

М. Э. Емельянова

**«НА ПУТЯХ ТВОРЧЕСТВА...»
(СИМФОНИЯ ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА
Г. В. СВИРИДОВА)**

29 декабря 1940 г. в Большом зале Ленинградской филармонии в рамках IV Декады советской музыки впервые была исполнена Симфония для струнного оркестра Г. В. Свиридова.

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» [1, л. 227].

Несмотря на то что появление симфонии сразу вызвало немало серьезных споров среди представителей музыкальной общественности, уже через несколько лет после премьеры она оказалась вне поля зрения исполнителей и музыковедов, а со временем ее партитура была сочтена утерянной. Для Г. В. Свиридова же симфония на всю жизнь осталась любимым инструментальным сочинением композиторской молодости.

В статье мы обратимся к истории создания симфонии, особенностям ее оценки современниками композитора и попытаемся понять причины сложной судьбы этого произведения.

На вторую половину 1930-х и 1940-е годы приходится период расцвета и наивысших достижений советского симфонизма, кульминацией которого стали седьмая и восьмая симфонии Д. Шостаковича, шестая симфония С. Прокофьева, поздние симфонии Н. Мясковского, вторая симфония А. Хачатуряна. Для советской музыки это было время напряженных поисков дальнейшего пути. Красноречиво свидетельствуют об этом устные и печатные дискуссии тех лет, посвященные советскому симфонизму, советской опере, музыке для детей.

Еще в феврале 1935 г. на первой дискуссии, обсуждающей проблему советского симфонизма, Д. Шостакович говорил о становлении симфонического жанра и 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» [2, с. 193]. Но к началу 1941 г. произведения, ставшие «лицом» советского симфонизма, уже появились: начиная с пятой симфонии Д. Шостаковича¹ возникает направление, обозначенное как новый советский классицизм². Кроме пятой симфонии Д. Шостаковича он был представлен такими сочинениями, как балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, сюита «Гроза» В. Щербачева, концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна, двадцать первая симфония Н. Мясковского, и рядом других произведений. Основной тенденцией этого направления было стремление к классической стройности формы, ясному языку

¹ Премьера симфонии состоялась в ноябре 1937 г.

² Термин «новый советский классицизм» в 1927 г. впервые использовал Б. В. Асафьев.

© М. Э. Емельянова, 2012

изложения³, 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.

На страницах журнала «Советская музыка» в статье, посвященной Д. Шостаковичу, Г. В. Свиридов напишет: «Это были яркие годы в области художественной жизни. Именно тогда, мне думается, в значительной степени сформировался тот новый стиль нашего искусства, в котором стремилось выразить себя новое, советское общество» [4, с. 12]. В конце 1970-х годов как результат размышлений о событиях тех лет в дневнике Г. В. Свиридова появится еще одна запись: «Годы были бурные, сложные, советская музыка напряженно искала свои пути, свой стиль и образы, стремясь выйти на прямой контакт с широким слушателем, соединить глубину и значительность содержания с яркостью, демократизмом музыкального языка, мышления» [5, с. 284].

Именно тогда происходили активное становление Свиридова-композитора, его первый выход в «музыкальный свет». На пороге 1941 г. Юрию Свиридову исполнилось 25 лет. Он был студентом последнего, пятого, курса Ленинградской консерватории, любимым учеником Д. Д. Шостаковича.

Еще в 1936 г. Ю. Свиридов приобрел широкую известность благодаря циклу романсов на стихи А. С. Пушкина. В 1937 г. он уже становится членом Союза композиторов. А ведь вступление в Союз композиторов студента, только что закончившего музыкальный техникум, — случай уникальный! И до начала 1941 г. все складывается внешне успешно. В 1936 г. Ю. Свиридов пишет концерт для фортепиано с оркестром, исполнение которого 17 ноября 1937 г. в Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского снова принесет ему большой успех (только в период с 1937 по 1941 г. он был исполнен семь раз). В 1937 г. создаются Первая симфония⁴, соната для скрипки и фортепиано.

Уже в 1938 г. творческий портрет Юрия Свиридова включен в сборник-справочник «Советские композиторы», выпущенный в связи с проведением Первой декады советской музыки [6, с. 58–59].

В период с 1936 по 1940 г. Ю. Свиридов создает циклы романсов на стихи М. Лермонтова и А. Блока, песни на слова А. Прокофьева, 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 произведений сразу же входили в концертный репертуар и были напечатаны в издательствах «Музгиз», «Советская музыка» и «Искусство».

Все нарастающая известность молодого композитора способствовала тому, что его приглашают на Мосфильм. Он создает музыку для фильма Ю. Райзмана «Подня-

³ Принято считать тенденцию к ясности языка и стройности формы результатом известных статей 1936 г. «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Однако в одной дискуссии, проходившей в 1936 г. в Ленинградской консерватории и посвященной вопросам формализма в музыкальном образовании, М. Ф. Гнесин сформулировал свое понимание возникшего неоклассического движения: «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» [3, л. 86]. Здесь стоит напомнить, что соната для виолончели с фортепиано, обозначившая поворот к новому классицизму, появилась у Д. Шостаковича еще в 1932 г., задолго до статьи «Сумбур вместо музыки».

⁴ Симфония была исполнена на том же смотре ленинградской симфонической музыки в 1937 г., где впервые прозвучала Пятая симфония Д. Шостаковича.

тая целина» (вышел на экраны 28 декабря 1939 г.). 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 1940 г. для театра музыкальной комедии Свиридов создает оперетту «Настоящий жених». Тогда же он пишет первую сонату для фортепиано и симфонию для струнного оркестра.

Имя композитора неоднократно звучало на страницах таких крупных газет и журналов, как «Советская музыка», «Искусство и жизнь», «Советское искусство». В общей сложности в период с 1937 по 1940 г. Ю. Свиридову было посвящено 14 небольших статей и заметок. Конечно, многие из них — хроника, рецензии на отдельные произведения. Были и такие заметки, где в его сочинениях отмечались 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.

В целом отношение к произведениям молодого автора было очень доброжелательным. Исследователи писали, что «музыка Ю. Свиридова отмечена простотой и ясностью фактуры и широкой песенностью. <...> Наиболее близкая ему сфера — стихия лиризма» [6, с. 59]; «в мелодиях Свиридова нет героических интонаций. <...> ...мелодические обороты имеют несомненную связь с русской народной песней. <...> Мелодия — сильная сторона композитора» [7, с. 43]; «творчеству Свиридова свойственны простота и ясность музыкального языка, большая эмоциональность, яркость и новизна музыкальных мыслей» [8, с. 29].

В ноябре 1940 г. Д. Шостакович пишет о Ю. Свиридове заметку под названием «Талантливый композитор». Эта заметка — напутствие, полное пророческой уверенности преподавателя в большом будущем своего ученика; заметка, подчеркивающая качества Ю. Свиридова, которые в перспективе обязательно должны принести хорошие плоды: «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»⁵ [9, с. 2].

В заметке Д. Шостакович приветствует и последнее произведение своего ученика: «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 гармоний и полифонической культуры вне сомнения» [9, с. 2].

Таким образом, к концу 1940 г. Юрий Свиридов уже уверенно заявил о себе как молодой, ярко одаренный, подающий большие надежды и плодотворно работающий профессиональный композитор⁶. А преобладание лирики и песенности в его творчестве дало повод большинству современников пророчить ему творческий путь в русле так называемого «демократического» направления, которое в те годы ярко выразилось в создании «песенных» симфоний и опер.

При несомненном успехе и, казалось бы, уже намеченном творческом пути, обращает на себя внимание дневниковая запись композитора следующего содержания:

⁵ Ю. Свиридов — единственный ученик Д. Шостаковича, удостоившийся такой статьи.

⁶ В статье Л. Полюты «Молодые композиторы», вышедшей в 1940 г., подчеркивается, что «Юрий Свиридов, несмотря на свой молодой возраст, уже довольно долго и плодотворно работает профессионально» [8, с. 29].

«К тому времени — 1940 год — я совсем растерялся, не знал, что делать, что писать (и долго не мог прийти в себя)» [5, с. 422]. Эти слова свидетельствуют о том, что, несмотря на успех и признание, путь Ю. Свиридова не был легким: 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 — поворотного пункта в поиске творческих решений⁷. В той же записи, повествующей о растерянности композитора, объясняются 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» [5, с. 422].

Как любой начинающий художник, Ю. Свиридов испытывал определенные влияния, учился «на образцах», принимая или отрицая их слагаемые и в этом напряженно формируя свой стиль. Таким периодом сознательного отбора средств и поиска стиля стало время учебы в консерватории.

В монографии о композиторе А. Сохор пишет о консерваторском периоде творчества Юрия Свиридова: «Пробуя свои силы в различных жанрах, он осваивает разные стили, учится на понравившихся ему произведениях так, как учатся начинающие живописцы, копируя картины признанных мастеров» [4, с. 13]. И в этом отношении, безусловно, важнейшую роль сыграло обучение у Д. Шостаковича. «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» [5, с. 25–26], — пишет в предисловии к книге «Музыка как судьба» А. С. Белоненко.

Именно в классе Д. Шостаковича 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» [3, с. 13], — писал позже Георгий Васильевич о занятиях в классе Д. Шостаковича.

Важно отметить, что Свиридов активно изучает 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 литературой способствовали его блестящая музыкальная память и умение играть „с листа“ партитуры любой сложности» [3, л. 13]. Источником «живого» знакомства с современной музыкой для него в те годы были концерты в Большом зале Филармонии: «Большой зал я усердно посещал, пользуясь студенческими контрамарками, а позднее, поступив в консерваторию, имел постоянный каждодневный пропуск» [10, с. 155].

По сравнению с годами двадцатыми, ставшими «пиком» музыкального эксперимента и небывалого количества непосредственного звучания так называемой «левой» музыки, с 1932 г. в основном исполняется классический репертуар, а с 1938 г. все чаще звучат сочинения советских композиторов. Дело в том, что с 1936 г. в стране возникает

⁷ В этот период будут и такие несомненные удачи, как Трио и Квintет, но выход из «кризиса» ознаменует поэма «Страна отцов», написанная в 1950 г.

тенденция к сокращению зарубежного репертуара и гастролей зарубежных музыкантов. В конце 1937 г. был отстранен с должности главного дирижера филармонии Фриц Штидри, на его место в 1938 г. приходит Е. Мравинский, а ставшие с 1937 г. ежегодными декады советской музыки способствуют появлению новых произведений советских композиторов.

Причин для таких перемен 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, большинство иностранных музыкантов, посещавших нашу страну, приезжали из Австрии и Германии, а с приходом к власти Гитлера многие из них постепенно покинули Европу.

Несмотря на это, в период с 1932 по 1940 г. в концертных залах еще можно было услышать немало новинок современной западноевропейской музыки⁸. По сохранившимся в архиве Санкт-Петербургской филармонии программкам симфонических концертов тех лет [11] можно составить представление о том, какие произведения слышал и впитывал юный Ю. Свиридов.

Слушателям симфонических концертов были знакомы имена композиторов «французской шестерки»: Дариуса Мийо⁹, Артура Онегера¹⁰ и Франсиса Пуленка¹¹; родоначальников музыкального экспрессионизма Арнольда Шенберга¹² и Альбана Берга¹³; неоклассицистов Пауля Хиндемита¹⁴ и Эрнста Кшенека¹⁵. Звучали сочинения ярких представителей итальянского неоклассического направления: Франческо Малпьеро, Альфреда Казеллы, Феруччо Бузони, примитивиста Витторио Рieti¹⁶. На суд слушателей были представлены монументальная симфоническая сюита Густава Хольста «Планеты», Лондонская симфония одного из основоположников «английского музыкального ренессанса» Ральфа Воан-Уильямса, оркестровые вариации «Энигма» представителя так называемой Бостонской «шестерки» — Эдуарда Элгара, первый концерт для фортепиано с оркестром Эдуарда Мак-Доуэлла. Звучали симфонические произведения польских композиторов: Ежи Фительберга¹⁷, Романа Палестера¹⁸, Кароля Шимановского¹⁹, Тадеуша Кассерна²⁰.

⁸ В поле зрения пытливых слушателей Ленинградской филармонии оказывались практически все направления современной западной музыки: неоклассицизм, неоромантизм, экспрессионизм, примитивизм, нашедшие воплощение в творчестве ярких представителей национальных композиторских школ.

⁹ Были исполнены отрывки из его грандиозной оперы-оратории «Христофор Колумб», в камерных концертах звучали фортепианные сочинения.

¹⁰ Неоднократно звучали «Пасифик № 231» и первая симфония.

¹¹ «Вечное движение», а также фортепианные сочинения.

¹² В концерте, посвященном 60-летию А. Шенберга, были исполнены его Вариации для оркестра ор. 31 и пьеса соло с оркестром.

¹³ «Симфония» на музыку оперы «Лулу». Уже не исполнявшийся в тридцатые годы «Воцтек» А. Берга был досконально изучен Свиридовым по клавиру.

¹⁴ Исполнялись Вариации для оркестра, симфония «Матис-живописец», концерты для органа с оркестром, для альта с оркестром, фортепианные сочинения.

¹⁵ Сюита из оперы «Карл Пятый» и Концерто гротто.

¹⁶ Исполнялись сюита из балета «Барабау» и концерт для фортепиано с оркестром.

¹⁷ Концерт для струнного оркестра.

¹⁸ «Симфоническая музыка».

¹⁹ Вторая и четвертая симфонии.

²⁰ Концерт для колоратурного сопрано с оркестром.

Неоднократно в программках концертов можно было встретить имена Жозефа Ионгена, Йосипа Славенского, Золтана Кодаи, Эрнеста Блоха, Леоша Яначека²¹, Жана Роже-Дюкаса и Поля Дюка. Безусловно, исполнялись симфонии романтиков С. Франка, А. Брукнера, Э. Шабрие. Произведения К. Дебюсси, М. Равеля и Р. Штрауса уже считались классическими и звучали постоянно. Своеобразными кумирами были И. Стравинский²² и Г. Малер²³.

В 1930-е годы Ю. Свиридов оказался одним из самых радикальных приверженцев «новой музыки», прежде всего творчества композиторов неоклассического направления — И. Стравинского, П. Хиндемита, В. Риети²⁴, 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)» [5, с. 320]; «Увлечение современной музыкой: Стравинский, Хиндемит, Берг (по клавиру „Воцтек“ и „Лулу“, нравилось первое), Кшенек, так себе, Риети, нравилось»²⁵ [5, с. 422]. И еще одна запись о том времени, подчеркивающая увлечение неоклассицизмом: «... уход в сферу инструментализма (камерного), к неоклассическому стилю, изучение Стравинского, Риети, Берга, влияние Шостаковича» [5, с. 226]. Надо сказать, что пристальное внимание Ю. Свиридова к творчеству композиторов неоклассического направления не только отвечало его внутренним интересам, но и соответствовало общей тенденции увлечения неоклассицизмом многих молодых советских композиторов.

Несомненно, немаловажным источником звуковых впечатлений молодого автора была и советская музыка тех лет, симфонические опыты близкого ему композиторского окружения. В Большом зале филармонии постоянно звучали лучшие симфонические произведения В. Щербачева, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, Ю. Шапорина, В. Шибалина, М. Штейнберга, Г. Попова, М. Юдина, В. Томилина, М. Чулаки, Д. Кабалевского, И. Дзержинского, Т. Хренникова, многократно исполнялись произведения С. Прокофьева, событием становились все премьеры сочинений Д. Шостаковича.

Ю. Свиридов, без сомнения, следил за всеми новинками советской музыки, вслушивался в них, но «властителем дум» его был Д. Шостакович, под обаяние таланта которого он попал, еще учась в техникуме: «Начиная с Первой симфонии, я следил буквально за каждой нотой, которая выходила из-под его пера» [10, с. 156].

²¹ Исполнялась увертюра к его последнему сочинению — опере «Мертвый дом», написанной по мотивам «Записок из мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

²² Звучали сюиты из балетов «Жар-птица», «Пульчинелла», «Петрушка»; сюита «Фавн и пастушка»; опера-оратория «Царь Эдип», оркестровая фантазия «Фейерверк».

²³ Симфонии № 1, 2, 3, 5, 7, 9; «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», «Песнь о земле», Пять песен на тексты Ф. Рюккерта.

²⁴ 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.

²⁵ Что касается влияния постоянно исполнявшегося Р. Штрауса, то Свиридов пишет, что «Рихард Штраус тогда казался очень устаревшим своей экзальтацией и пошловатостью интонаций» [5, 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» [5, с. 320], хотя впечатления от исполнения в Филармонии в тридцатые годы монументальных симфоний Г. Малера стали одним из сильнейших художественных впечатлений Свиридова тех лет.

Таким образом, симфония для струнного оркестра была написана в пору создания лучших образцов советской музыкальной классики, при непосредственном влиянии на композитора западного неоклассицизма и примитивизма, в сфере обаяния личности Д. Шостаковича, и, главное, как плод мучительного поиска своего слова в музыкальном искусстве. Ее появление фактически обозначило начало периода творческого кризиса композитора.

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» [12, с. 105].

О показе симфонии в Союзе композиторов свидетельствует и запись композитора конца 1970-х годов, в которой он подчеркивает слова Д. Шостаковича, сказанные тогда в его поддержку и которые, безусловно, были 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» [5, с. 88]. К сожалению, в фонде Союза композиторов, который находится в ЦГАЛИ, не сохранилось никакой информации об этом заседании.

В архиве Санкт-Петербургской филармонии хранятся программки концертов IV декады, в рамках которой состоялась премьера симфонии [1]. Декада оказалась более насыщенной по сравнению с предыдущими — только в ее симфонических концертах слушателей ожидало 13 премьер²⁶. Симфония для струнного оркестра Ю. Свиридова звучала в четвертом симфоническом концерте декады и открывала первое отделение концерта²⁷.

Декада широко анонсировалась в ленинградской прессе. О предстоящем исполнении симфонии Свиридова можно было узнать из заметки И. Дунаевского в газете «Ленинградская правда» [13, с. 4], а также из статьи Ю. Вайнкопа в газете «Смена», в которой он сообщает, что на одном из концертов декады «мы услышим смелую и своеобразную симфонию Ю. В. Свиридова, написанную для редко используемого в самостоятельном звучании струнного оркестра» [14, с. 3].

²⁶ На открытии 20 декабря впервые прозвучали кантата «Александр Невский» и «Здравица» А. Прокофьева, 24 декабря — двадцать первая симфония Н. Мяковского, поэма-капричио «В Армении» М. Штейнберга, концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна; 27 декабря — симфония Н. Богословского, концерт для фортепиано 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 были исполнены его концерт для фортепиано с оркестром, первая и пятая симфонии.

В камерных концертах декады событием стало первое в Ленинграде исполнение Фортепианного квинтета Д. Шостаковича при участии автора; в одном из камерных вечеров прозвучали и романсы Свиридова на слова М. Ю. Лермонтова.

²⁷ Далее в этом же концерте состоялась премьера скрипичного концерта В. Шебалина. Во втором отделении прозвучали сюита «Молдавские песни» Ю. Вейсберг и первая симфония Т. Хренникова.

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 декабря²⁸ состоится четвертый концерт декады под управлением Э. П. Грикурова. В этом концерте будет исполнена интересная и оригинальная симфония для струнного оркестра Ю. В. Свиридова» [15, с. 4].

На третьей странице была размещена статья самого Ю. 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» [16, с. 3].

Афиша четвертого концерта декады в фонде Ленгосфилармонии в ЦГАЛИ, к сожалению, отсутствует [17]. Однако, согласно тексту «Дневника концертов на 1940–1941 гг.» [18, л. 42], концерт 29 декабря собрал 550 слушателей²⁹, 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»³⁰.

Открыв программку, слушатели читали, что «Симфония для струнного оркестра — оригинальное по исполнительскому составу, яркое и смелое произведение, свидетельствующее о крупном даровании композитора» [1, л. 221]. Приложение к программке содержало развернутый структурный разбор представленных в концерте произведений. В частности, о симфонии Свиридова было написано, что «симфония для струнного оркестра — одно из последних произведений композитора. Оригинальная по замыслу (для струнного оркестра симфоний в советской музыкальной литературе не имеется) и своеобразная по языку симфония Свиридова состоит из четырех небольших частей» [1, л. 161].

Такое предварительное приветствие симфонии в печати³¹ проходило не без участия Д. Шостаковича, который помог включить ее в программу декады. И этот факт еще раз свидетельствует о его глубокой вере в подлинный талант и творческие силы Ю. Свиридова, в чем, как показало время, он не ошибся.

Второй раз симфония для струнного оркестра прозвучала 11 мая 1941 г. под управлением Э. Грикурова в рамках Пленума оргкомитета Союза советских композиторов, посвященного проблемам советского симфонизма³². Концерт 11 мая собрал гораздо

²⁸ Скорее всего, в тексте заметки была сделана опечатка — четвертый концерт декады проходил 29 декабря 1940 г.

²⁹ Для сравнения — открытие декады собрало 929 человек.

³⁰ На тот момент стандартное количество экземпляров для рекламы концертов Большого зала Филармонии.

³¹ К сожалению, на сам концерт, проходивший 29 декабря, ленинградская пресса не откликнулась; ни одной заметки или рецензии на него не удалось обнаружить.

³² Пленум проходил с 11 по 18 мая. Он стал значимым событием культурной жизни страны (в пленуме принимали участие 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.

больше слушателей — 1303 человека [18, 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. Щербачева [1, 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 споров — не только в среде профессиональных музыкантов, но и в более широких кругах любителей музыкального искусства...» [19, с. 19].

Надо понимать, что эти «ожесточенные споры» вокруг симфонии вызвал внезапный, как многим казалось³³, 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 обсуждений этого пленума не введены в научный оборот³⁴.

Теоретическая часть пленума состояла из двух докладов — В. Богданова-Березовского «О проблемах советского симфонизма» и И. Соллертинского «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм»³⁵. В 1941 г. уже не подлежал сомнению факт существования советского симфонизма, и самым ярким доказательством этому стали последние сочинения трех крупнейших симфонистов — Н. Мясковского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Обозначился и определенный круг проблем в связи с дальнейшими путями его развития.

Самая острая полемика развернулась вокруг проблем новаторства и утверждения индивидуального стиля художника³⁶, а в связи с ними и вокруг Д. Шостаковича как «властителя 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» [22, л. 28]. Включенной в круг этих проблем оказалась и симфония Свиридова.

Тон и направление дискуссии задал И. Соллертинский, назвавший Свиридова, Б. Клюзнера и О. Евлахова эпигонами Д. Шостаковича. В прениях практически все выступавшие, по образному выражению Ю. Вайнкопа, «бродили в этих трех соснах», нередко объединяя их одним понятием «молодые ленинградские композиторы».

³³ 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 г. и самим композитором обозначенные как «результат моего знакомства с сочинениями Щербачева, Попова, Юдина, Рязанова и, особенно, Шостаковича („Леди Макбет“ и др.)» [5, с. 432]. Именно от этих пьес потянется нить к двум произведениям 1940 г. — Сонате для фортепиано и Симфонии для струнного оркестра.

³⁴ Частичные сведения о содержании Пленума можно найти в вышедшей в 2010 г. книге Е. Власовой «1948 год в советской музыке» [20, с. 189–192].

³⁵ В стенограмме пленума доклад И. Соллертинского отсутствует. Представить, какие вопросы выносились И. Соллертинским на обсуждение, можно по тезисам, опубликованным в «Справочнике делегата» [21], изданном Ленинградским союзом композиторов к этому пленуму, и статье «Исторические типы симфонической драматургии», написанной на основе первого раздела доклада; а также по многочисленным высказываниям И. Соллертинского, процитированным в речах других выступающих (см. выступления Н. Шастина [22, л. 206], Пинчук-Фомина [23, л. 24], Б. Клюзнера [23, л. 48], Ю. Вайнкопа [23, л. 65–66]).

³⁶ В своем докладе В. Богданов-Березовский говорил о трех основных проблемах советского симфонизма: проблемах новаторства, народности и утверждения индивидуального стиля художника [22, л. 87–108].

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 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» [22, л. 191].

Утверждая, что сейчас «все полнее и глубже Шостакович раскрывает связь своего творчества с русским национальным искусством» [22, л. 193], и наоборот, отмечая в подражателях Д. Шостаковича «какую-то космополитичность и национальную безликость», А. Шавердян противопоставляет Д. 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“» [22, л. 193].

Далее он несправедливо, на наш взгляд, обвиняет Свиридова в творческой безликости, отсутствии стремления к формированию 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 творческой 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» [22, л. 193–194].

Такое «подражательство», по мнению А. 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» [22, л. 195]. В конце выступления он призывает молодых композиторов «не мешать Шостаковичу в его содержательном значительном развитии», призывая их к «борьбе за свои творческие убеждения» [22, 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 недостаточ-

ном осознании этими молодыми и талантливыми композиторами значения борьбы за выработку своего индивидуального стиля» [22, 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“». Д. Житомирский указывал, что во влиянии Д. 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» [22, л. 172].

Во-вторых, в целом соглашаясь с И. Соллертинским относительно молодых ленинградских композиторов, Д. 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» [22, л. 172–173].

Вступил в полемику с И. Соллертинским Н. Шастин. Не согласившись с его «огульной» оценкой трех ленинградских композиторов и выделив при этом творчество 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 (так!) 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» [22, л. 206–207].

Пинчук-Фомин в своем выступлении в целом согласился с мнением И. Соллертинского, но посчитал, что неверно всем трем «подражателям» Д. Шостаковича давать одну и ту же оценку, предложил своеобразную классификацию молодых композиторов. Объединив Б. Ключнера, Б. Майзеля и В. 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)» [23, л. 24]. А вот О. Евлахов и Свиридов, по его мнению, «писали днём, но писали они свои произведения, очевидно, в пасмурную погоду!»³⁷ [23, л. 24].

Самым эмоциональным было выступление Б. Ключнера. В отношении Свиридова, он, видимо, одним из первых (судя по хронологии имеющихся в стенограмме выступ-

³⁷ Ассоциации с пасмурной погодой, вероятно, вызвали жесткость музыкального языка и некоторая мрачность образов симфонии.

лений) 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 так же, как от Стравинского идут к Шостаковичу; они идут от Малера — так же, 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» [23, л. 58].

Удивление вызывает у Б. Клюзнера и тот факт, что «люди с профессиональным музыкальным образованием не услышали в произведении ничего, кроме подражательных эпигонских тенденций в отношении Шостаковича» [23, л. 57].

В отличие от Д. Житомирского, Б. Клюзнер по-своему ответил на вопрос, почему именно Д. Шостакович стал властителем дум молодежи. Он высказал мнение, что характерным моментом грядущего симфонизма XX в. является возвращение к классицизму в лучшем смысле слова. И именно в творчестве Д. Шостаковича эта тенденция к воскрешению классических форм и языка проявляется «не механически, не в стилизованных формах». «Вот почему, — считает Б. 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» [23, л. 55].

Справедливо говорил Б. 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» [23, 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 взгляд³⁸. 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» [23, л. 69].

³⁸ В марте 1940 г. Л. Полюта в статье, посвященной ученикам Д. 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» [8, с. 29].

Соглашаясь с Б. Клюзнером, 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» [23, л. 69–70].

Совершенно верно Ю. Вайнкоп считает, что прежде всего «симфония ценна как очень интересный и своеобразный этап творческого пути, всей линии развития композитора Свиридова» [23, 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, Ю. 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» [23, л. 71–72].

Подытоживая свое выступление, Юлиан Яковлевич Вайнкоп пришел к выводу, что для Свиридова «симфония в высшей степени ценный и... глубоко положительный этап. В этом смысле симфония Свиридова привлекает, обращает на себя внимание и является очень интересным приёмом становления советской симфонической мысли» [23, л. 72].

Выступление Ю. Вайнкопа на пленуме во многом перекликается с его статьей «Две симфонии»³⁹, вышедшей в мае 1941 г. в журнале «Советская музыка» и являющейся первой и до сих пор единственной публикацией, специально посвященной Симфонии Свиридова.

В статье Ю. Вайнкоп отвечает на вопрос, чем была вызвана оживленная дискуссия вокруг симфонии, указывая, что прежде всего она (симфония) «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» [19, 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“» [19, с. 25].

Но при этом, отмечает Ю. Вайнкоп, значительно вырос профессиональный уровень композитора: «фактура симфонии изобилует интересными ритмическими и по-

³⁹ Статья посвящена симфонии Н. Богословского и симфонии для струнного оркестра Г. Свиридова (анализ симфонии Свиридова представлен во второй части статьи).

лифоническими деталями. Чрезвычайно усложнились и обогатились ладовая структура и гармонический язык. Музыка стала как-то подобраннее, жестче и рациональнее» [19, с. 21].

Автор статьи обратил внимание и на то, что симфония на тот момент стала фактически первым крупным советским сочинением для струнного оркестра⁴⁰: «Нельзя не отметить и самый факт создания крупного произведения для струнного оркестра: это едва ли не единственный пример в творческой практике советских композиторов после симфониетты Мясковского. Создание такого произведения представляет огромные трудности. Молодой композитор разрешил эту задачу успешно, хотя и не безукоризненно» [19, с. 21].

Совершенно справедливо он считает, 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.

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» [19, с. 24].

Вот такими неоднозначными оказались оценки симфонии. Не все, к сожалению, смогли увидеть за резкой сменой стиля серьезный напряженный поиск собственного языка, не у всех симфония вызвала «доверие к большим творческим возможностям» композитора. Начавшаяся уже через месяц после пленума Великая Отечественная война трагически изменила многие планы, поставив перед художниками иные темы и задачи. Для Свиридова период Великой Отечественной войны, особенно годы его эвакуации в Новосибирск, станут своеобразным продолжением учебы. Он будет тесно общаться с Д. Шостаковичем и И. Соллертинским, внимательно изучать творения Г. Малера, ноты которого находились в библиотеке Филармонии, также эвакуированной на время войны в Новосибирск. Продолжится там и дальнейшее освоение инструментального жанра, начало которому положила симфония⁴¹.

Там же, в Новосибирске, в 1943 г. симфония была исполнена в третий раз. Сведения об этом исполнении содержатся в программке симфонического концерта от

⁴⁰ Истоки обращения к струнному оркестру можно усмотреть во влиянии неоклассицистов, в творчестве которых нередко встречается тяготение к такому составу в концертах, симфониях и развернутых формах. Например, в сочинениях П. Хиндемита, Ф. Пуленка, Э. Кшенека, Б. Бриттена, Р. Воан-Уильямса и др. Что касается советских авторов, то до создания симфонии для струнного оркестра Свиридова можно указать лишь на симфониетту Н. Мясковского, написанную в 1929 г. Таким образом, сам того не подозревая, Свиридов фактически положил начало целому ряду крупных симфонических сочинений для струнного оркестра, появившихся позже: В. Шебалина, М. Вайнберга, К. Хачатуряна, Б. Чайковского, Э. Мирзояна, А. Пирумова, Ю. Буцко и др.

⁴¹ В 1946 г. Ю. Вайнкоп, определив период 1940-х годов как переломный, отмечал, что в те годы «весь строй музыкального мышления и характер произведений Свиридова» определили «упорная борьба за овладение высокой профессиональной культурой и мастерством, напряженные поиски самостоятельного музыкального языка. Музыка новых его сочинений становится жестче, рациональнее, значительно сложнее, хотя и богаче по языку» [24, с. 3].

6 февраля 1943 г. Симфония была исполнена в начале первого отделения концерта под управлением Курта Зандерлинга, вступительное слово к концерту произносил И. Соллертинский [25, л. 68].

В 1948 г. после выхода в свет Постановления ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» Свиридов как ученик Д. Шостаковича был причислен к разряду композиторов-формалистов. 1948 год и последовавшие за ним несколько лет практически до смерти И. В. Сталина были временем полного молчания композитора. Его музыка не исполнялась, не издавалась и не упоминалась в прессе до ноября 1953 г.⁴² «Разбиралось» творчество Свиридова лишь на собраниях Союза композиторов по поводу Постановления⁴³.

В 1949 г. «досталось» и музыковедам, поддерживающим и сочувственно относившимся к творчеству Свиридова: Ю. Вайнкопу, Д. Житомирскому, С. Шлифштейну, М. Друскину⁴⁴. В 1949 г. на открытии партийного собрания союза композиторов СССР, посвященного состоянию музыкальной критики и музыкальной науки, Т. Хренников упрекал Ю. Вайнкопа в потакании формалистическим опусам Свиридова, в частности его симфонии для струнного оркестра: «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» [26, л. 16].

После отмены Постановления 1948 г. упоминания о симфонии в печати единичны. В 1959 г. выходит в свет учебное пособие «История русской советской музыки» в четырех 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. Здесь утверждается, несмотря на отмеченные черты рационализма, влияние неоклассицизма и отсутствие характерных для Свиридова широкой мелодии и непосредственной эмоциональности, подчеркивается, что симфония «обнаруживает профессиональную зрелость и безусловную одаренность автора» [27, с. 487].

На страницах вышедшего в 1961 г. 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. [28, 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 г. в своей монографии первый биограф Свиридова А. Сохор. Он выявил в ней влияние неоклассицизма И. Стравинского, образов музыки Г. Малера и Д. Шостаковича и отметил, что именно с этим влиянием связаны ее «мрачное самоуглубление», «нервная

⁴² Исключение составляет лишь первая часть так и незавершенной второй симфонии, исполненная в мае 1949 г. на смотре творчества ленинградских композиторов и воспринятая как «попытка творческой перестройки» композитора (см.: Советская музыка. 1949. № 7, с. 14–18; № 9, с. 9–17).

⁴³ См., например: ЦГАЛИ. Ф. 348. Оп. 1. Д. 77–78; РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Д. 221, 241–242.

⁴⁴ См., например: ЦАОПИМ. Ф. 1293. Оп. 1. Д. 16–17; ЦГАЛИ. Ф. 348. Оп. 1. Д. 92–93.

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, приущих его музыке раньше». А. 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» [3, л. 34].

К сожалению, вплоть до нынешнего дня больше никаких упоминаний в печати, тем более серьезных исследований свиридовской Симфонии для струнного оркестра не было. Одной из причин того, что она выпала из поля зрения исследователей, стал тот факт, что после 1943 г. симфония покинула концертный репертуар⁴⁵. 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» [30, с. 16]. Вполне очевидно, что Георгий Васильевич хотел дать своему незаслуженно забытому сочинению новую жизнь.

Это произошло в 2000 г., 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 вновь прозвучала в Большом зале Филармонии под управлением Владислава Чернушенко. 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 композитора: 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.

⁴⁵ До сих пор в некоторых учебниках по истории музыки, в разделах, посвященных творчеству Г. Свиридова, симфония не упоминается [29, с. 151–208].

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» [32] — самый верный признак настоящего искусства, о котором говорил Георгий Васильевич и который дает ей право на жизнь.

Литература

1. Концертные программы Ленфилармонии: 1940/1941 гг. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.
2. Памяти И. И. Соллертинского: сб. ст. Л.: Советский композитор, 1978. 267 с.
3. Ленинградская государственная консерватория. Дискуссия по вопросам формализма в музыкальном образовании // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 31. 267 л.
4. *Сохор А.* Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972. 382 с.
5. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 710 с.
6. Советские композиторы. Краткие сведения к декаде сов. музыки в Ленинграде. Вып. 1. Л.: Ленинградская филармония: тип. им. И. Федорова, 1938. 96 с.
7. *Будяковский А.* Творчество Ю. Свиридова // Советское искусство. 1938. 14 дек.
8. *Полюта Л.* Молодые композиторы // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 29–30.
9. *Шостакович Д.* Талантливый композитор // Музыкальные кадры. 1940. 4 нояб. (№ 20–21). С. 2.
10. *Белоненко А.* Начало пути // Музыкальный мир Георгия Свиридова. М.: Советский композитор, 1990. С. 146–163.
11. Концертные программы Ленфилармонии: 1933/1934–1939/1940 гг. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.
12. Хроника. В ленинградском союзе композиторов // Советская музыка. 1940. № 12. С. 104–105.
13. *Дунаевский И.* Четвертая декада советской музыки в Ленинграде // Ленинградская правда. 1940. 20 дек. (№ 294). С. 4.
14. *Вайнкоп Ю.* Декада советской музыки // Смена. 1940. 20 дек. (№ 294). С. 3.
15. Симфонические концерты // IV декада советской музыки (однодневная газета ленинградской филармонии и ленинградского союза советских композиторов). 1940. Декабрь. С. 4.
16. *Свиридов Ю.* Музыкальный праздник // IV декада советской музыки (однодневная газета ленинградской филармонии и ленинградского союза советских композиторов). 1940. Декабрь. С. 3.
17. Ленинградская государственная филармония. Театральные афиши и календарные планы (1.12–31.12.1940 г.) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 170. 21 л.
18. Ленинградская государственная филармония. Дневник концертов за сезон 1940–1941 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 279. Оп. 1. Д. 174. 119 л.
19. *Вайнкоп Ю.* Две симфонии // Советская музыка. 1941. № 5. С. 19–25.
20. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика — XXI, 2010. 456 с.
21. *Михеева Л. И. И.* Соллертинский. Жизнь и наследие. Л.: Сов. композитор, 1988. 256 с.
22. Стенографический отчет ленинградского выездного пленума оргкомитета Союза советских композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Д. 42. 307 л.
23. Стенографический отчет ленинградского выездного пленума оргкомитета Союза советских композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Д. 43. 242 л.
24. *Вайнкоп Ю.* Яркое дарование // Вечерний Ленинград. 1946. 27 июня. С. 3.

25. Концертные программы Ленфилармонии: 1942/1943 гг. (г. Новосибирск) // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.

26. Стенограмма открытого партийного собрания союза советских композиторов СССР о состоянии музыкальной критики и музыкальной науки // Центральный архив общественно-политической истории Москвы. Ф. 1293. Оп. 1. Д. 16.

27. История русской советской музыки: в 4 т. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. II. 1935–1941. 552 с.

28. Музыкальная жизнь Ленинграда: сб. ст. Л.: Сов. композитор, 1961. 392 с.

29. Отечественная музыкальная литература: 1917–1985. Вып. 1–2. М.: Музыка, 2002. Вып. 2. 310 с.

30. Георгий Свиридов. Полный список произведений: нотографический справочник. М.; СПб.: Национальный Свиридовский Фонд, 2001. 141 с.

31. Концертные программы Большого зала Санкт-Петербургской филармонии: май-июнь 2000 г. // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича. Архив музыкальной библиотеки.

32. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006. 834 с.

Статья поступила в редакцию 17 июня 2012 г.