maj-iyun' 2000 g. // Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha. Arhiv muzykal'noj biblioteki.

1.7. Letters from G. V. Sviridov

243. Pis'ma G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. Maj 1948 g. Leningrad // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 37 p.

244. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 29 iyunya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.

245. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 3 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 2 p.

246. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 7 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 4 p.

247. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 9 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 2 p.

248. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 12 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 4 p.

249. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 17 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.

250. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 20 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.

251. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 21 iyulya 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.

252. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 8 avgusta 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 3 p.

253. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 10 avgusta 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 4 p.
254. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 12 avgusta 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 6 p.
255. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. Noyabr'. 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 2 p.
256. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 11 noyabrya 1950. Ruza // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 2 p.
257. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 14 noyabrya 1950. Ruza // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.
258. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 19 noyabrya 1950. Ruza // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.
259. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. 21 noyabrya 1950. Ruza // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 1 p.
260. Pis'mo G. V. Sviridova k A. L. Sviridovoj. Bez daty. 1950. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 2 p.
261. Pis'mo G. V. Sviridova k G. G. Sviridovu. 7 yanvarya 1975 g. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 12 p.
262. Pis'mo G. V. Sviridova k G. G. Sviridovu. 23 sentyabrya 1976 g. Moskva // Lichnyj arhiv A. L. Sviridovoj. 6 p.
263. Pis'mo G. V. Sviridova k A. S. Belonenko. Noyabr'. 1983. Dar'ino // Lichnyj arhiv A. S. Belonenko. 10 p.

2. Published official documents, transcripts and speeches

264. Postanovlenie Politbyuro CK RKP(b) ot 18 iyunya 1925 g. "O politike partii v oblasti xudozhestvennoj literatury" // Izvestiya CK RKP (b). – 1925. – № 25–26. – P. 8–9.
265. Postanovlenie Politbyuro CK VKP (b) "O perestrojke literaturno-xudozhestvennyh organizacij" ot 23 aprelya 1932 g. // Pravda. – 1932. – 24 aprelya. – P. 1.
266. Postanovlenie CIK SSSR № 36, SNK SSSR № 86 ot 17. 01. 1936 "Ob obrazovanii Vsesoyuznogo Komiteta po delam iskusstv pri SNK Soyuzov SSR" // Pravda. – 1936. – 18 yanvarya. – P. 3.
267. Konstituciya (osnovnoj zakon) Soyuzov Sovetskix Socialisticheskix Respublik // Izvestiya CIK SSSR i VCIK. – 1936. – 6 dekabrya.

268. XVIII s"ezd Vsesoyuznoj Kommunisticheskoj partii (b), 10-21 marta 1939 g. Stenogr. otchet. – M., 1939. – 742 p.
269. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP (b) O zhurnalax "Zvezda" i "Leningrad" 14 avgusta 1946 g. // Pravda. – 1946. – 21 avgusta. – P. 1.
270. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP (b) "O repertuare dramaticheskix teatrov i merax po ego uluchsheniyu" 26 avgusta 1946 g. // Bol'shevik. 1946. № 16. P. 45–49.
271. Postanovlenie Orgbyuro CK VKP (b) O kinofil'me "Bol'shaya zhizn'" 4 sentyabrya 1946 g. // Kul'tura i zhizn'. – 1946. – 10 sentyabrya. – P. 1.
272. Postanovlenie Politbyuro CK VKP(b) Ob opere "Velikaya družba" V. Muradeli 10 fevralya 1948 g. // Sovetskaya muzyka. – 1948. – № 1. – P. 3–8.
273. Postanovlenie Soveta Ministrov SSSR № 1009 ot 30 marta 1948 g. "Ob Orgkomitete Soyuzs Sovetskix kompozitorov SSSR" // Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991 / sost. L. V. Maksimenkov. – M.: MFD, 2013. – P. 315–316.
274. Postanovlenie CK KPSS ot 28 maya 1958 goda "Ob ispravlenii oshibok v ocenke oper "Velikaya družba", "Bogdan Xmel'nickij", "Ot vsego serdca" // Pravda. – 1958. – 8 iyunya. – P. 3.
275. Postanovlenie Politbyuro CK KPSS ob otmene postanovleniya CK VKP (b) ot 14 avgusta 1946 g. "O zhurnalax "Zvezda" i "Leningrad" ot 20 oktyabrya 1988 g. // Izvestiya CK PSS. – 1989. – № 1. – P. 45.
276. Vstupitel'naya rech' tov. A. A. Zhdanova na soveshhanii deyatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) // Sovetskaya muzyka. – 1948. – № 1. – P. 9–13.
277. Vystuplenie tov. A. A. Zhdanova na soveshhanii deyatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) // Sovetskaya muzyka. – 1948. – № 1. – P. 14–26.
278. Vystupleniya na otkrytom partijnom sobranii v SSK SSSR, posvyashhennom obsuzh-deniyu zadach muzykal'noj kritiki i nauki // Sovetskaya muzyka. – 1949. – №2. – P. 16–36.
279. Vystupleniya na plenumе [Orgkomiteta SSK SSSR 2–8 oktyabrya 1946 g.] // Sovetskaya muzyka. – 1946. – № 10. – P. 33–89.
280. Doklad zamestitelya predsedatelya Orgkomiteta Soyuzs Sovetskix kompozitorov SSSR A. I. Hachaturyana [na plenumе Orgkomiteta SSK SSSR 2 – 8 oktyabrya 1946 g.] // Sovetskaya muzyka. – 1946. – № 10. – P. 21–32.

281. Doklad t. Zhdanova o zhurnalax "Zvezda" i "Leningrad": sokrashennaya i obobshhennaya stenogramma dokladov t. Zhdanova na sobranii partijnogo aktiva i na sobranii pisatelej v Leningrade. – L.: Gospolitizdat, 1946. – 40 p.

282. Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: Sbornik materialov i dokumentov. 1917–1927. – L.: Muzyka, 1969. – 306 p.

283. Literaturnyj front: istoriya politicheskoy cenzury 1932–1946 gg.: sb. dokum. / sost. D. L. Babichenko. – M.: E'nciklopediya rossijskih dereven', 1994. – 272 p.

284. Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991 / sost. L. Maksimenkov. – M.: MFD, 2013. – 864 p.

285. O prisuzhdenii Stalinskih premij za vydayushhiesya raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1945 god // Sovetskaya muzyka. – 1946. – № 7. – P. 3–7.

286. Obshee sobranie v Leningradskom Soyuze sovetskih kompozitorov, posvyashhennoe obsuzhdeniyu zadach muzykal'noj kritiki i nauki // Sovetskaya muzyka. – 1949. – № 3. – P. 17–28.

287. Pervyj Vsesoyuznyj S'ezd Sovetskih kompozitorov // Sovetskaya muzyka. – 1948. – № 2. – P. 62–75.

288. Pervyj Vsesoyuznyj S'ezd Sovetskih pisatelej. Stenograficheskij otchet. – M.: Gos. izd-vo hudozhestvennoj literatury, 1934. – 718 p.

289. Pervyj Plenum Pravleniya SSK SSSR // Sovetskaya muzyka. – 1948. – № 2. – P. 76–78.

290. Protiv formalizma i fal'shi. Tvorcheskaya diskussiya v Leningradskom soyuze sovetskih kompozitorov (Sokrashennyj stenograficheskij otchet) // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 5. – P. 28–73.

291. Soveshhanie deyatelej sovetskoj muzyki v CK VKP (b). – M.: Izd-vo Pravda, 1948. – 172 p.

3. Reference and information publications (encyclopedias, curricula, catalogs, reference books)

292. Arnol'dov, A.I. Kul'turnaya revolyuciya [Arnoldov, A.I. The Cultural Revolution] // Bol'shaya sovetskaya e'nciklopediya: v 30 tomax / gl. red. A. M. Proxorov. – 3-e izd. – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1973. – V. 13. – P. 597–598.

293. Blok i muzyka: Xronika. Notografiya. Bibliografiya: spravochnik [Block and music: The Chronicle. Notography. Bibliography: reference book] / Sost. T.A. Xo-prova, M.I. Dunaevskij. – L.: Sov. kompozitor: Lenigr. otdelenie, 1980. – 222 p.
294. Vajnkop, Yu.Ya. Kruzhok druzej kamernoj muzyki [Vainkop, Yu.Ya. A circle of chamber music friends] // Muzykal'naya e'nciklopediya: in 6 v. / gl. red. Yu.V. Keldysh. – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1976. – V. 3. – P. 66–67.
295. Vojska VNOS [Troops of VNOS] // Bol'shaya sovetskaya e'nciklopediya: v 30 tomov / gl. red. A.M. Prohorov. – 3-e izd. – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1971. – V. 5 – P. 855.
296. Vojska VNOS [Troops of VNOS]// Velikaya Otechestvennaya vojna 1941–1945: e'nciklopediya / gl. red. M. Kozlov. – M.: Sovetskaya e'nciklopediya, 1985. – P. 167.
297. Dopolnenie k katalogu izdaniy muzykal'noj trgovli V. Bessel' i K. Otdel 3. Vokal'nyj [Supplement to the catalog of publications of music trade V. Bessel and K. Division 3. Vocal]. – SPb., M., 1912. – 4 p.
298. Katalog izdaniy muzykal'nogo magazine "Severnaya Lira" [Catalog of editions of the music store "Northern Lira"]. – SPb., 1914. – 137 p.
299. Katalog izdaniy Muzykal'nogo Sektora Gosudarstvennogo Izdatel'stva. [Catalog of editions of the Music Sector of the State Publishing House] 1919–1923. – M., 1924. – 124 p.
300. Katalog muzykal'nogo izdatel'stva V. Bessel'i K. Otdel I. Instrumental'nyj, knigi i libretto [Catalog of musical publishing house V. Bessel and K. Division I. Instrumental, books and libretto]. – SPb.; M., 1912. – 18 p.
301. Katalog muzykal'nym sochineniyam, izdannym muzykal'nym magazinom A. Guthejl'. [Catalog of musical compositions, published by the music store A. Gutheil]. [Bez goda izdaniya].
302. Katalog muzykal'nym sochineniyam, izdannym muzykal'nym magazinom "Odeon" Karla Nil'sena v Moskve [Catalog of musical compositions, published by the musical store "Odeon" by Karl Nielsen in Moscow]. – 1860. – 49 p.
303. Katalog not, vyshedshih v izdanii Muztorga [Catalog of notes published in the publication of Muztorg]. – M., 1928.
304. Katalog not izdannyh muzykal'nym magazinom K. Leopas [Catalog of music published by the music store K. Leopas]. – SPb., 1909. – 58 p.
305. Katalog sklada i e'kspedicii not. Special'no dlya provincii p/f. «Odeon» v Kieve [Catalog of warehouse and expedition notes. Specially for the province p / f. Odeon in Kiev]. Kiev, 1908. 122 p.

306. Kompozitor Georgij Sviridov: Notogr. cpravochnik [Composer Georgy Sviridov: Notographic reference book] / sost. N. Sladkova: Vsesoyuzn. agentstvo po avtorskim pravam. – M.: VAAP-INFORM, 1986. – 112 p.
307. Kul'turnaya zhizn' v SSSR. 1928–1941. Hronika [Cultural life in the USSR. 1928–1941. Chronicle] / sost. S.N. Bazanov. – M.: Nauka, 1976. – 816 p.
308. Kul'turnaya zhizn' v SSSR. 1941–1950. Hronika [Cultural life in the USSR. 1941–1950. Chronicle] / sost. S.N. Bazanov. – M.: Nauka, 1977. – 524 p.
309. Kul'turnaya zhizn' v SSSR. 1951–1965. Hronika [Cultural life in the USSR. 1951–1965. Chronicle] / sost. S.N. Bazanov. – M.: Nauka, 1979. – 680 p.
310. Leningrad: e'nciklopedicheskij spravochnik [Leningrad: encyclopedic reference book]. – M.: Bol'shaya sovetskaya e'nciklopediya, 1957, – 806 p.
311. Muzykal'naya e'nciklopediya: v 6 t. [The musical encyclopedia: in 6 volumes] / gl. red. Yu.V. Keldysh. – M.: Sovetskaya e'nciklo-pediya, 1973–1982.
312. Muzykal'nyj Leningrad: putevoditel'-spravochnik. [Musical Leningrad: guide-book]. 1917–1957. – L.: Muzgiz, 1958. – 527 p.
313. Obshhij katalog muzykal'nogo magazina P. Yurgensona v Moskve. Otdel 8. Muzyka dlya skripki s f-p. [The general catalog of P. Jurgenson's music store in Moscow. Department 8. Music for violin and pianoforte] – M.: P. Yurgenson, 1909. – 84 p.
314. Polnyj katalog sobstvennyh izdaniy muzykal'nogo magazina Odeona Karla Nil'sena v Moskve [Full catalog of own editions of the Odeon music store Karl Nielsen in Moscow]. – M.: Tip. Aleksandra Semena, 1855. – 28 p.
315. Programmy i metodicheskie pis'ma muzykal'nyh tehnikumov [Programs and methodical letters of musical technical schools] / pod red. I.Ya. Bryusovoj. – M.; L.: Nar. kom. pros. RSFSR, 1930. – 100 p.
316. Programmy moskovskoj i leningradskoj konservatorij i metodicheskie pis'ma [Programs of the Moscow and Leningrad conservatories and methodical letters] / pod red. N.Ya. Bryusovoj. – M.; L.: Gosizdatel'stvo, 1930. – 192 p.
317. Sovetskie kompozitory – laureaty Stalinskoj premii: spravochnik [Soviet composers are Stalin Prize laureates: a handbook] / sost. G. Bernandt. – M.: Muzgiz, 1952. – 138 p.
318. Spisok sochinenij, izdannyh v 1914 g. M. P. Yurgenson. [List of works published in 1914. M. P. Yurgenson] – 1915. – 15 p.
319. Spisok sochinenij, izdannyh P. Yurgensonom v 1906 g. [List of works published by P. Jurgenson in 1906] – M., 1907. – 16 p.

320. Trebovaniya dlya postupleniya v konservatoriyu, na muzykal'nyj tehnikum i rabfak pri nej na 1934–1935 uch. god. [Requirements for admission to the conservatory, to the music school and the workers' school with it for the 1934-1935 school year] – L., 1934. – 16 p.

321. Uchebno-proizvodstvennyye plany muzykal'nyh tehnikumov [Educational and production plans of musical technical schools] – M.: Gos. muz. izd., tip. "Obrazcovaya", 1931. – 38 p.

4. Materials of periodicals

322. Abramov, A. Raskinulos' more shiroko. Prem'era v Kamernom teatre [Abramov, A. The sea is wide. Premiere at the Chamber Theater] // Vechernyaya Moskva. – 1944. – 25 fevralya. – P. 3.

323. Asaf'ev, B.V. Kompozitory pospeshite [Asafiev, B.V. Composers Hurry] // Sovremennaya muzyka. – 1924. – № 6. – P. 145–149.

324. Asaf'ev, B.V. Krizis lichnogo tvorchestva [Asafiev, B.V. Crisis of personal creativity] // Sovremennaya muzyka. – 1924. – № 4. – P. 97–106.

325. Asaf'ev, B.V. Sovetskaya muzykal'naya kul'tura [Asafiev, B.V. Soviet Musical Culture] // Sovetskaya muzyka. – 1946. – № 5. – P. 35–39.

326. Baletnaya fal'sh' [Ballet falsehood] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 2. – P. 6.

327. Barenbojm, L.A. Zametki o leningradskih koncertah [Barenboim, L.A. Notes on Leningrad concerts] // Sovetskaya muzyka. – 1947. – № 3. – P. 101–102.

328. Belonenko, A.S. Nazhdakom po akademicheskomu simfonizmu. Interv'yu. Beseda s I. Kolodyazhnym [Belonenko, A.S. Interview. Conversation with I. Kolodyazhny] // Literaturnaya Rossiya. – 2010. – 12 fevralya. – № 6. – P. 12–13.

329. Bobrovskij, V.P. Dragocennaya prostota [Bobrovsky, V.P. Precious simplicity] // Sovetskaya muzyka. – 1965. – № 12. – P. 29–33.

330. Bogdanov-Berezovskij, V.M. Dekada sovetskoj muzyki [Bogdanov-Berezovsky, V.M. The Decade of Soviet Music] // Iskusstvo i zhizn'. – 1938. – № 1. – P. 46–48.

331. Bogdanov-Berezovskij, V.M. O "KDKM" [Bogdanov-Berezovsky, V.M. About "KDKM"] // Zhizn' iskusstva. – 1926. – № 1. – P. 22.

332. Bogdanov-Berezovskij, V.M. O sovetskom romance [Bogdanov-Berezovsky, V.M. On the Soviet romance] // *Iskusstvo i zhizn'*. – 1940. – № 3. – P. 27–28.
333. Bogdanov-Berezovskij, V.M. Tvorchestvo leningradskih kompozitorov [Bogdanov-Berezovsky, V.M. Creativity of Leningrad composers] // *Izvestiya*. – 1944. – 30 sent. – P. 3.
334. Budyakovskij, A.E. Tvorchestvo Yu. Sviridova [Budyakovsky, A.E. Creativity Yu. Sviridov] // *Sovetskoe iskusstvo*. – 1938. – 14 dekabrya. – P. 43
335. Bunin, R.S. S glubochajshej priznatel'nost'yu. K 70-letiyu D. Shostakovicha [Bunin, R.S. With deepest gratitude. To the 70th birthday of D. Shostakovich] // *Sovetskaya muzyka*. – 1976. – № 9. – P. 14–17.
336. V soyuze sovetskih kompozitorov. Romansy sovetskih kompozitorov na stihy Lermontova [In the Union of Soviet Composers. Romances of Soviet composers to poems by Lermontov] // *Sovetskaya muzyka*. – 1941. – № 5. – P. 90–91.
337. Vajnkop, Yu.Ya. V Leningrade [Vaynkop, Yu.Ya. In Leningrad] // *Sovetskaya muzyka*. – 1941. – № 3. – P. 88–89.
338. Vajnkop, Yu.Ya. Dve simfonii [Vaynkop, Yu.Ya. Two Symphonies] // *Sovetskaya muzyka*. – 1941. – № 5. – P. 19–25.
339. Vajnkop, Yu.Ya. Dekada sovetskoj muzyki [Vaynkop, Yu.Ya. The Decade of Soviet Music] // *Smena*. – 1940. – 20 dek. – P. 3.
340. Vajnkop, Yu.Ya. Kamernaya muzyka Yu. Sviridova [Vaynkop, Yu.Ya. Chamber music Y. Sviridov] // *Sovetskaya muzyka*. – 1947. – № 4. – P. 23–28.
341. Vajnkop, Yu.Ya. Yarkoe darovanie [Vaynkop, Yu.Ya. Bright talent] // *Vechernij Leningrad*. – 1946. – 27 iyunya. – P. 3.
342. Vajnkop, Yu.Ya. Leningradskie kompozitory za rabotoj [Vaynkop, Yu.Ya. Leningrad composers at work] // *Sovetskaya muzyka*. – 1940. – № 8. – P. 36–40.
343. Vlasova, E.S. Chto takoe formalizm, ili Kak gotovilos' postanovlenie 1948 goda [Vlasova, E.S. What is formalism, or How was the decree of 1948 prepared?] // *Kul'tura*. – 2004. – № 6. – 12–18 fevralya. – P. 5.
344. Volkov-Lannit, L. Kakoj nam nuzhen dzhaz (v poryadke obsuzhdeniya) [Volkov-Lannit, L. What kind of jazz we need (in order of discussion)] // *Sovetskaya muzyka*. – 1937. – № 5. – P. 21–28.
345. G. V. Sviridovu – 60! [G. V. Sviridov – 60!] // *Sovetskaya muzyka*. – 1975. – № 12. – P. 22–44.

346. Gvozdev, A. Bol'shaya pobeda: Pikovaya dama v Malom opernom teatre [Gvozdev, A. The Great Victory: The Queen of Spades in the Small Opera House] // Smena. – 1935. – № 34. – 10 fevr. – P. 4.
347. Ginzburg, S.L. Ob idejnom vospitanii muzykanta [Ginzburg, S.L. On the ideological education of a musician]. // Leningradskaya pravda. – 1941. – № 97. – 25 aprelya. – P. 3.
348. Gluh, M.A, E'ntelis, L.A. Smotr tvorchestva kompozitorov Leningrada [Glukh, M.A, Entlis, L.A. A review of the creative work of Leningrad composers] // Sovetskaya muzyka. – 1949. – № 7. – P. 14–18.
349. Gnesin, M.F. O vospitanii molodyx kompozitorov (obshhepedagogicheskie problemy v primenenii k prepodavaniiyu prakticheskoy kompozicii) [Gnesin, M. F. On the education of young composers (general pedagogical problems in the application to the teaching of practical composition)] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 1. – P. 74–79.
350. Gorodeckij, S. Libretto sovetsoj opery [Gorodetsky, S. Libretto of the Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 2. – P. 16–21.
351. Grinberg, M.M. Kak rabotat' nad sovetsoj operoj [Grinberg, M.M. How to work on the Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 3. – P. 53–59.
352. Grossman, V.A. Tri cikla romansov na stihi Lermontova [Grossman, V.A. Three cycles of romances on Lermontov's verses] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 1. – P. 52–63.
353. Danilevich, L. Narodnye pesni v zapisyah i obrabotkah (izdaniya Muzgiza). Muzyka narodov SSSR [Danilevich, L. Folk songs in records and proceedings (Muzgiz publications). Music of the Peoples] // Sovetskaya muzyka. – 1949. – P. 102–104.
354. Dekada sovetsoj muzyki [The Decade of Soviet Music] // Sovetskaya muzyka. – 1937. – № 10–11. – P. 156–157; 159.
355. Dzerzhinskij, I.I. Mysli ob opera [Dzerzhinsky, I.I. Thoughts about opera] // Sovetskaya muzyka. – 1938. – № 10–11. – P. 21–22.
356. Dzerzhinskij, I.I. Tvorcheskoe lico teatra. Zametki o postanovke muzykal'noj komedii «Ogon'ki» [Dzerzhinsky, I.I. The creative face of the theater. Notes on the production of the musical comedy "Ogonki"] // Vechernij Leningrad. – 1954. – 10 marta. – P. 3.
357. Dobryj, I., Matveev, M., Flejshman, V. Pravil'no vospityvat' molodyh hudozhnikov [Dobry, I., Matveev, M., Fleischman, V. Properly educate young artists] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – № 9 (14).
358. Drejden, S. Na scene Kamernogo teatra [Dreyden, S. On the stage of the Chamber Theater] // Literatura i iskusstvo. – 1943. – 21 avgusta. – P. 4.

359. Drozdov, A. Obzor izdanij Muzgiza za 1939–1940 g. [Drozdov, A. Review of Muzgiz publications for 1939–1940] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 10. – P. 82–87.
360. Drozdov, A. Sovetskaya vokal'naya lirika [Drozdov, A. Soviet Vocal Lyrics] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 10. – P. 82–87.
361. Druzhinin, P.A. Godovshhina Pobedy ili nachalo novej vojny? (Doklad A.A. Zhdanova 16 avgusta 1946 goda kak simvol povorota SSSR k biopolyarnomu miru) [Druzhinin, P.A. Anniversary of the Victory or the beginning of a new war? (Report A. A Zhdanov August 16, 1946 as a symbol of the USSR's turn to the bipolar world)] // Novoe literaturnoe obozrenie. – 2012. – № 116. – P. 445–469.
362. Dunaevskij, I.O. Chetvertaya dekada sovetskoj muzyki v Leningrade [Dunaevsky, I.O. The Fourth Decade of Soviet Music in Leningrad] // Leningrad-skaya pravda. – 1940. – 20 dek. (№ 294). – P. 4.
363. Dunaevskij, I.O. Zametki kompozitora (po povodu stat'i I. Nest'eva "Ne dovol'no li plodit' makulaturu? ") [Dunaevsky, I.O. Notes by the composer (on the article by I. Nestev "Is it not enough to produce waste paper?")] // Sovetskaya muzyka. – 1941. – № 5. – P. 33–35.
364. Dunaevskij, I.O. Kak rabotaet Leningradskij Soyuz sovetskih kompozitorov [Dunaevsky, I.O. How the Leningrad Union of Soviet Composers Works] // Sovetskaya muzyka. – 1938. – № 9. – P. 64–66.
365. Zhivcov, A. Zametki o legkom zhanre [Zhivtsov, A. Notes on the light genre] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 4. – P. 69–72.
366. Zhitomirskij, D.V. Novinki kamernoj muzyki [Zhitomirsky, D.V. Novelties of chamber music] // Sovetskoe iskusstvo. – 1946. – 15 fevr. – P. 3.
367. Zhitomirskij, D.V. Shostakovich [Zhitomirsky, D.V. Shostakovich] // Muzykal'naya akademiya. – 1993. – № 3. – P. 15–20.
368. Zagurskij, B.I. Koncert studentov klassa Shostakovicha [Zagursky, B.I. Concert of students of the Shostakovich class] // Sovetskoe iskusstvo. – 1938. – 26 maya. – P. 4.
369. Zaslavskij, D. (Osipov, D.) Mechty i zvuki Marie'tty Shaginyan [Zaslavsky, D. (Osipov, D.) Dreams and sounds of Marietta Shahinyan] // Pravda. – 1936. – 28 fevr. – P. 2.
370. Illarionova, M. Koncert chetyreh masterov [Illarionova, M. Concert of four masters] // Vechernij Leningrad. – 1945. – 30 dek. – P. 2.
371. Iohel'son, V.E. Tvorcheskaya diskussiya v Leningrade [Yokhelson, V.E. Creative discussion in Leningrad] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 4. – P. 5–15.
372. K 50-letiyu G. V. Sviridova [To the 50th anniversary of G.V. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1965. – № 12. – P. 20–38.

373. Karaev, K. Slovo ob uchitele. K 70-letiyu D. Shostakovicha [Karaev, K. The word about the teacher. To the 70th birthday of D. Shostakovich] // *Sovetskaya muzyka*. – 1976. – № 9. – P. 12–14.
374. Karatygin, V. Yubilej Kruzhka druzhej kamernoj muzyki [Karatygin, V. Anniversary of Friends of Chamber Music] // *Zhizn' iskusstva*. – 1924. – № 3. – P. 14–16.
375. Kovalev, G. Pushkin v romansah i pesnyah sovetskih kompozitorov [Kovalev, G. Pushkin in romances and songs of Soviet composers] // *Sovetskaya muzyka*. – 1937. – № 7. – P. 103–105.
376. Koval', M.V. Za bol'shevistskuyu partijnost' v sovetskom muzykoznanii [Koval, M.V. For the Bolshevik partisanship in Soviet musicology] // *Sovetskaya muzyka*. 1949. № 3. P. 3-11.
377. Koval', M.V. Zametki ob opere [Koval, M.V. Notes on the opera] // *Sovetskaya muzyka*. – 1939. – № 9. – P. 29–37.
378. Koval', M.V. Tvorcheskij put' D. Shostakovicha [Koval, M.V. The creative path of D. Shostakovich] // *Sovetskaya muzyka*. – 1948. – № 2. – P. 47–61.
379. Koval', M.V. Tvorcheskij put' D. Shostakovicha [prodolzhenie] [Koval, M.V. The creative path of D. Shostakovich [continued]] // *Sovetskaya muzyka*. – 1948. – № 3. – P. 41–43.
380. Koval', M.V. Tvorcheskij put' D. Shostakovicha [okonchanie] [Koval, M.V. The creative path of D. Shostakovich [ending]] // *Sovetskaya muzyka*. – 1948. – № 4. – P. 8–19.
381. Kozickij, F.E. Dekada sovetskoj muzyki [Kozitsky, F.E. The Decade of Soviet Music] // *Izvestiya*. – 1939. – 23 noyabr. – P. 4.
382. Korsunskaya, A. M. A. Yudin [Korsunskaya, A. M. A. Yudin] // *Sovetskaya muzyka*. – 1948. – № 3. – P. 73–74.
383. Kr. Sar. Kak slushat' operu [Cr. Sar. How to listen to opera] // *Za proletarskuyu muzyku*. – 1930. – № 1. – P. 8–10.
384. Kremlev, Yu.A. Ob intonaciyah massovyh pesen [Kremlev, Yu.A. On the intonations of popular songs] // *Sovetskaya muzyka*. – 1939. – № 8. – P. 11–22.
385. Kremlev, Yu.A. Preodolet' do konca perezhitki formalisticheskogo myshleniya (O simfonicheskom tvorchestve kompozitorov Leningrada) [Kremlev, Yu.A. To overcome to the end the vestiges of formalistic thinking (On the Symphonic Creativity of the Composers of Leningrad)] // *Sovetskaya muzyka*. – 1949. – № 9. – P. 9–17.
386. Lebedev, D. Fal'shivoe iskusstvo [Lebedev, D. Fake Art] // *Smena*. – 1936. – № 4. – P. 23–24.

387. Levashev, Yu.A. Moya Rodina (Vokal'nyj cikel Yu. Sviridova) [Levashev, Yu.A. My Motherland (Vocal cycle by Yu. Sviridov)] // Sovetskaya muzyka. – 1954. – № 7. – P. 28–35.
388. Levitin, Yu.A. «O tom, chto bylo...». Vospominaniya [Levitin, Yu.A. "About what was ...". Memories] // Muzykal'naya akademiya. – 1994. – № 3. – P. 69–71.
389. Ledenev, R.S. Muzyka Sviridova v Malom teatre [Ledenev, R.S. Sviridov's music in the Small Theater] // Sovetskaya muzyka. – 1974. – № 9. – P. 83–86.
390. L'vov, D. Tvorcheskij otchet. Pervyj koncert leningradskih kompozitorov [Lviv, D. Creative Report. The first concert of Leningrad composers] // Vechernij Leningrad. – 1949. – 22 maya. – P. 3.
391. Malochevskij, G. Ogon'ki. Liriko-geroicheskaya komediya v Omskom teatre [Malochevsky, G. Ogonki. Lyrical and heroic comedy in the Omsk theater] // Sovetskoe iskusstvo. – 1953. – 4 marta. – P. 3.
392. Martynov, I. «V buryu» – T. Hrennikova [Martynov, I. "In the storm" by T. Khrennikov] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 11. – P. 55–65.
393. Mozhajskij, N. Neuteshitel'nye vyvody [Mozhaysky, N. Disappointing conclusions] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – № 7 (12). – 28 marta.
394. Muzalevskij, V.I. Novye proizvedeniya leningradskih kompozitorov. Sovetskaya kamernaya muzyka [Muzalevsky, V.I. New works by Leningrad composers. Soviet chamber music] // Vechernij Leningrad. – 1947. – 4 yanvarya. – P. 3.
395. Muzalevskij, V.I. Pushkin v tvorchestve Leningradskih kompozitorov [Muzalevsky, V.I. Pushkin in the work of Leningrad composers] // Sovetskaya muzyka. – 1937. – № 3. – P. 54–56.
396. Muzykal'nye kadry [Musical Cadres]. – 1940. – № 9 (14).
397. Muradeli, V.I. Novoe v sovetskoj muzyke [Muradeli, V.I. New in Soviet music] // Sovetskoe iskusstvo. – 1940. – 9 yanvarya. – P. 3.
398. Na chuzhdyh poziciyah. O proiskah antipatrioticheskoy gruppy teatral'nyh kritikov [In foreign positions. On the intrigues of the anti-patriotic group of theater critics] // Kul'tura i zhizn'. – 1949. – 30 yanv. – P. 2–3.
399. Nad chem rabotayut sovetskie kompozitory. Leningrad [What do the Soviet composers work on? Leningrad] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 9–10. – P. 136–137.
400. Nest'ev, I.V. Ne dovol'no li plodit' makulaturu? [Nestev, I.V. Is not it enough to produce waste paper?] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 10. – P. 45–50.

401. Nest'ev, I.V. Semen Kotko S. Prokof'eva [Nestev, I.V. Semen Kotko by S. Prokofiev] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 9. – P. 7–26.
402. Nikolaev, Al. Strana otcov. Vokal'naya poe'ma G. Sviridova [Nikolaev, Al. The Country of Fathers. Vocal poem by G. Sviridov] // Vechernyaya Moskva. – 1958. – 5 maya. – P. 3.
403. Novoe proizvedenie kompozitora Sviridova [A new work by the composer Sviridov] // Leningradskaya pravda. – 1945. – 23 maya. – P. 3.
404. Novye izdaniya [New editions] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 9–10. – P. 139.
405. O kul'ture i e'tike kompozitorskogo truda [On the culture and ethics of the composer's] // Sovetskaya muzyka. – 1941. – № 5. – P. 6–10.
406. O sovetskoj opera [About the Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 3. – P. 5–9.
407. O hudozhnikah-pachkunah [About the artists-patchkunah] // Pravda. – 1936. – № 60. – 1 marta. – P. 3.
408. Ob odnoj antipatrioticheskoy gruppe teatral'nyh kritikov [About one anti-patriotic group of theater critics] // Pravda. – 1949. – 28 yanv. – P. 2.
409. Opera Hrennikova i ee kritiki [Opera Khrennikova and her critics] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 11. – P. 53–54.
410. Ot redakcii [From the Editorial Board] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 2. – P. 8.
411. Ot redakcii [From the Editorial Board] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 3. – P. 96–97.
412. Petrova K. Ogon'ki (Muzykal'naya komediya Yu. Sviridova) [Petrova K. Ogonki (The musical comedy of Yu. Sviridov)] // Sovetskaya muzyka. – 1953. – № 10. – P. 56–58.
413. Petrova, K. Pesni o Kirovskom zavode [Petrova, K. Songs about the Kirov factory] // Sovetskaya muzyka. – 1951. – № 10. – P. 101–102.
414. Pimenov, T. Na lozhnyh pozitsiyah ("Sovetskaya muzyka" za 1939 god №№ 1–11) [Pimenov, T. On false positions ("Soviet Music" for 1939 No. 1-11)] // Literaturnaya gazeta. – 1940. – № 11. – P. 5.
415. Polyuta, L. Molodye kompozitory [Polyuta L. Young composers] // Iskusstvo i zhizn'. – 1940. – № 3. – P. 29–30.
416. Polyakova, L.V. Zаметki o stile Sviridova [Polyakova, L.V. Notes on the style of Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1960. – № 10. – P. 45–57.

417. Polyakova, L.V. Obraz i sud'ba poe'ta (Poe'ma G. Sviridova "Pamyati S. Esenina") [Polyakova, L.V. The image and fate of the poet (Poem G. Sviridov "In memory of S. Yesenin")] // Sovetskaya muzyka. – 1956. – № 8. – P. 3–12.
418. Polyakova, L.V. Peterburgskie pesni G. Sviridova [Polyakova, L.V. Petersburg songs G. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1970. – № 5. – P. 43–55.
419. Polyakova, L.V. Strana Otcov G. Sviridova [Polyakova, L.V. The Country of the Fathers G. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1958. – № 5. – P. 93–94.
420. Polyanovskij, G.A. Slushaya muzyku revolyucii. Tvorcheskij portret G.V. Sviridova [Polyanyovsky, G.A. Listening to the music of the revolution. Creative portrait of G.V. Sviridov] // Vechernyaya Moskva. – 1964. – 14 noyabrya. – P. 3.
421. Pustyl'nik, I.Ya. Pedagog-novator [Pustyl'nik, I.Ya. Educator-innovator] // Sovetskaya muzyka. – 1967. – № 8. – P. 28–30.
422. Redkollegiya stennoj gazety "Kompozitor". Nepravil'noe reshenie [Editorial board of the wall newspaper "Composer". Wrong solution] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 23 aprelya. – № 9 (14).
423. Rezolyuciya Plenuma LOSSK [Resolution of the Plenum of the Leningrad Union of Composers] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 3. – P. 14–15.
424. Rejtyh, M. Zasedanie principial'noj vazhnosti [Reitykh, M. A meeting of fundamental importance] // Muzykal'nye kadry. 1940. 1 aprelya. № 8 (13).
425. Rejtyh, M. Tvorcheskie dostizheniya [Reytikh, M. Creative achievements] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 20 maya. – № 11 (16).
426. Rogozhina, N.I. K itogam smotra tvorchestva leningradskih kompozitorov. Glubzhe otrazhat' nashu zhizn' [Rogozhin, N.I. To the results of the review of the work of Leningrad composers. Deeply reflect our lives] // Leningradskaya pravda. – 1953. – 25 dek. – P. 3.
427. Ryazanov, P.B. Voprosy muzykal'nogo tvorchestva [Ryazanov, P.B. Questions of musical creativity] // Sovetskaya muzyka. – 1967. – № 8. – P. 31–40.
428. Ryazanov, P.B. Zadachi sovetskogo kompozitora (vystuplenie na tvorcheskoj diskussii) [Ryazanov, P.B. The tasks of the Soviet composer (speaking at a creative discussion)] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 5. – P. 16–23.
429. Ryazanov, P.B. Iz arhiva muzykanta [Ryazanov, P.B. From the musician's archive] // Sovetskaya muzyka. – 1967. – № 10. – P. 61–68.
430. Sabinina, M.D. Romansy G. Sviridova [Sabinina, M.D. Romances G. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1955. – № 11. – P. 28–34.

431. Sviridov, G.V. Shostakovichu – 60! [Sviridov, G.V. Shostakovich is 60!] // Sovetskaya muzyka. – 1966. – № 9. – P. 7–8.
432. Sviridov, Yu. Muzykal'nyj prazdnik [Sviridov, Yu. Music Festival] // IV dekada soverskoj muzyki. Odnodnevnyaya gazeta leningradskoj filarmonii i leningradskogo soyuza soverskih kompozitorov. – 1940. – Dekabr'. – P. 3.
433. Simfonicheskie koncerty [Symphonic concerts] // IV dekada soverskoj muzyki (odnodnevnyaya gazeta leningradskoj filarmonii i leningradskogo soyuza soverskih kompozitorov). – 1940. – Dekabr'. – S. 4.
434. Sovetskaya muzyka: zhurnal [Soviet music: journal]. – 1948. – № 1–2.
435. Sovetskaya muzyka: zhurnal [Soviet music: journal]. – 1948. – № 3.
436. Sollertinskij, I.I. Dramaturgiya opernogo libretto [Sollertinsky, I.I. Dramaturgy of the opera libretto] // Sovetskaya muzyka. – 1941. – № 3. – P. 21–31.
437. Sollertinskij, I.I. Chajkovskij i Mejerhol'd: «Pikovaya dama» na scene Malogo opernogo teatra [Sollertinsky, I.I. Tchaikovsky and Meyerhold: "The Queen of Spades" at the Small Opera House] // Rabochij i teatr. – 1935. – № 3. – P. 2–5.
438. Solov'ev-Sedov, V.P. Zhizn' učit [Soloviev-Sedoy, V.P. Life teaches] // Neva. – 1957. – № 7. – P. 23–25.
439. Solov'ev-Sedov, V.P. Razgovor s molodymi [Soloviev-Sedoy, V.P. Talking with young people] // Sovetskaya muzyka. – 1959. – № 6. – P. 16–28.
440. Soloduh, Ya. Konferenciya o soverskoj opera [Soloduh, Ya. Conference on the Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 8. – P. 55–59.
441. Sohor, A.N. K 50-letiyu G. V. Sviridova [Sokhor, A.N. To the 50th anniversary of G.V. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1965. – № 12. – P. 21–24.
442. Sohor, A.N. Rascvet talanta [Sokhor, A.N. The flowering of talent] // Sovetskaya muzyka. – 1956. – № 5. – P. 52–55.
443. Sumbur vmesto muzyki (Ob opere «Ledi Makbet Mzenskogo uezda») [Confusion instead of music (On the opera "Lady Macbeth of Mtsensk")] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 2. – P. 4–5.
444. Surin, V. Dekada soverskoj muzyki [Surin, V. The Decade of Soviet Music] // Pravda. – 1939. – 17 noyabrya. – P. 4.
445. Tribuna kompozitora. Puti soverskoj opery [Tribune of the composer. Ways of the Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 5. – P. 20–32.
446. Tyulin, Yu.N. Vydayushhijsya deyatel' muzyki [Tyulin, Yu.N. An outstanding musician] // Sovetskaya muzyka. – 1967. – № 8. – P. 23–28.

447. Tyulin, Yu.N. Ob idejnom vospitanii muzykanta (otvet na stat'yu professora Ginzburga) [Tyulin, Yu.N. On the ideological education of the musician (the answer to the article by Professor Ginzburg)] // Muzykal'nye kadry. – 1941. – 9 maya. – № 19 (48). – P. 3
448. U studentov kompozitorov [The students of composers] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 8 marta. – № 6 (11).
49. Faleev, G. Dva spektaklya [Faleev, G. Two performances] // Stavropol'skaya pravda. – 1967. – 10 dek. – P. 4.
450. Filenko, G.T. Smotr tvorchestva leningradskih kompozitorov. Koncert kamernoj muzyki [Filenko, G.T. A review of the work of Leningrad composers. Concert of chamber music] // Vechernij Leningrad. – 1953. – 1 dek. – P. 3.
451. Finkel'shtejn, I.B. V chem prichina [Finkelstein, I.B. What is the reason] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 23 apr. – № 9 (14).
452. Finkel'shtejn, I.B. Koncert kompozitorov [Finkelstein, I.B. Concert of composers] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 20 maya. – № 11 (16).
453. Fortepiannyj kvintet Yu. V. Sviridova [Piano Quintet by Yu. V. Sviridov] // Leningradskaya pravda. – 1946. – 28 marta. – P. 1.
454. Hajkin, B.E'. Kompozitory i opernyj teatr [Khaikin, B.E. Composers and opera house] // Sovetskaya muzyka. – 1941. – № 3. – P. 32–39.
455. Hrennikov, T.N. O neterpimom otstavanii muzykal'noj kritiki i muzykovedeniya [Khrennikov, TN. On the intolerable lag of musical criticism and musicology] // Sovetskaya muzyka. – 1949. – № 2. – P. 7–15.
456. Hronika [Chronicle] // Sovetskaya muzyka. – 1937. – № 12. – S. 122–128.
457. Xronika. V leningradskom soyuze kompozitorov [The Chronicle. In the Leningrad Union of Composers] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 12. – P. 104–105.
458. Hubov, G.N. Sovetskaya opera i ee kritiki [Khubov, G.N. The Soviet opera and its critics] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 1. – P. 25–33.
459. Cukkerman, V.A. Neskol'ko myslej o sovetskoj opere [Tsukkerman, V.A. A few thoughts about the Soviet operas] // Sovetskaya muzyka. – 1940. – № 12. – P. 75.
460. Chulaki, M.A. Leningradskij Soyuz sovetskih kompozitorov [Chulaki, M.A. Leningrad Union of Soviet Composers] // Sovetskaya muzyka. – 1947. – № 4. – P. 3–11.
461. Chulaki, M.A. Otchetnyj koncert kompozitorov [Chulaki, M.A. Report concert of composers] // Muzykal'nye kadry. – 1941. – № 12 (41). – P. 4.
462. Chulaki, M.A. Talantlivyj kompozitor [Chulaki, M.A. The Talented Composer] // Leningradskaya pravda. – 1946. – 9 iyulya. – P. 3.

463. Shaverdyan, A.I. Sovetskaya opera [Shaverdyan, A.I. Soviet opera] // Sovetskaya muzyka. – 1941. – № 3. – P. 3–20.
464. Shendorovich, E. Nazrevshie voprosy [Shendorovich, E. Overriding issues] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 28 marta. – № 7 (12).
465. Sherstobitova, N. V Leningradskom soyuze sovetskih kompozitorov [Sherstobitova, N. In the Leningrad Union of Soviet Composers] // Sovetskaya muzyka. – 1939. – № 3. – P. 112–113.
466. Shostakovich, D.D. K 50-letiyu G.V.Sviridova [Shostakovich, D.D. To the 50th anniversary of G.V. Sviridov] // Sovetskaya muzyka. – 1965. – № 12. – P. 20–21.
467. Shostakovich, D.D. Ob uchebe kompozitora [Shostakovich, D.D. About the composer's studies] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 23 apr. – № 9 (14).
468. Shostakovich, D.D. Tvorcheskie poiski, plany, mechty: Beseda s kompozitorom D. Shostakovichem [Shostakovich, D.D. Creative quest, plans, dreams: A conversation with the composer D. Shostakovich] // Vechernyaya Moskva. – 1940. – 11 dekabrya. – P. 3.
469. Shostakovich, D.D. Snova v Leningrade [Shostakovich, D.D. Again in Leningrad] // Leningrad. – 1945. – 30 dekabrya. – № 21–22. – P. 2.
470. Shostakovich, D.D. Talantlivyj kompozitor [Shostakovich, D.D. Talented composer] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 4 noyabr. – № 20–21. – P. 2.
471. Shtejnberg, A. Istoki russkogo romansa [Steinberg, A. The origins of the Russian romance] // Sovetskaya muzyka. – 1937. – № 7. – P. 105–107.
472. Yudin, M.A. Moi vospominaniya [Yudin, M.A. My memories] // Muzykal'nye kadry. – 1940. – 4 noyabr. – № 20–21. – P. 4.
473. Yagolim, B. Ukazatel' proizvedenij sovetskih kompozitorov na teksty i syuzhety Pushkina [Yagolim, B. Index of works by Soviet composers on the texts and subjects of Pushkin] // Sovetskaya muzyka. – 1937. – № 2. – P. 99–111.
474. Yarkij spektakl'. "Ogon'ki" na scene Kievskogo teatra muzykal'noj komedii [A bright performance. "Ogonyok" on the stage of the Kiev Theater of Musical Comedy] // Vechernij Kiev. – 1952. – 20 noyabr. – P. 3.

5. Books, collections of articles

475. 100 let Leningradskoj konservatorii. 1862–1962: Istoricheskij ocherk [100 years of the Leningrad Conservatory. 1862-1962: Historical sketch] / sost. V.N. Aleksandrova, E.F. Bronfin, M.A. Ganina [i dr.]. – L.: Muzyka, 1962. – 303 p.

476. A. Pushkin v romansax sovetskih kompozitorov: dlya golosa s fp. [A. Pushkin in the romances of Soviet composers: for voice with piano]. – M.: Muzgiz, 1937.

477. Akopyan, L.O. Dmitrij Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Hakobyan, L.O. Dmitry Shostakovich: the phenomenology of creativity] / L.O. Akopyan. – SPb.: Dmitrij Bulanin, 2004. – 473 p.

478. Alyanskij, Yu.L. Uveselitel'nye zavedeniya starogo Peterburga [Alyansky, Yu.L. Recreation centers of old Petersburg] / Yu.A. Alyanskij. – SPb.: Bank Petrovskij, 1996. – 268 p.

479. Asaf'ev, B.V. Opera [Asafiev, B.V. Opera] / B.V. Asaf'ev // Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva / red. kollegiya B.V. Asaf'ev, A.A. Al'shvang [i dr.]. – M.; L.: Muzgiz, 1947. – T. 1. – P. 20–38.

480. Asaf'ev, B.V. Puti razvitiya sovetskoj muzyki [Asafiev, B.V. Ways of development of Soviet music] / B.V. Asaf'ev // Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva / red. kollegiya B.V. Asaf'ev, A.A. Al'shvang [i dr.]. – M.; L.: Muzgiz, 1947. – T. 1. – P. 5–19.

481. Babichenko, D.L. Pisateli i cenzory: Sovetskaya literatura 1940-x godov pod politicheskim kontrolem CK [Babichenko, D.L. Writers and censors: Soviet literature of the 1940s under the political control of the Central Committee] / D.L. Babichenko. – M.: Rossiya molodaya, 1994. – 172 p.

482. Belinskij, A.A. Nedorasskazannoe [Belinsky, A.A. Undicted] / A.A. Belinskij. – SPb.: Levsha, 2012. – 272 p.

483. Belonenko, A., Mamaeva, E. Kamerno-instrumental'nye ansambli G. V. Sviridova. 1940-x godov: Kvintet. Kvartet [Belonenko, A., Mamaeva, E. Chamber-instrumental ensembles of G. V. Sviridov. 1940-s: Quintet. Quartet] // Sviridov G. V. Polnoe sobranie sochinenij. Tom XXVI A. Kvintet dlya fortepiano, dvux skripok, al'ta i violoncheli (1945). Kvartet dlya dvux skripok, al'ta i violoncheli (1946). Partitura. – M.; SPb: Nacional'nyj Sviridovskij fond, 2008. – P. IX–XXIV.

484. Belonenko, A.S. Gor'kij dym otechestva (K istorii poe'my «Strana otcov») [Belonenko, A.S. The bitter smoke of the fatherland (To the history of the poem "The Country of the Fathers")] / A.S. Belonenko // Sviridovskie chteniya: G. V. Sviridov i sud'by russkoj kul'tury: k 10-letiyu so dnya smerti kompozitora. Materialy IV Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kursk: Izd-vo FGU «Kurskij CNTI», 2008. – P. 18–25.

485. Belonenko, A.S. «Ne pishet simfonij takoj prirodennyj simfonist kak Yuriy Sviridov...» [Belonenko, A.S. "Symphony is not written by such a born symphonist as Yuri Sviridov ..."] / A.S. Belonenko // Sviridov G. V. Polnoe sobranie sochinenij. Tom XXIII A.

Pervaya simfoniya (1937). Partitura. – M.; SPb: Nacional'nyj Sviridovskij fond, 2016. – P. XI–XXIX.

486. Belonenko, A.S. K istorii poe'my «Strana otcov» G. V. Sviridova: po arxivnym materialam [Belonenko, A.S. To the history of the poem "The Country of the Fathers" G.V. Sviridov: on archival materials] / A.S. Belonenko // Muzykal'naya akademiya. – 2013. – № 3. – P. 11–22.

487. Belonenko, A.S. «Moya forma – pesnya...». O kamerno-vokal'nom tvorchestve Georgiya Sviridova [Belonenko, A.S. "My form is a song ...". About chamber-vocal creativity of Georgy Sviridov] / A.S. Belonenko // Sviridov G. V. Polnoe sobranie sochinenij. Tom X. Romansy i pesni. – M.; SPb: Nacional'nyj Sviridovskij fond, 2003. – P. V–XXXII.

488. Belonenko, A.S. Nachalo puti (K istorii sviridovskogo stilya) [Belonenko, A.S. The beginning of the road (To the history of the Svirid style)] / A.S. Belonenko // Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova: sbornik statej / sost. A.S. Belonenko. – M.: Sov. kompozitor, 1990. – P. 146–163.

489. Beseda tovarishhej Stalina i Molotova s avtorami opernogo spektaklya "Tihij Don" [The conversation between comrades Stalin and Molotov with the authors of the opera performance "Quiet the Don"] // Sovetskaya muzyka. – 1936. – № 2. – P. 3.

490. Blagoj, D.D. Fortepiannoe tvorchestvo Sviridova [Blagoj, D.D. Piano art of Sviridov] / D.D. Blagoj // Georgij Sviridov: sbornik statej / sost. i obshh. red. D.V. Frishmana. – M.: Muzyka, 1971. – P. 228–271.

491. Bogdanov-Berezovskij, V.M. Dorogi iskusstva: v 2 kn. Kniga 1 (1903–1945) [Bogdanov-Berezovsky, V.M. Roads of art: in 2 books. Book 1 (1903–1945)] / V.M. Bogdanov-Berezovskij. – L.: Muzyka: Leningr. otdelenie, 1971. – 280 p.

492. Bogdanov-Berezovskij, V.M. Stat'i. Vospominaniya. Pis'ma [Bogdanov-Berezovsky, V.M. Articles. Memories. Letters] / sost., komment. i bibliogr. L.M. Kuteladze, M.A. Bochaver / V.M. Bogdanov-Berezovskij. – L.; M.: Sov. kompozitor: Leningr. otdelenie, 1978. – 303 p.

493. V pervye gody sovetskogo muzykal'nogo stroitel'stva: stat'i, vospominaniya, materialy [In the early years of Soviet musical construction: articles, memoirs, materials] / kons.: V.M. Bogdanov-Berezovskij, I.L. Gusin. – L.: Sov. kompozitor, 1959. – 287 p.

494. Vasil'ev, V. V zerkale vremeni [Vasiliev, V. In the mirror of time] / V. Vasil'ev. – SPb.: Sankt-Peterburgskij centr gumanitarnyx programm, 2009. – 232 p.

495. Vasina-Grossman, V.A. Mastera sovetskogo romansa [Vasina-Grossman, V.A. Masters of the Soviet romance] / V.A. Vasina-Gossman. – M.: Muzyka, 1968. – 320 p.

496. Vasina-Grossman, V.A. *Romans i pesnya* [Vasina-Grossman, V.A. Romance and song] / V.A. Vasina-Grossman // *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* / red. kollegiya B.V. Asaf'ev, A.A. Al'shvang [i dr.]. – M.; L.: Muzgiz, 1947. – T. 1. – P. 211–234

497. Vasina-Grossman, V.A., Levashova, O.E. *Kamerno-vokal'naya muzyka* [Vasina-Grossman, VA, Levashova, O.E. Chamber and Vocal Music] // *Istoriya russkoj sovetskoy muzyki: v 4-x t.* / AN SSSR, Institut istorii iskusstv. – M.: Muzgiz, 1956–1963. – V. 4 (1946–1958). – Ch.1 / Otv. red. B.M. Yarustovskij. – 1963. – P. 23–48.

498. Vishnevskij, I.S. *Voploshhennyj Sviridov* [Vishnevsky, I.S. Incarnate Sviridov] / I.S. Vishnevskij // *Georgij Sviridov v vospominaniyah sovremennikov* / sost. i komment. A.B. Vul'fov. – M.: Molodaya gvardiya, 2006. – P. 661–700.

499. Vlasova, E.S. *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [Vlasova, E.S. 1948 in the Soviet music. Documented study] / E.S. Vlasova. – M.: Klassika–XXI, 2010. – 456 p.

500. Vorob'ev, I. *U istokov bestaktovoj notacii (na primere proizvedenij A. Lur'e, A. Mosolova, Yu. Tyulina i P. Ryazanova)* [Vorobyov, I. At the Beginnings of a Tactical Notation (on the Example of the Works of A. Lurie, A. Mosolov, Yu. Tyulin, and P. Ryazanov)] / I. Vorob'ev // *Ritm i forma: sbornik statej* / red. N.Yu. Afonina, L.P. Ivanova. – SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2002. – P. 154–166.

501. *Vserossijskie horovye assamblei: K 90-letiyu so dnya rozhdeniya G. V. Sviridova: buklet* [All-Russian Choral Assemblies: To the 90th anniversary of the birth of GV Sviridov: booklet] / vst. stat'ya, predislovie i komment. k publikacii sviridovskih zapisej A.S. Belonenko. – SPb.: OOO «Tipografiya Ofset-Master», 2005. – 131 p.

502. Vul'fovich, I. *Konstruktivnye principy organizacii muzykal'nogo materiala v horovyh ciklah G. V. Sviridova 70-x gg. Tradicii i novatorstvo* [Vulfovich, I. Constructive principles of the organization of musical material in the choral cycles of GV Sviridov 70-ies. Tradition and Innovation] / I. Vul'fovi // *Sviridovskie chteniya: Mesto tvorchestva G. V. Sviridova v russkom i mirovom muzykal'no-istoricheskom processe. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii.* –Kursk: Izd-vo OOO "Mechta", 2005. – P. 112–116.

503. *Georgij Sviridov v vospominaniyah sovremennikov* [Georgy Sviridov in the memoirs of his contemporaries] /sost. i komment. A.B. Vul'fov. – M.: Molodaya gvardiya, 2006. – 763 p.

504. *Georgij Sviridov i russkaya pudozhestvennaya kul'tura XX veka. K 90-letiyu rozhdeniya G. V. Sviridova: sbornik nauchn. materialov* [George Sviridov and Russian art cul-

ture of the twentieth century. To the 90th anniversary of the birth of G. V. Sviridov: a collection of scientific materials] / red. N.T. Timonen. – Petrozavodsk: Petrozav. gos. un-t, 2006. – 93 p.

505. Georgij Sviridov. Polnoe sobranie sochinenij. Tom XXI. Pesnopeniya i molitvy [Georgij Sviridov. Full composition of writings. Volume XXI. Hymns and Prayers] / obshhaya nauchn. red. A.S. Belonenko. – M.; SPb: Nacional'nyj Sviridovskij Fond, 2001. – 73 p.

506. Georgij Sviridov. Polnoe sobranie sochinenij. Tom XXVI A: Kvintet dlya fortepiano, dvuh skripok, al'ta i violoncheli (1945). Kvartet dlya dvuh skripok, al'ta i violoncheli (1946). Partitura [George Sviridov. Full composition of writings. Volume XXVI A: Quintet for piano, two violins, viola and cello (1945). Quartet for Two Violins, Viola and Cello (1946). Score]. – M.; SPb.: Nacional'nyj Sviridovskij fond, 2008. – 112 p.

507. Georgij Sviridov. Polnyj spisok proizvedenij: notograficheskij spravochnik [Georgij Sviridov. Full list of works: notographic reference book] / sost. A.S. Belonenko. – M.; SPb.: Nacional'nyj Sviridovskij fond, 2001. – 141 p.

508. Georgij Sviridov: sbornik statej [Georgij Sviridov: a collection of articles] / sost. i obshh. red. D.V. Frishmana. – M.: Muzyka, 1971. – 424 p.

509. Georgij Sviridov: sbornik statej i issledovanij [Georgij Sviridov: a collection of articles and studies] / sost. R.S. Ledenev. – M.: Muzyka, 1979. – 462 p.

510. Gnesin, M.F. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Gnesin, M.F. Articles. Memories. Materials] / sost., predislovie i obshh. red. R. Glezer / M.F. Gnesin. – M.: Sov. kompozitor, 1961. – 324 p.

511. Gozenpud, A.A. Russkij sovetskij opernyj teatr. Oчерk istorii. 1917–1941 [Gozenpud, A.A. Russian Soviet Opera House. An outline of history. 1917-1941] / A.A. Gozenpud. – L.: Muzgiz (Leningr. otdelenie), 1963. – 440 p.

512. Goryashina, V.A. Vliyanie P. B. Ryazanova-pedagoga na tvorcheskoe stanovlenie molodogo G. V. Sviridova [Goryashina, V.A. Influence of P. B. Ryazanov-teacher on the creative formation of young G. V. Sviridov] / V.A. Goryashina // Sviridovskie chteniya: "G. V. Sviridov i sud'by russkoj kul'tury" (k 10-letiyu so dnya smerti kompozitora). Materialy IV Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoi konferencii. – Kursk: Izd-vo FGU "Kurskij CNTI", 2008. – P. 145–149.

513. Gosudarstvennaya akademicheskaya kapella im. Glinki [The Glinka State Academic Capella] / pod red. A.I. Anisimova. – L.: Muzgiz, 1957. – 170 p.

514. Dmitrij Shostakovich: issledovaniya i materialy. Vyp. 1. [Dmitry Shostakovich: research and materials. Issue 1] / red. – sost. L.G. Kovnackaya, M.A. Yakubov. – M.: DSCH, 2005. – 208 p.

515. Davidenko, A.A. Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Davidenko, A.A. Memories. Articles. Materials] / sost. N. Martynov / A.A. Da-videnko. – L.: Muzyka, 1968. 184 p.
516. Dzhabbarov, A. Manas Leviev [Jabbarov, A. Manas Leviev] / A. Dzhabbarov. – Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva, 1986. – 176 p.
517. Dzerzhinskij, I.I. Stat'i. Vospominaniya [Dzerzhinsky, I.I. Articles. Memories] / obshh. red. S.V. Aksyuk, sost. P.C. Radchik / I.I. Dzerzhinskij. – M.: Sov. kompozitor, 1988. – 129 p.
518. Dmitrij Shostakovich v pis'max i dokumentah [Dmitry Shostakovich in letters and documents] / red. – sost. I.A. Bobykina. – M.: Antikva, 2000. – 570 p.
519. Druskin, M.S. Vokal'nye cikly G. Sviridova [Druskin, M.S. Vocal cycles of G. Sviridov] / M.S. Druskin // Sovetskaya muzyka: stat'i i materialy / red. kollegiya: M.A. Grinberg [i dr.]. Vyp. 1. – M.: Sov. kompozitor, 1956. – P. 151–161.
520. Druskin, M.S. Ocherki. Stat'i. Zametki [Druskin, M.S. Essays. Articles. Notes] / M.S. Drukin. – L.: Sov. kompozitor, 1987. – 299 p.
521. Dunaevskij, I.O. Vystupleniya, stat'i, pis'ma, vospominaniya [Dunaevsky, I.O. Speeches, articles, letters, memoirs] / red.–sost. E.A. Grosheva / I.O. Dunaevskij. – M.: Sov. kompozitor, 1961. 460 p.
522. Dunaevskij, I.O. Izbrannye pis'ma [Dunaevsky, I.O. Selected Letters] / sost. i primech. D. Persona / I.O. Dunaev-skij. – L.: Muzyka: Leningr. otdelenie, 1971. – 264 p.
523. Dunaevskij, I.O. O narodnoj i psevdonarodnoj pesne [Dunaevsky, I.O. About folk and pseudo-folk song] // Dunaevskij, I.O. Vystupleniya, stat'i, pis'ma, vospominaniya / red.–sost. E.A. Grosheva. – M.: Sov. kompozitor, 1961. – P. 44–49.
524. Evlahov, O.A. Klass kompozicii D. D. Shostakovicha [Evlakhov, O.A. Class of composition by D. D. Shostakovich] / O.A. Evlahov // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah: sbornik: v 2-x kn. / pod obshh. red. G.G. Tigranova. 2-e izd., dop. Kn. 1. – L.: Muzyka: Leningr. otdelenie, 1987. – P. 171–176.
525. Emel'yanova, M.E'. Leningradskij Central'nyj muzykal'nyj tehnikum i ego znachenie v tvorcheskoj biografii G. V. Sviridova [Emelyanova, M.E. Leningrad Central Musical College and its significance in the creative biography of G. V. Sviridov] / Emel'yanova M.E. // Vestnik SPbGU. – Ser. 2. 2010. – Vyp. 2. – P. 188–197.
526. Emel'yanova, M.E. M. A. Yudin – pervyj pedagog G. V. Sviridova po sochineniyu mu-zyki [Emelyanova, M.E. M. A. Yudin – the first teacher of G. V. Sviridov for composing music] / M.E. Emel'yanova // Sviridovskie chteniya: Sud'by russkoj kul'tury v XX

veke. Materialy IX Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kursk: Izd-vo OAO "RASTR", 2013. – P. 199–207.

527. Emel'yanova, M.E. "Na putyah tvorchestva..." (Simfoniya dlya Strunnogo orkestra G.V. Sviridova) [Emelyanova, M.E. "On the paths of creativity ..." (Symphony for String Orchestra G. V. Sviridov)] / M.E. Emel'yanova // Vestnik SPbGU. – Ser. 15. 2012. – Vyp. 4. – P. 26–43.

528. Ershov, L.F. Russkaya sovetskaya literatura 30-x godov [Ershov, L.F. Russian Soviet Literature of the 30s]: uch. posobie dlya filol. spec. un-tov i ped. vuzov / L.F. Ershov, E.A. Nikulina, G.V. Filippov. – M.: Vyssh. shkola, 1978. – 232 p.

529. Esakov, V.D. Stalinskie "sudy chesti": Delo "KR" [Esakov, V.D. Stalin's "courts of honor": The case of "KR"] / V.D. Esakov, E.S. Levina. – M.: Nauka, 2005. 440 p.

530. Efimova, I.V. «... I muzyka, i Slovo...»: o tvorcheskom metode G.V. Sviridova: mo-nografiya [Efimova, I.V. "... and music, and the Word ...": the creative method of G.V. Sviridov: monograph] / I.V. Efimova, T.Yu. Vorob'eva. – Krasnoyarsk: Krasnoyarskij gos. un-t, 2002. – 164 p.

531. Zhivov, V.L. Hory a capella Sviridova [Zhivov, V.L. Choirs a capella of Sviridov] / V.L. Zhivov // Georgij Sviridov: Sbornik statej / sost. i obshh. red. D.V. Frishmana. – M.: Muzyka, 1971. – P. 320–351.

532. Zarickaya, R.A. P. B. Ryazanov. Ocherk zhizni i tvorchestva [Zaritskaya, R.A. P. B. Ryazanov. Essay on life and work] / R.A. Zarickaya. – L.: Sov. kompozitor, 1960. – 51 p.

533. Zaharov, R.V. Zapiski baletmejstera [Zakharov, R.V. Notes of the choreographer] / R.V. Zaharov. – M.: Iskusstvo, 1976. – 351 p.

534. Ioffe, I.I. Muzyka sovetskogo kino. Osnovy muzykal'noj dramaturgii [Ioffe, I.I. Music of Soviet cinema. Fundamentals of musical drama] / I.I. Ioffe. – L.: Gosud. muz. nauchno-issled. in-t, 1938. – 165 p.

535. Istoriya muzyki narodov SSSR: v 5 t. T. 2: 1932–1941 [The history of music of the peoples of the USSR: in 5 vol. V. 2: 1932–1941] / otv. red. Yu.V. Keldysh. – M.: Sov. kompozitor, 1970. – 523 p.

536. Istoriya russkoj sovetskoj muzyki: v 4-x t. T. 1: 1917–1934 [The history of Russian Soviet music: in 4 volumes vol. 1: 1917–1934] / otv. red. D.B. Kabalevskij. – M.: Muzgiz, 1956. – 330 p.

537. Istoriya russkoj sovetskoj muzyki: v 4-x t. T. 2: 1935–1941 [The history of Russian Soviet music: in 4 volumes vol. 2: 1935–1941] / otv. red. A.A. Solovcov. – M.: Muzgiz, 1959. – 552 p.

538. Istorija russkoj sovetskoj muzyki: v 4-x t. T. 4: 1946–1958. Ch. 2 [History of Russian Soviet music: in 4 volumes vol. 4: 1946–1958. Part 2] / otv. red. B.M. Yarustovskij. – M.: Muzgiz, 1963. – 404 p.
539. Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. 1. 1917–1941 [The history of modern Russian music. Issue 1. 1917–1941] / pod red. M.E. Tarakanova. – M.: Muzyka, 2005. – 480 p.
540. Iyun' 1941 – maj 1945: O podvige Leningrada strokami hroniki [June 1941 – May 1945: On the exploits of Leningrad in the chronicles] / sost. Yu.N. Yablochkin. – L.: Lenizdat, 1989. – 720 p.
541. Kagan, M.S. Grad Petrov v istorii russkoj kul'tury [Kagan, M.S. Grad Petrov in the history of Russian culture] / M.S. Kagan. – SPb.: Paritet, 2006. – 480 p.
542. Kisun'ko, G.V. Sekret'naya zona: Ispoved' general'nogo konstruktora [Kisun'ko, G.V. Secret Zone: Confessions of the General Designer] / G.V. Kisun'ko. – M.: Sovremennik, 1996. – 510 p.
543. Kniga o Sviridove. Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki [The book is about Sviridov. Reflections. Statements. Articles. Notes] / sost. A.A. Zolotov. – M.: Sov. kompozitor, 1983. – 282 p.
544. Kotlyarevskij, A.N. Tvorchestvo M. A. Yudina [Kotlyarevsky, A.N. Creativity M.A. Yudin] / A.N. Kotlyarevskij // Ocherki po istorii i teorii muzyki: sb. issledov. i materialov. Vyp. 1. – L.: Gos. nauchn.-issled. in-t teatra i muzyki, 1939. – P. 84–115.
545. Kremlev, Yu.A. Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya. Obzor deyatel'nosti. 1862–1937 [Kremlev, Yu.A. Leningrad State Conservatory. Business Overview. 1862–1937] / Yu.A. Kremlev. – M.: Muzgiz: Tip. im. I. Fedorova v Leningrade, 1938. – 179 p.
546. Kryukov, A.A. Birskie hroniki Georgiya Sviridova [Kryukov, A.A. Birsky Chronicles of George Sviridov] / A.A. Kryukov // Sviridovskie chteniya: Znachenie tvorcheskogo naslediya i zhiznennogo puti G. V. Sviridova dlya sovremennoj otechestvennoj kul'tury (k 95-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora): Sb. nauch. statej po materialam VI Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Kursk: Izd-vo FGU "Kurskij CNTI", 2010. – P. 267–269.
547. Kryukov, A.A. G. V. Sviridov i Bashkortostan (G. V. Sviridov v muzykal'noj kul'ture Bashkortostana) [Kryukov, A.A. G.V. Sviridov and Bashkortostan (G.V. Sviridov in the musical culture of Bashkortostan)] / A.A. Kryukov // Sviridovskie chteniya: Svyaz' vremen. G. V. Sviridov i puti razvitiya russkoj muzyki. Materialy V Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Kursk: Izd-vo FGU "Kurskij CNTI", 2009. – P. 176–179.

548. Lavrovskij, L.M. O putyah razvitiya sovetskogo baleta [Lavrovsky, L.M. On the ways of development of the Soviet ballet] / L.M. Lavrovskij // Muzykal'nyj teatr i sovremennost'. – M.: [b.i.], 1962. – P. 28–36.
549. Lebedev, D.N. Projdennoe: Vospominaniya [Lebedev, D.N. Passed: Memories] / D.N. Lebedev. – L.: Lenizdat, 1980. – 150 p.
550. Levitin, G.M. A. I. Konstantinovskij [Levitin, G.M. A. I. Konstantinovskij] / G.M. Levitin // Leningradskie hudozhniki teatra: Sbornik. – L.: Hudozhnik RSFSR, 1971. – P. 33–63.
551. Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah: Cbornik. V 2-x kn. [Leningrad Conservatory in memoirs: in 2 books] / pod obshh. red. G.G. Tigranova. 2-e izd., dop. Kn. 1. – L.: Muzyka: Leningr. otделение, 1987. – 253 p.
552. Leningradskaya filarmoniya. 1933–1934. [The Leningrad Philharmonic. 1933–1934]. – L.: GOME'C: Tip. Leningradskaya pravda, 1933. – 32 p.
553. Leningradskaya filarmoniya. 1934–1935. Obzor raboty. [The Leningrad Philharmonic. 1934–1935. Overview of the work] – L.: Len. filarmoniya: Tip. im. Volodarskogo, 1935. – 82 p.
554. Leningradskaya filarmoniya. Koncertnye programmy. Sezon 1940–1941 g. [The Leningrad Philharmonic. Concert programs. Season 1940–1941] – L.: Sov. pechat', 1940. – 64 p.
555. Leningradskaya filarmoniya. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [The Leningrad Philharmonic. Articles. Memories. Materials] / red. B.A. Arapov, O.S. Sarkisov, V. Fomin. – L.: Muzyka: Len. otделение, 1972. – 376 p.
556. Leningradskie kompozitory: Kratkie biografii. [Leningrad Composers: Short Biographies] – L.; M.: Muzgiz, 1950. – 136 p.
557. Leningradskij gosudarstvennyj ordena Lenina akademicheskij Malyj opernyj teatr. Obzor tvorcheskoj raboty s 1918 po 1940 god [Leningrad State Order of Lenin Academic Small Opera House. Review of creative work from 1918 to 1940] – L.: Gos. ordena Lenina akad. Malyj opernyj teatr, 1940. – 42 p.
558. Leningradskij gosudarstvennyj ordena Lenina akademicheskij Teatr Opery i Baleta im. S. M. Kirova. Programmy i libretto. [Leningrad State Order of Lenin Academic Opera and Ballet Theater named after S. M. Kirov. Programs and libretto] – L.: Leningr. gos. ordena Lenina akad. teatra opery i baleta im. S. M. Kirova, 1940. – 96 p.

559. Livshic, A.B. Zhizn' za Rodinu svoyu. Ocherki o kompozitorah, muzykantah pogibshih v VOV [Livshits, A.B. Life for your country. Essays on composers, musicians who died in the Great Patriotic War] / A.B. Livshic. – M.: Muzyka, 1964. – 333 p.

560. Lokshin, D.L. Leningradskaya gosudarstvennaya akademicheskaya Kapella im. M. I. Glinki [Lokshin, D.L. The Leningrad State Academic Glinka Capella] / D.L. Lokshin. – M.: Muzgiz, 1955. – 38 p.

561. Lopuhov, F.V. Shest'desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmejestera [Lopukhov, F.V. Sixty years in ballet. Memoirs and notes of the choreographer] / lit. red. i vst. stat'ya Yu.I. Slonimskogo / F.V. Lopuhov. – M.: Iskusstvo, 1966. – 367 p.

562. Loskutov, A.N. "Neutomimyj mayatnik kachaetsya..." (G. V. Sviridov i kompozitor-skaya sreda Leningrada 1946–1948 gg.) [Loskutov, A.N. G. V. Sviridov and the composer's environment of Leningrad 1946–1948.] / A.N. Loskutov // Sviridovskie chteniya: Znachenie tvorcheskogo naslediya i zhiznennogo puti G. V. Sviridova dlya sovremennoj otechestvennoj kul'tury (k 95-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora): Sb. nauch. statej po materialam VI Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kursk: Izd-vo FGU "Kurskij CNTI", 2010. – P. 40–53.

563. Makarov, E.P. Dnevnik. Vospominaniya ob uchitele – D. D. Shostakoviche [Makarov, E.P. A diary. Memories of the teacher - D. D. Shostakovich] / E.P. Makarov. – M.: Kompozitor, 2001. – 59 p.

564. Maksimenkov, L.V. Sumbur vmesto muzyki. Stalin i kul'turnaya revolyuciya. 1936–1938 [Maksimenkov, L.V. Confusion instead of music. Stalin and the Cultural Revolution. 1936–1938] / L.V. Maksimenkov. – M.: Yuridicheskaya kniga, 1997. – 320 p.

565. Mamaeva, E. G. V. Sviridov. Kvintet dlya dvux skripok, al'ta, violoncheli i forte-piano: ot istorii teksta k istorii stilya [Mamaeva, E. G. V. Sviridov. Quintet for two violins, viola, cello and forte-piano: from the history of the text to the history of style] / E. Mamaeva // Sviridovskie chteniya: "Mesto tvorchestva G. V. Sviridova v russkom i mirovom muzykal'no-istoricheskom processe". Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kursk: Izd-vo OOO "Mechta", 2005. – P. 144–150.

566. Maslovskaya, T.Yu. Ob e'picheskoj sushhnosti vokal'no-simfonicheskikh proizvedenij Sviridova [Maslovskaya, T.Yu. On the epic essence of the vocal-symphonic works of Sviridov] / T.Yu. Maslovskaya // Kniga o Sviridove. Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki / sost. A.A. Zolotov. – M.: Sov. kompozitor, 1983. – P. 151–163.

567. Maslovskaya, T.Yu. O stile i nacional'noj sushhnosti proizvedenij Sviridova [Maslovskaya, T.Yu. On the style and national essence of the works of Sviridov] /

T.Yu. Maslovskaya // Georgij Sviridov: Sbornik statej i issledovanij / sost. R.S. Ledenev. – M.: Muzyka, 1979. – P. 34–69.

568. Mejer, Ksh. Dmitrij Shostakovich: zhizn', tvorcestvo, vremya [Meyer, Ksh. Dmitry Shostakovich: life, creativity, time] / Ksh. Mejer. – SPb.: DSCH: Kompozitor, 1998. – 559 p.

569. Miheeva, L.V. I. I. Sollertinskij. Zhizn' i nasledie [Mikheeva, L.V. I. I. Sollertinsky. Life and heritage] / L.V. Miheeva. – L.: Sov. kompozitor, 1988. – 256 p.

570. Miheeva, L.V. I.I. Sollertinskij (iz perepiski voennyh let) [Mikheeva, L.V. I.I. Sollertinsky (from the correspondence of the war years)] / L.V. Miheev // Muzykal'naya panorama Leningrada. Stat'i, pis'ma, vospominaniya / sost. A.G. Yusfin. – L.: Sov. kompozitor, 1977. – P. 80–99.

571. Moldavskij, D.M. V nachale tridcatyh: monografiya [Moldavsky, D.M. In the early thirties: a monograph] / D.M. Moldavskij. – L.: Sov. pisatel', 1984. 376 p.

572. Mravinskij, E.A. Zapiski na pamyat': Dnevniki. 1918–1987 [Mravinsky, E.A. Notes on memory: Diaries. 1918–1987] / tekstol. podgotovka, sostavlenie, vstup. st. A.M. Vavilinoj-Mravinskoj / E.A. Mravinskij. – SPb.: Iskustvo-SPb, 2004. – 656 p.

573. Muzalevskij, V.I. Zapiski muzykanta [Muzalevsky, V.I. Notes of a musician] / V.I. Muzylevskij. – L.: Muzyka, 1969. – 215 p.

574. Muzyka vo vremeni i prostranstve: pamyati G. V. Sviridova. Pesnopeniya i molitvy Georgiya Sviridova v kontekste sovremennoj duhovnoj kul'tury Rossii. Materialy otkrytoj Vserossijskoj nauchnoj konferencii [Music in time and space: the memory of G.V. Sviridov. Chants and prayers of George Sviridov in the context of the contemporary spiritual culture of Russia. Materials of the open All-Russian Scientific Conference] / gl. red. A.S. Belonenko. – Kursk: Izd-vo Kursk. gos. un-ta, 2007. – 213 p.

575. Muzykal'naya zhizn' Leningrada. Sbornik statej [The musical life of Leningrad. Digest of articles] / pod obshh. red. V.M. Bogdanova-Berezovskogo i I.L. Gusina. – L.: Sov. kompozitor: Leningr. otделение, 1961. – 387 p.

576. Muzykal'naya kul'tura Leningrada za 50 let. Muzykal'no-istoricheskie ocherki [Musical culture of Leningrad for 50 years. Musical and historical essays] / otv. red. V.M. Bogdanov-Berezovskij. – L.: Muzyka: Leningr. otделение, 1967. – 487 p.

577. Muzykal'naya panorama Leningrada: Stat'i, pis'ma, vospominaniya [The musical panorama of Leningrad: Articles, letters, memoirs] / sost. A.G. Yusfin. – L.: Sov. kompozitor: Leningr. otделение, 1977. – 110 p.

578. Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova: sbornik statej [The musical world of Georgy Sviridov: a collection of articles] / sost. A.S. Belonenko. – M.: Sov. kompozitor, 1990. – 224 p.

579. Musin, I.A. Uroki zhizni. Vospominaniya dirizhera [Musin, I.A. Life lessons. Memoirs of a conductor] / I.A. Musin. – SPb.: Izd-vo "Dean+Adma-M", 1995. – 232 p.

580. Myaskovskij, N.Ya. Yu. Sviridov. Sem' romansov na slova M. Lermontova [Myaskovsky, N.Ya. Yu. Sviridov. Seven romances to the words of M. Lermontov] [Otzyv, 1938] / N.Ya. Myaskovskij // Myaskovskij N. Sobranie materialov: v dvuh tomakh. Izd. 2-e. V. 2. – M.: Muzyka, 1964. – P. 256–257.

581. Myaskovskij, N.Ya. Fortepiannoe trio Yu. Sviridova [Myaskovsky, N.Ya. Piano Trio Y. Sviridov] [Otzyv, 1946] / N.Ya. Myaskovskij // Myaskovskij N. Sobranie materialov: v dvuh tomakh. Izd. 2-e. V. 2. – M.: Muzyka, 1964. – P. 264.

582. Nachalo russkogo romansa. Sbornik dlya peniya s fortepiano [The beginning of the Russian romance. Collection for singing with pianoforte] / pod red. T. Trofimovoj, A. Drozdova. – M.: Muzgiz, 1936. – 126 p.

583. Orest Evlahov – kompozitor i pedagog. Stat'i. Materialy. Vospominaniya [Orest Evlakhov is a composer and teacher. Articles. Materials. Memories] / sost. A.P. Petrov. – L.: Sov. kompozitor, 1981. – 128 p.

584. Ot balagana do Shekspira: Hronika teatral'noj deyatel'nosti G.M. Kozinceva [From the booth to Shakespeare: Chronicle of the theatrical activity of G.M. Kozintsev] / sost. i komment. V.G. Kozincevoj, Ya.L. Butovskogo. – SPb.: Dmitrij Bulanin, 2002. – 477 p.

585. Otechestvennaya muzykal'naya literatura: 1917–1985. Vyp. 2 [Domestic musical literature: 1917–1985. Issue 2] / red.–sost. E.E. Duran-dina. – M.: Muzyka, 2002. – 308 p.

586. Ocherki istorii Leningrada: v 7 tomakh. Tom 4: Period Velikoj Oktyabr'skoj revolyucii i postroeniya socializma v SSSR. 1917–1941. [Essays on the history of Leningrad: in 7 volumes. Volume 4: The period of the Great October Revolution and the building of socialism in the USSR. 1917–1941] – M.; L.: Nauka, Leningr. otdelenie, 1964. – 941 p.

587. Ocherki istorii Leningrada: v 7 tomakh. Tom 6: Leningrad v period zaversheniya stroitel'stva socializma i postepennoho perehoda k kommunizmu. 1946–1965. [Essays on the history of Leningrad: in 7 volumes. Volume 6: Leningrad in the period of completion of the construction of socialism and a gradual transition to communism. 1946–1965.] – M.; L.: Nauka, Leningr. otdelenie, 1970. – 692 p.

588. Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Essays on Soviet musical creativity] / red. kollegiya: B.V. Asaf'ev, A.A. Al'shvang. – M.; L.: Muzgiz, 1947. – 320 p.

589. Paisov, Yu.I. Hory a capella Sviridova [Paisov, Yu.I. Choirs a capella of Sviridov] / Yu.I. Paisov // Georgij Sviridov: Sbornik statej i issledovanij / sost. R.S. Ledenev. M.: Muzyka, 1979. P. 312–387.

590. Pamyati I. I. Sollertinskogo. Vospominaniya, materialy, issledovaniya [In memory of I. I. Sollertinsky. Memories, materials, research] / sost. L.V. Miheeva. 2-e izd., dop. – L.: Sov. kompozitor, 1978. – 312 p.

591. Pasternak, B.L. Izbrannye stihi [Pasternak, B.L. Selected poems] / B.L. Pasternak. – M.: Sov. literatura, 1933. – 251 p.

592. Perevezencev, S.V. Rossiya. Velikaya sud'ba [Perevezentsev, S.V. Russia. Great destiny] / S.V. Perevezencev. – M.: Belyj gorod, 2006. – 704 p.

593. Peterburg. Petrograd. Leningrad. Peterburg. Vek dvadcatyj: Kratk. ist.–hudozh. hrestomatiya: uchebn. posobie. [Petersburg. Petrograd. Leningrad. Petersburg. Twentieth Century: A Brief History and Art Reader: Textbook] – SPb.: S.-Peterb. gos. un-t ped. masterstva, 2003. – 112 p.

594. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu [Letters to a friend: D. Shostakovich's letters to I.D. Glikman] / sost. i komm. I.D. Glikmana. – Moskva: DSCH-SPb.: Kompozitor, 1993. – 336 p.

595. Polyakova, L.V. Vokal'nye cikly G. V. Sviridova. [Polyakova, L.V. Vocal cycles G.V. Sviridov] Izd. 2-e, dop. / L.V. Polyakova. – M.: Sov. kompozitor, 1971. – 100 p.

596. Polyakova, L.V. Nekotorye voprosy tvorcheskogo stilya G. Sviridova [Polyakova, L.V. Some questions of the creative style G. Sviridov] / L.V. Polyakova // Muzyka i sovremennost': Sbornik statej / sost. T.A. Lebedeva. – M.: Muzgiz, 1962. – P. 183–242.

597. Polyakova, L.V. Sviridov, kak kompozitor XX veka [Polyakova, L.V. Sviridov, as a composer of the twentieth century] / L.V. Polyakova // Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova: sb. st. / sost. A.S. Belonenko. – M.: Sov. kompozitor, 1990. – P. 40–55.

598. Prigozhin, L.A. Minuvshee. Vospominaniya [Prigogine, L.A. Past. Memories] / L.A. Prigozhin. – L.: Sov. kompozitor, 1991. – 96 p.

599. Pe'n, A.A. Romansy [leningradskih kompozitorov] [Peng, A.A. Romances of Leningrad composers] / A.A. Pe'n // Tvorchestvo leningradskih kompozitorov. 1948–1955. Obzorno-kriticheskie stat'i. – L.: Muzgiz, 1956. – P. 104–108.

600. Raaben, L.N. Instrumental'noe tvorchestvo Sviridova 30–40-h godov [Raaben, L.N. Instrumental creativity Sviridov 30–40s] / L.N. Raaben // Voprosy teorii i e'stetiki muzyki: sbornik statej. Vyp.10 / red. A.A. Gozenpud. – L.: Muzyka, 1971. – P. 101–122.

601. Raaben, L.N. Kamerno-instrumental'naya muzyka [leningradskih kompozitorov] [Raaben, L.N. Chamber-instrumental music [of Leningrad composers]] / L.N. Raaben // Muzykal'naya zhizn' Leningrada: Sbornik statej / pod obshh. red. V.M. Bogdanova-Berezovskogo i I.L. Gusina. – L.: Sov. kompozitor: Leningr. otделение, 1961. – P. 123–125.
602. Raaben, L.N. Sovetskij instrumental'nyj concert [Raaben, L.N. The Soviet instrumental concert] / L.N. Raaben. – L.: Muzyka, 1967. – 307 p.
603. Raaben, L.N. Sovetskaya kamerno-instrumental'naya muzyka [Raaben, L.N. Soviet chamber-instrumental music] / L.N. Raaben. – L.: Muz-giz, 1963. – 340 p.
604. Reva, A.V. Grani: ot Anfilatova do Yakubovskogo: stat'i i ocherki, dokumenty, pis'ma: [iz neizdannogo] [Reva, A.V. Faces: from Anfilatova to Yakubovsky: articles and essays, documents, letters] / sost. T.M. Dolmatova, V.A. Lyubimov / A.V. Reva. – Kirov: Tvorcheskoe ob"edinenie "Avtor", 2009. – 288 p.
605. Russkaya literatura XX veka: v 2-x tomah [Russian literature of the twentieth century: in 2 volumes] / pod red. L.P. Kremencova. V. 1. 1920–1930-e gody. 3-e izd. – M.: ACADEMA, 2005. – 496 p.
606. Rylov, A.A. Vospominaniya [Rylov, A.A. Memories] / pod red. N.G. Mashkovceva / A.A. Rylov. – M.: Iskusstvo, 1954. – 264 p.
607. Ryazanov, P.B. K novomu e'tapu [Ryazanov, P.B. Towards a new stage] / P.B. Ryazanov // Itogi pervoj godovshhiny postanovleniya CK VKP (b) o perestrojke literaturno-hudozhestvennyh organizacij. Sbornik sta-tej LOSSK pod obshh. red. V. Tobol'kevicha. – L., 1933. – P. 20–21.
608. Ryazanov, P.B. O vospitanii kompozitorskih kadrov v Leningrade [Ryazanov, P.B. On the education of composers in Leningrad] / P.B. Ryazanov // Itogi pervoj godovshhiny postanovleniya CK VKP (b) o perestrojke literaturno-hudozhestvennyh organizacij. Sbornik statej LOSSK pod obshh. red. V. Tobol'kevicha. – L., 1933. – P. 65–68.
609. Ryazanov, P.B. O sootnoshenii pedagogicheskikh vozzrenij i kompozicionno-texnicheskikh resursov N. A. Rimskogo-Korsakova [Ryazanov, P.B. On the relationship between pedagogical views and compositional and technical resources N.A. Rimsky-Korsakov] / P.B. Ryazanov // N.A. Rimskij-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie. Stat'i i materialy / pod red. S.L. Ginzburga. – L.: Muzgiz, 1959. – P. 119–132.
610. Ryazanov, P.B. Programma i metody prepodavaniya sol'fedzhio. Tezisy [Ryazanov, P. B. Program and methods of teaching solfeggio. Abstracts] / P.B. Ryazanov // Materialy konferencii-kursov prepodavatelej muzykal'nyh tehnikumov R. S. F. S. R. 5–15 sentyabrya 1926. Tezisy dokladov i rezolyucij. – L.: Vestnik Leningr. Soveta, 1927. – P. 37–38.

611. Ryazanov, P.B. Sravnenie prakticheskikh uchebnikov garmonii P. Chajkovskogo i N. Rimskogo-Korsakova [Ryazanov, P.B. Comparison of practical textbooks of harmony by P. Tchaikovsky and N. Rimsky-Korsakov] / P.B. Ryazanov // Muzykal'naya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'. Vyp. 2: istoriko-teoreticheskie issledovaniya / nauchn. red. i sost. V.V. Molzinskij. – SPb.: SPbGUKI, 2007. – P. 89–96.

612. Ryazanova, N.P. Izuchaya arhiv P. B. Ryazanova [Ryazanova, N.P. Studying the archive of P.B. Ryazanov] / N.P. Ryazanova // Muzykal'naya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'. Vyp. 2: istoriko-teoreticheskie issledovaniya / nauchn. red. i sost. V.V. Molzinskij. – SPb.: SPbGUKI, 2007. – P. 97–115.

613. Sadovyj, N.A. Leningradskaya filarmoniya [Sadovyj, N.A. The Leningrad Philharmonic] / N.A. Sadovyj. – L.: Lenizdat, 1965. – 47 p.

614. Salmanov, V.N. Materialy, issledovaniya. Vospominaniya [Salmanov, V.N. Materials, research. Memories] / sost. S.V. Salmanova, G.G. Belov. – L.: Sov. kompozitor: Leningr. otделение, 1982. – 280 p.

615. Sviridov, G.V. Dusha kompozitora – raskalennaya pech'. Beseda G. Sviridova s S. Bi-ryukovym dlya gazety "Trud" [Sviridov, G.V. The composer's soul is a hot oven. Conversation G. Sviridov with S. Biryukov for the newspaper "Trud"] / G.V. Sviridova // Buklet IX muzykal'nogo festivalya im. G. V. Sviridova. II Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya "Sviridovskie chteniya". – Kursk: FGU "Kurskij CNTI", 2006. – P. 13–16.

616. Sviridov, G.V. Korotko o godah ucheniya [Sviridov, G.V. Briefly about the years of teaching] / G.V. Sviridov // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah: Cbornik. V 2 h kn. / pod obshh. red. G.G. Tigranova. 2-e izd., dop. Kn. 1. – L.: Muzyka: Leningr. otделение, 1987. – P. 170–171.

617. Sviridov, G.V. Muzyka kak sud'ba [Sviridov, G.V. Music as Destiny] / sost., avt. predisl. i komment. A.S. Belonenko / G.V. Sviridov. – M.: Molodaya gvardiya, 2002. – 798 p.

618. Slonimskaya, R.N. Shkola V. V. Shherbacheva: k probleme osmysleniya pedagogicheskikh principov russkikh kompozitorov [Slonimskaya, R.N. School of V.V. Shcherbachev: to the problem of understanding the pedagogical principles of Russian composers] / R.N. Slonimskaya // Muzykal'naya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'. Vyp. 2: Istoriko-teoreticheskie issledovaniya / nauchn. red. i sost. V.V. Molzinskij. – SPb.: SPbGUKI, 2007. – P. 63–88.

619. Slonimskij, Yu.I. Sem' baletnyh istorij [Slonimskij, Yu.I. Seven ballet stories] / Yu.I. Slonimskij. – L.: Iskusstvo, 1967. – 258 p.

620. Sovetskaya opera. Sbornik kriticheskikh statej [The Soviet opera. Collection of critical articles] / red. M. Grinberg. – M.: Gos. muz. izd-vo, 1953. – 479 p.
621. Sovetskie kompozitory – laureaty Stalinskih premij: Biogr. Materialy [Soviet composers are laureates of the Stalin Prizes: Biographical materials] / avt.–sost. V.M. Bogdanov-Berezovskij, E.F. Nikitina. – L.: Muzgiz, 1954. – 458 p.
622. Sovetskie kompozitory. Dekada sovjetskoy muzyki. [Soviet composers. The Decade of Soviet Music]. Perepechatano s izdaniya Leningradskoj filarmonii. 1939.
623. Sovetskie kompozitory. Kratkie svedeniya k dekade sovjetskoy muzyki v Leningrade [Soviet composers. Brief information on the decade of Soviet music in Leningrad]. Vyp.1. – L.: Leningr. filarmoniya: tip. im. I. Fedorova, 1938. – 96 p.
624. Sokolov, O.D. M. N. Pokrovskij i sovjetskaya istoricheskaya nauka [Sokolov, O.D. M.N. Pokrovsky and Soviet Historical Science] / O.D. Sokolov. – M.: Mysl', 1970. – 283 p.
625. Sokol'skij, M. Poe'ty i kompozitor. Zametki o vokal'nyx ciklax G. Sviridova [Sokolsky, M. Poets and composer. Notes on the vocal cycles G. Sviridov] / M. Sokol'skij // Literaturnaya gazeta. – 1956. – 23 avgusta. – S. 2.
626. Solov'ev-Sedoj, V.P. Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Soloviev-Sedoy, V.P. Memories. Articles. Materials] / sost. S.M. Hentova, red. M.A. Dunaevskij. – L.: Sov. kompozitor: Leningr. otdelenie, 1987. – 296 p.
627. Solov'ev-Sedoj, V.P. Puti-dorogi: vospominaniya, rasskazy o pesnyah, mysli ob iskusstve [Soloviev-Sedoy, V.P. Roads: memories, stories about songs, thoughts about art] / V.P. Solov'ev-Sedoj. – L.: Sov. kompozitor, 1983. – 184 p.
628. Sohor, A.N. Georgij Vasil'evich Sviridov: kritiko-bibliogr. ocherk [Sohor, A.N. Georgy Vasilievich Sviridov: critical-bibliographer. feature article] / A.N. Sohor. – L.: Muzgiz, 1956. – 157 p.
629. Sohor, A.N. Georgij Sviridov [Sohor, A.N. Georgy Sviridov]. Izd. 2-e, dop. / A.N. Sohor. – M.: Sov. kompozitor, 1972. – 345 p.
630. Sohor, A.N. Muzykal'naya dramaturgiya vokal'no-simfonicheskix proizvedenij Sviridova [Sohor, A.N. The musical drama of the vocal and symphonic works of Sviridov] / A.N. Sohor // Muzykal'nyj sovremennik: sbornik statej. Vyp. 3 / sost. S.S. Ziv, red. L.V. Danilevich. – M.: Sov. kompozitor, 1979. – P. 13–31.
631. Sohor, A.N. Sviridov i russkaya kul'tura [Sohor, A.N. Sviridov and Russian Culture] / A.N. Sohor // Georgij Sviridov: Sbornik statej / sost. i obshh. red. D.V. Frishmana. – M.: Muzyka, 1971. – P. 7–33.

632. Sohor, A.N. Tradicii i novatorstvo v tvorchestve Sviridova [Sohor, A.N. Traditions and innovation in Sviridov's work] // *Voprosy teorii i e'stetyki muzyki*. Vyp.10 / red. A. A. Gozenpud. – L.: Muzyka, 1971. P. 60–100.
633. Tvorchestvo leningradskih kompozitorov. 1948–1955 gg. Obzorno-kriticheskie sta-t'i [Creativity of Leningrad composers. 1948–1955 Review-critical articles] / pod red. A.N. Dolzhanskogo. – L.: Muzgiz. 1956. – 240 p.
634. Ter-Oganezova, I. A. Isaakyan i poe'ma G. Sviridova "Strana otcov" [Ter-Oganezova, IA Isaakyan and G. Sviridov's poem "The Country of the Fathers"] / I. Ter-Oganezova // *Problemy muzykal'noj nauki: sbornik statej*. Vyp.2. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – P. 150–176.
635. Tomilin, V.K. "Moj stil' – e'to moi ubezhdeniya...": O kompozitore V. Tomiline [Tomilin, V.K. "My style is my belief ...": About the composer V. Tomilin] / N.L. Kotikova, Vs. B. Azarov. 2-e izd., dop. – L.: Sov. kompozitor, 1989. – 66 p.
636. Tolstoj, D.A. Dlya chego vse e'to bylo. Vospominaniya [Tolstoy, D.A. Why all this was. Memories] / D.A. Tolstoj. – SPb.: Bib-liopolis, 1995. – 622 p.
637. Tyulin, Yu.N. Ot starogo k novomu [Tyulin, Yu.N. From old to new] / Yu.N. Tyulin // *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah: Cbornik*. V 2-h kn. / pod obshh. red. G.G. Tigranova. 2-e izd., dop. Kn. 1. – L.: Muzyka: Leningr. otdelenie, 1987. – P. 77–78.
638. Uilson, E'. Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [Wilson, E. The life of Shostakovich, told by his contemporaries] / E'. Uilson. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 536 p.
639. Hentova, S.M. V mire Shostakovicha [Hentova, S.M. In the world of Shostakovich] / S.V. Hentova. – M.: Kompozitor, 1996. – 366 p.
640. Hentova, S.M. Shostakovich i Sibir' [Hentova, S.M. Shostakovich and Siberia] / S.V. Hentova. – Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izd-vo, 1990. – 176 p.
641. Hentova, S.M. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. V 2-x t. [Hentova, S.M. Shostakovich. Life and art. In 2 volumes] / S.V. Hentova. – L.: Sov. kompozitor, 1985. V. 1. – 544 p.
642. Hentova, S.M. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. V 2-x t. [Hentova, S.M. Shostakovich. Life and art. In 2 volumes] / S.V. Hentova. – L.: Sov. kompozitor, 1985. V. 2. – 623 p.
643. Hentova, S.M. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. V 2-x t. 2-e izd., dop. [Hentova, S.M. Shostakovich. Life and art. In 2 volumes. 2 nd edition, supplemented] / S.V. Hentova. – M.: Kompozitor, 1996. – V. 1. – 460 p.

644. Hentova, S.M. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. V 2-x t. 2-e izd., dop. [Hentova, S.M. Shostakovich. Life and art. In 2 volumes. 2 nd edition, supplemented] / S.V. Hentova. – M.: Kompozitor, 1996. V. 2. – 534 p.
645. Hranitel': V. M. Glinka. Vospominaniya, arhivy, pis'ma [The keeper: V.M. Glinka. Memories, archives, letters] / sost. M. Glinka. – SPb.: Izd-vo "ARS", 2006. – 416 p.
646. Hrennikov, T.N. Tak e'to bylo. O vremeni i o sebe [Khrennikov, T.N.. So it was. About time and about myself] / T.N. Hrennikov. – M.: Muzyka, 1994. – 207 p.
647. Cendrovskij, V.M. O garmonii Sviridova [Tsendrovsky, V.M. On the harmony of Sviridov] / V.M. Cendrovskij // Muzyka i sovremennost': sbornik statej / red.–sost. T.A. Lebedeva. Vyp. 5. – M.: Muzyka, 1967. – P. 118–158.
648. Cendrovskij, V.M. Sonatnaya forma v instrumental'nyh proizvedeniyah Sviridova [Tsendrovsky, V.M. Sonata form in the instrumental works of Sviridov] / V.M. Cendrovskij // Voprosy muzykal'noj formy: sbornik statej / red.–sost. VI. Protopopov. Vyp. 3. – M.: Muzyka, 1977. – P. 107–122.
649. Chernobaev, A.A. Mihail Nikolaevich Pokrovskij [Chernobaev, A.A. Mikhail Nikolayevich Pokrovsky] // Istoriki Rossii. Biografii / sost., otv. red. A.A. Chernobaev. – M.: ROSSPE'N, 2001. – P. 447–454.
650. Chujkova, M. "Skazka o Shotlandii": muzykal'nye voploshheniya poe'zii Roberta Bernsa Brittenom i Sviridovym [Chuikova, M. "The Tale of Scotland": musical incarnations of the poetry of Robert Burns by Britten and Sviridov] / M. Chujkova // Sviridovskie chteniya: Sud'by russkoj kul'tury v XX veke. Materialy IX Vserossijskoj studencheskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kursk: Izd-vo OAO "RASTR", 2013. – P. 190–198.
651. Chulaki, M.I. Zhivye v pamyati moej. Vstrechi, vospominaniya, yumoreski [Chulaki, M.I. Live in my memory. Meetings, memories, humoresks] / M.I. Chulaki. – M.: Sov. kompozitor, 1990. – 190 p.
652. Shaporina, L.V. Dnevnik. V 2-h t. [Shaporina, L.V. A diary. In 2 volumes] / vst. stat'ya V.N. Sazhina. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. V. 1. – 592 p.
653. Shaporina, L.V. Dnevnik. V 2-h t. [Shaporina, L.V. A diary. In 2 volumes] / vst. stat'ya V.N. Sazhina. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. V. 2. – 640 p.
654. Shostakovich, D.D. Vmesto predisloviya [Shostakovich, D.D. Instead of the preface] / D.D. Shostakovich // Davidenko A.A. Vospominaniya. Stat'i. Materialy / sost. N.A. Martynov. – L.: Muzyka, 1968. – P. 3–5.
655. Shostakovich, D.D. Pis'ma I. I. Sollertinskomu [Shostakovich, D.D. Letters to I. I. Sollertinsky] / podg. teksta D.I. Sollertinskogo [i dr.]. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 276 p.

656. Shostakovich, D.D. Stat'i i materialy [Shostakovich, D.D. Articles and materials] / sost. i red. G. Shneerson. – M.: Sov. kompozitor, 1976. – 336 p.
657. Shcherbachev, V.V. Stat'i, materialy, pis'ma [Shcherbachev, V.V. Articles, materials, letters] / sost. R.N. Slonimskaya. – L.: Sov. kompozitor, 1985. – 360 p.
658. Yavorskij, B.L. Stat'i. Vospominaniya. Perepiska. T. 1. [Yavorsky, B.L. Articles. Memories. Correspondence] Izd. 2-e, ispr. i dop. / red.–sost. I.S. Rabinovich, obshh. red. D.D. Shostakovich. – M.: Sov. kompozitor, 1972. – 711 p.
659. Yankovskij, M.O. Sovetskij teatr operetty [Yankovsky, M.O. The Soviet Theater of Operetta] / M.O. Yankovskij. – L.; M.: Iskusstvo, 1962. – 518 p.
660. Yarustovskij, B.M. Sovetskoe muzykovedenie i ego metodologiya. (Nekotorye starye i novye fakty i mysli) [Yarustovsky, B.M. Soviet musicology and its methodology. (Some old and new facts and thoughts)] / B.M. Yarustovskij // Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznanija. Sbornik nauchnyh trudov / otv. red. A.I. Kandinskij. – M.: Moskovskaya konservatoriya, 1981. – P. 1–18.

6. Internet resources

661. Biblioteka duhovnoj nauki. Russkoe antroposofskoe dvizhenie. Yudin M. A. [Library of Spiritual Science. Russian Anthroposophical Movement. Yudin M.A.] [Electronic resources]. – URL: <http://bdn-steiner.ru/glossword/index.php/term/1,376.xhtml> (reference date: 15.04.2014)
662. I. D. Glikman o Yu. V. Sviridove. Publikaciya A. Izbicera [I. D. Glikman about Yu. V. Sviridov. The publication of A. Izbicer] // Storony sveta. Literaturno-hudozhestvennyj zhurnal. № 5. [Electronic resources]. – URL: <http://www.stosvet.net/5/izbitser/index3.html> (reference date: 08.02.2015)
663. Kryukov, A.A. Pyat' mesyacev iz zhizni Georgiya Sviridova [Kryukov, A.A. Five months from the life of George Sviridov] / A. A. Kryukov // Bel'skie prostory. Ezhemesyachnyj obshhestvenno-politicheskij literaturno-hudozhestvennyj zhurnal. [Electronic resources]. – URL: <http://www.bp01.ru/public.php?public=465> (reference date: 24.08.2012)
664. Leningrad. 29 dnej do Pobedy... [Leningrad. 29 days before the Victory ...] // Fontanka. Peterburgskaya internet-gazeta. 2010. 09.04. [Electronic resources]. – URL: www.fontanka.ru/2010/04/09/023/ (reference date: 05.03.2013)

665. Lihtherman, M.C. Ya vspominayu [Likhtherman, M.C. I remember] / M. C. Lihtherman [Electronic resources]. – URL: <http://iremember.ru/drugie-voyska/lihtherman-matvey-tsodikovich> (reference date: 12.06.2011)

666. Novosibirsk vo vremya vojny: hronika [Novosibirsk during the war: chronicle] // Muzej goroda Novosibirska. [Electronic resources]. – URL: <http://www.m-nsk.ru/70-let-pobedyi-menyu/Novosibirsk-vo-vremya-voyni-hronika/> (reference date: 26.11.2012)

667. Sviridov Georgij (Yurij) Vasil'evich (1915–1998) [Sviridov Georgy (Yuri) Vasilyevich (1915–1998)] // Gordost' zemli Kurskoj: sbornik ocherkov o znamenityh zemlyakah: [internet-versiya] / sost. M. Shehirev. Kursk, 1992. [Electronic resources]. – URL: <http://old-kursk.ru/book/zemlaki/svirid.html> (reference date: 15.05.2016)

668. Stalin, I.V. O politicheskikh zadachah universiteta narodov Vostoka. Rech' na sobranii studentov KUTV. 18 maya 1925 g. [Stalin, I.V. On the political tasks of the University of the East. Speech at the meeting of students of the KUTV. May 18, 1925] / I. V. Stalin // Stalin I. V. Sochineniya. T.7. M.: Gos. izd-vo politicheskoy literatury. 1952. P. 136-138. [Electronic library of Mikhail Grachev]. – URL: http://grachev62.narod.ru/stalin/t7/t7_20.htm (reference date: 24.03.2017)

669. Stihi XIX-XX vekov. E'lektronnaya biblioteka otechestvennoj i zarubezhnoj poezii XIX-XX vekov. O. Mandel'shtam [Poems of the XIX-XX centuries. Electronic library of Russian and foreign poetry of the XIX-XX centuries. O. Mandelstam] [Electronic resources]. – URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/mandelshtam11.html> (reference date: 02.06.2016)

670. Stihi XIX-XX vekov. E'lektronnaya biblioteka otechestvennoj i zarubezhnoj poezii XIX-XX vekov. A. Block [Poems of the XIX-XX centuries. Electronic library of Russian and foreign poetry of the XIX-XX centuries. A. Block] [Electronic resources]. – URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/blok919.html> (reference date: 17.08.2016)

671. Uzikov, Yu. Georgij Sviridov igral na barabane v Birske [Uzikov, Yu. Georgy Sviridov played to the drum in Birske] / Yu. Uzikov [Electronic resources]. – URL: <http://old.bashvest.ru/showinf.php?id=13774> (reference date: 12.06.2011)