

Л. Михеева

И.И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

Ю.

Л. Михеева

# И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

Жизнь и наследие

Ленинград • Всесоюзное издательство «Советский композитор»  
Ленинградское отделение • 1988

Михеева Л.

М69 И. И.- Соллертинский: Жизнь и наследие/Вступительная статья И. Л. Андроникова.— Л.: Советский композитор, 1988.— 256 с., ил., 2 л. ил.  
ISBN Б—85285—043—8

Книга посвящена жизни и творческому наследию выдающегося советского музыковеда И. И. Соллертинского (1902—1944). Профессор Ленинградской консерватории и художественный руководитель филармонии, Соллертинский внес весомый вклад в развитие советской музыкальной культуры. Разносторонне одаренный ученый, публицист и лектор, выступавший также в качестве театроведа, литературоведа, историка и теоретика балетного искусства, лингвист, владевший двумя десятками языков, человек, широко эрудированный в сфере изобразительных искусств и в области общественных наук, Соллертинский еще при жизни стал легендарной личностью. Издаваемая книга впервые с такой полнотой раскрывает облик Соллертинского в многообразных аспектах его деятельности. В работе широко используются документы семейного архива, рукописи и стенограммы выступлений критика. Написанная с большой увлеченностью, в живой и яркой форме, книга знакомит читателя с новыми страницами истории советской культуры.

85.23(2)7  
78с2

*Посвящается памяти  
Ольги Пантелеймоновны Соллергинской*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Разнообразие и масштабы дарования Ивана Ивановича Соллертинского казались непостижимыми. Талантливейший музыковед, театровед, литературовед, историк и теоретик балетного искусства, лингвист, свободно владевший двумя десятками языков, человек широко эрудированный в сфере искусств изобразительных, в области общественных наук, истории, философии, эстетики, великолепный оратор и публицист, блистательный полемист и собеседник, Соллертинский обладал познаниями поистине энциклопедическими. Но эти обширные познания, непрестанно умножаемые его феноменальной памятью и поразительной трудоспособностью, не обременяли его, не подавляли его собственной творческой инициативы... Наоборот! От этого только обострялась его мысль — быстрая, оригинальная, смелая. Дробь и мелочь биографических изысканий не занимали его. Соллертинского привлекали широкие и принципиальные вопросы музыкальной истории и эстетики, изучение взаимосвязи искусств, проблемы симфонизма, проблемы музыкального театра и музыкальной драматургии, Шекспир, воплощение Шекспира в музыке. Его интересовали Бетховен и Глинка, Берлиоз и Стендаль, Метастазιο и Достоевский, Верди и Мусоргский, Чайковский и Малер, Бизе и Танеев, Россини и Шостакович, становление музыкального реализма, этическое содержание музыки, теория оперного либретто. Симфония. Опера. Балет. Трагедия. Комедия. Эпос. Все это связывалось в его выступлениях и статьях с насущными задачами и перспективами развития советской музыки. Он проявлял страстную заинтересованность в судьбах советского музыкального искусства и был подлинным — и потому взыскательным и доброжелательным — другом советских музыкантов.

Разносторонность интересов и универсальность знаний сочетались у Соллертинского с высоким профессионализмом. Все — в каждой области — изучалось по первоисточникам. Критически пересматривались традиционные точки зрения. В любом вопросе Соллертинский стремился дойти до сути, до глубины и до начала. Если к этому прибавить, что талант исследователя сочетался у него с литературным талантом и огромным общественным темпераментом, что Соллертинскому в высшей степени было присуще чувство современности, что он был великолепным организатором, прирожденным педагогом, увлекательным и авторитетным, вдохновенным, щедрым консультантом и при этом свободно владел пером публициста, — можно будет хотя бы отчасти объяснить размах и результаты его деятельности, оборвавшейся так неожиданно на сорок втором году жизни в Новосибирске, во время войны.

Наследие Соллертинского, несмотря на безвременную его кончину, огромно и поражает разнообразием, разносторонностью.

И оно, и самая жизнь этого уникального человека нуждаются в самом серьезном освещении, изучении и обобщении.

Перед вами книга, которая должна положить начало изучению феномена Соллертинского. Книга, прослеживающая основные вехи его жизненного пути и определяющая направление его интересов. Книга, дающая общую характеристику его наследию. Книга, написанная с большой любовью. Автор ее пришел к своей теме не случайно. Музыковед широкого профиля, просветитель и пропагандист музыкального творчества, Л. Михеева уже тридцать лет пишет книги, обращенные к самым широким кругам читателей. Она пропагандирует творчество Грига и Кабалевского, ленинградских композиторов и композиторов-классиков, оперное и симфоническое творчество, оперетту и детскую музыку. И примером в труде для нее всегда были работы великого просветителя. После длительного и тщательного изучения семейного архива, всех опубликованных работ Соллертинского, его рукописей и стенограмм, после нескольких лет обдумывания и вживания в необъятный материал родилась книга, представляемая сегодня на суд читателей. Хочу надеяться, что книга эта заслужит их любовь.

*Ираклий Андроников*

## ВВЕДЕНИЕ

Со дня смерти Ивана Ивановича Соллертинского прошло несколько десятилетий. Полвека минуло со времени расцвета его многосторонней, ярчайшей деятельности. Даже те из музыкантов и любителей музыки, чья юность пришлось на послевоенные годы, не говоря уже о послевоенных поколениях, знают об этой уникальной личности в основном понаслышке; из рассказов тех, кому довелось с ним встречаться (а таких с каждым годом становится все меньше). Знают из сборника воспоминаний о Соллертинском, из его книг.

Судьба наследия Соллертинского неоднозначна. Рассеянное по периодическим изданиям или распространенное в виде брошюр и стенограмм лекций, оно поначалу казалось небольшим — об этом писал в своих воспоминаниях, посвященных безвременно ушедшему другу, Д. Д. Шостакович.

После кончины Ивана Ивановича стараниями одного из самых близких его друзей, М. С. Друскина, его литературное наследие было упорядочено и начало издаваться. Так, уже в 1946 году вышел из печати первый, пока еще сравнительно небольшой, сборник трудов Соллертинского — «Избранные статьи о музыке». В него вошли следующие материалы: «Исторические типы симфонической драматургии», «Драматургия оперного либретто», «„Иван Сусанин“ Глинки», «„Борис Годунов“ Мусоргского», «Моцарт» (отрывок из брошюры «„Волшебная флейта“ Моцарта», выпущенной в издательстве филармонии в 1938 году), «Брамс» (также отрывок из брошюры «„Третья симфония Брамса“». Путеводитель по концертам»), «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика» (стенограмма лекции, прочитанной в консерватории), «Шекспир и мировая музыка», а также некоторые планы и заметки Ивана Ивановича из его личного архива. В разделе «Материалы о жизни и деятельности проф. И. И. Соллертинского» была помещена статья А. Гозенпуда «Памяти

художника», в которой впервые характеризовалась многосторонняя деятельность этого выдающегося человека, и биографический очерк, написанный М. Друскиным. Кроме того, был приложен краткий хронологический указатель работ Соллертинского.

В 1956 году профессор Друскин составил новый, гораздо более значительный сборник, названный им «Музыкально-исторические этюды». В него вошли очерки о Глюке, Мейербере, Берлиозе, Верди, Оффенбахе, о «Волшебной флейте» Моцарта, «Морякескитальце» Вагнера, «Кармен» Бизе, «Кольце нибелунга» Вагнера, о Седьмой симфонии Брукнера; сводный очерк о симфониях Брамса (из брошюр о Второй, Третьей и Четвертой симфониях), отрывок из книги о Малере под названием «Симфонии Малера»; статьи «Ромен Роллан и музыка», «Стендаль и музыка», «Шекспир и мировая музыка», «Заметки о комической опере», а также две обобщающие, ставящие глубокие проблемы работы — «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика», и «Исторические типы симфонической драматургии». Открывала сборник статья Шостаковича, излагавшая основные факты биографии Соллертинского и содержавшая краткую характеристику его музыковедческого наследия.

После выхода в свет «Музыкально-исторических этюдов» впервые, по существу, появилась возможность, уже на некотором временном расстоянии, оценить тот вклад, который внес Соллертинский в советское музыкознание.

В своей рецензии Ираклий Андроников писал: «Раскройте книгу Ивана Ивановича Соллертинского «Музыкально-исторические этюды»! Вы будете читать ее с увлечением, восхищаясь проницательностью анализа, обилием метких сравнений, широтой обобщений, блеском литературного изложения, заставляющими вспомнить имена Стендаля, Берлиоза, Шумана, Серова, Стасова, Романа Роллана. Эти ассоциации не случайны, ибо Соллертинский продолжает высокие традиции музыкальной художественной критики, каждой своей страницей доказывая, что критика — это литература»\*. Уже тогда, в середине 50-х годов, рецензент предостерегал читателей: «Если что-то покажется в этой книге знакомым, пусть не подумает читатель, что Соллертинский пересказывает старые истины. Пусть лучше думает, что знает это давно... благодаря Соллертинскому. <...> Многое из того, что он говорил и писал, давно уже стало своеобразным фольклором. Но — удивительно это свойство мысли талантливой! — даже ставшая общим достоянием, она не становится общим местом!»

К сожалению, книга, получившая вполне заслуженно столь высокую оценку, вышла почти символическим тиражом — в три тысячи экземпляров. Разумеется, очень скоро она стала недоступна для большинства читателей. Тем не менее с ее появлением

\* Андроников И. Слово о Соллертинском.— В кн.: Андроников И. Я хочу рассказать вам... М., 1965, с. 425—426.

в музыковедческий обиход вошли неизвестные или забытые работы Соллертинского.

В 1963 году книга была переиздана в несколько сокращенном виде (без работы о Ромене Роллане) под названием «Исторические этюды» и явилась первым томом двухтомника, причем во второй том, вышедший в том же году под названием «Критические статьи», вошли наиболее актуальные критические статьи Соллертинского. Тираж этого издания составил тоже три тысячи экземпляров и разошелся еще быстрее, чем издание 1956 года.

Мгновенно ставшие библиографической редкостью, эти книги тем не менее заново привлекли внимание музыкальной общественности к наследию и личности Соллертинского. В те же годы большую роль в пропаганде его имени среди самых широких кругов интеллигенции сыграл Андроников, который во многих своих знаменитых устных рассказах уделял ему значительное место. Так, шаржированный, но удивительно меткий портрет Ивана Ивановича дан им в рассказе «Первый раз на эстраде», неоднократно звучавшем по центральному телевидению, записанном на грампластинки, опубликованном сначала в журнале «Юность», а затем и в книгах этого замечательного и своеобразного писателя\*. Под названием «О Соллертинском всерьез» и «Слово о Соллертинском» в книге Андроникова «К музыке» и в его авторском двухтомнике была переиздана и цитированная выше рецензия на «Музыкально-исторические этюды». Это также колоссально увеличило читательскую аудиторию, познакомившуюся с личностью Соллертинского и его ролью в культурной жизни Ленинграда конца 20-х — начала 40-х годов, в музыкальной жизни страны.

Соллертинскому посвящены, кроме того, рассказ «Трижды обиженный», а также яркая страница в лирических и вдохновенных «Воспоминаниях о Большом зале». Эти рассказы не раз звучали в программах Всесоюзного телевидения, а «Воспоминания» опубликованы в двухтомном собрании сочинений Андроникова. В 1966 году Иракий Луарсабович организовал телевизионную передачу памяти Соллертинского, в которой выступал в качестве ведущего.

В 1973 году, снова под редакцией М. Друскина, вышла еще одна книга Соллертинского — «Статьи о балете», — составленная и прокомментированная И. Белецким. В компактной, карманного формата книжечке, изданной на этот раз тиражом двенадцать тысяч экземпляров, собраны двадцать четыре работы о балете, в том числе двадцать рецензий (среди них отклики на «Светлый ручей», «Ромео и Джульетту», «Лауренсию», «Бахчисарайский фонтан» и др.), творческие портреты Федора Лопухова и Айседоры Дункан и статьи «Молодые силы балета»

---

\* Андроников И. К музыке.— М., 1975; Андроников И. Избр. произведения в 2 т.— М., 1975.

и «К спорам о балете». В приложениях опубликованы стенограммы выступлений Соллертинского на дискуссиях по поводу постановок балетов «Раймонда», «Пламя Парижа» и «Лауренсия». Осветивший эту сторону деятельности Соллертинского, сборник статей о балете тем не менее, в силу ограниченности объема, не дает полного представления о масштабах деятельности Ивана Ивановича, о его исследовательской работе в области балета. Частично недостаточность публикаций восполняется вступительной статьей М. Друскина «И. И. Соллертинский о балете», в которой редактор книги определяет роль Соллертинского в становлении советского балета.

В следующем году вышел в свет еще один труд, посвященный Соллертинскому. Это был сборник «Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования»\*. Наряду со статьями А. Гозенпуда, М. Друскина, Е. Бронфин и И. Андроникова, освещающими различные стороны деятельности этого многогранного человека, в книгу вошли также воспоминания о Соллертинском и некоторые его работы.

Воспоминания разнородны: некоторые написаны друзьями, сверстниками о друге; некоторые — младшими коллегами по искусству об авторитетном, доброжелательном и чутком старшем товарище; иные — учениками о горячо любимом, вызывавшем восхищение наставнике. Есть, наконец, там и страницы, написанные педагогом (Н. Малько) о своем ученике.

Пишут о Соллертинском люди разных профессий: композиторы, дирижеры, артисты балета, оперы, драмы, балетный критик, литературовед, искусствовед, лингвист, музыковед, писатель... Вместе взятые, эти воспоминания составляют своего рода мозаичный портрет, который, в дополнение к аналитическим статьям, воссоздает облик ученого и музыкально-общественного деятеля, обаятельного человека с его своеобразием и огромным душевным богатством.

Значительное место в сборнике «Памяти И. И. Соллертинского» отведено работам самого Ивана Ивановича. Призванные в целом показать их автора возможно более разносторонне, работы эти намеренно различны по содержанию, направленности и масштабам. Очерк о Шёнберге, опубликованный в 1934 году отдельной брошюрой, более не переиздававшийся и поэтому современному читателю практически недоступный, дает представление о Соллертинском — ярком и смелом музыкальном ученом. Выступление на дискуссии о советском симфонизме помогает воссоздать образ музыкального деятеля-борца, стоявшего в первых рядах строителей советской музыкальной культуры. Той же цели служит перепечатка из книги «Статьи о балете» двух стенограмм выступлений на дискуссиях по поводу балетных спектаклей. Одно-

\* Составитель Л. Михеева, общая редакция И. Гликмана, М. Друскина, Д. Шостаковича.

временно высвечивается новая грань его интересов. Помещенная далее одна из последних прижизненных публикаций критика — газетная статья «Седьмая симфония Шостаковича» — рассчитана на самый широкий круг читателей и дает понятие о Соллертинском-пропагандисте. «Тезисы, планы, заметки» раскрывают творческую лабораторию ученого и лектора, показывают, как органично переплетались эти два вида деятельности. В самом деле: планы лекций и вступительных слов перед концертами, записанные на случайных клочках бумаги, настолько продуманны, емки, богаты ассоциациями, что кажутся не набросками десяти-, пятнадцатиминутного выступления, а тезисами серьезного исследования. Иногда из таких заметок и выросло исследование: мысль, брошенная, казалось бы, мимоходом в популярной беседе, ложилась в основу научной статьи. Чаще же они так и оставались неразработанными. Быть может, не успевшими дожидаться своего часа...

Статья «„Гамлет“ Шекспира и европейский гамлетизм», опубликованная впервые по рукописи из семейного архива, представляет Соллертинского-литературоведа. Прележавшая четыре десятилетия неизвестной, она, несмотря на очевидные успехи советской шекспириологии, представляет несомненный интерес не только как подтверждение огромной эрудиции и пытливости мысли ее автора, но и как оригинальное исследование, не утратившее ценности по содержанию.

Как видим, лишь музыковедческое наследие Соллертинского, благодаря заботам М. С. Друскина, в какой-то степени доступно и изучено. Но даже и оно изучено далеко не в полном объеме. Так, ранние дискуссионные статьи о путях развития оперного жанра выпали из поля зрения музыковедов. Историки и аналитики балетного театра недостаточно знакомы со многими материалами по балету. Еще сложнее обстоит дело со статьями, посвященными литературе и драматическому театру. Они вообще никогда не переиздавались, затерявшись в периодике 20-х — первой половины 30-х годов, в академических изданиях, которые стали ныне библиографической редкостью. А некоторые, среди них две статьи об испанской литературе и статья «Комедия Шекспира „Все хорошо, что хорошо кончается“», не издавались вовсе. Мало известна и биография Соллертинского, представляющая огромный интерес не только сама по себе, но и в связи с биографией и творческим путем Шостаковича. Правда, кое-какие данные можно найти в биографических изданиях, посвященных великому композитору, но данные эти далеко не всегда точны и порою могут ввести в заблуждение, особенно когда выдаются за научно обоснованные<sup>1\*</sup>.

На основе многочисленных писем Шостаковича иное освещение приобретают и некоторые факты его собственной био-

---

\* Цифры отсылают к комментариям в конце книги.

графии, тесно сплетавшейся с жизненным путем Соллертинского, выявляются ранее неизвестные детали.

Предлагаемая книга написана на основе личного архива Соллертинского и его творческого наследия. Архив содержит уникальные документы: записные книжки-дневники Ивана Ивановича за двадцать с лишним лет, наброски и черновики многих его работ, планы, отчеты, письма Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, В. Шебалина, Б. Гефта, Б. Хайкина и многих других деятелей культуры, письма родных, официальные документы, программы и афиши филармонических концертов 1921—1944 годов, прижизненные издания трудов Соллертинского.

Основная часть архива сохранена исключительно благодаря заботам О. П. Соллертинской. Уезжая из Ленинграда в августе 1941 года, Иван Иванович рассчитывал скоро вернуться и ничего не сдал на государственное хранение, ничего не собирался и брать с собой. Ольга Пантелеймоновна, несмотря на ограниченность веса багажа, который разрешалось взять, захватила наиболее ценные документы, в частности все письма Шостаковича, а возвращаясь в Ленинград овдовевшей, с двумя маленькими детьми, привезла из Новосибирска и весь накопившийся там архив: газеты со статьями Соллертинского, переписку, документы, афиши, программы концертов, даже ленты с венков, принесенных на похороны. Поэтому, хотя и была утрачена большая часть ленинградского архива, документов, освещающих жизненный и творческий путь выдающегося деятеля советской культуры, оказалось достаточно для полной его биографии.

Книга «И. И. Соллертинский» ставит своей целью дать первоначальное общее представление об этом уникальном человеке. Кроме семейных архивных материалов и материалов Ленинградского государственного архива литературы и искусства (ЛГАЛИ), Центрального государственного исторического архива (ЦГИА), Витебского городского архива, архива Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) и Государственного архива Новосибирской области (ГАНО), в книге использованы письма современников Ивана Ивановича и воспоминания о нем, которыми многие делились с автором книги. Так, очень интересно рассказывала о своем брате Е. И. Соллертинская; Д. Б. Кабалевский прислал копии писем к нему Ивана Ивановича. А. М. Шебалина предоставила в распоряжение семьи Соллертинских копии переписки Соллертинского с Шебалиным во время войны. А. А. Гозенпуд тепло вспоминал Соллертинского и также передал копии его писем. Рукописные воспоминания И. Гликмана, Ю. Слонимского, Н. Вельтер, Б. Рясенцева, Е. Крейновича и многочисленные опубликованные мемуарные материалы дополнили архивные данные и позволили шире осветить личность и интересы Соллертинского.

Большую помощь в работе оказали профессор М. С. Друскин, поделившийся своими воспоминаниями и сделавший ценные за-

мечания по структуре книги, а также кандидат искусствоведения А. К. Кенигсберг, чья вдумчивая и обстоятельная рецензия стала ценным подспорьем при доработке рукописи. Пользуюсь случаем поблагодарить ответственного секретаря Сибирской организации Союза композиторов РСФСР В. М. Минасяна, музыковедов А. А. Асиновскую и Я. Н. Файна и всех новосибирских любителей музыки, оказавших все возможное содействие при сборе материалов последнего периода жизни Соллертинского.

## Глава первая

# ПРЕДЫСТОРИЯ

В этом человеке удивительным было все, начиная с его фамилии. Многие, услышав ее, задумывались, откуда она могла произойти: не от русского корня, не польская, как многие другие фамилии на «ский». По семейному преданию, родоначальник Соллертинских получил эту необычную и редкую фамилию в семинарии. Ученикам-семинаристам в России и на Украине с конца XVII века вошло в обычай давать новые фамилии взамен их «простых», широко распространенных \*. Делалось это для того, чтобы священнослужители, которых в семинариях готовили, отличались фамилиями от своей паствы. Подчас новые фамилии образовывались из старых: Иванов превращался в Ивановского, Петров — в Петрицкого или Петровского. Названия церковных праздников стали основой фамилий Успенский, Воскресенский, Вознесенский, Преображенский. Иногда же в ход шли иноязычные корни, заимствованные из латыни, греческого и древнееврейского языков. В таких случаях фамилия, придуманная для ученика, как-то его характеризовала. Например, невысокому давали прозвание Гумилевский (от гумилис — низкорослый), весельчаку — Гиляровский (гилярус — веселый, бойкий). Остается предположить, что и фамилия Соллертинский досталась кому-то не случайно (соллертус — искусный, умелый). Известно, что многие ее носители были людьми незаурядными. Так, на рубеже XIX и XX веков имелись четыре достаточно видных представителя этого рода. Сергей Александрович Соллертинский, профессор духовной академии в Петербурге, о котором энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона упоминает как о видном исследователе, был сыном священника. Его отец жил в небольшом городке Егорьевске (ныне — Московской области), там

---

\* См.: Федосюк Ю. Как ваша фамилия? — Наука и жизнь, 1969, № 4, с. 46—47.

сохранилась его могила. Двоюродный брат С. А. Соллертинского Д. В. Никитин, сын его тетки, получил медицинское образование. Судя по тому, что в 1902—1904 годах он жил в Ясной Поляне в качестве домашнего врача Льва Толстого, а позднее его приглашали туда в особо важных случаях, врачом он был хорошим.

Представители другой ветви Соллертинских, троюродные братья С. А. Соллертинского и Д. В. Никитина, приехали в Петербург на рубеже 60—70-х годов XIX века. Василий Иванович окончил Петербургский университет как математик и в начале 1900-х годов был директором Гатчинской учительской семинарии. Иван Иванович избрал юридическое поприще. Сохранились сведения, что отцом их был Иван Васильевич Соллертинский, родом из мест поблизости того же Егорьевска. В нескольких поколениях семьи принято было называть одного из сыновей Василием, другого Иваном, а дочь Екатериной.

Окончив в 1875 году юридический факультет Петербургского университета с званием кандидата прав, Иван Соллертинский был представлен кандидатом на судебную должность при Петербургском окружном суде. Довольно скоро он был назначен помощником секретаря. В его личном деле значится: сын священника, родился 22 августа 1850 года в Рязани \*. Теперь ему предстояло делать карьеру самому, без протекций, без какой-либо помощи. Ни доходов, помимо жалованья, ни связей в столице у него не было.

Утвержден в своей первой судебной должности Соллертинский был через год, в 1876-м. По-видимому, проявил себя хорошо, так как через несколько месяцев ему присвоили чин титулярного советника (совсем неплохо для провинциального молодого человека неполных двадцати семи лет от роду). Тогда же из помощников он был переведен в секретари, а еще через два года назначен столоначальником. Любопытно, что уже в те первые годы служебной деятельности Соллертинский обратил на себя внимание председателя Петербургского окружного суда, знаменитого русского юриста А. Ф. Кони. В дальнейшем они были близко знакомы, и Кони придерживался высокого мнения о своем молодом коллеге.

Довольно быстро происходит и дальнейшее продвижение по службе: в 1880 году Соллертинский назначен исполняющим должность редактора департамента и произведен в коллежские асессоры. В 1884 году он произведен в надворные советники, а в 1885 назначен членом Петербургского окружного суда. Еще через два года его переводят на должность консультанта при Министерстве юстиции, «с возложением обязанностей управления первым уголовным департаментом Министерства юстиции».

\* Эти и последующие данные почерпнуты: Центральный государственный исторический архив (ЦГИА), ф. 1405, оп. 545, ед. хр. 12565. (О службе умершего сенатора, тайного советника И. И. Соллертинского. Начато июня 19 дня 1875 года. Кончено марта 5 дня 1911 года.)

В 1887 году он произведен в коллежские советники, в 1889-м — в статские. В 1891 году он — уже действительный статский советник, особа четвертого класса по тогдашней российской «табели о рангах» — молодой преуспевающий генерал.

Личная жизнь его неизвестна. В официальных бумагах неизменно пишется — холост; никакого имения, родового или благоприобретенного, не имеет, живет только на жалованье чиновника. Может быть, поэтому и не торопится обзавестись семьей. Неизвестно, живы ли его родители. Только один раз, в 1881 году, он подает ходатайство о предоставлении отпуска для поездки в Рязанскую губернию. Навестить стариков? Или, может быть, похоронить кого-то из них?

Кажется, жизнь его течет упорядоченно, по прямому, ровному руслу. Но в начале 1894 года она делает неожиданный крутой зигзаг: Соллертинский назначен председателем вновь учреждаемого Петрозаводского окружного суда. Он немедленно едет на новое место службы, а через несколько месяцев осуществляет большое путешествие по тогдашнему Олонецкому краю «для обозрения делопроизводства». Посетив Олонец, Лодейное Поле, Пудож, Каргополь, Вытегру, он видит, какое необозримое поле деятельности открывается здесь для юриста. И деятельность его становится очень активной. Результаты ее частично отражены в личном деле. В большой объяснительной записке, поданной на имя министра юстиции, Соллертинский подробно пишет, какими разнообразными, часто несопоставимыми делами ему приходилось заниматься — ремонтом здания окружного суда, ранее совершенно непригодного для юридической службы; устройством необходимой в губернии юридической библиотеки — помещения, где могли бы собираться коллеги-юристы за чашкой чая, чтобы обменяться мнениями о делах; упорядочением жалования следователей, которые получали меньше, чем полицейские чины, и соответственно пользовались значительно меньшим уважением и весом в губернии.

Результаты деятельности Соллертинского не замедлили сказаться. В отчете олонецкого губернатора за 1895 год, в частности, говорится: «Несмотря на кратковременное (с 29 мая 1894 года) существование Петрозаводского окружного суда, радикально изменились старые судебные порядки. Судебная власть гласно открыла народу суд скорый и правый, заслужив тем полное доверие к правосудию... Столь отрадные явления достигнуты единственно разумным руководством в судопроизводстве председателя окружного суда действительного статского советника Соллертинского, который, прекрасно изучив местные особенности края, своим нравственным авторитетом успел объединить в короткое время в одну дружную рабочую семью весь судебный персонал...» \* Далее в отчете указывалось, что «кресть-

\* «Извлечение из отчета за 1895 год о состоянии Олонецкой губернии». ЦГИА, ф. 1405, оп. 545, ед. хр. 12565.

яне... убеждаясь в обеспечении каждому защищать свои права, естественно стали не только относиться с бóльшим доверием к правосудию, но перенесли свое уважение и на волостной суд...»

В декабре 1898 года Соллертинский получает другое назначение на ту же должность — председателя окружного суда — в Витебск. Пятилетнее пребывание в Витебске внесло коренные изменения в его жизнь. Там он познакомился с семьей Бобашинских.

Иосиф Антонович Бобашинский, по воспоминаниям, принимал участие в польском восстании 1863 года и вскоре был вынужден покинуть родину. Он приехал в Витебск, где женился на местной уроженке. Ко времени перевода в Витебск Соллертинского у Иосифа Антоновича и Домны Афанасьевны Бобашинских было четыре дочери и сын. Дочери были бесприданницы, надежды на брак поэтому у них не оставалось. И когда пятидесятилетний чиновник, занимавший блестящее положение в городе, сделал предложение младшей дочери Бобашинских, Екатерине Иосифовне, никто не удивился согласию девушки. В ноябре 1902 года (3 декабря по новому стилю) у Соллертинских родился первый ребенок — сын, названный по семейной традиции Иваном.

Свидетельством того, каким авторитетом пользовался в городе Соллертинский, может служить его избрание мировым судьей Витебского уезда, причем избрание на три трехгодичных срока подряд, в последний раз — когда он уже был переведен по службе в другой край: в январе 1904 года получивший следующий чин тайный советник Соллертинский сделался старшим председателем Харьковской судебной палаты.

В Харькове семья прожила недолго. Здесь успел родиться второй ребенок Соллертинских — дочь Екатерина. В марте следующего, 1905 года преуспевающему чиновнику предложили новый пост: обер-прокурора уголовного кассационного департамента сената. Соллертинский отказался — очень вежливо, почтительно и с благодарностью за оказанное высокое доверие. Он приводит массу доводов, придумывает причины, не позволяющие ему принять предлагаемое место. Он пишет, что обычно должность обер-прокурора занимали люди, известные своими научными и литературными трудами, имевшие большой авторитет среди юридических научных кругов. «За мной же стоит лишь огромный запас практического опыта... недостаточно широко обоснованный теоретически»\*. Далее он пишет о невозможности восполнить проблемы в области теоретической подготовки в связи с пошатнувшимся здоровьем.

На несколько месяцев его оставляют в покое, однако в начале следующего года этот вопрос встает вновь. Предлагая

\* До 1896 года должность обер-прокурора уголовного кассационного департамента сената занимал А. Ф. Кони.

кандидатуру Соллертинского, министр юстиции в марте 1906 года пишет: «Обладая выдающимся умом, блестящими способностями, непоколебимыми убеждениями, преданностью долгу и совершенно исключительными познаниями в области уголовного права и процесса, тайный советник Соллертинский займет, несомненно, авторитетное положение в уголовном кассационном департаменте в качестве обер-прокурора оного».

Итак, его назначают обер-прокурором и сенатором и вызывают в Петербург. В апреле семья переезжает в столицу. А 3 мая «именным высочайшим указом» Соллертинский назначается товарищем министра при вновь назначенном министре юстиции Щегловитове. Однако служить в этой должности ему почти не приходится. Болезни, на которые он ссылался при отказе от места обер-прокурора, далеко не выдуманы. Здоровье давно беспокоит его. Еще служа в Петрозаводске, он был вынужден просить дополнительные отпуска «на время весенней распутицы», когда болезни обострялись и доктора настаивали на отъезде в более теплые края. Позднее он несколько раз выезжал на лечение за границу. Лето 1906 года он еще проводит частью в Петербурге, а частью в Гатчине, где появляется на свет его третий ребенок, сын Василий. А в конце года Соллертинский вынужден фактически отойти от дел. Он подает прошение об отставке. Поддерживая прошение, Щегловитов снова подчеркивает выдающиеся качества своего подчиненного: блестящие способности, всесторонние юридические познания, неустанное трудолюбие, редкий ум. Теперь все эти комплименты пишутся для того, чтобы уходящему в отставку чиновнику сохранить место сенатора с причитающимся жалованием. Иначе семье с тремя маленькими детьми не на что будет жить: за четверть века юридической карьеры, столь прибыльной для многих, Соллертинский не приобрел ничего.

Прошение удовлетворено. 27 января 1907 года тайный советник Соллертинский «увольняется от должности товарища министра юстиции с оставлением в звании сенатора» и одновременно «увольняется в отпуск для лечения за границу на четыре месяца». По совету лечившего его знаменитого Боткина Соллертинский отправляется в Ниццу, затем в Ментону. Но желанное улучшение не наступает. Из-за границы его привозят на носилках.

28 мая он пишет прошение о продлении отпуска по болезни. Ему дают его «вплоть до выздоровления». Однако менее чем через месяц, 24 июня 1907 года, Иван Иванович Соллертинский-старший скончался, оставив вдову с тремя малолетними детьми. Ивану еще не исполнилось пяти лет.

Круто изменилась жизнь Екатерины Иосифовны после смерти мужа. Прежде всего пришлось сменить квартиру. Прежняя великолепная на Фурштадтской (ныне ул. Петра Лаврова) была оставлена. Переехали на Сергиевскую (ныне ул. Чайковского); там, в том же доме, жила хорошая знакомая Соллертинских, тоже

вдова чиновника-юриста Александра Павловна Дейтрих, урожденная Кочубей.

Многое из вещей Екатерина Иосифовна продала. Вообще, по воспоминаниям дочери, жили они значительно скромнее уровня, полагавшегося по чину отца: средств не хватало. Так, недоступной роскошью оказался рояль. Соллертинские не могли его приобрести даже тогда, когда был жив отец семейства. Дети, любившие музыку, затаившись, слушали ее из-за стены: играли у соседей. В доме была бонна-немка (в 1914 году она куда-то таинственно исчезла). Французскому языку Екатерина Иосифовна учила детей сама. Когда они подросли, Министерство юстиции предложило устроить мальчиков в лицей, а дочь в Ксенинский институт на казенный счет, но мать отказалась. Она не хотела расставаться с детьми. Между тем началась первая мировая война. Жить стало еще тяжелее. Соллертинские переехали в еще более дешевую квартиру — в том же доме, но с входом со двора.

В 1911 году, восьми с половиной лет, старший мальчик поступил в подготовительный класс третьей мужской классической гимназии. Это было одно из лучших учебных заведений Петербурга того времени. В 1923 году в связи с его столетним юбилеем вышла книга «Петербургская б[ывшая] третья гимназия, ныне 13-я советская трудовая школа за сто лет»\*. В этой книге собраны весьма любопытные материалы. Они свидетельствуют о серьезной постановке дела в гимназии, дают представление о выдающихся деятелях русского общества, получивших в ней свое первоначальное образование.

В день празднования юбилея, 23 марта 1923 года, почетный академик Кони прочел лекцию в пользу юбилейного фонда школы. В этой лекции, в частности, говорилось: «...в качестве петербургского старожила [я] был всегда исполнен уважения именно к III гимназии. Она всем казалась самою серьезною по направлению и вместе с тем самою трудною... Житейские встречи с бывшими ее воспитанниками подтверждали основательность даваемого ею образования. (...) Будучи преддверием к университету, она несла свои просветительные струи в широкое море разнообразных знаний и методов, даваемых последним. Пред окончанием гимназического курса это море открывало широкие и далекие горизонты жаждущему просвещения уму, но для успеха нужно было стоять на берегу прочных первоначальных знаний и испытать дисциплину труда. И то и другое давалось III гимназией «мерюю полною», чуждою узости преподавания и односторонности сообщаемого направления. Несмотря на ее классический характер, из нее выходили на арену высшего образования люди разнообразных в будущем профессий. Между ними оказались медики, математики и естествоиспытатели, хотя все-таки преимущественно юристы, приученные классиками и их языком

\* Петроград, изд. 13-й советской трудовой школы, 1923.

к ясному, точному и сжатому выражению своих мыслей, что столь необходимо для деятельности, в которой живое слово играет такую роль, — выходили педагоги как носители и развиватели приемов, завещанных III гимназией, выходили представители искусства, так тесно связанного в своих источниках с античным миром» \*.

Далее следует перечисление выдающихся деятелей — воспитанников гимназии, среди которых крупнейшие педагоги Стоюнин, Острогорский, Модзалевский, Эвальд, юристы Пятницкий, Калмыков; президент Академии художеств И. Толстой и его брат, директор Эрмитажа Д. Толстой; медики профессора Чистович и Оппель, литературный критик Писарев, поэт Мережковский...

Не исключено, что именно Кони \*\*, как мы помним, давно и заинтересованно следивший за карьерой своего младшего коллеги и надолго переживший его, посоветовал Екатерине Иосифовне отдать сына не в лицей, а в третью петербургскую гимназию. Наверное, сыграло роль и то, что находилась она сравнительно недалеко от Сергиевской, где жила семья.

Судя по многим воспоминаниям, к младшим ученикам гимназии педагоги были весьма строги и не скупились на плохие отметки: по-видимому, для того чтобы выработать усидчивость, умение настойчиво трудиться. Иначе трудно объяснить, почему развитой и сообразительный мальчик в подготовительном классе часто получал двойки. Его сестра вспоминает: «Помню, с какой гордостью он показывал нам — мне и Васе — свой дневник с отметками (он — гимназист!), а что в нем были двойки — это для нас, детей, было несущественно» \*\*\*. Во всяком случае, в 1912 году Иван Соллертинский был принят в первый класс и далее все восемь лет учился на одни пятерки.

В гимназии преподавались французский и немецкий языки (начальные их знания мальчик приобрел еще в раннем детстве), а кроме того, латынь и греческий. По-видимому, юный ученик был ими сильно увлечен, так как дома часто декламировал «Илиаду», «Одиссею», речи Цицерона. Настолько часто, что многие отрывки врезались в память младших брата и сестры на долгие годы, хотя слов они не понимали.

Затем в доме зазвучали трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана. Несколько позднее пришло увлечение Шекспиром, увлечение глубокое и стойкое, сохранившееся на всю жизнь. Неизвестно, можно ли его связывать с гимназией: английского языка в ней не преподавали, но, надо думать, в курсе литературы Шекспир изучался.

---

\* ... За сто лет, с. 150.

\*\* По воспоминаниям Екатерины Ивановны Соллертинской, одно время серьезно обсуждалась возможность брака между ее матерью и А. Ф. Кони.

\*\*\* Из письма Е. И. Соллертинской к Д. И. Соллертинскому. Не датировано, по штемпелю — 23 марта 1969 года. Находится в семейном архиве.

Огромное место в жизни детей Соллертинских занимало чтение. Читали запоем все, что попадало под руку. Пользовались колоссальной библиотекой Александры Павловны Дейтрих. Часто звучали в доме слова «актриса», «театр» — Екатерина Иосифовна следила за театральной жизнью. Большое впечатление произвела не только на нее, но и на старшего сына смерть Комиссаржевской. «Не тогда ли зародился во мне интерес к искусству? Во всяком случае, острое любопытство», — вспоминал Иван Иванович \*.

Об интересе к музыке в те годы сведений не сохранилось. Практически слушать ее мальчику было негде: рояля в доме, как мы помним, не было, ходить в оперный театр не позволял скромный семейный бюджет.

Летом выезжали за город, к знакомым по Министерству юстиции (фактически других знакомых у недавно приехавшей в столицу семьи не было) — под Лугу или в Сестрорецк. Там дети много гуляли. Старший пристрастился к дальним пешим походам, научился прекрасно плавать.

К сожалению, нет никаких данных о том, какое впечатление на подростка Соллертинского произвели события бурного 1917 года. Младшие восприняли их по-детски. Вокруг часто стреляли, было много городских: ведь семья жила в непосредственной близости от Таврического дворца, в котором заседала Государственная дума. Было беспокойно, так как Керенский объявил амнистию уголовникам, и они наводнили столицу. Дети спрашивали мать о том, что происходило, но вряд ли она могла правильно объяснить...

В ноябре 1917 года установился революционный порядок. Стало спокойнее. Вернемся к цитированному выше письму Екатерины Ивановны: «...нам, детям, все было очень интересно. В Зимний пускали всех бесплатно, там были киносеансы. Пускали и в другие дворцы, и в Петропавловскую крепость. Все охранялось матросами, кругом стояли пикеты. Но разве нам было страшно? Нисколько: детей никто не обижал. В школах давали бесплатные билеты в театры, и мы бегали на Кронверкский, в Народный дом, слушать Шаляпина».

Вот тогда только, после победы Великой Октябрьской социалистической революции, сироты товарища министра царского правительства получили наконец возможность посещать оперный театр. К этому времени относятся первые сильные впечатления Соллертинского от музыки, оперы. Здесь заложено начало его интереса к музыкальному театру.

Самым тяжелым временем для семьи стала зима 1918/19 года. Голод и холод хозяйничали в Петрограде. По карточкам выдавали по осьмушке фунта хлеба на человека. Иногда хлеб заменяли овсом. Прокормить детей с каждым днем становилось

\* Из рукописных воспоминаний Б. К. Рясенцева.

все более сложной задачей. Немного помогла старшая сестра Екатерины Иосифовны, Софья. Она давно уехала из Витебска, жила в Риге, потом, когда в Латвии победила контрреволюция, не желая остаться оторванной от Родины, сумела выехать в Новосибирск. Оттуда она и прислала в голодный Петроград несколько посылок с продуктами. Конечно, это было каплей в море. Екатерина Иосифовна продолжала исправно получать пенсию за умершего мужа, но на эти деньги почти ничего нельзя было купить. К довершению бед она заболела тифом. В тяжелом состоянии, без сознания, ее увезли в клинику профессора Чистовича. Выписалась она оттуда только в марте и почти сразу заболела испанкой. От нее заразились сыновья. Болезнь протекала очень тяжело. Четырнадцатилетняя Катя сбивалась с ног, ухаживая за всеми, пытаясь чем-то накормить. Немного придя в себя, мать списалась с другой своей сестрой, жившей в Витебске, — Марией, и та приехала помочь. На семейном совете решено было уехать временно в Витебск, где оставались после смерти родителей две из четырех сестер Бобашинских, где был относительно налаженный быт и более здоровый климат.

Уезжали из Петрограда летом 1919 года, после того как старший сын закончил полный курс единой трудовой школы, как стала называться его гимназия с 1918 года. Витебская железная дорога была перерезана подхлотившим к северной столице Юденичем, поэтому ехать пришлось сложным кружным путем с двумя пересадками: московской дорогой на Бологое, затем из Бологого на Невель и только из Невеля в Витебск. Добирались долго и с невероятными мучениями. Сутками сидели в битком набитых вокзалах. Конечно, взять с собой смогли только самые необходимые вещи. Все, что еще уцелело от обмена на продовольствие в течение голодных месяцев, было брошено в Петрограде.

Сестры Бобашинские занимали маленький, в четыре комнаты, домик в Заручавье — районе города, расположенном недалеко от центра, за ручьем, замыкавшим треугольник, который образуют Западная Двина и впадающая в нее Витьба, давшая имя городу. Домик с небольшим садом находился прямо за Мариинской гимназией, в которой преподавала Елизавета Иосифовна Бобашинская. Под обрывом за ручьем расположилась Соборная площадь, на нее фасадом выходил величественный особняк — здание окружного суда, в котором двадцать лет назад служил старший Соллертинский. За площадью начинался подъем на Успенскую горку, где за Успенским собором высился губернаторский дворец. Теперь в нем находился губисполком. Туда и пошел шестнадцатилетний глава семьи устраиваться на работу.

Паустовский в своем очерке «Ветер скорости» писал: «Давно, еще в детстве, мне почему-то очень хотелось попасть в Витебск. Я знал, что в этом городе останавливался Наполеон и что в маленьком местечке под Витебском жил художник Шагал. Во время моей юности этот художник прогремел по всей Европе

своими картинами из жизни давно уже исчезнувшего затхлого «гетто»...

Так случилось, что за всю свою жизнь я не встретил ни одного человека, который был бы родом из Витебска. Поэтому некая дымка таинственности окутывала в моих глазах этот город.

Редко бывает, что наше представление о чем-нибудь совпадает с действительностью. Но с Витебском случилось именно так.

Мы приехали в Витебск в сумерки. Закат догорал за Двиной. В позднем его огне холмистый город казался очень живописным.

В памяти остались овраги среди города, каменные мосты над ними, старинные здания бывших католических или униатских семинарий... Но особенно был хорош Витебск вечерним оживлением своих узких и уютных улиц. В городе соединились черты запада и юга» \*.

В эти годы Витебск переживал совершенно особенный период своей истории. Ранее тихий провинциальный город, в 1919 году он становится крупным центром культуры. Оказавшись в стороне от военных действий первой мировой войны, не затронутый и событиями гражданской войны, он мог предоставить своим жителям достаточно устроенный быт, хорошее по тем временам снабжение продовольствием и промышленными товарами. И это неожиданно сыграло очень важную роль: из Петрограда и других культурных центров в Витебск устремились многие представители интеллигенции. «...В Витебске, где в течение девяти веков все шло тихо и спокойно, по-провинциальному, вдруг закипела жизнь. В городе, где не было ни одной музыкальной школы, были основаны консерватория и пять музыкальных школ. В городе, где за девять веков был, кажется, один раз организован концерт оркестра, появился симфонический оркестр, который сыграл за первый сезон 22 концерта, а всего за два с половиной года — около 240 концертов. Появились государственный хор, театральная студия и музыкальные клубы.

Подобное оживление было не только в музыке. Появилась художественная школа, где работали Марк Шагал, Мстислав Добужинский, «конструктивист» Малевич. Открылся университет», — вспоминал о том времени дирижер Николай Малько, который вел тогда в Витебске большую концертную работу \*\*. На основе существовавшей в городе ранее маленькой художественной студии Ю. Пэна была создана народная художественная школа. Выдающиеся художники, собравшиеся в городе, принимали участие в оформлении выставок, народных массовых празднеств. Однако даже на художников наибольшее впечатление производила именно музыкальная жизнь, необычно богатая и интенсивная. Так, Марк Шагал в статье для журнала «Сорабис» (советский работник искусства), выходявшего в 1919 году, писал:

\* Паустовский К. Собр. соч.— М., 1958, т. 6, с. 540—541.

\*\* Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма.— Л., 1972, с. 98—99.

«Меня, имевшего счастье родиться в таком «выдающемся» городе, как Витебск, удивляет, что те самые «клезмер» (скрипачи. — Л. М.), которых я на свадьбах просил сыграть вальс или падекатр и которые соглашались не иначе, как получив 20 копеек, — теперь играют Шестую симфонию Чайковского, подбираются к Дебюсси, скоро, я надеюсь, будут хорошо исполнять «Весну священную» Стравинского... что в нашем городе будущих художников хоть пруд пруди, и все в нем будет зарисовано»\*.

Обстановка в городе сложилась своеобразная, богатая впечатлениями, раскрывающая неожиданные перспективы. Вместо тихого прозябания в «провинциальном болоте», на которое семья предполагала себя обречь, перед приезжими раскрылись обширные перспективы продолжения образования, разносторонней деятельности, приобретения интересных знакомств. Но прежде всего надо было обдумать как и на что жить. Елизавета Иосифовна предложила вести хозяйство раздельно. В четырех маленьких комнатках оказалось тесно, и Екатерина Иосифовна решила отправить Катю к брату Василию, жившему в Смоленске. Сама она осталась дома с младшим сыном, а старший начал трудовую деятельность. Первоначально — статистиком губернского статистического отдела. В архивных бумагах того периода сохранилась «Расценочная ведомость тарифных разбивок на 15 августа 1919 года», где под № 122 значится: «Соллертинский, 16 лет, счетчик второго разряда, имеющий ставку 42 рубля» \*\*. Далее его имя встречается и в списке служащих, не достигших восемнадцати лет (таких довольно много), и в списках подавших заявление, чтобы получить ордер на одежду (15 октября ему был выделен ордер на брюки!), и еще в списке желающих получить продовольственную ссуду. Все это — очевидные признаки бытовых трудностей, с которыми не по возрасту рано пришлось столкнуться. Но есть и другое: его выбирают представителем от своей секции на заседание комитета служащих губстатбюро; затем — избирают членом этого комитета, причем проходит он наибольшим числом голосов. Однако работа статистиком не может его удовлетворить. Через несколько месяцев он переходит в место более интересное, более соответствующее его устремлениям: с 1 июня 1920 года он назначается разъездным инструктором подотдела искусств губернского отдела народного образования \*\*\*.

Именно подотделу искусств подчинялась в этот период культурная жизнь города. В нем функционировали театры революционной сатиры (теревсаты), Витебский первый юношеский губернский показательный театр, пять кинотеатров, несколько клубов.

\* Цит. по кн.: Фурман И. Витебск в гравюрах Юдовина. — Витебск, 1926, с. 12. Перевод с белорусского сотрудницы Витебского краеведческого музея Е. М. Кичиной.

\*\* Витебский городской архив, ф. 476, оп. 1, ед. хр. 285, л. 196.

\*\*\* Там же, ф. 2268, оп. 3, ед. хр. 22, л. 59.

Силами народной консерватории осуществлялись постановки опер. Симфонический оркестр со сложными программами выступал на нескольких площадках. Существовали и театральные кружки «Синяя блуза».

О размахе деятельности и серьезности задач, которые ставил перед собой подотдел искусств, можно судить хотя бы по следующей выдержке: «Дать возможность не только приятного времяпрепровождения, но научить рабочего уменью слушать и понимать, внутренне творить музыку и творчески свободно участвовать в массовом хоровом исполнении ее, каковые цели не могут быть достигнуты простым устройством обычных концертов, не дающих уменья слушать музыку, разобщающих слушателей и артистов, приняв в особенности во внимание неподготовленность рабочей аудитории к восприятию музыки. Нужно было создать обстановку, более сближающую исполнителей с аудиторией, выработать программу, последовательно ведущую слушателей к полному восприятию музыки, к уменью слушать все голоса и все движение музыкальной мысли. И такая обстановка создана. Концерты, организуемые подотделом, отличаются своей последовательностью — от произведений, близких народному искусству, к произведениям, где музыкальная мысль развивает пределы безыскусственного творчества, от произведений родной литературы к произведениям литературы других стран и народов. Концерты сопровождаются объяснительными лекциями. Отзывы рабочих об этих концертах весьма хороши... \* Надо думать, что концерты эти были полезны не только рабочей витебской аудитории, но и юному инструктору, который в июле 1920 года был командирован в Невельский и Городокский уезды для обследования художественной и театральной жизни, а потом служил только в самом Витебске.

Двадцать два года спустя, в Новосибирске, Иван Иванович завел тетрадь, в которой лаконично, несколькими строками, отмечены основные вехи его жизни начиная с 1920 года. Под этой первой датой значится:

«Работа в Витебском статистическом бюро.

Знакомство с Л. В. Пумпянским.

Лето. Поездки в Невель и Городок. (...) Знакомство с М. В. Юдиной, М. М. Бахтиным, В. И. Волошиновым.

Подотдел искусств. П. И. Медведев, В. Ф. Дра...(?), А. А. Сумароков.

Н. А. Малько, Э. Е. Беллинг. Пристрастие к симфонической музыке.

Переезд в Витебск М. М. Бахтина.

Осень. Отъезд в Ленинград \*\* Л. В. Пумпянского.

Первые лекции в Драматической студии...»

\* Витебский городской архив, ф. 2268, оп. 3, ед. хр. 29, л. 35.

\*\* Так в тетради.

Попробуем расшифровать, вернее, «распространить» эти краткие записи. То, что относится к службе, уже понятно. Только, пожалуй, для большей точности слова «подотдел искусств» следовало бы поставить до поездок в Невель и Городок.

Осенью 1920 года, соскучившись в Смоленске без матери и братьев, в Витебск самовольно приехала Катя. Едва достигшая шестнадцати лет, совсем не сведущая в житейских вопросах, она не очень представляла себе причины, по которым должна была жить вдали от родных. В Витебске она продолжала учиться — сначала в бывшей Мариинской гимназии, где преподавала тетка, затем перешла в бывшее епархиальное училище: там была крепкая комсомольская организация, а она только что вступила в комсомол.

Тетки восприняли ее приезд болезненно, недвусмысленно намекнули, что лучше было этого не делать... И девушка ушла из дома. Иван Иванович бросился ее разыскивать, найдя, устроил работать в губздравотдел (в подотдел охраны материнства и младенчества), а сам, чтобы еще подработать, нашел себе лекции. Так началась его педагогическая деятельность в Витебской драматической студии, открытой при юношеском театре. В ней он прочел цикл лекций по истории театра, драматической литературе, истории грима. Один из учеников студии, Е. Крейнович, впоследствии лингвист и этнограф, посвятивший многие годы изучению языка и культуры нивхов, вспоминает: «Самой притягательной силой (в студии. — Л. М.) был для меня Иван Иванович. Он нес в себе столько душевного тепла, что согрел мою детскую жизнь светом своей чистой души. И с тех пор нет в моей жизни другого более святого имени для меня, чем Иван Иванович.

До сих пор отчетливо помню его первое появление... Юноша в гимназическом кителе, с головой, гладко остриженной под машинку. Довольно высоким и не сложившимся еще голосом он сказал, какой курс будет нам читать. Юноша выглядел не намного старше некоторых из нас, и странным казалось, что, только окончив гимназию, он будет уже чему-то нас учить. Но юноша оказался дивом. Он стал рассказывать нам о происхождении европейского театра, начав вести его историю с зарождения древнегреческой трагедии... Он словно взял нас, детей, за руки и... водил по миру прекрасного — по театрам и драматической литературе Древней Греции, Италии, Испании, Франции, Англии, Германии, Норвегии... Я обращался к Ивану Ивановичу с просьбами указывать, что мне прочесть о том или ином драматурге... и он всегда рекомендовал доступные мне книги... Помню, что, когда Иван Иванович стал рассказывать нам о театре и драматургах Испании, я спросил его, что он порекомендует прочесть о Кальдероне и Лопе де Вега. Иван Иванович сказал, что в Витебской публичной библиотеке есть только одна книга на русском языке о литературе Испании... Когда Иван Иванович рассказывал нам о Шекспире и его творениях, я также обратился к нему

с вопросом о литературе... Он стал рассказывать, что существует особая наука — шекспирология, что он прочел уже двести книг о Шекспире, но считает это еще недостаточным. Цифру двести, которую назвал Иван Иванович, я точно помню. Запомнилось также, что, когда он рассказывал о спорах, которые ведутся вокруг творений Шекспира и их автора, он сказал: «В конце концов неважно, как в точности звали автора этих произведений. Важно, что существовал какой-то замечательный человек, который их создал».

Человек и его творческий созидательный дар были, по-моему, центром интересов этого удивительного юноши. Помню, что когда он рассказывал о трагедиях Софокла, то обратил наше внимание на то, как высоко в его понимании стоял человек. «Много, — говорил Софокл, — есть изумительного, но ничего нет удивительнее человека».

Никогда не встречал я человека, который так любил бы и так знал мировую поэзию. Он рассказывал... о Шакунтале... о Тагоре. О персидских поэтах он, кажется, говорил, что они занимают вершину мировой поэзии... Когда Иван Иванович читал стихи, то он преображался и казался нам непостижимо прекрасным, непостижимо глубоким. Все, что он нам читал, он декламировал не в переводах, а в оригиналах. На древнегреческом мы слушали в его чтении Гомера, Эсхила, Софокла и Еврипида, на латинском Овидия и Лукулла, на итальянском Данте и Петрарку, на французском Расина и Бодлера, на английском Шекспира, Байрона, Шелли, на немецком Гёте, Шиллера, Гейне... Нас поражала его память, и он рассказывал нам, как он систематически тренирует ее, ежедневно заучивая стихи с постепенным увеличением числа запоминаемых строф. Теперь он вбирал в свой изумительный мозг поэзию Блока. Он жаловался нам, что не может достать в Витебске грамматики испанского языка и вынужден изучать этот язык по найденному им переводу библии на испанский.

Как-то, спускаясь с горы, на которой стоял губернаторский дом, мы в который раз проходили мимо пушек времен пребывания в городе Наполеона... Иван Иванович стал нам рассказывать о поре пребывания Наполеона в Витебске и обо всех его походах с точным указанием их дат. Не помню также, в какой связи он как-то говорил нам о прочитанной им «Критике чистого разума» и «Критике практического разума» Канта, [о том], что Ницше с его философией ничего общего не имеет с классической философией...»\*

Столь длинная выдержка приведена потому, что в ней впервые очевидец характеризует разносторонность и уже приобретенную глубину знаний восемнадцатилетнего Соллертинского. Когда

\* Цит. по рукописи, предоставленной Е. А. Крейновичем в распоряжение Д. И. Соллертинского. В сокращенном виде этот материал вошел в книгу: Крейнович Е. Нивхгу.— М., 1973.

успел он узнать столь многое в столь разных областях? Ведь из гимназии он не мог вынести ни серьезного знакомства с философией, ни знания английского и итальянского языков.

Еще две детали из приведенного отрывка обращают на себя внимание: очевидная любовь к поэзии (среди авторов воспоминаний о Соллертинском распространено мнение, что, великолепно ориентируясь в литературе и драматургии, к поэзии он относился с меньшим вниманием. А между прочим, одна из первых его публикаций будет посвящена поэту! Но об этом далее) и неумная любознательность в отношении мест, в которых приходилось бывать. Так, в Витебске он постарался познакомиться с историей города, со временем Отечественной войны 1812 года, а в связи с этим — вообще с историей наполеоновских войн (удивительным образом это пригодится ему во время Великой Отечественной войны!). Так, много лет спустя, попав в Новосибирск, он прежде всего будет стремиться узнать все, что только возможно, об этом крае.

Воспоминания Крейновича относятся к зиме 1920/21 года. Остается предположить, что год в Витебске прошел у юноши не только в служебных занятиях. Без сомнения, он широко пользовался городской публичной библиотекой, а может быть, и не только ею одной (в Витебске было в те годы несколько прекрасных библиотек). Именно за этот год, надо думать, были освоены английский и итальянский языки, началось изучение испанского, возникло увлечение философией.

Вернемся к новосибирской тетрадке. Обращает на себя внимание выделенное в отдельную строку, то есть особо значимое для писавшего, знакомство с известным в те годы литературоведом и философом Львом Пумпянским. В Витебске Пумпянский руководил кружком «История идей европейской культуры», читал лекции по философии. Соллертинский не просто был одним из его слушателей. По-видимому, их связывало нечто большее. Во всяком случае, следующая страница тетради начинается записью:

«Март (1921 год. — Л. М.). Поездка к Пумпянскому в Ленинград».

Сейчас трудно судить, что было причиной, а что следствием: знакомство с незаурядным человеком вызвало интерес Ивана Ивановича к философии, или, напротив, увлечение философией привело к знакомству с Пумпянским. Ясно одно: эти факты взаимосвязаны.

Интерес к философии не был преходящим. В библиотеке Соллертинского на протяжении 20—30-х годов появляется большое количество книг по философии на разных языках. В их числе классики марксизма-ленинизма, сочинения Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, В. Соловьева, комментарии к «Критике чистого разума», исследование философии св. Августина, «История философских систем», «История материализма», тома

брокгаузовского издания «Всеобщей истории философии» и многое другое.

Среди важнейших событий 1920 года, да и всего витебского периода, — знакомство с рядом видных деятелей искусств. Как видим, Иван Иванович упоминает совсем еще молодую, но уже обратившую на себя внимание музыкальных кругов пианистку М. Юдину, двух дирижеров — руководителя тогдашней витебской музыкальной жизни Н. Малько и Э. Беллинга, бывшего одно время главным дирижером Придворного императорского симфонического оркестра в Петербурге. Одновременно, по собственному определению Соллертинского, обнаруживается «пристрастие к симфонической музыке». Именно это последнее в дальнейшем на многие годы определило биографию Соллертинского. Но пока все же не музыке отдается предпочтение.

Сохранилась еще одна любопытная запись — перечень лекций, прослушанных Соллертинским с сентября 1920 по апрель 1921 года. Вот он:

«11 сентября 1920. Лекция М. М. Бахтина «Нравственный момент в культуре» (кв. д-ра Ульриха).

12 сентября. Лекция М. М. Бахтина «О слове» (б-ка).

18 сентября. Лекция М. М. Бахтина «Новая русская поэзия» (Ревтрибунал).

24 сентября. Лекция Л. В. Пумпянского «Философские размышления об архитектуре» (Передвижной театр).

28 сентября. I лекция Л. В. Пумпянского «Философия музыки» (место проведения нрзб. — Л. М.).

29 сентября. II лекция «Философия музыки» (там же).

30 сентября. III лекция «Философия музыки» (там же).

3 октября. Лекция Л. В. Пумпянского «О Geheimniss'e Гёте» (там же).

6 октября. Лекция М. М. Бахтина «Поэзия Вячеслава Иванова» (там же).

7 октября. Лекция М. М. Бахтина «Философия Ницше» (Ревтрибунал).

8 октября. I лекция Л. В. Пумпянского «Философия античности» (нрзб.).

9 октября. II лекция «Философия античности» (нрзб.).

10 октября. III лекция «Философия античности» (нрзб.).

18 октября. Лекция М. М. Бахтина «Нравственная идея Толстого» (клуб [им.] Карла Маркса).

22 октября. Лекция М. М. Бахтина «Символизм в новой русской литературе» (клуб «Почтель»).

26 ноября. I лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

3 декабря. II лекция по русской литературе XX века (ИНО).

6 декабря. I лекция М. М. Бахтина по истории новой философии (ИНО).

10 декабря. III лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

11 декабря. IV лекция по русской литературе (ИНО).

26 января 1921. V лекция по русской литературе (ИНО).

29 января. I лекция М. М. Бахтина по эстетике (консерватория).

1 февраля. II лекция М. М. Бахтина по истории новой философии (ИНО).

2 февраля. VI лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

3 февраля. Лекция М. М. Бахтина по средневековой литературе (ИНО).

4 февраля. Лекция М. М. Бахтина по французской литературе XVIII века (ИНО).

5 февраля. II лекция М. М. Бахтина по эстетике (консерватория).

9 февраля. VII лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

15 февраля. Лекция проф. Перцева по западноевропейской истории XIX века (ИНО).

16 февраля. Лекция проф. Архангельского по французской литературе XIX века (ИНО).

19 февраля. Лекция П. Н. Медведева о Московском Художественном театре...

25 февраля. VIII лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

15 марта. Лекция Л. В. Пумпянского «О героизме» (Тенишевское училище).

17 марта. Лекция Л. В. Пумпянского по курсу «Опыт построения системы нравственности» (ВФА).

6 апреля. IX лекция П. Н. Медведева по русской литературе XX века (ИНО).

10 апреля. Лекция М. И. (нрзб.) «Историческое и доисторическое (проклятие грехопадения)» (на квартире М. М. Бахтина).

11 апреля. Лекция М. И. (нрзб.) «Техническая культура и христианство». <...>

16 апреля. Лекция проф. Перцева по методике истории (ИНО)».

О многом заставляет задуматься этот педантично составленный список, в котором каждая прослушанная лекция помечена порядковым номером. Оставим его без комментариев как «информацию к размышлению» для читателя. Стоит только указать, пожалуй, что две мартовские лекции Пумпянского Соллертинский прослушал в Петрограде, куда ездил на несколько дней.

Первоначальный интерес к балету, по-видимому, также зародился у Ивана Ивановича в Витебске, где в эти годы В. И. Пресняков организовал школу танца и класс ритмики в консерватории. По свидетельству балетного критика и историка Ю. С. Сло-

нимского, Соллертинский был довольно близко знаком с Пресняковым \*. Однако в материалах архива Ивана Ивановича нет никаких указаний на это.

Можно предположить, что в начале 1921 года Витебск стал тяготить Ивана Ивановича. По-видимому, для него все возможности познания, духовного и интеллектуального роста здесь были исчерпаны. Прослушан весь текущий концертный репертуар. Изучены, в основном, библиотеки. Крупные деятели культуры начали постепенно разъезжаться. Кроме того, надо думать, не по годам зрелый юноша понимал, что ему необходимо серьезное систематическое образование — образование университетское.

Показательно, что, несмотря на все сложности, с которыми были связаны тогда дальние поездки, несмотря на крайне стесненное материальное положение, он сумел в марте 1921 года вырваться в Петроград. Там каждый день с утра до вечера проводил в Публичной библиотеке, а потом до поздней ночи продолжал работу у Пумпянского, в квартире на Лермонтовском проспекте, где и остановился на эти дни. Тогда же он прослушал две лекции Пумпянского — в бывшем Тенишевском училище и Вольной философской ассоциации (см. приведенный выше список). А возвратившись в Витебск, понял, что не может больше в нем оставаться.

В мае 1921 года Соллертинский окончательно вернулся в Петроград, пока один, без семьи. Собственно, вернуться было некуда: брошенная два года назад на произвол судьбы квартира давно оказалась заселенной; пропали все оставшиеся в ней вещи. Да и существовать семьей из четырех человек в условиях разрухи и безработицы в Петрограде было невозможно. Мать с Катей и Васей осталась пока в Витебске. Им предстояло жить на то, что зарабатывала шестнадцатилетняя Катя.

---

\* «Особо меня интересовало, где и как, живя в Витебске, он приобрел вкус к танцу и балету... В ответ Соллертинский назвал имя В. Преснякова, сказав, что он был артистом императорских театров. «Интеллигентный, не в пример коллегам по антрашу», — пояснил он» (С л о н и м с к и й Ю. Чудесное было рядом с нами. — Л., 1984, с. 50).

## Глава вторая

### В ПЕТРОГРАДЕ

Петроград 1921 года — первого мирного года Советской страны. Начинается восстановление разрушенного хозяйства. В город возвращаются жители. Многие еще очень сложно. Не налажено по-настоящему снабжение. Существует безработица. Но культурная жизнь северной столицы богата как никогда. Функционируют более двадцати театров. Постоянно действуют две концертных площадки: зал бывшего Дворянского собрания и зал бывшей Императорской капеллы. Масса выездных концертов и спектаклей — в рабочих, красноармейских и матросских клубах.

В мае 1921 года утверждается «Положение о государственной филармонии в Петрограде». Этим Положением было признано общегосударственное значение первой в Советской стране филармонии. Торжественное открытие состоялось 12 июня концертом из произведений Чайковского. Разумеется, Соллертинский был на этом историческом концерте.

В Петроград он приехал 6 мая. Самыми сложными вопросами были: где жить и на что жить. Сразу же ему, возможно не без помощи Пумпянского, удалось устроиться преподавателем в бывшее Тенишевское училище. Собственно, теперь это учебное заведение называлось 15-й единой трудовой школой, однако все именовали его по-старому, лишь прибавляя слово «бывшее».

Тенишевское училище, расположенное в доме № 35 по Моховой улице, было основано в конце XIX столетия известным этнографом и социологом князем Тенишевым. «Эта школа явилась своего рода протестом против официальных гимназий и реальных училищ, — вспоминал один из ее бывших воспитанников. — В нее отдавали детей передовые интеллигенты — писатели, врачи, ученые. К ней потом, когда стало своего рода снобизмом помещать детей именно в эту школу, потянулись и родители-аристократы, богатые люди»\*.

\* Цит. по ст.: Бу н а т я н Г. Тенишевское училище.— Смена, 1984, 26 авг.

В училище был подобран великолепный преподавательский состав. Среди его педагогов оказались историк и педагог И. М. Греви, ученый-экономист и историк М. И. Туган-Барановский, видный географ, племянник замечательного русского врача П. Ф. Лесгафта Э. Ф. Лесгафт, жена князя Тенишева, художница и коллекционер М. К. Тенишева. Учениками Тенишевского училища в разное время были геолог и палеонтолог академик Д. В. Наливайкин, литературовед академик В. М. Жирмунский, поэт О. Э. Мандельштам.

После революции училище, преобразованное в единую школу, сохранило и свои замечательные традиции, и прекрасный педагогический состав. Работавшие в нем преподаватели использовали передовые достижения русской и западноевропейской педагогики. В эти годы там работал Юрий Тынянов, а театральным кружком руководил Александр Брянцев, впоследствии крупнейший театральный деятель, основатель первого в стране Театра юного зрителя, который и получил «по наследству» это самое здание в 1922 году.

В столь незаурядный коллектив юноша Соллертинский «вписался» весьма органично. Судя по сохранившимся в его архиве материалам, он преподавал историю и был занят четыре раза в неделю, в общей сложности 14 часов.

Доктор филологических наук профессор В. Г. Адмони, учившийся тогда у Соллертинского, вспоминает, что Иван Иванович вел у них историю Древнего Востока\*. Возможно, так было в группе, в которой занимался Владимир Григорьевич. В других классах программа была, по-видимому, иной. Сохранился листок с тезисами занятия по эпохе Реформации; одна из страничек записной книжки отведена темам рефератов по русской истории. Среди них — «Петр Великий в Преображенском», «История и организация стрелецкого войска», «Петербург при Петре Великом», «Карл XII», «Петр Великий и царевич Алексей», «Временщики», «Пугачевский бунт», «Екатерина II», «История русского театра», «Литературные движения при Екатерине», «Наполеон и Александр I», «Суворов». Как видим, темы были и чисто исторические, и историко-культурные, наверное, больше привлекавшие юного педагога. Во всяком случае, можно позавидовать ученикам (напомним — просто ученикам средней школы!), столь серьезно изучавшим отечественную историю.

В качестве свидетельства успехов Соллертинского на педагогическом поприще уже в те, ранние годы, сохранился следующий любопытный документ:

«Глубокоуважаемому Ивану Ивановичу благодарный VII класс.

Мы, нижеподписавшиеся, учащиеся VII класса б. Тенишев-

\* См. воспоминания В. Г. Адмони в кн.: Памяти Соллертинского, с. 109—112.

Иван Иванович Соллертинский-старший



Екатерина Иосифовна Соллертинская, урожденная Бобашинская



Здесь, в здании Витебского окружного суда, служил И. И. Соллертинский.



Соллертинские-младшие



Гимназист первого класса



Снова в Витебске. С этого холма каждый день спускался юноша Соллертинский, спеша на службу



Первое место службы — бывший губернаторский дворец



По приезде в Петроград.  
Рисунок П. Иванова



После гастролей Отто Клемперера



Herrn Ivan Sollerzinsky  
in der Hoffnung auf baldige  
Fortsetzung der Diskussionen.  
Freundschaftlichst.

3. 4. 29 <sup>Otto</sup> Klemperer

Ангелина Раупенас



Многие из учениц Соллертинского стали звездами советского балета



Друзья решили сфотографироваться на память...



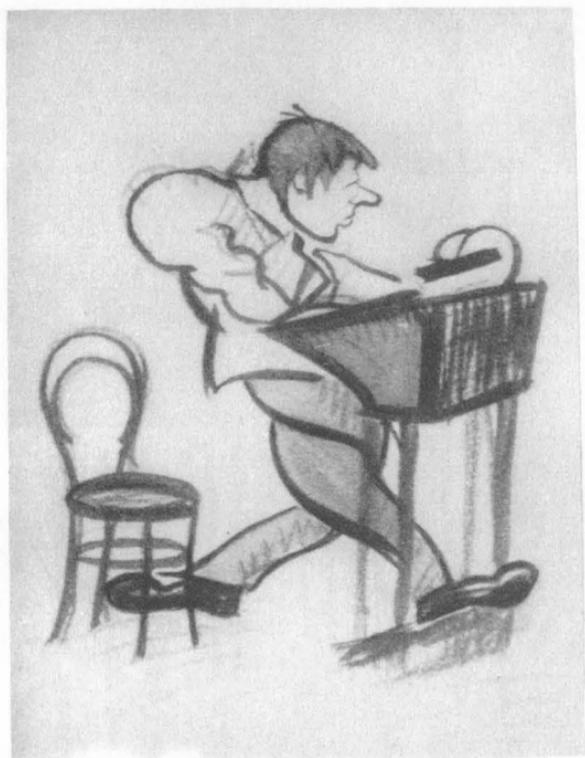




Н. П. Акимов увидел Соллертинского таким...

Взгляд на роль Соллертинского в Ленинградском Союзе композиторов





Были и другие, еще более острые трактовки



Фотография на пропуск



Отчет

О деятельности трикомандировочной комиссии Калено-Вурцельской группы №1 Бюро ИЛЭЭВ

Ивана Шаповалова Салертинского

Работая над вопросом о предоставлении сведений Франк, пишущий эти строки пришел к выводу, что необходимо был в тот момент явиться в Вашингтон Хью Велл (второй по имени), отца которого центрально было известно в. н. п., в Вашингтон Франк. Самой моей задачей была работа у отставной жены Франк в Нью-Йорке в бразильской Франк Хью Велл, а точнее сказать в Вашингтон, Австралия и в Вашингтонской Франк на фоне истории французского общества этой страны и в связи с ней международный советский фронт в связи с Франкской Франк.

Так выглядели его черновики и конспекты



После гастролей Ансерме



A Ivan Ivanovitch Sollert'sky  
en témoignage de très haute et cordiale estime  
et en amical souvenir

C. Ansermet  
1933.

Фото на память



Дорогому Ивану Ивановичу Солербиженскому  
в знак лучших чувств.

Д.Моздокоев

6 II 1940

— Визиред

2. Lern  
hops & Hauch

# Programm-Eckdaten Nr. 1!

## I

Bach: Suite la well in/ oblg. Flöt-

Beethoven: Senax-Urfonie

Beethoven: Urfonie Ue 1 C well

## II

Händel: Ouverture - Agrippina

Seemann: IV. Urfonie d well

Beethoven: Act- Rhapsodie

Beethoven: Ouverture. Hebe des Hanoos

## III

Beethoven: Tragische Ouverture

Brockner: VIII. Urfonie

## IV

Händel: Concerto grosso quorb

Reger: Variationen A fur

Barock: Faur-Suite

Kraup: - Kulturregel

## V

Schubert: Verklärte Nacht

Mahler: Lied von der Erde

Museklich.

## VI

Hindemith: Konzert für Cellist

Kraup: Feuerengel Suite

Debussy: 2 Nocturnes

Stravinsky: Urfonie e well  
"Aus der kleinen Welt"

Siehe folgende Direktiven des Landesrates Bismarck

ist wichtig. Sie werden sicher sein mit Ihnen und Ihren folgenden Punkten  
 vorzugehen. Mit Vorwissen Sie in Kapiteln einzuzeichnen, ist auf die Jahre 18. November  
 im Reichstag für Bonn. Von 21. März ist wieder zu Berlin einzufragen, denn ist jetzt am  
 28. von Berlin in Prag. Aber könnte ich die Regierung in Bismarck am Ende Oktober - 18.  
 November überlassen. (Hilfsweise und nicht am Ende Oktober ist zu finden.)

Programme könnte ich mich auf dem präzisieren vorzugehen, ist es nicht zu finden. (Hilfsweise ist zu finden.)

Deutschland ist in drei I. Band: Braunschweig, Preußen, für 2 Jahre, die Jahre in. Reichstag -

Halbe Lyonesse C. Dir. (Lyon) - Masse I. Lyonesse.

II. Lyonesse Lyonesse C. Dir. (Lyon) Lyonesse, Lyonesse, (Lyon: Lyonesse: Lyonesse Lyonesse)

(Lyon: Lyonesse ein Lyonesse Lyonesse.)

oder Lyonesse Lyonesse, Lyonesse Lyonesse Lyonesse

III. Lyonesse Lyonesse (Lyon: Lyonesse Lyonesse Lyonesse)

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse Lyonesse Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse Lyonesse

Lyonesse für Lyonesse Lyonesse  
Lyonesse, Lyonesse Lyonesse

Lyonesse 3 Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse

Свои программы предлагают Эрлих и Цемлинский

Siehe einzufragen mit mir ein Programm: 1. Lyonesse Lyonesse

2. Lyonesse Lyonesse Lyonesse, Lyonesse Lyonesse, Lyonesse Lyonesse

Lyonesse Lyonesse Lyonesse Lyonesse Lyonesse

ist denken wird diejenige vorzugehen werden nicht einzufragen einzufragen  
 einzufragen werden, die mich Ihnen einzufragen wird.

Wenn nicht ich mich einzufragen werden, im Lyonesse einzufragen: ist nicht mit einzufragen  
 einzufragen werden ist einzufragen für die Lyonesse der Lyonesse, denn nicht ich Lyonesse  
 nicht die Lyonesse Lyonesse in Lyonesse einzufragen, wie die mich einzufragen wird, 2. Lyonesse  
Lyonesse. die Lyonesse nicht ich Lyonesse einzufragen werden.

Ferner würde ich mich einzufragen, ist nicht einzufragen die Lyonesse in Lyonesse werden  
 Lyonesse ist in Lyonesse einzufragen werden, denn nicht einzufragen werden von den Lyonesse zu Lyonesse  
 ist nicht einzufragen werden einzufragen werden.

Ist nicht einzufragen ist nicht einzufragen - Lyonesse einzufragen werden Lyonesse.

Ist nicht einzufragen werden einzufragen werden

Erklärung ist zu

Lyonesse

Ольга Соллертинская



ского училища считаем своим приятным долгом засвидетельствовать глубокую признательность...

14/II—1922 г.»

Под письмом — 12 подписей, в числе которых фамилия Симона Дрейдена, известного впоследствии музыкального критика, исследователя музыкально-общественной жизни первых лет после революции.

Поступлением на службу в Тенишевское училище была решена лишь часть проблемы — на что жить. Сложнее оказалась другая часть.

По воспоминаниям сестры и знакомых, долгое время Иван Иванович не имел постоянного пристанища. По нескольку недель жил на разных квартирах. Случалось ему на какое-то время снимать комнаты у хозяек, случалось и быть репетитором — за стол и жилье. В той же памятной книжке, к которой мы не раз обращались, зафиксировано: «Репетитор у Л. Побережского». Кто это такой, неизвестно. Скорее всего, нэпман. Именно эта категория обращалась тогда к репетиторам для своих отпрысков.

Надо сразу оговориться: заработки Соллертинского, кроме крошечной ставки преподавателя-почасовика, небольшие и случайные, обеспечивали ему лишь хлеб насущный. Думать о чем-то большем тогда и в голову не приходило. Одевались в то, что было, что сохранилось. Иван Иванович еще в 1923 году ходил в старой гимназической шинели (некоторые авторы воспоминаний ошибочно пишут — солдатской. Но солдатскую ему было взять откуда), выцветшей, с обтрепанными рукавами.

«В юности он раздался в плечах и потому выпирал из тесной шинели, — вспоминал писатель С. Марвич. — Но на что было сменить ее? Брючки задирались над грубыми ботинками, которые в то время назывались австрийскими (в них ходили пленные солдаты австро-венгерской армии)»\*. Головным убором в холодное время года Соллертинскому служил старенький заячий треух. Этим и ограничивалось практически все его имущество. Так что перебираться с квартиры на квартиру было несложно. Правда, с каждой неделей в его очередном пристанище появлялись все новые и новые книги.

Екатерина Ивановна вспоминает, что, приехав в Петроград в начале 20-х годов, застала брата совершенно без денег. Он задолжал за комнату, которую тогда снимал, за стирку. Никакой еды у него тоже не было. У Екатерины Ивановны были с собой какие-то небольшие деньги, и она, разумеется, тут же отдала их брату. Обрадованный, он побежал купить что-нибудь на обед. Вернулся часа через полтора, сконфуженный, без еды и без денег,

\* Цит. по рукописи, предоставленной вдовой писателя М. Ф. Красильщиковой в распоряжение Д. И. Соллертинского. В сокращенном виде воспоминания С. Марвича опубликованы в кн.: Памяти И. И. Соллертинского.

с огромной связкой книг. О съестном он и думать забыл, когда увидел у букиниста редкие книги, о которых давно мечтал...

Когда средства к существованию как-то определились, стало возможным думать о том главном, ради чего было предпринято возвращение в Петроград. В сентябре 1921 года Соллертинский поступил в университет.

Как и многие учреждения молодой Советской страны, Петроградский университет переживал период ломки, реорганизации, перестройки. В 1919 году, для того чтобы приблизить университетское образование к насущным задачам строительства новой культуры, был организован новый факультет — общественных наук, с углубленным изучением общественно-политических дисциплин. Прежний филологический факультет влился в него как одно из отделений. Занятия велись по следующей схеме учебного плана: 1. Общеобразовательный цикл (общественно-исторические и экономические дисциплины, факультативно — логика и психология); 2. Общее и сравнительное языковедение; 3. Теория и методология литературы; 4. Живой язык по специальности с его диалектологией и литературный язык изучаемого района; 5. Дополнительный по родству или культурной связи язык; 6. История литературы изучаемого района и литературы на языке, изучаемом дополнительно; 7. Этнография и история культуры по району специализации; 9. Новые западноевропейские языки; 10. Предмет практической специализации. На четвертом курсе устанавливались специальные семинарии теоретического научно-исторического характера\*.

Преподавали на филологическом отделении виднейшие русские ученые, которые хранили и развивали традиции, заложенные главой и создателем русской школы романо-германской филологии А. Н. Веселовским. (К этому времени относится организация новой, впервые введенной в наших университетах английской филологии.) Среди них ведущее положение занимал Д. К. Петров — выдающийся исследователь романских языков и литератур, первый русский испанист, автор труда «Лопе де Вега в испанском театре». Рядом с ним активно работали его ученики, духовное развитие которых, как и многих советских ученых последующих поколений, он определил. Среди них были А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский, М. М. Рындин. Начиная свою блестящую деятельность молодой В. М. Жирмунский. А. А. Гвоздев разрабатывал вопросы истории драмы и театра.

Именно это, филологическое отделение, раздел романо-германской филологии, и выбрал для себя Иван Иванович Соллертинский, решив сначала остановиться на испанском языке и литературе. Однако, как очень скоро стало ясно его педагогам и соученикам, ограничиваться этой узкой специальностью он не собирался.

\* Ленинградский государственный университет. Под ред. проф. В. Б. Томашевского. — Л., 1925.

Занятия в те годы не были обусловлены строгими рамками обязательного посещения определенных лекций. В начале семестра на доске объявлений отделения появлялась записка: профессор такой-то начинает читать курс по... следовало название. Желających просят собраться в такой-то аудитории для записи в такое-то время... Таким образом, слушали лекции лишь те, кого они действительно интересовали. Сдать по прослушанному предмету экзамен можно было в любое время, удобное как для сдающего, так и для принимающего, по обоюдной договоренности. Экзаменационных сессий как особого времени для отчета студентов не существовало.

Все это оказалось очень удобным для Соллертинского. Вскоре в его записной книжке появляются заметки о многих лекционных курсах, практических занятиях и семинарах (по тогдашней терминологии — семинариях), среди которых лишь немногие имеют непосредственное отношение к испанистике.

Вот, с некоторыми сокращениями, этот список — список дисциплин, интересовавших юношу, занятий, которые он успевал посещать:

- |                  |   |
|------------------|---|
| «А. А. Гвоздев.  | История театра в Западной Европе.<br>Семинарий по истории театра XVIII века (Шиллер и сцена) *.<br>Историческая грамматика французского языка.<br>Старофранцузский.<br>Данте.<br>История западноевропейской культуры.<br>Провансальский язык.<br>Чтение Сервантеса. |
| Д. К. Петров.    | Ранневерхненемецкий (Лютер и и Ганс Сакс).<br>Введение в германскую филологию.<br>Эдда.<br>Средневерхненемецкий.<br>Литературный семинарий по истории немецкого романа XIV века.<br>Готский язык.   |
| В. А. Брим.      | История испанской литературы.<br>Грамматика современного испанского языка.<br>Испанские авторы.   |
| Б. А. Кржевский. |   |

\* Напомним, что по официальному учебному плану специальные семинарии начинались лишь с четвертого курса.

- Испанские переводы и сочинения.  
 Занятия по испанскому языку для старшей группы.  
 Англо-саксонский язык.  
 Среднеанглийский язык.  
 Средневековый английский роман.  
 Древневерхненемецкий.  
 Поэтика.  
 Немецкая литература классической эпохи.  
 Литературный семинарий (чтение и комментирование «Фауста»).
- С. И. Боянус.
- В. М. Жирмунский.
- М. А. Жирмунский.
- М. М. Рындин.
- Рабле. «Гаргантюа».  
 История грамматики испанского языка.  
 Тассо.  
 Введение в романскую филологию».

Как видим, многое из перечисленного не имеет ни малейшего отношения к испанскому языку и литературе. Объем интересующих Соллертинского дисциплин огромен. Но тем не менее, как оказалось, и университет не может удовлетворить его жажду знаний. По-прежнему старается Соллертинский не пропускать лекций Пумпянского, где бы они ни проходили, что бы ни было предметом рассмотрения. Курс «Опыт построения системы нравственности», лекции о Наполеоне, о философии музыки, о Блаженном Августине, об антропософии, о Гете, «Достоевский и античность», «Вселенская церковь и Россия», «Размышления о русской революции», «О нравственном и умственном состоянии современной России», «О современном состоянии Европы в освещении новых социологических теорий» — вот лишь некоторые, наугад взятые темы этих лекций. А ведь кроме Пумпянского были в Петрограде и другие, не менее интересные лекторы, и темы их выступлений привлекали Ивана Ивановича ничуть не меньше.

- «С. Э. Радлов. „Романтизм и классицизм на сцене“.  
 А. З. Штейнберг. „Трансцендентальный метод и метафизика“.  
 А. З. Штейнберг. „Пределы воображения“.  
 В. Шкловский. „Герои Достоевского“.

Кудрявцев (инициалы не указаны. — Л. М.). „Крушение цивилизации (Освальд Шпенглер и его философия истории)“,— это снова выдержки из записей прослушанного, критически освоенного.

Юноша из Тенишевского училища спешит в университет, оттуда — в Институт живого слова, Дом литераторов или

Вольную философскую ассоциацию, где предполагалась очередная лекция.

Казалось бы, более чем достаточно? Ведь в свободные от всех этих занятий часы приходилось еще заниматься репетиторством... Но в записной книжке отмечено: «С июня 1921 года. Первые посещения филармонии». А далее — тщательно переписанная программа первого филармонического концерта с датой открытия знаменитого ныне Большого зала Ленинградской филармонии. Дальше так же тщательно, с указанием дат, программ и исполнителей переписаны еще 115 (!) концертов, которые состоялись на протяжении сезонов 1921/22 и 1922/23 годов. Последний, отмеченный как № 116, датирован 7 августа 1923 года. Из них Соллертинский не пропустил ни одного!

Интерес к музыке уже в эти годы не ограничивается пассивным слушанием. Если судить по воспоминаниям Н. А. Малько, Иван Иванович очень быстро начал познавать музыку активно: «...я обнаружил в нем глубокое и всестороннее (разрядка моя. — Л. М.) знание музыкальной литературы, причем он знал многих авторов, сочинения которых исполнялись в Ленинграде очень редко или никогда не исполнялись... Он не только знал громадное количество музыкальных сочинений, знал, в сущности, наизусть, но у него всегда было к сочинению отчетливое критическое отношение, основанное, как ни странно, на большом опыте»\*. Далее дирижер рассказывает, как однажды Соллертинский продемонстрировал доскональное знание партитуры малеровской «Песни о земле», ее самостоятельное исполнительское видение.

Многие вспоминают, что Иван Иванович очень любил дирижировать во время домашнего музицирования. Разумеется, не просто размахивать руками, а определять темп музыки, ее характер, подчеркивать оттенки, выделять те или иные голоса, одним словом — дирижировать в самом настоящем значении этого слова. А ведь тогда он специально музыкой еще не занимался, хотя и был знаком со многими музыкантами, в том числе весьма видными.

Колоссальные нагрузки в сочетании с неустроенностью быта, а порою и недоеданием зимой 1921/22 года дали себя знать неожиданно и страшно. На почве сильнейшего нервного истощения юноша заболел. Прямо с филармонического концерта его отправили в нервную клинику. Там пришлось провести несколько недель. После курса лечения, а главное, после того как он смог отдохнуть, нормально питаться и пожить некоторое время в спокойном режиме, он вышел совершенно здоровым. Больше никогда заболевание не давало о себе знать.

В записях за 1922 год значится:  
«Университет.

\* Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма, с. 101.

Тенишевское училище.

«Голубой круг».

Жизнь на Захарьевской (у Таборовских).

Жизнь на Сергиевской (Клату-Беккер).

Жизнь на Старо-Невском (Л. Арнштам).

А. И. Введенский.

Поездка с экскурсией тенишевцев в Шлиссельбург (Пумпянский).

ГИИИ. Гвоздев.

В декабре — приезд Оскара Фрида».

Как видим, ничего принципиально нового этот год не принес. Иван Иванович часто посещает Вольную философскую ассоциацию, где выступают Андрей Белый, Р. В. Иванов-Разумник, А. З. Штейнберг и другие. В перечне прослушанных в этом сезоне лекций аббревиатура ВФА встречается очень часто.

Продолжаются занятия в университете и преподавание в Тенишевском училище. Последнее, по-видимому, являлось особенно привлекательным благодаря тому, что Иван Иванович тем самым оказывался коллегой Пумпянского. Не случайно среди памятных событий года выделена ученическая экскурсия, в которой Пумпянский принял участие.

Продолжаются скитания по чужим углам. Лишь у Арнштамов, в семье интеллигентной (отец будущего кинорежиссера, а тогда студента-пианиста, работал в Институте рентгенологии, мать была невропатологом), сумевшей его оценить и полюбить, нашел он не только крышу над головой, но и сердечное участие, искреннюю дружбу и семейный уют.

Впервые появившееся название «Голубой круг» говорит об участии Соллертинского в кружке, который сложился вокруг композитора Анатолия Канкаровича. Участвовали в нем студенты Института живого слова и несколько моряков, которые стремились создать синтетический театр. Действующие лица должны были исполнять, наряду с разговорной речью, интонированные речитативы. Так были поставлены «Алексей — человек божий» Кузмина и «Незнакомка» Блока. Последний, кстати, был одним из любимых поэтов Соллертинского. В этом кружке Иван Иванович прочел курс теории смеха.

В начале 20-х годов различными кружками и обществами молодежь чрезвычайно увлекалась. Собирались, читали доклады и сообщения, исполняли музыку, знакомились с новыми стихами. Соллертинский был постоянным посетителем нескольких таких кружков. Один из них, посвященный изучению творчества великих австрийских композиторов-симфонистов Брукнера и Малера, шутливо назывался «Брукнер-Малер-энтузиастенферейн». Участие в нем принимали студенты университета, интересующиеся музыкой. Разумеется, кроме музицирования там, как везде, где собирается молодежь, шутили и веселились. Так, у одного

из участников «Брукнер-Малер-энтузиастенферейна», И. А. Лихачева, сохранился следующий любопытный «документ»:

«Вниманию переживающих! В непродолжительном будущем общество «Брукнер-Малер-энтузиастенферейн» открывает комфортабельный сублиматор № 1-а. Симфонический оркестр под управлением маэстро И. И. Соллертинского. При участии солистов-виртуозов Бориса Ильиша и Олега Римского-Корсакова\*. Роскошные программы. Уютные кабинеты для курения. Питательный стол. Всегда свежие аттические остроты. Тончайшее психологическое меню. Бассейн эмоций. Мировой аттракцион. Неподражаемый Жан Лихачев в своем вполне интимном жанре. Под непосредственным наблюдением специалистов ликвидация любой душевной драмы в кратчайший срок. Нет более душевных драм. С гарантией на два месяца. Внимание. Целебный бальзам БЭФ. Доступно небогатым. Остерегайтесь подделок. Брукнер-энтузиастенферейн. Целебный бальзам БЭФ возвращает силу к творчеству путем наиболее экономного сублимирования. Ответственный администратор Жан Лихачев. Запись по телефону 5-94-4. Нет более душевных драм! Нет более душевных драм!»

Любопытно, что это — первый известный нам «литературный опыт» Соллертинского. Составленный в стиле широко распространенных рекламных объявлений нэпманов, отрывок этот, вероятно, был написан в связи с каким-то конкретным событием («душевной драмой» одного из членов кружка?). Он интересен как свидетельство атмосферы, в которой происходило самое серьезное знакомство, а часто и глубокое изучение музыки, философии, литературы. Это было не аскетическое, отрешенное углубление в предмет, а молодая, часто озорная жизнь, брызжущая энергией, юмором, весельем.

Но вернемся к страничке тетради. Показательно в ней появление фамилии Гвоздева — одного из крупнейших специалистов как театра вообще, так, в частности, и балетного театра. Для Соллертинского это, по-видимому, начало длительного и стойкого интереса к балету. Интерес, который на несколько лет определит для него и основную сферу деятельности и даже некоторые моменты его биографии.

Наконец, последняя строка записей: в числе самых важных событий года отмечен приезд Оскара Фрида. В концерте 13 декабря он дирижировал Фантастической симфонией Берлиоза, «Тилем Эйленшпигелем» Рихарда Штрауса и «Смертью Изольды» из вагнеровского «Тристана». Впечатление от концерта немецкого дирижера осталось в памяти на двадцать лет.

После окончания первого курса университета Ивану Ивановичу нужно было сдать семь экзаменов: логику с методологией,

\* Борис Ильиш — впоследствии лингвист, профессор, доктор филологических наук. Олег Римский-Корсаков — внучатый племянник композитора, был да одновременно студентом университета и консерватории.

психологию, введение в языковедение, латинский язык, один из новых языков (это были общие дисциплины на филологическом отделении) и два специальных экзамена — введение в романскую филологию и античную литературу. Время сдачи экзаменов, не ограниченное сроками сессии, растянулось у Соллертинского с середины июня по декабрь. Кроме намеченных ранее предметов, он сдал еще введение в германскую филологию и два зачета. Однако сроки, по сравнению с намеченными им ранее, значительно сдвинулись. Надо думать, существенную роль в этом сыграло увлечение балетом. Во всяком случае, следующий, 1923 год проходит под его знаком.

Вот как выглядит запись в тетрадке на странице, отведенной 1923 году:

«Февраль. Балетное училище.

«Танцсимфония» Лопухова.

Сдача экзаменов на научного сотрудника ТОО ГИИИ.

Ю. И. Слонимский, В. В. Дмитриев.

Жизнь на Старо-Невском, Б. Московской, Рыночной (Громов).

Возвращение мамы и Васи из Витебска.

Работа помощником ученого секретаря ГИИИ».

В предшествующем году Тенишевское училище прекратило свое существование. В особняке на Моховой открылся первый в стране Театр юного зрителя, организованный А. А. Брянцевым. А Иван Иванович начал преподавательскую деятельность в Хореографическом училище. Продолжится она вплоть до 1941 года — времени, когда училище будет эвакуировано в Пермь, а Соллертинский окажется в Новосибирске.

В Хореографическом училище Иван Иванович стал вести курсы истории балета, западноевропейской литературы, введения в музыку, истории русского и западного театра. Как всегда в его педагогической деятельности, объем и проблематика сообщаемого учащимся материала существенно превосходит рамки утвержденной официально программы. И что самое важное — занятия ведутся так интересно, захватывающе увлекательно, что никому не приходит в голову манкировать ими. Живые и яркие воспоминания о занятиях Соллертинского с будущими артистами балета оставила балетный критик Г. Д. Кремшевская: «В то время, когда Иван Иванович преподавал в Хореографическом училище... требования к учащимся были более чем скромные. Ученики зачастую посещали те уроки, которые их больше интересовали... Сама система школьного преподавания была поставлена поверхностно, несерьезно. Можно было легко не прийти на урок, сославшись на дневную репетицию. Можно было просто по вызову классной дамы, берущей на репетицию с урока «амуров или ведьм», сорваться с парты и унести с группой

учеников, которые действительно нужны были репетитору. А потом бесцельно слоняться по училищу или просто уйти домой. (...) Лекции Ивана Ивановича — это впервые в практике училища были не уроки, а лекции, — никто не пропускал. На них бежали бегом после репетиции, не успев привести себя в порядок, накинув на мокрые плечи полотенце или кофточку, из-за них, пренебрегая вызовом классной дамы, опаздывали на репетицию, когда действительно были на ней нужны. Их ждали, их любили, их безотчетно приняли как нечто необходимое, нужное для себя» \*. Автор воспоминаний показывает на конкретных примерах, как именно проходили занятия Соллертинского, как умело, ненавязчиво вовлекал он юных и порою довольно легкомысленных учеников и учениц в мир серьезного, глубокого искусства. «Из его портфеля, как всегда распухшего до невероятных размеров, извлекались гравюры, рисунки, пьесы античных авторов. Времени мало. Очень мало времени, чтобы рассказать обо всем самом необходимом. Конечно, нужно знать устройство сцены античного театра, потому что только зная его можно нафантазировать, как разворачивалось на этой сцене действие античной трагедии. Но ведь еще важнее рассказать содержание трагедий Эсхила, Еврипида. Прочсть две-три сцены (сами-то не прочтут, не приучены!). Заглянуть в загоревшиеся глаза слушателей и тут же успеть выяснить... о вчерашней генеральной репетиции балета «Щелкунчик». (Сами почти все в репетиции участвовали. Спектакль новый, спорный. Что они там о нем думают?) А скоро звонок. Уже звенит. Однако никто не срывается с места, не уходит. Покидают парты, чтобы пробраться к учительскому столу, быть ближе и спрашивать, спрашивать...» \*\*

Пожалуй, одной из самых важных особенностей любых занятий Соллертинского уже тогда являлось стремление не просто преподавать своим ученикам какую-то сумму знаний, а разбудить мысль, заставить самих учеников творчески работать, размышлять над явлениями искусства, над своими ролями, над событиями истории. Так строил он свои занятия в Тенишевском училище (вспомним темы рефератов, предлагаемые для самостоятельной подготовки ученикам), так поступал и здесь с аудиторией значительно более сложной, не приученной к систематической работе мысли.

Но Соллертинский не только преподавал в Хореографическом училище. Он пришел туда, чтобы учиться самому, учиться теории балета, узнать о нем то, что невозможно было бы постичь в другом месте, вне стен, в которых постоянно шли технические занятия, репетиции, уроки, где шлифовалось мастерство будущих звезд советской балетной сцены.

\* Воспоминания Г. Д. Кремшевской цит. по кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 131—132.

\*\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 133.

Как же пришел Соллертинский к балету? Если первоначальное знакомство с ним и произошло еще в Витебске, благодаря В. Преснякову, то балет тогда не занял среди интересов Соллертинского такого значительного места. По-видимому, окончательное решение им заняться созрело в университете, когда Иван Иванович стал посещать лекции профессора Гвоздева. Ученый читал там историю театра, но, будучи крупнейшим советским специалистом в области истории балета, надо думать, много времени уделял именно балетному театру. Особенно если попадались благодарные слушатели, интересные собеседники. Во всяком случае, запись в книжке еще за 1922 год свидетельствует, что Соллертинский пришел в Институт истории искусств (ныне — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова), где Гвоздев руководил разрядом театра.

Приход этот был естественным и необходимым: искусство все больше влекло к себе юношу. Искусство и современность — жизнь, которая бурлила вокруг. Интересы Соллертинского отчетливо вступали в противоречие с основными задачами университета. В самом деле: «Факультет имеет целью подготовку высококвалифицированных научных специалистов — лингвистов, историков литературы, археологов и архивистов, частично направляемых для подготовки к научно-исследовательской и научно-педагогической деятельности, а также используемых для практической работы в соответствующих областях в качестве ответственных специалистов», — читаем в одной из книг того времени, посвященной Ленинградскому университету\*.

Очевидно, Соллертинский не увлекался ни одной из перечисленных профессий. Иностранные языки, изучаемые им в таком количестве, судя по всему, представлялись лишь инструментами будущей деятельности, а не основной профессией, как у других студентов.

Конечно, такая позиция не могла не вызывать недоумения и разочарования профессоров. Буквально каждый, у кого занимался Соллертинский, видя его выдающееся дарование и блестящую эрудицию по своему предмету, естественно, начинал возлагать на него особые надежды. По свидетельству писателя С. Марвича, бывшего однокурсником Соллертинского, некоторые профессора сравнивали его по дарованию даже с незадолго до того скончавшимся академиком А. А. Шахматовым — а это высшая степень признания у филологов. Однако неизменно, побывав на нескольких занятиях семинара (надо думать, получив то, что ему было нужно), Иван Иванович переходил на другой, оставляя сожалением одного профессора, вызывая надежды другого...

В течение 1922/23 учебного года Соллертинский посещал се-

\* Ленинградский государственный университет.

минары по Сервантесу, Лафонтену, Данте, испанским моралистам XVI—XVIII веков у Д. К. Петрова, занятия по испанскому языку и истории испанской драмы у Б. А. Кржевского, изучал старофранцузский язык, провансальских авторов и историю французского романтизма у М. М. Рындина. А еще были «Нибелунги» у В. А. Брима, Светоний и вульгарная латынь у А. И. Малеина, французская литература XVI века у В. Ф. Шишмарева, теория и критика театра XVIII века у А. А. Гвоздева...

Итак, в начале 1923 года планы Соллертинского оказались связанными с Государственным институтом истории искусств. Как бы поступил на его месте другой? Наверное, подал бы заявление о зачислении в учащиеся по той или иной специальности. Соллертинский решил вопрос по-иному. Свидетельство тому — еще один сохранившийся листок, датированный 21 марта (1922 год). На нем выписаны экзамены, которые необходимо было сдать для зачисления в штат Института научным сотрудником по отделу истории театра. Это, прежде всего, шесть общих экзаменов: основы эстетики, энциклопедия театральные знаний, основы драматургии, язык (на листке записано: новый язык, то есть один из «живых», а не латынь или греческий), история русского театра и драмы, всеобщая история. Среди специальных экзаменов указаны старинный театр (поклонение волхвов в литургических драмах; по другой записи — Литургический театр во Франции. Сдано 31 августа 1922 года), мистериальный театр, французская комедия в эпоху «Плеяды», драматическая система Расина, итальянский театр (по другой записи — Тирсо ди Молина. Вместе с Расином был сдан последним, 21 мая 1923 года), испанский и немецкий театры.

Не приходится сомневаться, что все экзамены были сданы более чем успешно. 21 мая 1923 года Иван Иванович Соллертинский зачислен научным сотрудником с окладом 15 р. 30 к. в месяц (с января 1924 года он стал получать 20 р. 62 к!). В анкете, заполненной в середине 20-х годов, в графе «общее и специальное образование» Соллертинский указывает: «Окончил ГИИИ в 1923 году». Другими словами, экзамены, которые он сдавал в течение года, охватили весь институтский курс и были зачтены как выпускные.

Итогом подготовки к этим экзаменам остались тетради, густо исписанные характерным, не мелким даже, а мельчайшим, но очень разборчивым почерком. Кстати, чрезвычайно похожим на почерк, судя по всему, никогда не виденный Иваном Ивановичем, его покойного отца. Таким же мельчайшим четким бисером заполнены анкеты и служебные бумаги в личном деле Соллертинского-старшего.

В тетрадях Ивана Ивановича законспектированы многочисленные работы по истории театра, подробнейшим образом зафиксирована библиография на многих языках. Тут же и собственные замечания на португальском, греческом и санскрите. Этим

последним языком Соллертинский особенно часто пользовался в личных записях, не предназначенных для нескромных глаз.

В тесной связи с обозначившимся интересом к балету находятся и два имени, появившиеся на страничке, отведенной 1923 году. Юрий Слонимский тогда же, быть может несколькими неделями раньше Соллертинского, стал сотрудником Института, «подшефным» Гвоздева. Обоих молодых людей связали и узы дружбы, и общность интересов, а на какое-то время и общая работа. Слонимский был дружен с молодыми художниками, студентами Академии художеств по классу К. С. Петрова-Водкина Владимиром Дмитриевым и Борисом Эрбштейном. Объединила их любовь к балету. В дальнейшем оба стали профессионалами в театре.

Сблизившись со Слонимским, Соллертинский сблизился и с обоими художниками. Судя по оставленной записи, большее впечатление произвел на него Дмитриев. И в дальнейшем они поддерживали дружеские отношения, что не мешало Ивану Ивановичу жесточайшим образом критиковать работы Дмитриева в балете.

Важная веха 1923 года — начало работы над «Письмами о танце» Ж.-Ж. Новера. Предполагалось осуществить ее совместно с Юрием Слонимским, но уход последнего в ряды Красной Армии оставил Соллертинского единственным переводчиком и комментатором этого труда.

В работе над «Письмами о танце» оформлялся метод, которому Соллертинский остался верен всю жизнь: в блокнотах и тетрадях появляются сначала многочисленные записи по разрабатываемой теме. Это, прежде всего, обширная библиография, затем цитаты и, наконец, тезисы.

Исследовательская часть работы была поистине необъятной. Соллертинский изучил все доступные ему издания сочинений Новера на разных языках: книги, изданные в Лионе, Штутгарте, Вене, Лондоне, Гамбурге; рукопись, подаренную Новером польскому королю и частично скопированную в Институте истории искусств. И, разумеется, два монументальных издания, положенных в основу перевода: четырехтомное санкт-петербургское 1803—1804 годов и двухтомное парижское 1807 года. Таким образом, переводческой работе предшествовал отбор наиболее ценного, показательного и непреходящего в наследии знаменитого балетмейстера.

Издание «Писем» предварялось большой и емкой по содержанию вступительной статьей переводчика. В ней молодой исследователь раскрывал роль Новера в развитии балетного искусства, определял истоки его творчества не только в танце, но и в драматическом театре его времени, говорил о месте Новера и его эстетических взглядов в системе эстетики XVIII века, о значении его открытий для современного балета.

Соллертинский видел заслугу Новера — деятеля театра, кото-

рый впервые поставил балет в один ряд с другими сценическими искусстваами, одного из родоначальников режиссуры в современном значении этого термина.

«Идея эстетического подражания жила до Новера два тысячелетия, — писал Соллертинский. — Буало задолго до появления на свет нашего балетмейстера издал свою «Поэтику». Но эту систему неоклассической эстетики Новер расширил новым звеном: он первый ввел в нее искусство танца, вскрыв его основания и доказав, что они те же, что и в других искусствах. Крупнейшая заслуга Новера в том, что он заговорил о необходимости упорядочения всех элементов спектакля в одно стилистически объединенное целое, которому были бы подчинены и музыка, и декоративное оформление («костюм» — в терминологии Новера), и телодвижения. На современном театральном языке это называется режиссурой, и в истории режиссуры Новер занимает почетное место великого предшественника, еще в XVIII веке предугадавшего законы сценического ансамбля»\*.

Соллертинский проанализировал сюжеты всех балетов Новера, классифицировал их по жанрам, раскрыл характерные особенности каждого из этих жанров. Подводя итоги, он писал: «В истории мы знаем многих провидцев, теоретической интуицией понявших будущее, но в собственном творчестве роковым образом связанных своим веком. Их дело отмечено печатью двойственности, а личная судьба обычно несчастлива. К числу таких «гениальных неудачников» мы вправе отнести и Новера... Впрочем, слово «неудача» мы употребляем в условном смысле. Если при жизни Новеру так и не удалось найти окончательного сценического воплощения своему замыслу, — никто иной, как он, теоретически указал пути последующим поколениям балетмейстеров. Его эстетическое завещание вдохновило целую плеяду талантливых мастеров хореографии XIX века: Блазис, Перро, Петипа связаны с Новером сотнями невидимых нитей»\*\*.

Огромная работа была проделана и при составлении примечаний к тексту. Сохранилось множество листков с расшифровкой французской балетной терминологии, с разъяснением основных понятий эстетики французского классицизма, колоссальная персоналия — от Фабия и Блаженного Августина до Вестриса и Доберваля. Как указывал в начале примечаний Соллертинский, только при раскрытии хореографической терминологии он использовал одиннадцать источников на русском, французском, немецком и английском языках.

В заключение разговора об этом первом серьезном труде молодого исследователя хочется привести еще одну цитату из его вступительной статьи, цитату, которая очень ярко характеризует

\* Новер Ж.-Ж. Письма о танце. Под ред. А. А. Гвоздева. Вступ. ст. и коммент. И. И. Соллертинского. — Л., Academia, 1927, с. 43—44.

\*\* Там же, с. 55—56.

его самого, его жизненную и творческую установку: «Будущность искусства танца теснейшим образом связана с построением науки о нем, его истории и эстетике. Только строго разработанная научная теория сможет с наибольшей вероятностью ответить на критический вопрос о балете и хореографии, их судьбах и предстоящих путях. Глубоко не случайно, что именно в России, где хореографическое искусство сохранилось почти сполна, были впервые изданы «Письма о танце» Новера, этот краеугольный камень хореографической теории. (...) Для понимания балета в его прошлом и настоящем знакомство с литературным наследием Новера является решающим, и минуя его, нельзя критически построить танцевальную науку» \*.

Впервые проявляется в приведенном отрывке то качество, которое в дальнейшем станет определяющим для всех работ, для всей деятельности Соллертинского: какой бы академичной ни казалась на первый взгляд избранная им тема, как далеко ни отстояла бы она по времени, исследователь неизменно находит и подчеркивает в ней то, что созвучно современности, что помогает решать насущные проблемы создания нового, по терминологии того времени — пролетарского искусства. Не случайна поэтому и основная особенность перевода, осуществленного Соллертинским: его современность, отсутствие архаизации языка, отказ от стилистики XVIII века во имя большей доступности его для читателей.

Спустя почти сорок лет в Ленинграде было предпринято новое издание «Писем о танце», осуществлен новый их перевод. Вступительную статью с учетом прошедших десятилетий, наполненных важнейшими для истории советского балета событиями, написал Ю. И. Слонимский. Но он же в воспоминаниях о петроградском балете 20-х годов пишет: «Сегодня, имея другое (более позднее) издание Новера, осуществленное высококвалифицированными переводчиками, я все же склонен отдать предпочтение работе Соллертинского. Второе издание как будто ближе к оригиналу в авторской речи с ее особенностями XVIII века. Поэтому с первых фраз в ней ощутима дистанция времени, отделяющая нас от книги двухвековой давности, хотя и близкой нам по мысли. А перевод Ивана Ивановича совсем другой: он воспринял текст Новера как сегодняшний разговор автора с читателями, при этом отнюдь не модернизируя его. Просто «музыка речи» иная; короткие фразы ударны, темпераментны, похожи на реплики в диспутах. Это отвечало умонастроениям читателей 20-х годов, ожидавших от авторов, критически осмысливающих искусство, прежде всего «бойцовских» качеств. Благодаря Ивану Ивановичу было легче постигнуть и пафос созидания Новера, и дух разрушения, царивший в отмирающем придворном театре». И далее в авторской сноске Слонимский добавляет: «Трудно переоценить

\* Новер Ж.-Ж. Письма..., с. 7—8.

роль этой книги. Она была первым профессиональным трактатом о билете, ставившим перед потомками «вечно живые» вопросы театра. В короткий срок книга сделалась настольным пособием для всех, кто в этот острый момент думал о будущем советской хореографии, о своей работе в ней» \*.

---

\* Слонимский Ю. Чудесное было рядом..., с. 53.

## Глава третья

### ДЕБЮТЫ

Уже три года продолжалась неустроенная бессемейная жизнь Соллертинского. Скитания по чужим квартирам утомляли. Еще некоторое время Иван Иванович продолжал пользоваться гостеприимством Арнштамов. Несколько месяцев жил у дальних родственников, Громовых, пока не получил, наконец, собственное жилье на Пушкинской улице, рядом с Невским проспектом у Московского вокзала.

Две комнаты в коммунальной квартире представились ему царским дворцом после тягостных долгих скитаний. В квартире жили еще три семьи. Люди оказались симпатичные, обстановка сложилась приятной и дружной. Сюда наконец смогли возвратиться из Витебска Екатерина Иосифовна с Васей (сестра к этому времени вышла замуж и поселилась в Москве). Младшему Соллертинскому исполнилось семнадцать лет, пора было думать о серьезном образовании. Идя по стопам брата в любви к искусству и его освоению, Василий Иванович мечтал стать художником. Он понимал, как много нужно учиться, как настойчиво работать, чтобы не только овладеть ремеслом, но и приобрести широкую эрудицию; восхищался старшим братом, который прекрасно знал живопись, гравюру, рисунок, одно время даже подрабатывал в качестве гида для иностранцев — водил их по художественным музеям Ленинграда. А в своих работах всегда широко пользовался ассоциациями из области изобразительных искусств.

Иван Иванович хотел поселить мать в отдельной комнате, а самому вместе с братом занять другую, но Екатерина Иосифовна этому решительно воспротивилась. Старший сын, кормилец семьи, непомерно много работал. Ему нужно было создать максимально удобные условия. И мать поселилась вместе с Васей. Наконец-то у Ивана Ивановича появилась возможность уединиться, работать и отдыхать без помех.

Быть может, в таком решении Екатерины Иосифовны сыгра-

ли роль и мысль о том, что старшему сыну пора обзаводиться своей семьей. Но здесь еще долго ничего не менялось. Личная жизнь складывалась неудачно. Начиная с 1924 года в записных книжках, в тетрадях, на отдельных листках все чаще встречается знак *Ж*. Этот загадочный знак — совмещенные инициалы совсем еще юной тогда ученицы Хореографического училища, а затем артистки балета Ангелины Иустиновны Раупенас. В 1927 году Соллертинский представил ее родным как невесту. Но брак не состоялся. Отношения их, неясные, и как можно догадываться, мучительные для молодого человека, тянулись не только до 1930 года, когда он совершенно неожиданно женился на другой, но и еще много лет...

В тетради за 1924 год написано:

«8—9. VI. Окончание университета.

Осень. Преподавание в ГИИИ (история театра).

Май — июнь. *Ж*. «Саломея» Рих. Штрауса. Уроки французского языка.

Июнь. Гибель Л. Ивановой.

Б. М. Эрбштейн.

Психонализ.

⟨...⟩»

За 1925 год такая запись:

«Sul segno de *Ж* \*.

Январь. Абендрот. 4-я симфония Брукнера.

⟨...⟩

Клемперер. «Кармен». Бетховен.

Июнь. Отъезд в гастрольную поездку.

Начало работы в газетах («Новая вечерняя газета»).

Итак, под знаком *Ж* проходит год, собственно, уже второй год жизни молодого человека. Но сначала о следующем. Кроме нескольких музыкальных событий, этот год, согласно цитированной записи, ознаменован началом публицистической деятельности. До сих пор библиографический указатель работ Соллертинского начинался единственной публикацией 1926 года (о ней речь далее). Опираясь на указание — «Новая вечерняя газета», — удалось найти несколько ранее неизвестных публикаций.

«Новая вечерняя газета» выходила очень недолго — с 1 апреля 1925 года по 27 февраля 1926 года. Если в вечернем выпуске «Красной газеты» в отделе искусства публиковались материалы таких постоянных авторитетных авторов, как Э. Старк, А. Гвоздев, М. Кузмин, Игорь Глебов, Н. Стрельников, то в «Новой вечерней газете», наряду с маститым Н. Финдейзенем, постоянным автором музыкального раздела стал совсем еще молодой В. Богданов-Березовский, публиковавшийся, в основном, под псевдони-

\* Под знаком А. Р. (итал.).

мом Б. Валерьянов, о драматическом театре регулярно писал Симон Дрейден,— ученик Соллертинского по бывшему Тенишевскому училищу. Единственным же автором, освещавшим балетные спектакли, был тогда двадцатидвухлетний Иван Иванович.

Его первая рецензия появилась в № 14 газеты от 15 апреля. «Ручей» — так называлась заметка о выпускном спектакле Хореографического училища. «Тщательно поставленный, бережно разученный спектакль в сборных декорациях и костюмах, с пестрым подбором музыкальных номеров. Архаичный балет с безнадежно наивным сюжетом. В центре спектакля — миловидная девочка, властью крупного таланта превратившая отчетный ученический спектакль в незабываемое торжество подлинного искусства» — так, «на высокой ноте», в стиле, в котором уже угадывается будущий блестящий критик, начинает Соллертинский свою первую в жизни рецензию, где он, также первый, угадал и отметил выдающееся дарование Марины Семеновой. «Тайна исключительного обаяния Семеновой не в технической виртуозности... но в глубокой внутренней серьезности ее дарования, в редкой строгости замысла танца», — пишет далее критик. А заканчивает свою небольшую рецензию словами поистине пророческими: «Конечно, Семенова еще не законченная артистка — слишком значителен ее талант, чтобы сейчас уже очертить его границы. Она вся в будущем, и в этом счастье настоящего дарования».

Меньше чем через месяц, в заметке по поводу «Спящей красавицы», Соллертинский вновь отмечает начинающую артистку, которая была занята в спектакле в роли Голубой птицы: «Вдохновенный, легкий и радостный танец Семеновой лишний раз подтверждает, что в ее лице зритель имеет дело с первоклассным хореографическим дарованием» \*.

Две следующие заметки, небольшие по размеру, но острые, нелюбезные, уже намечают те проблемы, которые в дальнейшем станут неизменно привлекать Соллертинского. По поводу возобновления Лопуховым фокинского балета «Египетские ночи» он, в частности, определяя Фокина как «продолжателя традиций Новера», пишет, что перед зрителями разворачивается не балет, а украшенная танцами пантомима с ярким драматическим сюжетом, добавляя: «...на фоне действия вырисовывались исстари знакомые очертания незатейливого балетного Египта, неведомого археологу, но столь любезного сердцу заправского балетомана» \*\*. Еще более острые определения находит он для характеристики «Конька-Горбунка», которым закрывался ленинградский балетный сезон 1925 года: «Перечислять отрицательные стороны «Конька» — этого совершенного воплощения хореографического

\* Соллертинский И. «Спящая красавица». — Новая веч. газ., 1925, 11 мая.

\*\* Соллертинский И. «Египетские ночи». — Там же, 1925, 18 мая.

дурного вкуса,— значило бы вламываться в давным-давно рас-крытые ворота. По гигиеническим соображениям следует поторо-питься с похоронами, иначе труп начнет разлагаться» \*.

В одном из материалов начала следующего сезона впервые звучит мотив, который затем займет главное место в размышле-ниях критика и исследователя о путях балетного искусства (см. об этом далее, с. 184, 187—188, 209—212): «Балету предстоит сделать роковой выбор: или, идя по пути театральной сюжет-ности, приобщиться к подлинно современной сценической куль-туре, иными словами — призвать режиссера; или, вообще отка-завшись от театральной сюжетности, создать свою, чисто тан-цевальную форму, «симфонизировать» танец. Третьего выхода нет» \*\*.

В следующем году осуществились лишь две публикации Сол-лертинского. Надо думать, потому, что газета прекратила свое существование, не дотянув до двухлетнего юбилея. Издававшаяся сначала на восьми, а порою, в зависимости от количества реклам-ных объявлений, и на двенадцати страницах, она в 1926 году уменьшилась до четырех, а через два месяца и вовсе перестала вы-ходить. Резко сократились и размеры публикаций по вопросам искусства. В одном из февральских номеров в краткой, в несколь-ко строк, заметке о «Лебедином озере» Соллертинский опять возвращается к незаурядному дарованию Марины Семеновой, подчеркивая уникальность самого ее выступления в роли Одет-ты: даже Анна Павлова получила эту роль лишь на третий год пребывания на сцене, тогда как Семеновой ее доверили в первый же сезон.

Печальная строка в записях — смерть Л. Ивановой. Траги-ческая гибель талантливой юной балерины, восходящей звезды ленинградского балета Лидочки Ивановой (она утонула, катаясь на лодке по Неве), потрясла многих.

Еще одно сильное увлечение этих лет, наряду с балетом,— психоанализ. Казалось бы, это несколько неожиданно на фоне устойчивых интересов Соллертинского. Однако, по сути, оно вполне закономерно возникло, а потом, по мере освоения темы, угасло. Всегда интересовавшийся философией молодой человек не мог пройти мимо фрейдизма, который тогда широко распрост-ранился в Европе и США. Как и во всем, что его привлекало, Сол-лертинский стремится разобраться в модном течении самостоя-тельно и досконально. Многие тетради заполняются конспектами десятков книг на разных языках. На первом месте, разумеется, сам Зигмунд Фрейд, но, кроме того, в поле зрения Ивана Ивановича книги и статьи Вильгельма Штеккеля, Отто Ранка, Эрнста

\* Соллертинский И. Закрытие сезона в Академическом балете.— Новая веч. газ., 1925, 1 июня.

\*\* Соллертинский И. Из заметок о балете.— Там же, 1925, 19 дек.

Джонса, Карла Абрахама, Отто Вейнингера и многих других авторов. На одном из листков архива Соллертинского сохранился план работы кружка по психоанализу. В нем намечается реферирование основных психоаналитических трудов, подробная разработка отдельных тем, таких, например, как «Психоанализ и философские проблемы». Намечено несколько коллективных работ, в их числе психоаналитическая библиография, составление психоаналитического словаря, методологическая разработка вопросов применения психоаналитического метода к гуманитарным дисциплинам, преимущественно — истории искусств и т. д. Соллертинского интересует в основном психоанализ не сам по себе, а его приложение к сфере художественного творчества.

Сейчас практически невозможно установить, существовал ли такой кружок, или он остался лишь в планах Ивана Ивановича. Но известный интерес представляют еще три документа, относящиеся, предположительно, к несколько более позднему времени.

Первый из них — листок, озаглавленный «К докладу „Основные проблемы психоанализа“», — содержит четыре тезиса, посвященные сущности фрейдизма, трудностям изложения его проблематики и, наконец, соотношению «Я — не я»; потрясениям космологического, биологического и психологического порядка, перенесенным человечеством. Второй листок — план серии научно-популярных статей по психоанализу. Вот он:

I. Психоанализ как опыт нового познания человека.

II. Крушение психологии индивидуализма (психоанализ и миф о личности).

III. Половая нравственность будущего в свете психоанализа.

IV. У психологических истоков веры в бога и дьявола (религия и учение о бессознательном).

V. Проблема детства в освещении психоанализа.

VI. Корни художественного творчества.

VII. Психоанализ и рефлексология.

VIII. Современные научные теории характера».

На этом листке другим почерком и другими чернилами сделаны пометки. В частности, первая тема перечеркнута, а над ней написано: «Что такое психоанализ?» Быть может, эта тема была заказана Соллертинскому издательством? Или предложена в качестве пробной? Во всяком случае, третий из сохранившихся документов носит именно это название. Сохранились первые пять и последняя, помеченная номером 18, страницы. Написанные более крупным, чем обычно, и еще более четким почерком, они подписаны полностью: «И. И. Соллертинский».

«Среди многообразных течений европейской научной мысли последних десятилетий п с и х о а н а л и з (здесь и далее разрядка автора текста. — Л. М.) занимает в настоящее время определенное и весьма значительное положение. Выросший на территории специальной науки — медицины (в частности, учения о нев-

розах), он давно уже вышел за ее границы в сферу вопросов общего мирозерцания, создав новое оригинальное учение о психической жизни человека», — начинает статью автор. А далее пишет: «...психоанализ долгое время оставался достойным сравнительно небольшой группы врачей — учеников Фрейда, вызывая среди огромного большинства специалистов... бурное негодование своими смелыми и порою парадоксальными воззрениями. Психоаналитики в корне отрицали всякую свободу воли в психологии; отважно вскрывали самые тайные стороны так называемой душевной жизни человека; ...заново поставили и на новом, дотоле неведомом материале доказали исключительное влияние социальной среды на формирование человеческой психики... Столь прославленное лицемерие буржуазного строя Европы издавна наложило запрет на занятия проблемами половой жизни, — психоанализ имел мужество не только всесторонне изучить проявления сексуальности в их влиянии на религию, общественную мораль и т. п., но и заявить во всеуслышание, что в существующих ныне в Европе социально-экономических условиях половой вопрос вообще неразрешим и что бесчисленные нервные болезни и недомогания, зачастую совершенно искажающие нормальную душевную жизнь человека, являются... неизбежными спутниками досоциалистического общества».

Автор статьи дает обзор развития психоанализа в странах Европы и в США за последние годы и проницательно указывает на необходимость и поучительность сравнения теории Фрейда с учением И. П. Павлова \*, видя в них важные точки соприкосновения. При этом, как явствует из текста, Иван Иванович не поддается гипнозу «модного течения», а относится к нему весьма критически, указывая в то же время, что многие вопросы поставлены им своевременно и нуждаются в разработке, хотя, может быть, и другими (в частности, павловскими) методами.

Подчеркивая, что в небольшой статье нельзя сколько-нибудь полно даже перечислить все проблемы, возникающие в связи с рассмотрением душевной жизни человека, Соллертинский пишет, что постарается дать лишь «необходимые основы и предпосылки». Среди них — «В о п р о с ы о в з а и м о о т н о ш е н и я х с о з н а т е л ь н о г о и б е с с о з н а т е л ь н о г о в ч е л о в е ч е с к о й п с и х и к е», о сновидениях, о так называемых «случайных действиях», непонятной забывчивости, навязчивых мелодиях, о множестве «случаев неотвязных действий и мыслей»...

К сожалению, дальнейшие страницы рукописи не сохранились, последняя же начинается словами: «Мы перечислили главные понятия психоанализа; вряд ли нужно особое послесловие для их оценки...»

Как видим, Соллертинский стремится охватить фрейдизм в

\* Подобные труды позднее были осуществлены. См., например: У э л л с Г. Павлов и Фрейд.— М., 1959.

целом, в самых общих его положениях. Однако его самого, как уже отмечалось, наиболее интересует «выход психоанализа в сферу искусства. Законспектировав статью ван дер Волька «Танец Шивы», он отмечает: «К психоаналитической разработке проблем эстетики танца». Очень подробны конспекты работ Отто Ранка «Художник», «Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage»\* (в ней с точки зрения психоанализа рассматриваются «Эдип», «Гамлет», «Дон Карлос»), «Der Mythos von der Geburt des Helden» («Мифология рождения героев»). Особо останавливается Иван Иванович на рассмотрении образа Дон-Жуана в свете психоанализа: такой заголовок дан конспекту статьи Ранка «Образ Дон-Жуана». Исследователь рассматривает этот образ, акцентируя в нем не тему поиска вечно женственного или тему оболочения, как это привычно, а тему вины и наказания, обусловленных эдиповым комплексом. Эдипов комплекс в основе образа Гамлета видит другой психоаналитик-исследователь Эрнст Джонс.

Разумеется, при всем внимании к психоанализу, Соллертинский ни в коей мере не подпал под его влияние. Тщательно изучая это чрезвычайно модное на Западе течение, он искал в нем рациональные зерна, но оставался всецело на марксистской точке зрения на психологию творчества, на значение «вечных образов» искусства. Ярчайшим примером этому может служить его статья о «Гамлете», написанная несколько позднее. В ней автор выступил с разгромной критикой фрейдистской точки зрения на этот бессмертный шекспировский образ. И столь убедительной критика оказалась именно потому, что с фрейдизмом он был знаком не понаслышке.

«...Проблема, над которой раньше бились Гердер, Гёте, Колридж, Виктор Гюго, Шлегель, Белинский, Тургенев и другие великие умы, ныне начинает решаться в специальных терминах клинической невропатологии,— с возмущением пишет Соллертинский в статье «„Гамлет“ Шекспира и европейский гамлетизм». — Среди этих медицинских комментариев к «Гамлету» наиболее парадоксальное принадлежит венской психоаналитической школе. Оно было сперва высказано как гипотеза самим вождем школы Зигмундом Фрейдом в подстрочном примечании к «Интерпретации сновидений» — одном из краеугольных камней его психоаналитической доктрины. Позже это примечание обстоятельно развили последователи Фрейда — Отто Ранк («Мотив кровосмешения в саге и поэзии») и особенно канадский врач Эрнст Джонс («Проблема Гамлета и эдипов комплекс», 1911) и немецкий психоаналитик Эрих Вульфен («„Гамлет“ Шекспира как сексуальная проблема», 1913). (...) Крайний предел деидеологизации достигнут. Гамлетизм как проблема ликвидирован. Вместо этого — погружение в бессознательные «глубины» детской эротики... Философам уже не придется ломать голову

\* «Мотив кровосмешения в поэзии и саге».

над загадочными мыслями Гамлета: в том-то и дело, что мыслей никаких нет, а есть ярко выраженный сексуальный невроз. Концепция Фрейда, чрезвычайно популярная на Западе, в высшей степени характерна для современной буржуазной философской мысли, пытающейся во многих своих направлениях... биологизировать философию культуры, рассматривать ее вне связи с реальными социально-политическими процессами исторического развития» \*.

Как видно даже на примере процитированного отрывка, серьезному изучению и критическому осмыслению подвергалось очень многое. Психологии, философии, эстетике отдавались многие недели, месяцы. В сфере внимания Соллертинского и труды Сёрена Кьеркегора, и книга Н. Корнилова «Современная психология и марксизм» (Пг., 1923), и, позднее, материалы сборника «Психология и марксизм», выпущенного в 1925 году Московским институтом экспериментальной психологии. Вообще, проблемы психологии интересовали его весьма глубоко, и не только с «модной» стороны. Античная психология — Теофраст, Гераклит, Анаксагор, пифагорейцы, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, эпикурейцы, Сенека; средневековая психология — Блаженный Августин, Бонавентура, мистики, Абельяр — все это было изучено внимательно и творчески. Доказательство тому — конспекты, заполненные мельчайшим почерком.

Еще о почерке: когда Соллертинский записывал то, что потом, если можно так выразиться, подлежало чтению — черновики своих статей, тезисы выступлений, заметки для будущих печатных работ — он делал это очень мелко, но и очень разборчиво. Все эти тексты легко поддаются чтению. Конспекты же записывались настолько мелко, что, кажется, и ему самому потом прочесть их было бы чрезвычайно трудно. Можно предположить, что они и не предназначались для чтения, а служили только для систематизации получаемых из данного источника сведений. Роль конспекта заканчивалась в тот момент, когда кончался процесс его написания!

К сожалению, сохранилась лишь весьма незначительная часть бумаг Соллертинского: остававшийся в Ленинграде во время блокады его архив после смерти Василия Ивановича в 1942 году попал в руки случайных, поселившихся временно в пустой квартире людей. Бесценные бумаги и книги почти все были сожжены. Но все же и оставшегося достаточно, чтобы понять, какую огромную работу над книгами проделывал Соллертинский, как далек его облик от рисуемого иногда в воспоминаниях «читателя по диагонали». Кстати, если иметь в виду не переносный смысл этого выражения, он действительно читал по диагонали: как сам рассказывал, охватывал страницу двумя диагональными взгляда-

\* Соллертинский И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм. — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 242—243.

ми, как бы фотографируя ее глазами. И запоминал весь текст действительно с фотографической точностью, вплоть до переносов слов на любой строке (об этом артистически рассказывает Ираклий Андроников). И тем не менее, как видим, считал необходимой работу с конспектом!

Но вернемся к хронологии. Весной 1924 года Соллертинский окончил университет и получил диплом филолога, специалиста по испанскому языку и литературе. Знаний, которые он приобрел, хватило бы на несколько дипломов: кафедры, на которых он побывал за три года занятий в университете (хотя обычный университетский курс был четырехгодичным), исчислялись чуть ли не десятками. Кроме обязательных для него романских языков, он изучил многие другие, от санскрита (санскритолога, профессора, а впоследствии академика Б. Л. Владимирова он, по свидетельству С. Марвича, поразил анализом «Ригведы») до скандинавских.

Основная работа этого года — «Письма о танце». Много времени отнимает служба в Институте истории искусств — там он является помощником ученого секретаря, а кроме того, ведет историю театра. Напомним: ему еще нет двадцати двух, многие его слушатели старше!

Круг интересов и пристрастий Соллертинского вполне определился. Это практически все искусства за исключением живописи, скульптуры и архитектуры, хотя и в них он прекрасно ориентируется. В поле его зрения, в его активном восприятии, подразумеваемом отклик — в виде ли статей, заметок или лекций, докладов и сообщений, — поэзия и драма, опера и балет, серьезная, бестекстовая непрограммная музыка и... кино. Сохранилось довольно много набросков статей, посвященных различным связанным с киноискусством темам. Кроме всего прочего, наброски эти любопытны и как пример метода работы Соллертинского. Так, целых девять вариантов перебирает автор, прежде чем находит нужное, полностью отвечающее его постановке вопроса название к материалу о детективе: «Проблема советского детектива»; «К вопросу о советском детективе»; «О детективе вообще и советском в частности»; «Из эстетики жанров кино (К вопросу о советском детективе)»; «По поводу советского детектива»...

Начало этой статьи также очень характерно для ученого, в дальнейшем всегда, в мельчайшей газетной заметке умевшего ставить вопрос широко, проблемно, охватывая большой художественно-исторический пласт и вместе с тем очень злободневно, публицистично. Право, кажется, что следующие строки написаны по поводу сегодняшнего киноэкрана, стоит только убрать слово «немого»: «Поучительно вспомнить, что свою художественную историю кино начало с фарса и детектива.

Среди жанров немого искусства детектив занимает особое место. Его ослепительная сила воздействия на массы почти не

находит себе сравнения и далеко оставляет за собой своего литературного предка — плутовской роман европейского Возрождения. Его исключительная притягательность делает из него серьезную художественно-педагогическую проблему. Именно здесь вопрос об огромной социальной ответственности и суггестивности кино ставится во всей своей широте» \*.

Не правда ли, эти строки неплохо знать всем, кто и сейчас, спустя много десятилетий после их написания, работает в жанре детектива?

Далее автор пишет: «Расшифровать тайну воздействия детектива нетрудно. Его эстетический смысл совпадает с основными законами искусства экрана: простое, не усложненное литературной психологией действие, сплошь переводимое на язык видимых образов. Его динамика и драматическое напряжение логически вытекают из основного мотива: преступления — погони — возмездия. Зрителя привлекает как раз ясный логический рисунок этой современной дуэли энергии, остроумия, хитрости и силы. Хорошо сделанный детективный фильм есть нечто вроде популярного курса зрительной логики (выделено Соллертинским.— Л. М.), неотразимо убедительной и понятной».

Еще одна мысль, также чрезвычайно актуальная сегодня, начинается заметку, которая называется «На «звездные» темы»: «Траурные фанфары американской прессы протрубили всему миру о похоронах Рудольфо Валентино. Конечно, можно и даже нужно иронизировать над юмористическим превращением дня смерти посредственного кинолюбownika в день чуть ли не национальной скорби. Однако надо сознаться, что здесь есть нечто большее, чем рафинированная экстравагантность янки.

Когда сотни тысяч людей с большим любопытством лихо-радожно зачитываются анекдотами из интимной жизни кинозвезд, с магическим суеверием высчитывают астрономические цифры их гонораров или благоговейно взирают, как сморкается или кашляет их экранный кумир,— это перестает быть филистерской традицией мещан и начинает рассматриваться в категориях массовой, социальной болезни...»

Напомним, в какое время были написаны эти строки: середина 20-х годов. Советский кинематограф еще только делает свои первые шаги. Молоды будущие прославленные режиссеры — Трауберг, Козинцев, Эйзенштейн, Ромм и другие. Нет еще профессиональной кинокритики. На страницах журнала «Рабочий и театр» молодому искусству кино отводится довольно много места, но печатаются в основном хроника, заметки рабкоров о зарубежных и первых советских фильмах, идущих на экранах кинотеатров и рабочих клубов.

В подшивке журнала за 1925 год находим материалы о

\* Эта и дальнейшие цитаты из заметок о кино даются по машинописным вариантам из архива семьи Соллертинских.

тридцатилетия киноискусства (исторический обзор без критического обобщения), о кинорекламе, о путях советского кино, об общеизвестных просмотрах тех или иных фильмов, о продвижении киноискусства в деревню, о детском киноэкране, об организации кинокружков на предприятиях... Трауберг выступает с обзорами киноэкрана города за неделю, помещает рецензии на отдельные зарубежные фильмы. Появляется на страницах журнала и имя И. Хейфица: он пишет рецензию на фильм «Робин Гуд».

Позднее, когда многие режиссеры начинают выступать в печати, их преимущественно интересуют профессиональные вопросы, такие, как сценарная драматургия, монтаж, теория кадра, музыкальное оформление. Тем более важно, что Соллертинский в свойственной ему манере улавливает глубинный смысл внешне безобидного явления и показывает это читателю. Надо учитывать к тому же, что в те далекие времена, на заре распространения так называемого массового искусства, еще не было так очевидно то, что сейчас не вызывает сомнений: что подобный ажиотаж организуется сознательно, что это — часть бизнеса, а кроме того, и политика, сознательно проводимая политика отвлечения масс от острых социальных и политических проблем. Совсем еще молодой Соллертинский удивительно прозорливо одним из первых подметил симптомы и опасность этой «болезни».

Среди других киноматериалов Ивана Ивановича — «Реализм и идеализм в киноискусстве», «На путях к кинотрагедии», «Вещи в кино» и другие. К сожалению, неизвестно, были когда-нибудь эти материалы опубликованы или нет, по какому случаю создались, почему не увидели (если не увидели) света. Во всяком случае, ни одной из перечисленных выше работ нет в библиографическом указателе трудов Соллертинского\*.

В описываемый период громадное место в жизни Ивана Ивановича занимает музыка. Недаром все в том же 1924 году в дневнике он записывает: «Поведать о себе словами не могу. Музыка — вот тот идеальный язык, которому принадлежит всякая частица моего этоса».

Устойчивый круг музыкальных симпатий, который сложился к середине 20-х годов и которому Соллертинский останется верен всю жизнь, поражает своей широтой. Он включает в себя Моцарта, Бетховена, Шуберта, Берлиоза, Листа, Бизе, Брамса, Вагнера, Брукнера, Малера, Рихарда Штрауса. Очень любил Соллертин-

\* Библиографический указатель, составленный заведующей библиотекой Ленинградской государственной филармонии О. А. Гейниной, впервые опубликован в сокращении в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. — Л.; М., 1946. Дополненный, он помещен в томе «Критические статьи» двухтомника сочинений Соллертинского, вышедшего в 1963 году в Ленинграде. Наиболее полный список приведен в книге «Памяти И. И. Соллертинского», к которому и отсылаем читателей. В настоящем издании дается дополнение к нему из обнаруженных во время работы над книгой ранних публикаций в «Новой вечерней газете».

ский «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И. С. Баха. Более прохладно относился к сочинениям камерных жанров. Из русской музыки ближе всего ему были сочинения Глинки, Бородина, Чайковского, Мусоргского, особенно «Борис Годунов».

Колоссальные возможности познания, живого общения с музыкой предоставляла филармония. Ее концертные сезоны были удивительно интересны. Филармония, тогда первая в стране, ставила целью приобщение самых широких кругов слушателей к высочайшим вершинам классической музыки. Несколько позднее, в конце сезона 1924/25 года, ее руководство обратилось к читателям журнала «Рабочий и театр». В обращении, в частности, говорилось: «Музыка есть искусство, которое родилось в народных массах, получило свое первоначальное развитие в народном творчестве... В просторечии различают два вида музыки: музыку простую, доступную пониманию любого слушателя, и так называемую «серьезную», которая доступна не всем, а в большей части своей только музыкальным спецам или людям, привыкшим к частому соприкосновению с такой музыкой. (...) Однако может ли терпеть рабочий, чтобы в нашей жизни, завоеванной им с таким трудом и жертвами, оставалась бы хоть одна область, в которой он не чувствовал бы себя таким же хозяином, как и во всем остальном. (...) Есть только одна твердыня, одна верхушка человеческой мысли, с которой не сорван еще покров таинственности могучей рукой рабочего, — это музыка. Государственная академическая филармония, рожденная сама в «грозе и буре», идет навстречу рабочему в деле завоевывания искусства музыки» \*.

В соответствии с этой установкой в программах концертов исполнялись произведения золотого фонда симфонической классики, исполнителями же были, вместе с оркестром филармонии, лучшие дирижеры и солисты не только отечественные, но и зарубежные. Так, в ноябре 1924 года приехал Отто Клемперер. Давал Четвертую симфонию Брамса и соль-минорную симфонию Моцарта. Потом ожидали Германа Абендрота с брукнеровской программой. Велись предварительные переговоры с Кнаппертсбушем, Казеллой, Пьером Монте — эти имена появились в филармонических программах 1926 года. Из пианистов в это время в филармонии выступают Владимир Горовиц, Эгон Петри, Артур Шнабель.

Иностранных гастролеров, как правило, знакомили с Соллертинским. Они беседовали с ним каждый на своем родном языке — немцы, французы, итальянцы, — изумлялись всеобъемлющей эрудиции, огромной увлеченности, искрометному остроумию этого удивительного юноши.

Об остроумии Соллертинского, о непревзойденном даре мгновенных убийственных реплик и через тридцать-сорок лет после его безвременной смерти продолжали ходить легенды. Часть их

\* Рабочий и театр, 1925, № 14, с. 7.

осталась запечатленной в книгах воспоминаний. Большая часть безвозвратно потеряна. Известное о Соллертинском позволяет представить облик, напоминающий титанов Ренессанса своей разносторонностью, богатством натуры, полнотой жизнеощущения. (Кроме того, дар блестящего экспромта, умение полемизировать вызывает ассоциации с воспоминаниями о Маяковском!)

Несмотря на столь явно выраженные музыкальные пристрастия, в эти годы музыка для Соллертинского еще не стала доминирующим началом. Темы, его увлекающие, связаны пока почти исключительно с театром как драматическим, так и балетным. С французским театром XVIII века и с зарождающимся советским театральным искусством.

Любопытно, что первая из обнаруженных ранее публикаций не имеет отношения ни к одному из перечисленных видов искусства. Ею является некролог на смерть Сергея Есенина, помещенный в журнале «Жизнь искусства». Первый материал Соллертинского в этом печатном органе. Сейчас за давностью лет совершенно невозможно установить, почему Иван Иванович после закрытия «Новой вечерней газеты» дебютировал в этом журнале в столь несвойственном ему качестве. Почему именно ему предложили написать некролог, почему, если его сотрудничество было желательным, не заказывали балетные, то есть «его» материалы. Быть может, причины следует искать в известной щекотливости предложенной темы? Штат сотрудников журнала к моменту появления в нем Соллертинского уже сложился. Но именно эта тема могла вызвать опасения. Ведь и творчество и личность Есенина и его трагический конец вызвали весьма критические суждения среди определенной части литературных кругов. Достаточно вспомнить знаменитое стихотворение Маяковского со строками: «В нашей жизни умереть нетрудно, сделать жизнь значительно трудней!», вспомним «Есенин и Москва кабацкая», «Черная тайна Есенина», «На борьбу с хулиганством в литературе» и другие подобные опусы А. Крученых.

В четвертом томе «Литературной энциклопедии», который вышел в свет в 1930 году, пишется о «резко выраженной деклассации» творчества Есенина, об «опустошенности» поэта, о «формах индивидуалистического бунта» \*. Очевидно, требовалась настоящая смелость, чтобы написать следующие строки: «Литературный багаж Сергея Есенина красочен, богат и разнообразен, а личный путь этого поэта чрезвычайно сложен. Все это тройне обязывает к более спокойной и вдумчивой работе о Есенине в будущем и к большей сдержанности в жаркие и тяжелые минуты трагического конца поэта» \*\*. Заканчивается некролог словами: «...в его лице потерян один из крупнейших талантов современности».

\* См.: Литературная энциклопедия, 1930, т. 4, стлб. 79—90.

\*\* Соллертинский И. Сергей Есенин.— Жизнь искусства, 1926, № 1, с. 24.

Другая ранняя публикация Соллертинского — статья «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего столетия», помещенная во «Временнике отдела истории и теории театра»<sup>2</sup>, который выпускался Российским институтом истории искусств. Другими словами, это — работа, выполненная Иваном Ивановичем в рамках служебных обязанностей.

Разумеется, не только служебные обязанности побудили начинающего исследователя обратиться к такой сложной и неразработанной теме. Его вообще привлекало искусство Франции в эпоху, непосредственно предшествовавшую революционным событиям 1789 года, взгляды французских просветителей, искусство самой Великой французской революции — все то в культурной жизни, что было вызвано неслыханными социальными потрясениями. В истории, в событиях и наследии прошлого он искал ответы на насущные вопросы, которые ставила действительность. Заключение статьи «Французский театр...» не оставляет сомнений в том, почему именно привлекла молодого ученого эта, на первый взгляд далекая от злободневности, тема. Называя «сложнейшим процессом» становление театрального искусства, Соллертинский подчеркивает: «Борьба за буржуазный театр во Франции XVIII века с редкой отчетливостью раскрыла этот процесс, ставя проблему переоценки старого эстетического наследия... почти схематически наглядно»\*. По-видимому, именно это больше всего и привлекало автора в избранной теме — проблема переоценки с новых позиций того, что осталось в искусстве от предшествующей социальной эпохи.

Не одного Соллертинского волновали такие вопросы. Это было самым насущным в то время — овладение культурным наследием прошлого, возможность его приятия и использования. Жизнь театра в обществе, начавшем строить социализм.

Основные публикации Ивана Ивановича за 1927 год относятся к балету. И это становится понятным, если посмотреть на театральную жизнь 20-х годов с подобной точки зрения. В самом деле, в балете, как нигде, все эти проблемы стояли наиболее остро, вызывали наибольшее количество споров.

Вспомним: в театральной жизни тех лет обращает на себя внимание, прежде всего, борьба за «нужный», созвучный эпохе и новому зрителю репертуар. «...Естественно, встал вопрос: что играть? — читаем в книге «Культурная жизнь Ленинграда 20-х — начала 30-х годов». — Какие пьесы больше всего нужны советскому зрителю, рабочему и красноармейцу, студенту и школьнику, нарождавшейся трудовой интеллигенции»\*\*.

В драматическом театре этот вопрос решался сравнительно просто. Играли спектакли классического репертуара, такие, как

\* О театре, с. 34.

\*\* Степанов В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х — начала 30-х годов. — Л., 1976, с. 19.

трагедии Шиллера «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос»; трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», «Отелло», «Гамлет», «Юлий Цезарь»; такие пьесы Островского, как «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Волки и овцы», «Свои люди — сочтемся»; «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «Живой труп» и «Власть тьмы» Льва Толстого, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Мещанин во дворянстве» Мольера и многие другие.

Сложнее обстояло дело в опере. Кроме «Бориса Годунова», «Фенеллы» Обера, «Вильгельма Телля» Россини и «Риенци» Вагнера, созвучных настроениям времени своим бунтарским содержанием, кроме оперы молодого композитора Андрея Пащенко «Орлиный бунт» о крестьянской войне под водительством Емельяна Пугачева и некоторых других произведений, вполне «беспорных» спектаклей, по существу, не было. Постановка вердиевского «Бала-маскарада» некоторой частью критики рассматривалась как «потакание мещанским вкусам» \*, «Евгения Онегина» режиссеры пытались трактовать иронически. Однако в целом жизнеспособность оперного жанра сомнению не подвергалась. Шла работа советских композиторов над новыми операми, осуществлялись эксперименты по созданию синтетических спектаклей, подобных «Штурму Перекопа», в котором звучала музыка Юрия Шапорина, участвовали артисты драмы, хор и балет.

Самое трудное положение наблюдалось в балетном театре. Если классическая опера в целом оставалась образцом для советских музыкантов, то в балете приходилось искать принципиально иные пути.

В отличие от опер, в которых издавна появилась серьезная проблематика, воплощались идеи освободительные, патриотические, идеи социального протеста, балет воспринимался всеми как искусство по преимуществу развлекательное. Возникнув при дворе французских королей, он на протяжении веков оставался искусством придворным. И в предреволюционной России балет существовал в принципе не для демократической публики: та стремилась преимущественно на оперу. Балет же «обслуживал» аристократию. Это был и м п е р а т о р с к и й балет на сцене императорских театров.

Отражалось такое положение и на сюжетике балетных спектаклей. Их основой, как правило, становились легенды, сказки. Напрасно было бы искать в них злободневность, как это часто случалось с оперой. И поэтому в первое послереволюционное десятилетие, несмотря на то что русский балет имел выдающиеся, признанные всем миром достижения, связанные с именами Чайковского, Глазунова и Стравинского, с именами Петипа и Фокина, с дягилевской антрепризой, положение дел в балете не могло удовлетворять деятелей нарождавшегося советского балетного

\* Степанов В. Культурная жизнь Ленинграда..., с. 49.

театра. Здесь, в балете, находилась тогда «болевая точка» музыкально-театрального искусства. Здесь возникали самые острые дискуссии, с наибольшим жаром ломались копыя.

«Неудовлетворенность старым и жажда нового приобретали все больший накал, все большую непримиримость к тому, что делалось в мире балета, — вспоминает Ю. Слонимский. — ...Проблемы эстетики, поэтики и драматургии хореографического искусства решались вкривь и вкось, без понимания специфической его природы. Только балетная школа тех лет, казавшаяся иным людям оплотом реакции, делала, как мы теперь видим, большое дело, готовя мастеров танца 30-х годов...» \*

Перед практиками, теоретиками и историками балета вставали задачи, которые, наверное, в то время были неразрешимы. Должно было пройти много лет напряженных поисков, после чего стало возможным выяснить многое в путях балетного искусства.

Думается, не случайно, и не из одной только любви к этому виду искусства, но и благодаря общей публицистически-гражданственной направленности своего огромного дарования, пришел в балет Соллертинский. Еще в 1926 году, на заседании совета Театрального музея, он сделал доклад «О так называемых «кризисах» в современном балете». Вот его тезисы:

1. Неудавшиеся опыты создания «революционного» балета и полное отсутствие в репертуаре новых балетов вообще — являются симптомами кризиса балетного сценария (сюжета, либретто).

2. Принципиальная невозможность создания нового сюжета — его невыразимость на языке современной балетной пантомимы.

3. Кризис балета — в омертвлении его пантомимической речи, в своей изначальной форме восходящей к эстетике придворно-аристократического театра Ренессанса и предназначенной для воплощения единственного сюжета — эротического (или лирического), ныне в балетной форме уже давно осуществленного и изжитого.

4. Доказательства вышеприведенного положения — в неудачах Новера и его преемников создать трагический балет на политическом или историческом сюжетном материале.

5. О возможной замене балетного пантомимического языка кинематографической пантомимой. Сравнительный анализ того и другого языка жестов убеждает в неосуществимости подобной замены.

6. Несостоятельность аналогии исторического развития оперного либретто с балетным: в оперном сюжете организующим началом служит отсутствующее в балете художественное слово.

7. Единственный путь эволюции хореографии — полный от-

\* Слонимский Ю. Чудесное было рядом..., с. 54.

каз от сюжетности, сценической театральности и литературы и создание чистых танцевальных форм по аналогии с музыкальными формами симфонии, сонаты, скерцо и пр. Преобразование формы танцевальной сюиты (классической и характерной). Изучение хореографической этнографии. Перспективы использования свободного и эксцентрического танца.

8. Предлагаемый путь будет разрывом с современной формой сценической площадки и театрального здания и откроет новые возможности планировки танца (амфитеатр, эстрада, под открытым небом и др.). Тем самым будет ликвидировано перманентное отставание балета от театра как такового» \*.

Разумеется, сегодняшнему читателю многое в этих тезисах кажется несправедливым, а то и наивным. Это неудивительно: тезисы Соллертинского частично отражали общие заблуждения того времени в теории и практике балета, частично были вызваны полемическим запалом, частично — полной неясностью дальнейших путей того жанра музыкального театра, в котором и поныне в наибольшей степени ведутся поиски, эксперименты. Быть может, современному читателю многие суждения докладчика покажутся и слишком категоричными. Но то было время категоричных суждений и оценок. Иван Иванович свои тезисы отстаивал убежденно и темпераментно, не боясь их заострять, гиперболизировать. Ошибки его были впоследствии проанализированы. Однако многие положения (имеются в виду не только приведенные выше тезисы, но и вся деятельность Соллертинского в балете) действенны и поныне. Многие намечено прозорливо, точно определены «слабые места» жанра, переживавшего очень тяжелый период<sup>3</sup>.

Парадоксальный и слишком категоричный в той части, где говорится о полном отказе от сюжетности, § 7 является в то же время предвидением не единственного, разумеется, но широко развившегося впоследствии течения в балете. Что же касается этнографического, свободного и эксцентрического танца, то здесь правота Соллертинского ныне представляется бесспорной.

Те же мысли повторяет молодой балетовед в диспуте о балете, состоявшемся 30 апреля 1927 года в ГИИИ. «Судьбы балета в настоящее время и вероятно в ближайшее время разделятся по двум направлениям: 1-й, танец останется в пределах театра, смешается с пантомимой... он вберет в себя элементы театральной азбуки, об этом говорить не приходится. 2-й путь, о котором А. А. (Гвоздев. — Л. М.) не говорит... возможно, что пути танца одновременно пойдут и по совершенно нетеатральному руслу... Танцу суждено приблизиться к этнографии, заменить условную театрализацию» \*\*.

\* Тезисы публикуются впервые по экземпляру из архива семьи Соллертинских.

\*\* ЛГИТМиК, ф. 31, оп. 1, ед. ех. 36.

Именно с этого, 1927 года в печати снова появляются публикации Соллертинского, посвященные балету — сначала рецензии на спектакли, зарисовка «Айседора Дункан», затем творческий портрет Лопухова к двадцатилетию его деятельности<sup>4</sup>. В следующем году публикаций, посвященных балетной проблематике, появляется еще больше, причем появляются именно проблемные статьи, в которых автор высказывает свою точку зрения на дальнейшее развитие этого искусства. Как и в любой области, к которой он обращался, Иван Иванович внимательнейшим образом изучает специфику и историю балета. И несмотря на то что ему во многом были присущи те же заблуждения, которыми грешило тогда все советское балетоведение, в целом его деятельность в балете оказалась чрезвычайно плодотворной. Он верно оценивал значение спектаклей, появлявшихся на сценах ленинградских театров, давал проницательную оценку молодым артистам балета и что самое важное — ставил принципиальные вопросы, будил мысль. Достаточно вспомнить названия его публикаций — «За новый хореографический театр», «В спорах о танцевальном театре», «Пути обновления балетной школы (В порядке постановки вопроса)», «Реорганизация хореографического образования», «Проблемы балетного сценария», — чтобы представить, каким действенным ферментом в жизни балетного искусства тех лет стал Соллертинский.

Несмотря на весьма значительный «выход продукции», не только под знаком балета и не только в публицистике проходил для Ивана Ивановича этот период. В «Кратком отчете о научной работе с 1 апреля 1927 года по 1 апреля 1928 года» читаем:

«I. По ТЕО\*:

- 1) Собраны и в значительной степени подготовлены к печати материалы по основной работе «Сценические традиции в истории французского театра». Закончены главы по общей эстетике театра XVIII века, по обзору теоретических учений об актере, изучена и систематизирована история театральной критики во Франции во вторую половину XVIII века, что потребовало детального рассмотрения газет, альманахов, мемуаров, корреспонденции по оригинальным источникам эпохи;
- 2) сдана в печать заново обработанная статья «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов III сословия» (2 печ. листа);
- 3) подготовлены к печати перевод, вступительная статья и комментарий трактата Фр. Риккони «L'art du theatre», 1750;
- 4) изучены материалы к подготовляемой монографии об актере французской революции

\* ТЕО — театральный отдел ГИИИ.

Т а л ь м а, что потребовало как детального изучения классовой борьбы в эпоху французской революции, так и специальной работы над первоисточниками — периодическая литература, альманахи, мемуары, etc.; 5) велась работа теоретического и исторического плана в области м у з ы к а л ь н о г о т е а т р а. Изучен большой материал по этому вопросу, относящийся преимущественно к XVII и XVIII векам и отражающий следующие моменты: 1) сценический стиль неаполитанской комической оперы, 2) борьбу между итальянской и французской оперной традицией в XVIII веке, 3) эволюцию понятия «музыкальная драма» в оперной эстетике XVIII века, 4) «войну буффонов» в 1752 году и ее роль в эволюции оперных теорий, 5) роль Глюка как создателя нового музыкально-сценического театра. Теоретические работы велись в области изучения взаимоотношений между сценой и партитурой (методика историко-театрального чтения и анализа партитуры), а также в области изучения современной оперы на Западе.

Результаты этой работы отчасти были закреплены в следующих докладах: 1) «Сценическая традиция опер Перголези» (в консерватории), 2) «Зульцер как теоретик оперы» (в оперной комиссии МУЗО и ТЕО ГИИИ), 3) «Оперная эстетика XVIII века» — критика книги Гольдшмидта (там же), 4) «Энциклопедисты и опера» (там же), 5) «Проблема музыкального театра в современной Германии» (в консерватории), 6) «Драматургические особенности современной немецкой оперы» (там же);

6) работал по изучению современной западноевропейской драматургии (Германия, Франция, Италия, Испания, Англия, Америка). Результаты этой работы выразились в пяти докладах, зачитанных в драматургической секции МОДПИКа\*; 7) собирал материалы по западному театру XIX века, главным образом в области изучения эволюции театральной критики.

II. По социологическому комитету.

Прочел два доклада:

1) в секции театра и методологии марксистского искусствознания — «Диалектика художественной формы» (о работах А. Ф. Лосева);

2) в научно-исследовательском семинарии — «Гегельянство в современной эстетике» (анализ диалектики

\* МОДПИК — Московское общество драматургов, писателей и композиторов, имевшее отделение в Ленинграде.

гегельянского типа в системах современной эстетики и общего искусствознания);

В плане общих работ по философской методологии марксизма связался с Институтом марксистской философии и методологии и Научным обществом марксистов, где в ближайшем будущем собираюсь выступить с рядом докладов на темы: 1) «Диалектика Гегеля и Маркса в современной итальянской философии», 2) «Социологические истоки феноменологической школы», 3) «Принципы диалектической эстетики» и т. д.

III. Педагогическая работа на Высших курсах искусствознания.

В истекшем году читал курсы:

1) «Обзор современных психологических учений» (общефакультетский).

2) «Западная драма XIX и XX веков» (ТЕО, I курс),

3) Семинарий по западноевропейской драме XIX и XX веков» (ТЕО, II курс).

Кроме того, читал в Лен. гос. консерватории курс «История сценических стилей оперы» (для оперного, дирижерского и режиссерского классов).

*И. Соллертинский*

11.VI 1928» \*.

Этот удивительный документ приоткрывает перед нами трудно представимые возможности Ивана Ивановича — его колоссальную работоспособность, скорость овладения материалом, огромный «выход», вызванный стремлением поделиться узанным, осмысленным, обдуманым. Отсюда — многочисленные доклады и сообщения, лекции, статьи, заметки. Не работа ради своего продвижения в науке: как видим, уже в двадцать пять лет материала было более чем достаточно для оформления диссертации по любой из интересующих Ивана Ивановича специальностей, будь то балет, драматический театр, эстетика или социология искусства. Но до конца своих дней Соллертинский так и не удосужился диссертацию написать: это казалось даже не второстепенным. А тот, 1927-й, год двадцатипятилетия, остался знаменательным в биографии Соллертинского. В тетради с датами значится: «Начало лета. Брудершафт с Шостаковичем».

---

\* Рукописный «Краткий отчет...» хранится в архиве семьи Соллертинских.

## Глава четвертая

### НАЧАЛО ДРУЖБЫ НА ВСЮ ЖИЗНЬ

«Я познакомился с ним зимой 1921 года,— писал композитор в своих воспоминаниях о друге вскоре после его безвременной кончины.— До знакомства я тоже знал его как самого аккуратного посетителя всех концертов, происходивших тогда в Петрограде \*. Это был воистину неистовый слушатель. Слушая музыку, он, казалось, испытывал величайшее наслаждение из всех возможных. По окончании концерта он всегда много и интересно делился с друзьями своими впечатлениями. Невольно привлекала внимание его фигура в ветхом летнем пальтишке, несмотря на суровую зиму, в буденовке, страстно убеждающего своего собеседника. Мои с ним общие знакомые говорили, что он знает все языки, которые только существуют и существовали на земном шаре, что он изучил все науки, что он знает наизусть всего Шекспира, Пушкина, Гоголя, Аристотеля, Платона, что он знает... одним словом, он знает все. Невольно у меня сложилось впечатление, что это человек необыкновенный, что с ним трудно и неловко человеку обыкновенному, среднему, и когда в 1921 году один мой друг познакомил меня с Соллертинским, то я поскорее стушевался, так как чувствовал, что мне очень трудно будет вести знакомство со столь необыкновенным человеком» \*\*.

Сейчас многим покажутся странными, слишком уничижительными слова великого композитора, к которому меньше всего подходят такие определения, как обыкновенный, средний. А между тем Дмитрий Дмитриевич всего лишь объективно оценивал ситуацию 1921 года. Напомним: тогда ему не было еще пятнадцати. Конечно, уже проявилась его удивительная музыкальная одаренность. В консерватории он учился по двум специальностям —

\* Очень важное замечание: как видим, речь идет не только обо всех филармонических, но вообще обо всех имевших быть в Петрограде концертах.

\*\* Шостакович Д. Воспоминания о И. Соллертинском.— Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1, с. 338—339.

композиции и фортепиано, однако общим образованием похвастать пока не мог. Из прекрасной школы, бывшей гимназии Стоюниной, в которой занятия шли по усложненной программе и некоторые предметы преподавали университетские профессора, ему пришлось уйти: слишком велика для его хрупкого организма оказалась нагрузка. Общеобразовательные предметы в объеме средней школы он проходил, правда, не в консерватории, где они тогда, в годы, предшествовавшие преобразованию ее в высшее учебное заведение, велись чрезвычайно слабо, но в обычной, рядовой школе. Конечно, с кругом знаний девятнадцатилетнего Соллертинского это ни в какое сравнение идти не могло. К тому же весьма существенно, что разница в пять лет, совершенно незаметная, когда речь идет, скажем, о тридцати пяти и сорока, колоссальна, когда это соответственно четырнадцать и девятнадцать лет.

Следующая встреча, по воспоминаниям Шостаковича, состоялась в 1926 году, когда они вместе сдавали экзамены по философии, чтобы иметь право поступить в аспирантуру. Сдавали, по видимому, в университете студенты всех ленинградских вузов. Думается, Дмитрий Дмитриевич тут ошибся в дате. В одной из анкет, заполненных Соллертинским, значится: «С 1925 года научный сотрудник (аспирант) Ленинградского государственного университета». Шостакович, окончивший консерваторию как пианист в 1923 году, а как композитор в 1925-м, также мог, скорее всего, держать этот экзамен осенью 1925 года.

Эта встреча тоже пока еще ничего не решила. Шостакович снова был восхищен и обескуражен эрудицией Ивана Ивановича, которому самые каверзные вопросы экзаменаторов казались элементарно простыми.

«Наконец, в 1927 году я с ним встретился в гостях у одного ленинградского музыканта. Помнится, что это был то ли день рождения, то ли какое-то другое значительное событие в жизни хозяйина. Гостей было немного, человека четыре. В их числе Соллертинский и я. Время прошло быстро и незаметно. И тут я был совершенно поражен тем, что И. И. Соллертинский оказался необыкновенно веселым, простым, блестяще остроумным и совершенно «земным» человеком. И я лишний раз убедился в том, что настоящий большой человек всегда прост, всегда скромен и всегда крепко, уверенно стоит ногами на земле. Гостеприимный хозяин не скоро отпустил гостей, и мы с Иваном Ивановичем шли домой пешком. В Ленинграде мы жили близко друг от друга. Нам было по пути. Долгий путь показался совсем коротким, так как идти было с Иваном Ивановичем легко и незаметно: столь интересно он говорил о самых разнообразных явлениях жизни и искусства...» \*

Приведенный отрывок требует комментариев. В своих воспо-

\* Шостакович Д. Цит. ст., с. 339.

минаниях о Соллертинском Николай Малько пишет: «Я познакомил Соллертинского с Шостаковичем. Они быстро подружились и стали необходимы один другому...» \* Быть может, именно его день рождения и имел в виду Шостакович? Это тем более вероятно, что в воспоминаниях композитор нигде не называет имени хозяина дома. Малько родился 4 мая по новому стилю (Соллертинский указывает, что «брудершафт» с Шостаковичем был в начале лета — может быть, и не в тот самый день, о котором пишет Шостакович, а в какую-то из последующих встреч). Первое датированное письмо Шостаковича к Соллертинскому помечено 20 августа.

Думается, не только из-за свободной обстановки семейного праздника произошло сближение. Теперь Шостакович чувствовал себя даже и со знаменитым Соллертинским совсем по-другому: не робким мальчиком, не учеником, который слабо (по сравнению с Иваном Ивановичем) знает предмет и боится экзамена. Теперь он — автор удачной, можно даже сказать нашумевшей, симфонии, прозвучавшей под управлением Малько сначала в Ленинграде, а затем и в других городах. И он уже не стесняется, не «тушует» себя. Теперь он чувствует себя равным и держится как равный.

Это — начало дружбы на всю жизнь. По свидетельству Зои Дмитриевны Шостакович, младшей сестры композитора, придя в тот день, вернее, под утро домой, Дмитрий Дмитриевич сказал матери: «Я нашел удивительного друга».

Здесь кажется уместным сделать довольно большое отступление, чтобы попытаться понять, чем стала для Шостаковича дружба с Соллертинским, почему композитор был так счастлив, найдя этого друга. Почему, по свидетельству всех родных, до самых своих последних дней Дмитрий Дмитриевич вспоминал о встрече с Соллертинским и о его кончине как о самой большой удаче и самой большой утрате...

Многие исследователи, да и не только они, говорили о моцартовском даровании Шостаковича. Сравнение, поначалу поверхностное, свидетельствующее лишь о величине стихийного музыкального дара, требует, как кажется, углубления. И тогда вспоминается: у чудо-ребенка Моцарта был идеальный наставник. Его отец Леопольд Моцарт, одаренный композитор и педагог, стал чутким и умелым воспитателем гениального сына. Сознывая редкостный дар ребенка, отец мудро вводил его в мир искусства, развивал в нем всестороннего музыканта, ясно понимая, что индивидуальность сына значительно богаче его собственной.

У Шостаковича не было такого идеального наставника-друга. Его отец, инженер по образованию, Дмитрий Болеславович Шостакович, при всех своих отличных душевных качествах, очевидно, не мог стать для сына авторитетом в области музыки, да и,

\* Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма, с. 103.

шире, искусства вообще. Потому, думается, вовсе не случайна привязанность мальчика Шостаковича к Кустодиеву, который стал его старшим другом. Вспомним: именно с художником, а не с его детьми, почти ровесниками Мити Шостаковича, завязалась дружба. Но и этого было недостаточно: требовался музыкальный авторитет. Ни в своих первых учителях, ни в Штейнберге Шостакович также не нашел полного (моцартовского!) понимания. Это и не удивительно: подобное случается редко, и ни один, пусть самый чуткий, педагог не может так «раствориться» в ученике, как Леопольд Моцарт в любимом сыне. Но Шостаковичу, по видимому, просто необходим был старший друг-наставник, и он продолжал искать. Думается, именно этим можно объяснить удивительное, пожалуй даже невиданное, количество его старших друзей. В консерватории это был В. М. Богданов-Березовский. На первый взгляд возрастная разница между ними не так уж велика. Но это — р а з н и ц а м е ж д у тринадцатилетним мальчиком и шестнадцатилетним юношей. В пору их знакомства Богданов-Березовский был значительно взрослее и эрудированнее Шостаковича, более разносторонен. Дружба прекратилась, когда со временем сгладилась разница лет и знаний.

Еще один старший и безусловно очень уважаемый друг — маршал Тухачевский. Эта дружба была весьма благотворна для композитора \*, но, разумеется, тоже не равнялась моцартовскому любящему наставничеству. Тем не менее Шостакович очень тянулся к Тухачевскому. Особенно сильно это проявилось после того, как юный музыкант осиротел. Он стал вполне серьезно думать о том, чтобы переехать в Москву, где жил Тухачевский. Собирался заниматься в Московской консерватории у Яворского, который во многом повлиял на его музыкальные воззрения («В самом деле — после знакомства с Яворским у меня в корне переменилось мое музыкальное мирозерцание», — пишет он Оборину 17 апреля 1925 года \*\*). Мечтает попасть в класс композиции Мясковского, который творчески был ему значительно ближе, чем Штейнберг.

Далее Дмитрию Дмитриевичу придется испытать властное влияние личности крупнейшего деятеля театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Но дружбы не получилось, быть может именно потому, что слишком сильным было влияние. Несмотря на то что Мейерхольд тепло и заинтересованно отнесся к молодому музыканту, Шостакович не мог допустить, чтобы чья-то, пусть самая крупная, самая незаурядная индивидуальность оказывала на него воздействие, сколько-нибудь чуждое его натуре \*\*\*.

\* См.: Шостакович Д. Как мне его не хватает.— В кн.: Маршал Тухачевский. М., 1965, с. 160.

\*\* Шостакович Д. «Мне исполнилось восемнадцать лет...» — В кн.: Встречи с прошлым. М., 1984, вып. 5, с. 240.

\*\*\* См. об этом в кн.: Sollertinsky D. and L. Pages from the Life of Dmitri Shostakovich.— New York and London, 1980.

А здесь на его пути возникло чудо. Чудо, о котором можно было только мечтать. Соллертинский стал именно тем другом-наставником, которого так долго и до сих пор тщетно искал молодой композитор \*. Зная буквально все в интересовавших Дмитрия Дмитриевича областях искусства, он не подавлял (как порою случалось со Стасовым по отношению к его младшим друзьям — членам «Могучей кучки!»), не подчинял себе, а восхищал, раскрывая новые миры и горизонты. Обладая даром оратора, пропаян и ст а искусства, он не был в то же время его т в о р ц о м, подобно Мейерхольду, индивидуальность которого, судя по сохранившимся сведениям, часто вступала в противоречие с личностью другого творца. Напротив, Соллертинский с готовностью «растворялся» в гении своего друга. Работал для него. С жаром защищал его, когда это становилось необходимо.

Конечно, все это пришло позднее. Но тогда, в первые встречи, в их беспорядочных разговорах, надо думать, уже высказано было то, что положило начало их удивительной дружбе.

Не случайно несколькими годами позднее, когда переезд в Москву, пусть после окончания консерватории, состоялся, композитор не смог там остаться: непреодолимо тянул к себе родной город. И не последним из притягательных элементов было то, что в Ленинграде оставался Соллертинский.

На следующее утро Иван Иванович пришел к Шостаковичам. Выяснилось, что он, читая в совершенстве ноты глазами (по свидетельству Малько, ему было достаточно пролистать самую сложную партитуру, чтобы в мельчайших подробностях ее запомнить. Многие музыканты пытались его «поймать» на каких-то технических деталях исполняемых ими произведений, но Соллертинский всегда выказывал совершенное знание партитуры), на рояле играть почти не умел. Да и появился инструмент в его доме только в 1939 году, когда Иван Иванович женился на пианистке.

Шостакович, по его собственному признанию, не владел иностранными языками. Тут же было решено давать друг другу уроки — соответственно — рояля и немецкого языка. Свидетельством тому осталось первое из писем Шостаковича к Соллертинскому \*\*. Отправленное в августе 1927 года из Детского Села, где композитор проводил лето, оно заканчивается словами: «Mein lieber Iwanowitsch». И это не просто шутка: говоря о своих

\* Разумеется, как всякая аналогия, упомянутое сопоставление с Моцартом страдает приблизительностью и может быть лишь условным. Но, думается, в нем не меньше справедливости, нежели в ставшем привычным сравнении ролей Соллертинского и Стасова.

\*\* Все письма Шостаковича к Соллертинскому цитируются по оригиналам из архива семьи Соллертинских, далее — без ссылок. Часть их опубликована в статьях: М и х е е в а Л. И. И. Соллертинский (из переписки военных лет). — В кн.: Музыкальная панорама Ленинграда. Л., М., 1977; е е ж е. История одной дружбы. — Сов. музыка, 1986, № 9, 1987, № 9; в очерке: Соллертинская Л. Шостакович. Военные годы. — Звезда, 1986, № 9; в кн.: Pages from the Life...

летних занятиях, Дмитрий Дмитриевич, в частности, сообщает: «„Нос“ растет, немецкий язык тоже».

Очень быстро сблизившиеся, не представлявшие себе жизни один без другого, они тем не менее хотя и перешли быстро «на ты», называли друг друга несколько церемонно — Дмитрий Дмитриевич и Иван Иванович (вернее — Дми Дмич и Ван Ваныч). Может быть, в этом сказывалось то огромное уважение, которое, помимо естественных дружеских чувств, каждый из них питал к другому?

Общение их стало, по существу, непрерывным. Они виделись каждый день. Чаще всего Соллертинский заходил к Шостаковичам: улица Марата была ему «по дороге», куда бы он ни направлялся. Зоя Дмитриевна вспоминала, что, как правило, оба друга уединялись в одной из комнат, и домашние могли слышать оттуда музыку, оживленные голоса, взрывы хохота.

Если один из них, забегая к другому, не заставал его, оставлялась записочка. Вот, по-видимому, первая из них: без даты, на визитной карточке Шостаковича: «Имею к Вам срочное дело. Позвоните, когда сможете уделить мне минут 15—20 для разговора. Д. Шостакович». Первая, так как единственная с обращением еще «на Вы».

Если видеться в какой-то из дней не удавалось, то несколько раз звонили по телефону. Когда один куда-нибудь уезжал, начиналась оживленная переписка. Этому обстоятельству мы и обязаны тем, что несмотря на жизнь в одном городе, несмотря на непрерывное многолетнее общение, располагаем более чем 150 сохранившимися письмами, открытками, записками и телеграммами Шостаковича. Всем тем, что дает возможность восстановить не только характер отношений двух друзей и какие-то факты их жизни, но и представить значительно более полно, чем это удавалось ранее, душевный мир великого композитора, душевный мир, который ни перед кем не раскрывался так, как перед самым близким другом.

К сожалению, ни одно письмо Соллертинского Шостаковичу не сохранилось: Дмитрий Дмитриевич неуклонно уничтожал их сразу по прочтении.

Они удивительно хорошо нашли и дополнили один другого. Соллертинский — несравненный эрудит, остроумный, язвительный, не терявшийся ни при каких обстоятельствах, и застенчивый, болезненно восприимчивый Шостакович, также обладавший острым сатирическим видением мира. В эту пору Соллертинский стал его нянькой, его alter ego.

На пороге своего пятидесятилетия Шостакович вспоминал: «Очень много дала мне дружба с Соллертинским, ярко одаренным человеком, талантливым музыковедом, обладавшим поистине энциклопедическими знаниями и широким творческим кругозором. Соллертинский, которого кое-кто пытался упрекнуть в дурном на меня влиянии, в действительности всегда стремился

расширить мой кругозор... Соллертинский прививал мне интерес к музыке, как говорится, „от Баха до Оффенбаха“...» \*

Композитор Шебалин, находившийся в приятельских отношениях как с Шостаковичем, так и с Соллертинским, оценивал роль последнего очень высоко: «В дружбе Соллертинского с Шостаковичем чувствовалось превосходство Ивана Ивановича — его эрудиция, знание музыкальной литературы. Он и Шостаковича пристрастил к Малеру, который оказал влияние на его творчество...» \*\*

Если проследить темы, которые привлекали Соллертинского, то явным становится их последующее отражение в творчестве Шостаковича. В самом деле: раздумья над путями советского балета в журнальных статьях 1927—1928 годов, в дискуссиях и просто беседах — и три балета Шостаковича. Проявившийся в 1927 году интерес Соллертинского к опере и путям развития советского оперного искусства — и обращение Шостаковича (именно после, причем непосредственно после сближения с Иваном Ивановичем!) к этому жанру. Интерес искусствоведа к молодому киноискусству — и первые опыты композитора в жанре киномузыки, хотя еще совсем недавно под влиянием своей работы пианистом в кинотеатре он не мог думать о кино без отвращения. А в дальнейшем и в симфоническом творчестве Шостаковича колоссальную роль сыграли пристрастия Соллертинского, его взгляды на симфонизм. Поэтому вызывает недоумение, когда утверждают, что в конце 20-х годов возникло обратное влияние Шостаковича на Соллертинского.

Музыкой Иван Иванович интересовался очень давно. В 1927 году, как видно из «Краткого отчета», профессионально занимался вопросами оперного искусства как старинного, так и современного. Трудно предположить, что интерес к опере возник внезапно, под влиянием знакомства с Шостаковичем весной того же года. (Кстати, сам-то композитор до этого времени особого внимания опере не уделял.) При том что интерес этот тут же, в течение ближайших месяцев, вылился в глубоко разработанные научные доклады и лекционный курс. Вероятнее все же, что именно пробудившийся у Соллертинского интерес к оперному театру отразился в беседах друзей и привел к созданию первой оперы Шостаковича.

Эту мысль подтверждает многое. Кроме обращения композитора к новому жанру, еще и выбор сюжета, и специфика работы над ним. В самом деле: Соллертинский больше всего интересовался комической оперой — и Шостакович пишет комическую оперу. Далее: Гоголь — один из любимейших писателей Соллертинско-

\* Шостакович Д. Думы о пройденном пути.— Сов. музыка, 1956, № 9, с. 11—12.

\*\* Шебалин В. Воспоминания.— В кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. М., 1975, с. 68.

го. Не могло случиться, чтобы друзья не обсуждали всесторонне новый замысел молодого музыканта. Не случайно же в каждом письме Шостаковича, начиная с первого, цитированного выше и относящегося к лету 1927 года, есть строки, посвященные «Носу».

7 января 1928 года Шостакович уехал в Москву работать в театре Мейерхольтда. Эту дату сохранила записная книжка Соллертинского. 10 января помечено первое из московских писем композитора, которое начинается словами: «Дорогой Иван Иванович. Не написал тебе сразу оттого, что в норму начинаю приходить только сейчас. Острая тоска по Ленинграду еще не изжита. Утешает меня лишь то обстоятельство, что я здесь хорошо работаю. «Нос» сильно двинул вперед. В театре начинаю свою работу с завтрашнего дня. Что-то будет?»

В записной книжке Ивана Ивановича отмечено: «12 января. Получил письмо Шостаковича...»

И дальнейшая переписка этого года, ленинградская, так как Дмитрий Дмитриевич вскоре вернулся из Москвы, посвящена в основном создаваемой опере. Так, например, в августе, забежав на Пушкинскую и не застав друга дома, Шостакович оставляет на визитной карточке торопливые строчки: «Сейчас звонили мне из «Вечерней Красной газеты» с просьбой дать заметку о «Носе» в отделе «Новинки будущего сезона». Я был бы тебе чрезвычайно признателен, если бы ты нашел время забежать ко мне с е г о д н я (выделено Шостаковичем.— Л. М.), так как завтра уже нужно сдать заметку в редакцию, и прочел бы то, что я напишу. Д. Шостакович». Так что не Соллертинский проверяет на Шостаковиче свои первые музыковедческие опусы, а, напротив, композитор советуется по поводу материала о собственной работе \*.

В конце того же года сюита из «Носа» исполнялась в Москве. По-видимому, Соллертинский хотел поехать на этот концерт, так как Дмитрий Дмитриевич после первой репетиции писал ему: «Что касается меня, то сюита звучит очень интересно и хорошо. За это не боюсь. Боюсь за Малько (ритм). Певцы великолепны. Балалайка и флексатон очень хороши. Надеюсь, что к концерту подучат и пройдет благополучно процентов на 85. Для ста нужно побольше учить. Поэтому как бы мне приятно ни было, приезжать не советую. Самосуд выучит. Малько же в три репетиции не справится. Твой Д. Шостакович».

Есть все основания считать, что и с Самосудом, являвшимся в те годы главным дирижером Малого оперного театра, где к постановке была принята первая опера Шостаковича, композитора познакомил тоже Соллертинский. В. М. Богданов-Березовский в своей книге «Дороги искусства» указывает глухо: «Вспоминаю, например, постановку «Носа»... Сам по себе заказ оперы по ини-

\* См.: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество.— Л., 1985, т. 1, с. 216—217.

циативе Самосуда, подсказанной ему одним молодым критиком, был шагом очень смелым...» \* Имя молодого критика здесь не указано, но кем еще мог быть этот безымянный критик (Ивану Ивановичу было в 1927 году меньше двадцати пяти лет), давший подобный совет? И главное, молодой критик, к мнению которого прислушался маститый главный дирижер оперного театра?

Тот факт, что им являлся именно Соллертинский, подтверждает в своих воспоминаниях о постановке первой оперы Шостаковича один из ее участников, солист Малого оперного театра Б. Гефт. Он пишет: «...очень замкнутого, предельно стеснительного и совсем неразговорчивого молодого человека привел в театр И. И. Соллертинский. Малый оперный театр был уже тогда знаменитым театром, а Шостакович — автор трех симфоний — был известен сравнительно небольшому кругу музыкантов. Было Шостаковичу от чего робеть» \*\*.

Как известно, сценарный план своей первой оперы и даже два акта либретто Шостакович писал сам. Активное участие принимал и в компоновке других сцен либретто, когда над ним работали Г. Ионин, А. Прейс и Е. Замятин. Но если учесть, что он советовался с Соллертинским даже тогда, когда надо было написать заметку в газету, то, надо думать, советовался и в этом, неизмеримо более важном для него деле, хотя никаких определенных свидетельств на этот счет не сохранилось. Можно считать — потому, что работа была не одномоментной, записочкой по ее поводу нельзя было обойтись. Возможно, она протекала в те многие часы, которые друзья проводили, уединившись в одной из комнат на улице Марата, где жила семья Шостаковичей.

Вспомним еще одно: Соллертинский интересовался проблемами киноискусства. И Шостакович, несмотря на упоминавшееся выше негативное отношение к кино, обращается к либретто, построенному по принципу киносценария — с частой сменой кадров, их свободным монтажом. И напрашивается мысль, что особенности либретто определялись также идеями Соллертинского, его размышлениями об эстетике кино и эстетике современной оперы.

В январе 1929 года Шостакович работает над музыкой к кинофильму «Новый Вавилон». Обращение композитора к этому жанру, в свете его сложных взаимоотношений с киноискусством, выглядело бы странно, если бы нельзя было предположить, что и тут сказалось влияние Соллертинского. Кстати, в период этой работы Шостаковича Иван Иванович был, как и всегда в дальнейшем, полностью посвящен во все ее тонкости и сложности. Иногда, по-видимому, у Дмитрия Дмитриевича возникали какие-то срочные вопросы, и Соллертинский требовался незамедлительно.

\* Богданов-Березовский В. Дороги искусства. Книга первая (1903—1945).— Л., 1971, с. 88.

\*\* Гефт Б. Как я пел в опере «Нос».— Смена, 1966, 25 сент.

Об этом свидетельствует, в частности, записка на визитной карточке от 26 января: «Дорогой Иван Иванович. Я имею к тебе некоторое дело. Если у тебя будет возможность, то позвони мне сегодня по телефонам № 38-86 или 5-82-66 и вызови меня из «Нового Вавилона». Часов до 6 я буду там...»

Принимал Соллертинский участие и в судьбе этой музыки, судьбе, которая, как известно, складывалась сложно. Предвидя это, Шостакович стремился заручиться содействием друга, к которому прислушивались и в кругах кинодеятелей. Перед просмотром фильма вместе с музыкой (она исполнялась оркестром во время показа немого фильма), он прислал такую записку: «Дорогой Иван Иванович. У меня к тебе большая просьба. Приходи сегодня в «Пикадилли» в 8 часов. Приглашаю тебя лично, а кроме того, художеств. бюро кинофабрики. Там нам отведут 2 ложи. После просмотра состоится обсуждение моей музыки. Неофициально просьба к тебе по возможности реабилитировать меня в случае ругательств. Если Владимиров будет говорить, что нельзя мою музыку играть при помощи трио или иного ансамбля, говори, что можно. Нужно, скажи, для этого взять клавиш и те оркестровые партии, из каких нужно составить требуемый ансамбль. Если сможешь, то позвони мне до ухода в «Пикадилли». Д. Шостакович».

К сожалению, заступничество Соллертинского мало помогло замечательной музыке Шостаковича. Против нее выступили почти все руководители ансамблей при кинотеатрах, которые не хотели разучивать трудную партитуру, да еще терять при этом гонорар, который они получали за свои собственные поделки. Музыка Шостаковича очень быстро была заменена в каждом из кинотеатров Ленинграда более простыми и доходными для дирижеров вариантами.

Все же главные волнения друзей в 1929 году относились к постановке «Носа». Соллертинский принимал в ней самое горячее участие. Бывал на репетициях, помогал певцам осмыслить новаторскую, непривычную для них музыку. В июне выступил на дискуссии после концертного исполнения оперы, горячо защищая ее. Одновременно помещает в журнале «Жизнь искусства» проблемные статьи, посвященные раздумьям о судьбах оперного искусства<sup>5</sup>. А в начале 1930 года пишет блестящую статью под острым названием «„Нос“ — орудие дальнобойное. Приблизилась ли мы к советской опере?», в которой раскрывает новаторскую сущность произведения Шостаковича. Он защищает оперу друга от нападок критиков РАПМа и во многом принимает на себя их удары.

Не исключено, что под влиянием Соллертинского, уже несколько лет увлекавшегося балетом, пришел к этому жанру Шостакович. Начало его работы над первым балетом относится к 1929 году, когда «Нос» уже готовился к постановке на сцене. Управление театров объявило конкурс на сценарий балета из совре-

менной жизни. Победила «Динамиада», написанная кинорежиссером А. Ивановским. Действие балета должно было происходить в крупном зарубежном городе. Советская футбольная команда приехала туда на всемирную выставку. Сцены спортивных соревнований — движения фехтовальщиков, теннисистов, футболистов, боксеров, переданные в танце; торжественные шествия и жизнерадостные пляски характеризовали, по мысли сценариста, положительных героев. Им противопоставлялись окарикатуренные фокстрот, танго, канкан, чечетка. Заканчивался балет танцем пролетарской солидарности.

Либретто балета предложили Шостаковичу. (Может быть, не без влияния Соллертинского? Ведь как театрального композитора его еще не знали.) За осенние месяцы того же года он написал музыку. «Всеобщее восхищение... вызвала продемонстрированная Д. Д. Шостаковичем музыка первого акта балета (общая длительность акта — 55 минут), явившаяся блестящим примером сочетания величайшей технической культуры музыкального письма с полной общедоступностью», — писал Иван Иванович \*.

В феврале 1930 года, будучи в Ростове-на-Дону, где проходили его авторские концерты, Дмитрий Дмитриевич в одном из писем делился с другом любопытной новостью: будучи проездом в Москве он получил заказ на новый балет. «...Тов. Смирнов зачитал мне либретто для балета «У новой машины». Содержание очень актуальное. Была машина, потом испортилась (проблема изнашиваемости материала). Потом ее починили (проблема амортизации), а заодно и новую купили. Потом все танцуют у новой машины. Апофеоз. Все это занимает три акта...»

Судя по иронической манере изложения, композитор прекрасно отдавал себе отчет о качестве либретто, которое и после многочисленных переделок, получив окончательное название «Болт», значительно лучше не стало. Однако писать балет хотелось. О воплощении производственной темы в балетном театре тогда думали всерьез. И Шостакович написал музыку. А Соллертинский, в брошюре, выпущенной театром к премьере спектакля, поместил статью «„Болт“ и проблемы советского балета», в которой отмечал этот первый опыт построения спектакля на основе современного производственного конфликта <sup>6</sup>.

В конце 1930 года Шостакович начал работу над своей второй оперой — «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной повести Лескова. Конечно, и тут Иван Иванович с самого начала был посвящен во все тонкости замысла. Из подробных писем Шостаковича мы узнаем, что после кропотливой работы над либретто к созданию музыки оперы композитор приступил лишь в октябре 1931 года, когда приехал в Гудауты. 7 октября он сообщает другу: «Кончил 2-ю картину оперы...» 30 октября уже из Батуми,

\* Соллертинский И. Новый балет «Динамиада». — Жизнь искусства, 1929, № 38, с. 14.

куда Дмитрий Дмитриевич плыл из Гудаут на теплоходе, он писал, что закончил в клавире первый акт оперы. «В свободное от купанья и принятия пищи время инструментую»,— сообщает он в обычном для переписки друзей шутливым тоне.

1 ноября композитор приехал в Тбилиси. Гостил у Андрея Баланчивадзе, окончившего Ленинградскую консерваторию и сохранившего дружеские отношения со многими ленинградскими музыкантами. Здесь, у Баланчивадзе, была завершена оркестровка, и на рукописи партитуры появилась пометка: «Конец I акта. 5.XI 1931. Тифлис».

Второй акт сочинялся зимой 1931/32 года в Ленинграде, а закончен он был в марте, во время пребывания Шостаковича в Москве. Там же композитор решил показать написанное в обоих оперных театрах столицы. 25 марта, в очередном письме Соллертинскому, рассказывая о постановке «Отелло» в Большом театре и разговоре по поводу этого спектакля с его режиссером Смоличем, Дмитрий Дмитриевич добавляет: «Завтра буду показывать ему оперу. Хочу присовокупить к показу Мелик-Пашаева...» (несколькими строками ранее он говорит, что Мелик-Пашаев, безусловно, лучший оперный дирижер страны).

В августе 1932 года в Гаспре закончен третий акт оперы.

Четвертый акт был завершён в середине декабря 1932 года. Партитура была передана композитором в Московский театр имени В. И. Немировича-Данченко.

За постановку оперы брался и Малый оперный театр, но второго экземпляра нот у Шостаковича не было, и это задерживало работу в театре. Во всяком случае, в письмах Шостаковича, который лето 1933 года снова проводил в Гаспре, неизменным рефреном повторяются строки: «Узнай в Михайловском театре, получен ли 1-й акт „Леди Макбет“» (письмо от 27.VIII 1933); «напиши мне, пожалуйста, получен ли клавир 1-го акта «Леди Макбет» в Михайловском театре. Не в службу, а в дружбу. Позвони Самосуду и спроси его» (письмо от 11.IX 1933); «К сожалению, ты не пишешь ничего о 1-м акте «Леди Макбет». При случае узнай, получен ли он...» (письмо от 9.IX 1933); Поскольку в следующих письмах упоминаний о клавире больше нет, надо думать, все уладилось.

В течение 1933 года шли репетиции оперы Шостаковича на сцене Ленинградского Малого оперного театра. На всех репетициях неизменно присутствовал Соллертинский. Очень живо и непосредственно откликался он на все происходящее во время репетиций, помогал актерам найти нужные краски для непривычных на оперной сцене образов. Прислушивался к его советам и Самосуд, и режиссер-постановщик спектакля Смолич. Обычно на репетициях, идущих на сцене, Шостакович и Соллертинский сидели рядом, в зрительном зале. «Напряженное внимание Шостаковича на репетициях отражалось в сосредоточенности его внешне загоравшихся глаз, в импульсивном движении руки, кото-

рой он при каждой остановке оркестра машинально поглаживал волосы, уши, губы. Когда же, прикрыв рукой глаза, он пальцами потирал виски, мы знали, что последуют замечания.

И Самосуд, и опытные музыканты охотно выполняли каждое пожелание композитора, а Соллертинский, удовлетворенно кивая головой, вдруг искрами своего остроумия вызывал мгновенные вспышки столь же мгновенно смолкавшего смеха или тихий аплодирующий шелест смычков»,— вспоминает в своих мемуарах заслуженная артистка РСФСР, исполнительница партии Сонетки Н. Л. Вельтер \*. Сохранился и ее рассказ о первом показе оперы коллективу театра, когда был решен вопрос о постановке «Леди Макбет». И тогда Соллертинский принимал в этой важной встрече композитора с будущими исполнителями его музыки самое живое участие. «На этой незабываемой встрече Соллертинский со свойственной ему яркостью и талантом рассказывал, как Шостакович раскрыл в своей опере не только жестокость старого мира, но и то, как этот мир уродовал и калечил жизнь женщины. По просьбе Самосуда, с увлечением напевавшего отдельные фразы, Шостакович с глубокой задушевностью и необычной экспрессией играл некоторые эпизоды оперы.

Музыка взволновала и покорила нас. От страстного желания исполнить партию Катерины у меня буквально замирало сердце. На другой же день я отправилась к Самосуду. Войдя в кабинет, я несколько растерялась: в кресле сидел Соллертинский. Однако я стала сбивчиво просить Самуила Абрамовича, чтобы он уговорил Шостаковича сделать в некоторых местах партии Катерины пунктировку... Самосуд, раскатисто засмеявшись, сказал: «Неужели вы так увлечены оперой, что готовы рискнуть потерей голоса? Дело ведь не в пунктировке, а в тесситуре всей партии!» А Соллертинский нервно прошелся по кабинету и, остановившись против меня, изрек: «Не мыслю ни малейшего изменения в этой гениальной музыке!» А потом горячо поддержал Самосуда, предложившего мне спеть Сонетку» \*\*.

К премьере оперы театром была выпущена брошюра, в которой Соллертинскому принадлежала большая статья «Творческий путь Шостаковича». В ней впервые подводились итоги пока еще короткого (1926—1933) композиторского пути, который отличался, однако, огромной продуктивностью. За семь с лишним лет, прошедших со дня премьеры Первой симфонии, «Шостакович сумел встать в ряды в е д у щ и х композиторов Советского Союза. Каждое его новое произведение, пусть зачастую дискуссионное... всегда с т а в и т серьезную п р о б л е м у, притом неизменно остро и талантливо» \*\*\*

\* Вельтер Н. Об оперном театре и о себе.— Л., 1984, с. 82.

\*\* Там же, с. 79—80.

\*\*\* Соллертинский И. Творческий путь Шостаковича.— В кн.: «Леди Макбет Мценского уезда», опера Шостаковича, либретто на материале повести Н. Лескова. Л., изд. МАЛЕГОТа, 1934.

Рассматривая последовательно истоки стилистики творчества композитора, основной круг его проблематики, автор наиболее подробно останавливается на симфониях и в заключение переходит к операм. «Тема, развиваемая Шостаковичем в „Носе“ и „Леди Макбет“ с исключительной силой и блеском, — есть тема о прошлом России, России Гоголя, Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, страшной и мертвой России канцелярских экспедиций, кварталных, приказных душ и кувшинных рыл. „Нос“ и „Леди Макбет“ дают два разных аспекта этой России: в „Носе“ паркетный чиновничье-бюрократический Петербург с геометрическими проспектами, по которым шествует „скверный анекдот“ — пропавший нос майора Ковалева (и как поразительно передана атмосфера этого Петербурга в великолепной последней сцене „Носа“ — „Невском проспекте“!). В „Леди Макбет“ — звериный купеческий быт уездного провинциального городишки. Да, жуткая николаевская Россия показана методом гротеска... Это гротеск Свифта, Вольтера, Щедрина, гротеск обличительный. „Нос“ и „Леди Макбет“ в концепции Шостаковича — это своеобразный обвинительный акт, предъявленный советским композитором царской России XIX столетия. В „Носе“ нет положительных лиц: одни маски. В „Леди Макбет“ единственным живым человеком внутри окостеневшей купеческой среды является сама героиня — Катерина Измайлова. Но и она изуродована настолько, что единственно возможной для нее формой протеста становится уголовное преступление. В изображении Катерины Измайловой Шостакович выходит из пределов гротеска в сферу потрясающего музыкального реализма (особенно в интонационном плане). По силе музыкально-реалистической убедительности „Леди Макбет“ приближается к высшим образцам оперной литературы — „Кармен“ и „Пиковой даме“...»\*.

Как известно, опера Шостаковича с триумфальным успехом прошла на многих ведущих сценах мира. В 60-е годы она была поставлена в Лондоне, Лейпциге, Флоренции, Турине, Нью-Йорке, Филадельфии, Копенгагене, Милане и других городах Европы и Америки. Но тогда, в середине 30-х годов, судьба и самой оперы, а вместе с ней и ее автора и Соллертинского, складывалась непросто. После того как и в Ленинграде и в Москве опера прошла с большим успехом, ее решено было поставить на сцене Большого театра. Она уже шла некоторое время в филиале ГАБТа, когда в январе 1936 года Шостакович приехал в Москву вместе с труппой Малого оперного театра, которая, в числе прочих, показывала постановки «Тихого Дона» и «Леди Макбет Мценского уезда». Таким образом, опера Шостаковича была показана одновременно в трех постановках. 26 января на спектакле филиала ГАБТа присутствовали члены Политбюро. Сразу после этого в прессе появилась статья «Сумбур вместо музыки» (28 января

\* Соллертинский И. Творческий путь Шостаковича, с. 25.

1936 года). В Ленинграде развернулись бурные дискуссии. Обсуждалась вся направленность творчества композитора. В некоторых выступлениях доставалось не только ему, но и его «злому гению» Соллертинскому. В частности, директор Кировского театра сказал следующее: «Рассматривая творчество Шостаковича, мы должны изучить те влияния, которые он испытывал. Первое — это влияние русского «академизма», влияние Стравинского, и — влияние современного немецкого буржуазного симфонизма. На это ориентировал Шостаковича, считая эту ориентацию, очевидно, правильной, Соллертинский. Уместно задать Соллертинскому вопрос, почему он считает правильным и закономерным ориентировать советского композитора на представителей современной западноевропейской буржуазной музыки. <...> Мы должны стремиться всеми силами к тому, чтобы направить его по правильному пути. Большая доля ответственности — а следовательно и заслуги — будет лежать на Соллертинском, если он сумеет способствовать перевооружению Шостаковича» \*.

Разумеется, были высказывания и другого рода. Композитор Фарди, например, размышляет вслух: «В отношении Шостаковича и Соллертинского многие из нас, не желая забираться вглубь, старательно вырисовывают лишь картину некоего „соблазнения“ и далее разъяснил, что дело обстоит совсем не так просто и однозначно.

В целом отвечать по существу выдвинутых обвинений не представлялось возможным, поэтому Иван Иванович в своем выступлении решил сосредоточить внимание на другом — том, что он действительно считал недостатком в творчестве друга, над чем уже раньше предлагал ему подумать: «Его первый недостаток — в отсутствии подлинного героического пафоса, и ему придется очень много поработать и в области героической оперы и в области героической симфонии... Я думаю, что ему надо браться за советскую музыкальную трагедию, за советскую героическую симфонию...»

Как увидим дальше, Шостакович в этот период обдумывал уже создание именно такого произведения, и Соллертинский был причастен к новым замыслам композитора.

Что же касается собственно темы дискуссии, Соллертинский мог сказать тогда только одно — то, что говорил и раньше: «Я считал это произведение одним из образцов высокой советской оперы, произведением, принадлежащим перу автора, который обладает огромным талантом, является самым талантливым автором не только в Советском Союзе, но и в Европе, применительно к поколению рождения с 1900 по 1910 год. <...> Мне казалось, что оно по своей идеологии не может быть признано экспериментом, что оно носит характер трагической сатиры на прошлое».

\* Материалы творческой дискуссии в Ленинграде.— Сов. музыка, 1936, № 5.

## Глава пятая

### В ФИЛАРМОНИИ

Страница тетради за 1928 год:

«Начало конца с *А*.

Краус (IV Малера), Абендрот (V Брукнера).

Балетный техникум.

*А* в Луге».

Страница за 1929 год:

«Март 12—13. «Песнь о земле» (Клемперер).

Конец марта. Поездка с Клемперером в Москву.

Жизнь у В. Э. М[ейерхольда].

31.III. «Песнь о земле» в Москве. Оборин.

Июль. Поездка с оркестром филармонии в Лодейное Поле.

1.IX. Поступил на службу в филармонию.

<...>»

Мы уже видели, как на протяжении нескольких лет интересы Соллертинского все больше смещались в сторону музыки. В 1929 году это смещение привело, наконец, к «организационным выводам»: Иван Иванович решает сменить место своей основной службы. Он увольняется из Института истории искусств и приходит в Ленинградскую филармонию.

Старейшая в Советском Союзе, а тогда единственная в нашей стране, Государственная академическая филармония была организована в чрезвычайно трудное для молодой республики время, когда едва успели отзвучать последние залпы гражданской войны, хозяйство было почти полностью разрушено. Тем не менее правительство сочло возможным уделить самое серьезное внимание созданию уникального очага музыкальной культуры. Задачей вновь организованного учреждения ставилось объединение «в один общий музыкальный коллектив, в одно идейно связанное

учреждение всех академических и подсобных коллективов для выявления музыкального творчества во всем объеме» \*.

В состав филармонии, кроме первого в России симфонического оркестра, бывшего Императорского, который еще в 1917 году объявил себя Государственным, вошли хор бывшей Придворной певческой капеллы, хор А. А. Архангельского, Государственный фортепианный квинтет, в сезоне 1922/23 года замененный Квартетом имени А. К. Глазунова. Филармонии были переданы одна из старейших музыкальных библиотек и Музыкально-исторический музей, в распоряжении которого находилась уникальная коллекция музыкальных инструментов. Разместилась филармония в доме бывшего Дворянского собрания на Михайловской улице (ныне ул. Бродского), который имел превосходный концертный зал с великолепной акустикой.

Очень скоро, буквально в первый же свой концертный сезон, филармония стала центром всей музыкальной жизни города. Кроме симфонических концертов в самом зале филармонии, оркестр выезжал в рабочие районы, на заводы и в клубы, в воинские части.

Поначалу один из завсегдатаев филармонических концертов, Соллертинский почувствовал, что не может оставаться в стороне от ее деятельности. Собственно, он и не оставался с самого начала: буквально во всех воспоминаниях о нем ярко встает его фигура на хорах концертного зала, окруженная заинтересованными слушателями, которым он пояснял услышанное, рассказывал о том, что прозвучит далее. И естественно, пришло решение, осуществленное во второй половине 1929 года, поступить в филармонию на службу. Вначале это была скромная должность лектора, казалось бы, второстепенная в концертном учреждении. Однако же, числясь лектором на протяжении десяти с лишним лет, Иван Иванович фактически стал очень скоро активно влиять на репертуарную политику филармонии.

Уже в протоколах сезона 1930/31 года, то есть на следующий год после поступления Соллертинского в штат, зафиксировано, что постоянно работала так называемая «художественная тройка»: главный дирижер филармонии А. Гаук, главный администратор Б. Хаис и Соллертинский. Иногда заседания были расширенными: на них привлекались представители музыкальной и рабочей общественности, представители отдела народного образования, которому тогда подчинялась филармония, и др. На этих заседаниях рассматривались и утверждались программы концертов, обсуждались заявления артистов, желавших получить сольный концерт. Никакого «самотека», никаких единоличных решений не допускалось. Каждое заявление всесторонне взвешивалось «тройкой», после чего следовала резолюция: «Предоставить концерт», или «Предварительно прослушать кандидата, чтобы

\* Из «Положения о Государственной филармонии в Петрограде». — Цит. по кн.: Десять лет симфонической музыки. 1917—1927. Л., 1928, с. 44.

выяснить, имеет ли он право выступать в таком концерте», или «Воздержаться». Таковы были три варианта возможного ответа претенденту\*.

Уставом филармонии от 9 ноября 1925 года при ней было учреждено издательство для публикации трудов по вопросам музыки. Это привлекло к постоянным контактам с филармонией значительную группу музыковедов во главе с Б. В. Асафьевым.

На протяжении 20-х годов в музыкальной жизни Петрограда — Ленинграда Борис Владимирович Асафьев играл все более видную роль. Встретивший события Октября на скромной должности концертмейстера балетной труппы Мариинского театра, он в течение буквально нескольких последующих месяцев кардинально расширяет рамки своей работы. Вот список его должностей и видов деятельности, приведенный М. С. Друскиным в книге «Исследования. Воспоминания»:

«1918—1922 — член коллегии петроградского МУЗО Наркомпроса.

С 1919 — заведующий Центральной музыкальной библиотекой государственных музыкальных театров.

С 1919 — член дирекции бывшего Мариинского театра, затем бессменный консультант этого театра, равно как и бывшего Михайловского.

С 1919 — действительный член и, после смерти С. К. Булича, с 1921 года председатель разряда истории и теории музыки Института истории искусств.

С 1919 года — циклы лекций по истории музыки в университете, Доме искусств; в том же институте, капелле и т. д.

В 1920 — участие вместе с дирижером Э. А. Купером в организации филармонии, где позже был консультантом-методистом.

С 1925 — педагог консерватории и создатель в ней музыковедческого отделения, где вел курсы истории и теории музыки, народного творчества, анализа музыкальных форм, композиции.

В 1926 — один из учредителей Ленинградской ассоциации современной музыки (ЛАСМ).

С 1926 — организатор и педагог Центрального музыкального техникума; в двадцатые годы этот техникум, где преподавали В. В. Щербачев, П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев и юные «щербачевцы» — Б. А. Арапов, А. С. Животов, Г. Н. Попов и др., по праву мог именоваться второй консерваторией.

Приведенный «послужной список», однако, неполон без учета деятельности Асафьева в Главпрофобре, в Ленгубполитпросвете, во всесоюзных методических совещаниях и т. п.»\*\*.

Будучи на восемнадцать лет моложе Бориса Владимировича, Соллертинский во многом как бы перенял эстафету от своего старшего коллеги, который в эти годы все больше внимания уде-

\* См.: ЛГАЛИ, ф. 271, оп. 1, д. 42.

\*\* Друскин М. Исследования. Воспоминания.— Л.; М., 1977, с. 182.

для научной музыковедческой деятельности и композиторскому творчеству, стараясь по мере возможности освобождать для этого время за счет других занятий. Показательно в этом отношении, что многие характеристики, данные исследователями Асафьеву, кажутся написанными о Соллертинском (разумеется, с временной поправкой). Начиная с приведенного выше послужного списка (у Соллертинского, как мы знаем, не менее длинный и разносторонний, а в чем-то и повторяющий этот), начиная с того, казалось бы случайного, факта, что деятельность Асафьева-педагога, как спустя несколько лет и Соллертинского, началась в стенах Тенишевского училища — тогда еще не «бывшего», а настоящего.

Такой, например, абзац об Асафьеве: «Этот удивительный человек всюду оказывался нужным и полезным — едва ли не на каждой стадии того сложного, разветвленного, многоохватного процесса, которым является творческая жизнь театра. При его ближайшем участии определялась репертуарная политика и шла работа по созданию новых произведений, зрели постановочные идеи и рождался музыкально-исполнительский план, велись репетиции и готовились эскизы костюмов и декораций... К его словам прислушивались, а его увлеченность чем-либо становилась заразной для руководителей театральной жизни, главных и неглавных дирижеров, артистов и художников» \*. Эта оценка с полным правом может быть приложена к роли Соллертинского в музыкальных театрах Ленинграда 30-х годов.

Или следующие строки, посвященные работе Асафьева в филармонии: «Его голос имел большой вес (а подчас и решающее значение) при определении репертуарной политики, составлении программ отдельных концертов, при выборе солистов, проведении отборочных конкурсов в филармонический оркестр. По выражению одного из сотрудников, Асафьев «делал погоду» в филармонии (высказывание относится к 1928 году)» \*\*. С неменьшим основанием можно утверждать, что непосредственно после Асафьева эта роль перешла к Соллертинскому, который стал «делать погоду» в филармонии если не с первых месяцев своего появления в ней, то во всяком случае с начала 30-х годов.

Много общего оказалось и в печатной, публицистической деятельности обоих: и один и другой начинали с массово-просветительской работы, с аннотаций, пояснений, рецензий, которые затем становились зерном научного труда. Сближало их и то, что оба были «чужими», «пришлыми» среди музыкантов. От этого долго страдал Асафьев, которого не хотели признать «своим» консерваторские музыканты. А Соллертинского музыканты считали филологом, театроведом, случайно «затесавшимся» в музыкальную среду.

\* Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. — Л., 1984, с. 98.

\*\* Там же, с. 114.

Вместе с тем пришли они к этой во многом общей музыкально-общественной деятельности с разных, пожалуй даже противоположных сторон: Асафьев — от композиторского ощущения музыки, словно «изнутри» ее, в неустанном стремлении научно осмыслить слышимое именно профессионально музыкантским пытливым аналитическим слухом. Соллертинский же — «снаружи»: от общего искусствознания, сфокусировав на музыке свое внимание после общего охвата обширной семьи искусств<sup>7</sup>. Повидимому, этим можно объяснить и принципиальную разницу в направленности музыковедческих интересов обоих: осмысление интонационного словаря эпохи, научную разработку теории интонации у одного и проблемы музыкальной драматургии, будь то в опере или симфонии,— у другого.

Пожалуй, столь же принципиально различными были и пути эволюции каждого. У Асафьева — от критических этюдов, рассчитанных на читателей-любителей музыки, к трудам, разрабатывающим самые сложные вопросы музыкальной науки и до сих пор являющимся предметом изучения специалистов. У Соллертинского — от специальных литературоведческих работ, представляющих интерес в основном для профессионалов, к широким кругам читателей-слушателей, которых он стремился ввести на самом высоком научном уровне, но доступно, увлекательно, в сферу музыкального искусства.

Любопытно сравнить основные вехи обоих деятелей: исторический факультет университета у Асафьева — филология у Соллертинского; преподавание музыкальных предметов в Тенишевском училище у первого — истории у второго; Институт истории искусств, разряд музыкальный и, соответственно, театральный. Ранний приход в балет — у Асафьева к композиторскому творчеству через работу концертмейстера; у Соллертинского — к балетной критике и истории балета одновременно с преподаванием будущим его артистам. Работа в филармонии, осуществление фактического художественного руководства сначала Асафьевым, а после его ухода — Соллертинским. Наконец, приход в консерваторию. Первого — в качестве педагога-музыканта, сыгравшего колоссальную роль в углублении профессионализма музыковедов, создавшего, по существу, эту специальность. Второго — как увидим в дальнейшем — в качестве педагога-искусствоведа, приобщавшего своих слушателей не только к истории музыки, но и вводившего в русло широких историко-философских обобщений.

В сознании и восприятии современников они, судя по сохранившимся воспоминаниям, совмещались, сопоставлялись, подчас противопоставлялись.

И в дальнейшем, в середине 30-х годов, их совместное существование в ленинградской музыкальной жизни не было безболезненным. Юрий Слонимский вспоминает: «В юноше Соллертинском он (Асафьев.— Л. М.) узрел талант, какого не имел ник-

то другой. Энциклопедический склад ума, феноменальная память и неистощимая работоспособность, многообразие сфер знания, сочетание в одном лице музыковеда, театроведа, балетоведа, филолога и т. д. в глазах Асафьева подняли Соллертинского до того уровня, на каком в глазах других находился сам Борис Владимирович. Он дивился полемическому дару юноши, проявившемуся в открытых дискуссиях, каких было тогда много, быть может даже втайне завидовал способности шутками и остротами «убивать наповал» противников в споре \*. За короткое время Соллертинский дорос до Асафьева во многих отношениях, начал выступать с ним рука об руку в печати и в научных учреждениях. И несмотря на то что Соллертинский в 30-е годы стал порой критически высказываться об Асафьеве-композиторе, допускал убийственные остроты, Борис Владимирович, болезненно переживая это, не переставал ценить удивительный, единственный в своем роде талант Ивана Ивановича» \*\*.

Разумеется, они были хорошо знакомы. Ивана Ивановича можно было встретить у Асафьева — об этом также сохранились воспоминания: «Как-то во время одной из наших встреч пришел В. И. Голубов — яркий театральный критик, — вспоминает замечательный артист балета заслуженный деятель искусств РСФСР П. Гусев. — Незаметно уровень разговора поднялся, став для меня уже сложным. А вслед за Голубовым пришли Иван Иванович Соллертинский и Сергей Эрнестович Радлов. Интеллектуальный уровень беседы резко подскочил, и я перестал понимать и улавливать их полунамеки, примеры и цитаты... Они были антиподами с Соллертинским и, кажется, недолюбливали друг друга. Соллертинский не очень-то признавал в Асафьеве композитора, а тот в свою очередь откровенно посмеивался над Соллертинским-музыковедом, что не мешало им успешно сотрудничать. Соллертинский был порывист, нетерпелив, насмешлив и ради острого словца не пожалел бы и отца. С Асафьевым агрессивность не совмещалась. Критикуя кого-нибудь, он был осторожен и предельно точен» \*\*\*.

Придя в филармонию, Соллертинский увлеченно стал заниматься разнообразными, но равно привлекательными для него делами. Уже в декабре 1929 года появляется первая его аннотация к концерту. Это Первая симфония Малера — одно из любимых его сочинений. В том же сезоне он пишет о Вагнере, потом, расширяя тему, в брошюре о «Гибели богов» помещает статью «Вагнер и „Нибелунги“», начинает работу над большим очерком о Малере.

\* Глубокий и яркий музыкальный писатель, Асафьев, по воспоминаниям современников, не был оратором, полемистом. См. об этом работы Е. М. Орловой и цитированную выше книгу М. С. Друскина.

\*\* Слонимский Ю. Для балета, о балете. — В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974, с. 144.

\*\*\* Гусев П. Друг балета. — В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 166—167.

И в журналах, где прежде публиковались материалы Соллертинского о музыкальном театре и его проблемах, теперь систематически появляются подписанные им отзывы на симфонические концерты, появляются и большие статьи. Так, уже в 1929 году в «Жизни искусства» напечатаны статьи «Ближайшие пути филармонии» и «Проблема симфонизма в советской музыке».

Можно предположить, что коренные вопросы бытования и развития симфонической музыки волнуют его не в отвлеченном плане, и даже не только в связи с приходом на работу в филармонию, хотя, конечно, задачи деятельности филармонии оказывались теперь весьма важны для Соллертинского. Безусловно, сыграли здесь роль и творческие поиски Шостаковича, его опыты в симфоническом жанре.

Если в размышлениях по поводу возможных путей развития оперного спектакля можно было говорить о силе предвидения Соллертинского, то в вопросах симфонического творчества положение несколько иное: нельзя с уверенностью сказать, что он лишь предвидел те пути, по каким симфония в дальнейшем стала развиваться. Пожалуй, более достоверно, что советский симфонизм именно под его влиянием пошел по этому плодотворному пути. И в названной статье, и во многих других материалах, посвященных как проблемам симфонизма, так и отдельным симфоническим произведениям, можно услышать отзвуки тех дискуссий, которые, наверное, протекали в дружеских кругах музыкантов — у Соллертинского с Шостаковичем, Шебалиным и другими композиторами как ленинградскими, так и московскими, работавшими в жанре симфонии. Не случайно присутствует в статье упоминание о хоровых финалах, ставших дурной традицией, — это финалы, в числе прочих, Второй и Третьей симфоний Шостаковича!

Третья, Первомайская, симфония была создана Шостаковичем в 1929 году, до написания Соллертинским этой статьи. Однако интересно, что в ней впервые появляется конкретная картина, звучат ораторские интонации. Далее же, как подтверждают и современники-музыканты, Шостакович именно под влиянием Соллертинского переходит на иной путь. Четвертая симфония, в которой впервые отразились мысли, высказанные Иваном Ивановичем, явилась началом нового, зрелого периода симфонического творчества Шостаковича.

Естественным будет предположить, что и на других советских композиторов-симфонистов идеи Соллертинского оказали какое-то влияние.

В 29-м номере журнала «Жизнь искусства» Соллертинский впервые выступает от имени Ленинградской филармонии. В статье «Ближайшие пути филармонии» он рассказывает о предстоящих принципиальных переменах в художественной политике этого учреждения. О том, что филармония собирается самым решительным образом повернуться лицом к новому слушателю, что

будет резко расширена пропагандистская работа филармонии. В связи с этим он предлагает не прекращать концертный сезон летом, как это до тех пор практиковалось, а напротив, активизировать концертную работу на открытых летних площадках. «Парки культуры и отдыха, стадионы, остров Декабристов, гулянья — все это готовые территории для массовой музыкальной пропаганды, — призывает он. — Пропаганда советской музыки и в ее сложнейших симфонических образцах — задача не менее актуальная. Если все это будет реально осуществлено, лозунг «музыка в массы» из слова превратится в дело» \*.

Именно этим — неотложным и необходимым — делом и занялся Иван Иванович, придя работать в филармонию. Очень скоро колоссально выросла его популярность. Известный ранее лишь в довольно узких кругах людей, связанных с искусством и гуманитарными науками, теперь он читает вступительные лекции перед филармоническими концертами. Его слышат тысячи людей. И все чаще многие приходят не только послушать музыку, но и услышать его — ставшего легендарным Соллертинского.

Вот живая зарисовка, оставленная нам Иракием Андрониковым: «...Музыканты оркестра занимают места. Между пюпитрами торопливо пробирается к дирижерскому пультам высокий молодой человек, не очень молодой с виду. Голова слегка откинута назад и словно втянута в плечи, движения несколько угловаты. Поднявшись на дирижерскую подставку, он обращается к залу — лицо без красок, с крупными чертами, пухлые губы, маленькие глаза. Но в них все дело, в серо-зеленых, глубоких, пронзительно умных глазах, полных огня и мысли, в их быстром и чрезвычайно влиятельном взгляде.

Голос ломкий, эмоциональная речь тороплива, ускоренна. Но великолепная, утрированно четкая дикция позволяет слышать в огромном концертном зале каждое слово. Ничего, казалось бы, от обычного представления об ораторе — об ораторском жесте, об ораторском голосе. А между тем какой блеск, какой талант, свобода импровизации, какой ум и покоряющее действие слова! Отточенные и емкие грамматические периоды вмещают образную, ассоциативно богатую мысль. Логика в построении доказательства, образа, ясность и, я бы сказал, артистизм мышления; факты, примеры, цитаты, остроумные сопоставления убеждают самого требовательного профессионала и в то же время понятны неподготовленному слушателю.

Соллертинский говорит о новой симфонии. Об эволюции музыканта. Об идейно-художественной борьбе. О принципах симфонической драматургии...» \*\*

---

\* Соллертинский И. Ближайшие пути филармонии. — Жизнь искусства, 1929, № 29, с. 4—5.

\*\* Андроников И. О Соллертинском всерьез. — В кн.: К музыке, с. 65—66.

Через несколько лет фамилия Соллертинского, набранная на филармонических афишах лишь немного менее крупным шрифтом, чем фамилия дирижера, неизменно будет собирать полный зал. Многие, очень многие именно благодаря его неповторимым вступительным словам войдут в мир симфонической музыки, освоятся в нем. Многие останутся благодарны ему за это на всю жизнь.

В начале 70-х годов архитектор Б. Миндлина, постоянная слушательница филармонических концертов 30-х годов, написала воспоминания. В них, в частности, говорилось: «Это было давно, еще до последней войны... когда в Ленинградской филармонии был организован цикл интереснейших лекций по истории музыки. Как сейчас помню — по сцене из конца в конец широким размеренным шагом, немного сутулясь, переходит человек выше среднего роста, довольно солидной комплекции; слегка наклоняясь вперед при каждом шаге, он жестом руки как бы отмечает такт. Так же размеренно, внешне спокойно он рассказывает о жизни и творчестве композитора, анализирует его произведения... и говорит он так просто, так ясно и доходчиво и вместе с тем с таким искренним увлечением и влюбленностью в музыку, что слушателям сообщается его настроение. Его слушают затаив дыхание, с огромным вниманием и интересом. (...)

Иван Иванович Соллертинский был чуть ли не самым интересным и эрудированным человеком своего времени (в нашей стране).

(...) На протяжении многих лет «вступительное слово» замечательного музыковеда перед концертами в филармонии помогло проникнуть в стиль и эпоху исполняемых произведений, лучше понимать их. Его образная, темпераментная речь увлекала, внушала любовь к музыке тысячам слушателей. И. И. Соллертинский был блестящим истолкователем и популяризатором глубоких и сложных проблем искусства.

Особую популярность И. И. Соллертинский обрел в большей степени благодаря сказанному, чем написанному. Очень близкий мне человек старшего поколения, слушавший неоднократно выступления Луначарского, как-то сказал, что по силе впечатления с ним можно сравнить выступления Соллертинского. И сейчас те, кому удалось слышать И. И. Соллертинского, с восторгом вспоминают о нем\*.

«Вступительное слово Соллертинского стало неременной частью концертов филармонии, его доклады собирали огромную аудиторию», — писал в цитированных выше воспоминаниях Шебалин. Об этом же, о блестящих лаконичных выступлениях перед филармоническими концертами, об их огромном воздействии на аудиторию вспоминали многие. В связи с этим стоит привести

\* Миндлина Б. Воспоминания слушателя Ленинградской филармонии. Рукопись. Семейный архив Соллертинских.

слова, сказанные в Новосибирске, на конференции слушателей, которая состоялась 11 марта 1942 года. Одна из выступавших на конференции, тов. Михалькова, сказала о деятельности Ленинградской филармонии в их городе следующее: «В симфонических концертах Ленинградской филармонии есть жизнь, жизнь в пушкинском смысле слова, в них присутствует неизменно живая мысль, творчески насыщенная, устремленная, будирующая. Славу несет эта мысль, и слава эта принадлежит Соллертинскому. <...> Впервые в таком масштабе концерт из самоцели становится средством. Происходит великое переосмысление, переоценка привычных установок, и если обычно принято считать, что цель оркестра — хорошо сыграть, цель дирижера — хорошо дирижировать, а цель слушателя, затратившего на билет деньги, получить удовлетворение, то здесь из-за этого обычного ощущения, как из-за громадного облака закономерно появляется долгожданное солнце, через чувство, вдохновенное слово становится все на свое место. Концерт — это не самоцель, это средство, поднимающее на большую ступень, приближающее нас к вершине духовной культуры (выделено мной. — Л. М.). Понятное подвести к непонятному, показать, что за той гранью обыденности, которая принимается, может показаться пределом возможных достижений, лежит неограниченный простор познаний, помочь слушать, услышать — в этом смысл вступительных слов Соллертинского, и слушатели приобщаются к достижениям мысли, к духовному пониманию» \*.

Эти удивительно точные и пронизательные слова можно отнести, разумеется, не только к новосибирскому периоду деятельности Ивана Ивановича, но ко всей его лекторской, пропагандистской работе, которая самым активным образом развивалась на протяжении 30-х годов. Развивалась, но отнюдь не являлась единственной формой пропаганды симфонической музыки. Работа со слушателями в Ленинградской филармонии была многосторонней, постоянно расширялась и совершенствовалась. Для ее проведения был организован специальный культурно-массовый сектор.

В задачи культурно-массового сектора входили организация выставок как постоянных, в стенах филармонии, так и передвижных, на различных предприятиях города; организация выездных концертов, беседы и консультации, создание кружков рабочих корреспондентов и многое другое. Работать в него пришел совсем еще молодой человек (ему только что исполнилось восемнадцать лет), тогда студент университета, а впоследствии видный литературовед, театровед, большой энтузиаст музыкального творчества и просветительства Исаак Давыдович Гликман. Обладавший раз-

\* Материалы конференции слушателей филармонии. ЛГАЛИ, ф. 279, оп. 1, д. 231, лл. 22—23.

носторонними интересами, живым умом и восприимчивостью, он привлек к себе внимание Ивана Ивановича. Скоро они сблизились, сдружились настолько, что Соллертинский даже свел нового друга с Шостаковичем. С большим успехом Гликман работал несколько лет в филармонии под непосредственным руководством Соллертинского, одно время являлся секретарем Шостаковича (и на всю жизнь остался одним из самых близких друзей композитора), а в 1939 году, также по рекомендации Ивана Ивановича, заменил последнего на оперно-режиссерском факультете консерватории, где читался курс лекций по истории мирового театра.

С 1932 по 1934 год полуофициально существовала должность заведующего репертуаром, которую занимал Соллертинский. Филармонический репертуар тех лет отличался широтой. Пропагандировались лучшие произведения мировой классики, сочинения советских композиторов. Часто в программы включалась музыка незаслуженно забытая или вовсе ранее в Ленинграде не исполнявшаяся. Так, в начале 30-х годов прозвучали оркестровые концерты Корелли, Кофейная кантата Баха, фрагменты из оперы Пёрселла «Дидона и Эней», Трагическая симфония Шуберта, ранние увертюры Вебера, хоры Мусоргского, «Моцартиана» Чайковского и многие другие редко исполняемые произведения. Стали больше практиковаться монографические концерты. Были разработаны два цикла исторических концертов — «Эпоха и жанры западноевропейской музыки» и «История русской симфонической музыки». Были осуществлены циклы концертов из сочинений Бетховена, Чайковского, концерты-монографии, посвященные Бородину, Мендельсону, Рихарду Штраусу. В концертном исполнении прозвучали такие оперы, как «Фиделио» Бетховена, «Летучий голландец» Вагнера, «Сила судьбы» Верди, «Иоланта» Чайковского. Был исполнен Реквием Верди.

Соллертинский продолжал заниматься вопросами репертуара и тогда, когда должность заведующего репертуаром была упразднена, а он, оставаясь лектором филармонии, стал одновременно главным редактором филармонического издательства.

Одним из первых изданий, выпущенным под редакцией профессора Оссовского, который в 1933 году занял только что введенную должность директора художественной части, стала брошюра «Ленинградская филармония. 1933—1934». В ней два раздела. Первый — «На новом пути» — подробно рассказывает о задачах филармонии и плане ее работы на объявленный концертный сезон, излагает принципы концертной работы. Этот раздел принадлежит Оссовскому. Второй раздел, значительно более лаконичный, принадлежит Соллертинскому и называется «О симфонизме и симфонистах». В нем автор прежде всего разъясняет будущим слушателям симфонических концертов смысл понятия

«симфонизм», подчеркивая, что оно шире симфонии как жанра: «Можно говорить о вагнеровских музыкальных драмах как о своеобразных отеатрализованных симфониях. (...) Симфонизм есть в квартете Бетховена. Можно говорить о симфонической песне (Шуберт, Гуго Вольф; особенно песенные циклы Малера из «Чудесного рога мальчика», «Песни об умерших детях»)» \*. Автор кратко излагает историю европейской симфонии XIX века, подчеркивая роль Бетховена, который «сделал музыку рупором философских и моральных идей». «Грандиозный идейный размах бетховенских симфоний, их несокрушимый оптимизм — несмотря на глубоко трагическую биографию их творца — делают бетховенский цикл одним из краеугольных камней нашей концертно-симфонической практики», — декларирует Соллертинский от лица филармонии. Он говорит и о послебетховенском симфонизме, справедливо указывая, что симфонии Чайковского «наряду с романами Тургенева, Достоевского, повестями Чехова, Гаршина» стали «ценнейшим вкладом в историю русской интеллигенции». В заключение статьи автор останавливается на произведениях советских композиторов. Он утверждает, что «недостаточно еще один-два раза сыграть симфонию Шапорина или Животова, надо бороться за ее внедрение в постоянный концертный репертуар, надо вести систематическую пропаганду советского симфонизма. Причем не только методами «принудительного ассортимента» к произведениям Бетховена, Вагнера или Чайковского (хотя тактически и это иногда бывает полезно, принимая во внимание известную инерцию рядового концертного слушателя). Надо добиться, чтобы для рабочего слушателя имена Щербачева, Шапорина, Мясковского были бы не менее популярны, нежели имена Алексея Толстого, Шолохова, Юрия Олеси... Дело советского симфонизма — кровное дело Ленинградской филармонии. Обратившись лицом к произведениям советских композиторов, отведя им крупнейшее место в своем репертуарном плане, Ленинградская филармония должна овладеть всеми методами широкой массовой пропаганды молодого и полного жизненных сил советского симфонизма» \*\*.

Сегодня далеко не все в этой статье убеждает. Есть в ней отголоски вульгарного социологизма в изложении истории симфонии, есть вполне естественная для пропагандистского запала автора некоторая переоценка художественных достижений советского симфонического искусства в целом: как стало очевидно позднее, симфонии Брусиловского, Желобинского, Пащенко и других композиторов, которые наряду с произведениями Мясковского, Шостаковича и Шебалина Соллертинский отметил в числе крупных явлений музыкальной культуры, проверки временем не выдержали. Тем не менее принципиально верным в этой

\* Ленинградская филармония. 1933—1934.— Л., 1933, с. 27.

\*\* Там же, с. 32.

статье, верным и ценным сейчас, не утратившим значения в наши дни является сознательная установка на пропаганду современного советского искусства, на поддержку композиторского творчества, на воспитание слушателей не только на классическом искусстве, но и на выработке у них стремления услышать, познать и понять искусство современное.

В то же время Соллертинский отнюдь не забывал, что задачи деятелей советского искусства — не только в пропаганде его среди тех, кто музыку, пусть не современную, а наследие прошлого, знал и любил, кто посещал филармонию хотя бы для того, чтобы послушать Моцарта или Бородина. Основной задачей он ставил привлечение нового круга слушателей, колоссальное расширение слушательской аудитории, внедрение музыкального искусства в самые широкие массы. Этой задаче и подчинены многочисленные брошюры, которые выпускало руководимое также Соллертинским издательство филармонии.

Работа филармонии была разнообразной и очень интересной. Большое внимание уделялось в ней пропаганде творчества советских композиторов. Так в сезоне 1932/33 года состоялись авторские концерты Прокофьева, концерт из произведений и при участии Шостаковича. Были исполнены вокально-симфонический цикл Животова «Запад» и Романтическая симфония Половинкина. Однако требовалось большее; в резолюции об итогах театрально-концертного сезона, принятой в отделе массовой работы Ленсовета, по этому поводу было сказано:

«В области работы Ленинградской филармонии необходимо в сезоне 1933—1934 годов провести следующее:

а) значительно расширить показ советских композиторов за счет включения творческого показа московских композиторов и представителей союзных республик. Начать работу в области показа молодых советских дирижеров.

Превратить филармонию как учреждение всесоюзного значения, обладающую первым в СССР симфоническим оркестром, в центральный орган музыкальной концертной жизни Ленинграда...

б) Освободить Ленинградскую филармонию от подчинения Московской филармонии, в частности дать право самостоятельно сносятся с иностранными артистами и концертными организациями...» \*

О том, как были выполнены пункты этой резолюции, свидетельствуют хотя бы такие факты: в двух следующих сезонах ленинградские слушатели получили возможность познакомиться с Десятой симфонией Мясковского, симфонией «Турксиб» Штейнберга, сюитой «Гроза» Щербачева, фортепианными концертами Шостаковича и Дзержинского. За дирижерским пультом появились молодые талантливые музыканты — Э. Грикуров, А. Мелик-

\* ЛГАЛИ, ф. 354, оп. 1, д. 55.

Пашаев, Е. Микеладзе, Е. Мравинский, И. Мусин, Н. Рабинович, Б. Хайкин и другие. Приезжают крупнейшие иностранные музыканты, среди них — дирижеры Г. Себастьян, Д. Митропулос, Г. Фительберг, пианист Артур Рубинштейн, скрипач Яша Хейфец и другие.

Композитор В. Шебалин писал в своих воспоминаниях о Соллертинском: «Его роль в музыкальной жизни Ленинграда была огромна. Его усилиями в Ленинграде бывали самые интересные концертанты, он приглашал множество зарубежных музыкантов, которые в Москве не появлялись (их сюда не приглашали); он предложил работать в Ленфилармонии Фрицу Штидри, который хотя и не был дирижером первого класса, но все же исполнял в Ленинграде много интересного и оставил после себя прекрасного музыканта — Курта Зандерлинга.

Интересны были и программы концертов, организуемых Соллертинским. Ему Ленинград обязан увлечением Малером. У нас Малера совсем не знали, и именно Соллертинский познакомил с ним Москву...

Я всегда очень завидовал Ивану Ивановичу — он слышал гораздо больше нового и интересного, чем мы здесь. И он сам многое для этого сделал. А Московской филармонии очень не хватало такого Соллертинского...

Благодаря Соллертинскому все мало-мальски ценное в советской музыке попадало тут же на концертную эстраду. Я считаю, что советские композиторы ему многим обязаны» \*.

---

\* Шебалин В. Воспоминания, с. 68.

## Глава шестая

### СЕРЕДИНА 30-х

В тетрадке с записями за 1932 год значится:

«Акимов. Вахтанговский «Гамлет».

Март. VII Малера у Ганса Штейнберга.

Друскин.

Апрель. V Малера у Горенштейна (Москва).

IX Малера у Горенштейна (Ленинград).

Постановление ЦК от 23 апреля.

Работа над Малером.

Август. Вышла монография о Малере».

Этот год стал рубежным в культурной жизни страны. 20-е годы в искусстве были временем исканий, экспериментов, бурных споров, порою ошибок. В музыке действовали две основных организации — РАПМ и АСМ, стоявшие на крайних позициях, между которыми находились разного рода «попутчики». В частности, к таким «попутчикам» пролетарских музыкантов относили и Шостаковича, которому (а заодно и Соллертинскому) от деятелей РАПМа часто доставалось за его творческие искания.

Для Соллертинского 20-е годы были также временем исканий — работы в разных жанрах и сферах искусства, поиска своего места в культурной жизни города и страны. Без преувеличения можно сказать, что он рос и проходил период творческого становления вместе с молодым советским искусством.

Новый этап в художественной жизни наступил в 1932 году, после знаменитого Постановления о перестройке литературно-художественных организаций, после ликвидации всех группировок и объединения творческой интеллигенции в союзы. После образования Ленинградского Союза советских композиторов, в работе которого Соллертинский принял самое активное участие. Потому-то и выделено отдельной строкой в записях Постановление. Но до него, по хронологическому принципу, есть еще три строки.

«Гамлет» Акимов не мог не интересовать искусствоведа: с ним была связана и значительная страница его трудов.

Концепции, идеи, самые работы Соллертинского никогда не рождались в тиши кабинета. Мыслил, решал проблемы, обдумывал те или иные вопросы он всегда: на прогулке, в дороге, в беседах с друзьями. Мозг его работал непрерывно, как мощный генератор идей. Некоторые из его идей были потом воплощены в жизнь теми деятелями искусств, с которыми он общался. Одним из ярких примеров этого, пожалуй, и может служить разработка Иваном Ивановичем темы «Гамлета».

Интерес к «Гамлету» возник у исследователя давно: не будет ошибкой предположить, что это случилось, когда он интересовался психоанализом. В всяком случае, он обратил внимание на то, как относятся к великой трагедии Шекспира психоаналитики. Обратил и выразил свое недвусмысленное отношение к этому в статье, несколько позднее написанной и не опубликованной им при жизни, а сохранившейся в машинописи в семейном архиве<sup>8</sup>.

Многие театроведы считают, что спектакль, поставленный в 1932 году в театре им. Е. Вахтангова Н. П. Акимовым, был осуществлен под влиянием идей Соллертинского. В самом деле, сохранившиеся материалы, описания акимовского спектакля, отзывы на него очень близки описанию Соллертинским спектакля в шекспировском театре: «По-видимому, трагедия прельщала зрителей увлекательным, нарочито замедленным минутами раздумья Гамлета действием с уголовной интригой; зная технику актеров того времени, легко представить, как акцентировались сцены безумия Гамлета, его цинические шутки по адресу Офелии, самое помешательство Офелии... Остроты Гамлета и грубые шутки могильщиков, вероятно, вызывали гомерический хохот, как и вообще все сцены безумия Гамлета; над сумасшедшими в Англии XVI и XVII веков жестоко потешались...»

Подтверждением того, что акимовский спектакль реконструировал подлинного «Гамлета» времен Шекспира, могут служить и рецензии иностранных специалистов. Так, в серьезном американском театроведческом журнале появилась статья, автор которой указывал, что «острая и смелая трактовка Шекспира возвращает его пьесе старую народную жизненность, из истоков которой вырос его театр и которую он впоследствии потерял. Непосредственная буйность этого «Гамлета», его грубоватая клоунада, его злой сарказм — все это понравилось бы Шекспиру...» \* А в другой рецензии читаем: «Блестящая постановка Н. Акимова, по правде говоря, является в высшей степени внимательной и научно-обоснованной попыткой возрождения подлинного «Гамлета», и может быть сравнена с кропотливой работой археолога, который с величайшим терпением и осторожностью разбирает и подбирает

\* Цит. по кн.: Акимов. Текст А. Барташевича, ред. К. Н. Державина.— Л., 1983, с. 95.

осколки разбитого целого, лежащего в пыли веков... Ибо тот «Гамлет», которого мы называем традиционным, просто-напросто буржуазное его толкование, распространенное повсюду...» \*

Результаты этого опыта оказались спорными. Не случайно спектакль вызвал противоречивые отклики. Сейчас нам кажется более справедливой позиция Козинцева, сумевшего в своем фильме дать истинно современное прочтение великой трагедии. «Он рассказал о судьбе Датского принца, о его мыслях и чувствах, его борьбе за поправную человечность так, что эта очень древняя история открылась нам как сегодняшняя, касающаяся каждого из нас, нужная нам в решении наших сегодняшних проблем, осознании того, что происходит в мире», — пишет о козинцевском «Гамлете» Сергей Герасимов \*\*. И эта позиция нам кажется более убедительной, чем предлагаемое Соллертинским создание образа, верного Шекспиру. Однако не исключено, что именно отталкиваясь от мысли об отражении в образе принца Датского существенных черт эволюции культуры, режиссер вместе с поистине гениальным актером Иннокентием Смоктуновским, насколько не модернизируя шекспировскую трагедию, создали современного нам «Гамлета» — «Гамлета» второй половины XX века, времени сложного, во многом страшного, вызывающего раздумья о дальнейшей судьбе всего человечества.

Итак, идеи статьи Соллертинского о «Гамлете» вызвали к жизни (во всяком случае, помогли родиться) интересный спектакль Акимова. Ведь кроме того, что Акимов был хорошо знаком с Соллертинским — свидетельство тому — портрет Ивана Ивановича его работы, — и музыку к его спектаклю писал Шостакович. Композитор наверное вел, не мог не вести, долгие разговоры с другом о «Гамлете», о его трактовке, о музыке, которая должна звучать в спектакле. И те же вопросы обсуждали Акимов и Шостакович, и через Шостаковича Акимов снова воспринимал мысли Соллертинского.

Отдельной строкой выделена в тетрадке фамилия Друскина. Знакомы они были давно. Михаил Семенович Друскин, музыковед и пианист, ученик Б. В. Асафьева, одно время совершенствовавшийся в Германии у Артура Шнабеля в качестве стипендиата Наркомпроса, по возвращении в Ленинград активно включился в музыкальную жизнь. Свое знакомство с Соллертинским Михаил Семенович помечает 1927 годом, хотя точно в этом не убежден.

«Почему так полагаю? Потому что с этого времени запомнилось новое звучное имя в критической прессе — Соллертинский, его умные (и остроумные), полемичные, литературно отточенные рецензии. Мы работали в одном и том же учреждении — в Институте истории искусств — я на музыкальном, он на театральном

\* Цит. по кн.: Акимов. Текст А. Барташевича, ред. К. Н. Державина, с. 95.

\*\* Герасимов С. О Григории Козинцеве, моем учителе. — В кн.: Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. Л., 1982, т. 1, с. 8.

«разряде» (т. е. отделении); изредка встречались, раскланивались. Мне 22 года, ему 24. Иван Иванович мельком ко мне приглядывался, но сближения не искал. Спервоначально поражала его экстравагантность: худощавый (потом потучнел, раздался вширь), выше среднего роста, несколько сутулый, неряшливо одетый... он был порывист в движениях, неумеренно жестикулировал, говорил стремительно, будто «выпаливал» в собеседника фразы...» \*

По-видимому, Соллертинский тогда еще не пришел «ни к каким выводам»: сближение началось после возвращения Друскина из-за границы, когда он ярко проявил себя как пропагандист современной музыки.

«После того как в апреле 1932 года я сыграл в Ленинградской филармонии Концерт Стравинского (впервые в СССР), Соллертинский пригласил меня на застольную беседу: он словно проверял, изучал меня. Мы сразу перешли на «ты»... Иван Иванович рассказал, что возбужденные впечатлениями от Концерта они с Шостаковичем долго гуляли ночью... Соллертинский поведал, что музыка Стравинского «потрясла Шостаковича так, будто он сам сочинил ее» (выражение привожу дословно)...» Стоит обратить внимание на приведенные слова композитора: они очень характерны для особенностей восприятия искусства творцом. Не случайно почти то же сказал однажды Лев Толстой, прослушав произведения Шопена, которые играл ему молодой Гольденвейзер: «Когда вы играли, я совершенно слился с этой музыкой, как-будто это воспоминание о чем-то,— такое чувство, будто я сочинил эту музыку» (разрядка моя.— Л. М.) \*\*

«Со свойственным Ивану Ивановичу бурным темпераментом, сблизившись, уверовав в меня, он настаивал на безотказно искренней дружбе». — продолжает мемуарист \*\*\*.

Итак, в 1932 году началась дружба Соллертинского и Друскина, дружба, которая продолжалась до конца жизни Ивана Ивановича и даже, если можно так выразиться, надолго пережила его: именно Друскин издал вскоре после смерти Соллертинского первый сборник его статей, а на протяжении последующих лет подготовил к печати четыре книги сочинений Соллертинского.

В разные годы в нескольких изданиях были опубликованы статьи Михаила Семеновича «Краткие биографические сведения», «И. И. Соллертинский-критик», «И. И. Соллертинский о балете», «Соллертинский-публицист», глава «Друг» в книге «Исследования. Воспоминания». Следовательно, многое кроется за строкой, состоящей всего из одного слова — одной фамилии.

\* Друскин М. Исследования. Воспоминания, с. 224.

\*\* Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. Записи за пятнадцать лет.— М., 1922, т. 1, с. 248.

\*\*\* Друскин М. Исследования. Воспоминания, с. 225.

В остальном год был посвящен Малеру. Появившаяся в том же 1932-м брошюра о Берлиозе, первая среди монографических очерков Соллертинского, была написана ранее. Созданная же в первой половине этого года работа о великом австрийском симфонисте вышла из печати уже в августе<sup>9</sup>. Она посвящена Ангелине Иустиновне Раупенас.

Мучительный платонический роман Ивана Ивановича все еще продолжался, принося новые страдания. Осталась в прошлом внезапная, весьма кратковременная женитьба, при помощи которой Соллертинский, очевидно, пытался выйти из сложившегося тупика. (Узнать об этой женитьбе можно только из писем Шостаковича. Летом 1930 года все они заканчивались словами: «Привет Вере» или «привет супруге». Но уже в августе из Одессы, где Дмитрий Дмитриевич работал над музыкой к кинофильму «Одна», он написал: «Итак, ты ликвидируешь свою семейную жизнь. Приветствую». Больше никаких данных об этом браке нет, если не считать сохранившейся фотографии, на которой Иван Иванович снят с молодой круглолицей женщиной. Даже сестре ничего не известно об этом эпизоде жизни Соллертинского.) Стало быть, «начало конца», о котором говорила страничка 1928 года, вернее — сам этот конец — растянулся на долгие годы.

На страничке, посвященной 1933 году, всего пять строк:

«Начало работы в Реперткоме.  
Февраль. Женитьба на И. Ф. Габар.  
9. II. IX Малера (Талих).  
Май. Отъезд И. Ф. в Крым.  
Поездка в Токсово».

Не нашли в этих записях отражения работы, вышедшие в свет в 1933 году. А среди них были две весьма крупные, хотя очень разные и неоднозначные по судьбе, по значению. Это брошюра об Оффенбахе, которая до сих пор считается классической и принадлежит к числу лучшего, написанного на русском языке об этом композиторе<sup>10</sup>, и обширная статья «Музыкальный театр на пороге Октября и проблемы оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма», опубликованная в монументальном первом томе широко задуманного исследования «История советского театра», подготовленного Государственной академией искусствознания<sup>11</sup>.

Можно предположить, что, вспоминая в Новосибирске те годы, Соллертинский думал больше о живом общении, о своих многочисленных интересах и деловых связях. В основном это были филармония и Хореографическое училище. В этом последнем деятельности Соллертинского была, конечно, менее заметна, чем филармоническая, но очень важна для судеб советского балета. Иван Иванович не только преподавал там, но и принимал участие в разнообразной созидательной работе, развернувшейся

в 30-е годы по инициативе директора училища Е. И. Чеснокова. Под эгидой училища выходит в свет сборник «Классики хореографии», появляется двухтомный обзор деятельности балетной школы за двести лет, организуются курсы подготовки педагогов классического танца, а позднее и балетмейстеров. Подготавливаются новые программы по специальным предметам, создаются учебники. Выпускаются школьные спектакли — балеты, поставленные по прекрасным литературным первоисточникам. Во всем этом есть доля труда Соллертинского — его подсказки, его идеи, его консультации.

Будучи консультантом по репертуару в ГАТОБе, он способствовал постановке балета «Сердце гор», с которым дебютировали молодые грузинские художники — композитор Андрей Баланчивадзе и балетмейстер Вахтанг Чабукиани; при его содействии был переработан балет «Пламя Парижа», доработан и появился на сцене балет «Партизанские дни», возник новый вариант «Раймонды». Наконец, в 1940 году была осуществлена постановка «Ромео и Джульетты».

Соллертинский откликнулся буквально на все премьеры, осуществлявшиеся в Ленинграде. И даже самые обычные его рецензии далеко не так «обычны»: достаточно сказать, что Соллертинский сумел в юной дебютантке («Уланова в „Лебедином озере“») разглядеть «первоклассное хореографическое дарование» и подсказать путь его совершенствования — через драматическую, а не только танцевальную проработку партий, через вживание в современный репертуар. Быть может, этот пронизательный совет помог потом выдающейся актрисе балетного театра создать одну из вершин своего творчества — партию Джульетты в современном по музыкальному языку и драматическом по хореографическому решению балете Прокофьева. И столь же пронизателен отзыв о другой дебютантке, Вечесловой, которой Соллертинский предсказывает беспорное будущее. Напомним, что в самых первых его балетных рецензиях он так же чутко провидел Марину Семенову.

«К концу 30-х годов Соллертинский стал выдающимся деятелем советского балета, — подытоживает свои воспоминания Ю. Слонимский, — без Ивана Ивановича не обходилось ни одно мало-мальски существенное мероприятие. Его мнение было так же дорого для сценаристов, композиторов и балетмейстеров, осуществлявших свой замысел, как и мнение Б. В. Асафьева» \*.

Но кроме этих основных сфер применения сил, кроме филармонии и балета, в поле его внимания — все музыкальные театры Ленинграда и даже некоторые другие зрелищные предприятия. Какое-то время он работает консультантом в Кировском театре, многие годы является членом его художественного совета. На

\* Слонимский Ю. Чудесное было рядом..., с. 61—62.

дискуссиях, заседаниях, обсуждениях спектаклей звучит его страстное, взволнованное слово.

В протоколах заседаний художественного совета Малого оперного театра, в котором Соллертинский был своим, любимым и уважаемым человеком, сохранились любопытные записи, свидетельствующие о самом активном участии Ивана Ивановича в жизни театрального коллектива. В частности, в 1931 году он состоит в группе, проверяющей выполнение договора о социалистическом соревновании между театрами Малым оперным и Музыкальной комедии. В октябре, накануне празднования 14-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, зафиксировано распоряжение: «выделить тов. Соллертинского в распоряжение массового работника театра Николаева для принятия участия в оборудовании агитзанавеса»\*. Примерно в то же время рекомендовано «укрепить» им бригаду постановки «Сорочинской ярмарки».

Активно влиял Иван Иванович на составление репертуара обоих театров, помогал в постановке спектаклей, особенно советских. Артисты всегда могли рассчитывать на его квалифицированный совет, рекомендацию, консультацию по любому вопросу. До начала подготовки спектакля Иван Иванович читал лекции: рассказывал о композиторе, об истории создания им оперы, о ее литературном первоисточнике, если таковой имелся. Об историческом фоне и предпосылках создания произведения, наконец, об особенностях сценарной и музыкальной драматургии. Одним словом, именно Соллертинский ввел в театральный обиход эти занятия с труппой, которые затем стали традицией у лучших постановщиков.

«Создание каждого спектакля предварялось циклом интереснейших лекций Соллертинского,— вспоминает Надежда Львовна Вельтер.— Лекций, которые давали глубокий анализ драматургии оперы и тем стимулировали творческий импульс певцов. Не только оперы — многие произведения драматургов, писателей-прозаиков, поэтов ассоциировались у Ивана Ивановича с темой музыкального творчества...»

Иван Иванович не выносил небрежности, невнимания актеров, считал, что молодой артист обязан постоянно заниматься самообразованием. Он говорил: „Талант и глупость долго не уживутся; глупость непременно одолеет талант...“ \*\*

Часты были случаи, когда Соллертинский присутствовал на рядовых репетициях оперных спектаклей, принимая активное участие в режиссерской работе. При этом вспыхивали, как огни фейерверка, его остроумные реплики, разряжая серьезную атмосферу работы, давая минутный отдых и разрядку. В тех же ме-

\* Протоколы совещаний при директоре театра. ЛГАЛИ, ф. 82, оп. 3, д. 120, л. 81.

\*\* Вельтер Н. Об оперном театре и о себе, с. 85.

муарах Вельтер приводится такой случай: репетировалась «Кармен». «Помню, на первой оркестрово-сценической репетиции четвертого акта я, по традиции спев: «Ну что ж, убей», как мне показалось, темпераментно крикнула: «Или дорогу дай!» Оркестр неожиданно смолк. Оглянувшись, я увидела неподвижно лежавшего на пульте Самосуда. Смолич растерянно произнес: «Что случилось?..» Медленно поднявшись, дирижер тихо ответил: «Она меня убила». (...) «Нет, это великолепно», — раздался из партера голос Ивана Ивановича Соллертинского, и у меня мелькнула надежда на его поддержку. Стремительно подойдя к Самосуду, Соллертинский продолжал: «Какой замечательный финал: Кармен убивает криком дирижера, оркестр играет траурный марш...» И перегнувшись через барьер оркестровой ямы к Самосуду, он шепнул несколько слов, вызвав взрыв смеха в оркестре... Самосуд постучал палочкой, и мгновенно наступила тишина» \*.

Не только исполнителей стремился просвещать этот страстный пропагандист музыкального искусства. Верный принципу нести в массы знания и культуру, он подготавливает серию вступительных слов к спектаклям текущего репертуара. Короткие, чаще всего на три-пять минут, они всегда содержат основные, необходимые данные об опере и ее авторе, с первого же слова захватывают, вводят в атмосферу высокого искусства. Так, например, ударной, звучащей, как лозунг, фразой: «В классовой борьбе нет разделения на тыл и фронт» — начинается вступительное слово к опере Гладковского «Фронт и тыл». После этого Соллертинский лаконично характеризует особенности оперы и просит слушателей дать ей оценку.

Был в какой-то мере связан он и с Театром музыкальной комедии, интересовался джазом. Не случайно в письмах к нему Шостаковича появляется фамилия Утесова, работавшего тогда в Ленинграде. Джазу посвящена одна из статей Соллертинского в журнале «Рабочий и театр» за 1933 год. Статья, в которой публицист дает этому тогда еще очень мало известному в нашей стране музыкальному явлению исключительно верную и профессиональную оценку \*\*.

В сферу внимания Соллертинского попадали и многие жанры эстрады и даже цирк. Возможно, способствовал этому широкому охвату и чисто административный фактор: в 30-е годы все зрелищные предприятия Ленинграда объединялись под началом БОРЗа — Бюро организации зрелищ, членом которого являлся Соллертинский. Так что прослушивать, просматривать, утверждать и обсуждать ему приходилось очень многое — от театральных спектаклей до программ цыганского ансамбля. Посещал он и все цирковые премьеры. И ему не могла не прийти в голову

\* Вельтер Н. Об оперном театре и о себе, с. 55.

\*\* См.: Соллертинский И. Несколько слов о джазе.— Рабочий и театр, 1933, № 29, с. 10.

мысль о коренной реорганизации цирковой музыки. Соллертинский решил помочь поднять ее на подлинно художественный уровень и для этого предложил дирижеру Николаю Семеновичу Рабиновичу подготовить новое, составленное из высокохудожественной музыки сопровождение к очередной цирковой программе.

Рабинович, тогда двадцатисемилетний, всего три года назад окончивший консерваторию по классу дирижирования А. В. Гаука, сразу привлек к себе внимание музыкальной общественности большой музыкальной одаренностью, зрелостью, высокой культурой, энциклопедическими знаниями в области дирижерского репертуара. Почти с первых шагов он попадает в орбиту внимания Ивана Ивановича, который его горячо поддерживает. Вскоре Рабинович становится главным дирижером оркестра Ленинградского радио. Показательно, что именно под его управлением была записана музыка ко всем кинофильмам с участием Шостаковича.

В своих воспоминаниях о Соллертинском Николай Семенович писал: «Малько (в 1927 году Рабинович занимался в классе Малько.—Л. М.) сказал нам, что есть молодой человек, который может наизусть продирижировать любую симфонию Бетховена или Малера. Вскоре я с ним познакомился, и наши отношения продолжались до конца его жизни — до 1944 года. Как все музыканты моего поколения, я испытал на себе его влияние» \*.

Совместно с Олегом Римским-Корсаковым Рабинович создал Попурри на темы произведений Оффенбаха, которое и прозвучало в цирковой премьере под его управлением. Не удивительно, что именно эта программа стала пользоваться среди интеллигенции особым успехом.

После всего изложенного ясно, что и приход Соллертинского в Репертуарный комитет Ленинграда (именно этим начался 1933 год) был вполне закономерен.

В этом же году, на пороге четвертого десятилетия, Иван Иванович решил, наконец, создать семью. Он хотел устроенности, налаженности быта, мечтал иметь детей. Избранницей его сделалась снова балерина, Ирина Францевна Габар.

В числе основных, запоминавшихся как вехи, событий следующего, 1934 года на первом месте, разумеется, стоит премьера «Леди Макбет Мценского уезда». Отмечены и частые поездки в Москву по различным делам. Заключает страничку печальная строка: «Убийство С. М. Кирова».

Как же проходил этот год, столь скупо освещенный в итоговой тетради? Довольно полное представление об этом дают записные книжки-календари, которые Иван Иванович вел регулярно на протяжении всей своей сознательной жизни. Каждая

\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 144.

графа любой из этих книжек, какой бы год мы ни взяли, буквально испещрена заметками. Заседания в различных советах, реперткомах, комиссиях; чтение корректур, выступления в разных аудиториях; встречи, деловые и дружеские; работа в Публичной библиотеке, в Институте художественной литературы; подготовка статей; просмотры спектаклей и участие в их подготовке, в репетиционном процессе... Непонятно, как это все вмещается в ограниченные двадцатью четырьмя часами сутки.

Записи, как правило, сугубо деловые. Иногда они носят характер напоминаний: позвонить тому-то, взяться за статью, зайти в ГИХЛ и т. п. И очень редко появляются строчки такого характера: «Дождь. Сонливость. Усталость». И тут же, рядом: «Усиленное чтение (Роллан, Фрейд, etc.)» — словно в момент усталости, когда нет возможности продуктивно работать, он позволяет себе отдых в виде чтения — такого чтения!

Чтобы представить себе насыщенность дней Соллертинского, стоит, пожалуй, привести несколько подневных записей — привести, не выбирая, любые странички наугад.

Например, февраль 1934 года. «Первое, четверг. 12 — 2 ч. Репертком; 2—4 ч. консерватория; 4 ч. БОРЗ; 8 ч.— «Именины» Желобинского в Мал[ом] т[еатре]; корректура статьи о Шостаковиче; посмотреть № 3 «Рабочий и театр».

2-е, пятница. Справиться о статье для «Рабочего и театра»; репетиц[ионный] зал; 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч.— Шостакович; театр.

3-е, суббота. Корректура Вагановой; 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч. Репертком; 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> БОРЗ; Бетховен (Мусин).

4-е, воскресенье. № 3 «Рабочего и театра»; Мендельсон: тезисы о Штраусе; документы о ГАТОБе; отъезд Шостаковича. (...)

6-е, вторник. Статья о легкой музыке; 4 ч. Дискуссия по докладу Грубера; Брехер \* (Брамс, Хиндемит, Яначек, Вайль).

7-е, среда. 12 ч. Репертком (совещание по эстраде); ГАИС \*\*; посещение кино («Иудушка Головлев»); «Перикола».

8-е, четверг. 11 ч. БОРЗ (цыганский ансамбль); 4 ч. коллегия БОРЗ; 7 ч. Союз композиторов; Друскин у меня; вечером — Янковский.

9-е, пятница. 12 ч. Репертком; 11 ч. Производственное совещание в филармонии; 4 ч. коллегия БОРЗа; (...)

Стоит добавить, что были и заботы «низменные», бытовые. Так, в каждом из дней последней недели стояло еще: «Ленинградодежда». По-видимому, срочно требовалось сделать какую-то серьезную покупку...

Итак, с утра работа за письменным столом. Она не отмечалась в подневных записях, так как была сама собой разумеющейся. Потом, если оказывалось нужно, чтение корректур и

\* Г. Брехер — немецкий дирижер, гастролировавший в те дни в Ленинграде.

\*\* Государственный архив истории СССР.

выход из дома: на всевозможные заседания, совещания, обсуждения. Кроме упоминавшихся ранее обязанностей он, с учреждением Союза композиторов, стал председателем его критической секции. И естественно, что именно ему суждено было занять это место: он был самым заинтересованным, самым страстным, самым ярким среди музыкальных критиков Ленинграда. «Всем своим существом он отвергал косное, омертвевшее в окружающей действительности, культуре и быте, обывательское филистерство. Язвительно высмеивал пошлость, «умеренную эмоциональную температуру — тепловатую музыку», как метко сказал на одной дискуссии, «парфюмерную сентиментальность». На другой дискуссии обличал критиков, которые бесстрастно пишут о страстности в искусстве. В этом грехе его никто не мог упрекнуть», — пишет М. С. Друскин\*.

Разумеется, в стенах Союза композиторов Иван Иванович занимался не только музыковедческими, музыкально-научными вопросами, проблемами критики. Самое большое участие принимал он в решении творческих задач Союза. Так, в ноябре 1934 года он вместе с Шостаковичем, Щербачевым, Кушнаревым и Штидри, то есть практически вместе с самыми авторитетными музыкантами Ленинграда, в составе комиссии по проведению международного фестиваля музыки занимался составлением программы показа на фестивале произведений советских композиторов.

В отличие от подробных деловых записей, личные дела Ивана Ивановича почти не получали отражения в подневных записях. Подчас какие-то сведения о событиях и переменах, состоявшихся или предполагавшихся в жизни Соллертинского, можно получить из писем к нему Шостаковича. Так, в ноябре 1934 года композитор пишет, на этот раз из Ленинграда в Москву, где в командировке находился Иван Иванович: «Спешу сообщить тебе некоторые ленинградские новости: О. В. Легран освобождена от должности директора Ленинградской филармонии ввиду перехода на другую работу. Врио директора назначен проф. А. В. Оссовский. <...> Комиссия советского контроля утвердила постановление правления ЛССК по поводу обследования последнего. Следовательно, в этом деле все благополучно. Очень я хочу, чтобы Ашкенази и Йохельсон отправились бы в отпуск. И тот и другой выглядят прескверно: краше в гроб кладут\*\*. Необходимо им отдохнуть. Вчера я имел беседу с (нрзб.) и остался таковым очень доволен. Говорилось много о тебе и в высокой степени хорошо. Он очень не хочет тебя отпускать из Ленинграда и для этого предполагает соответствующие оргвыводы (квартира, работа и пр.). В общем пока все идет гладко. Вчера в радио-

\* Друскин М. Исследования. Воспоминания, с. 227.

\*\* В. Е. Йохельсон — тогда ответственный секретарь Ленинградского Союза советских композиторов (ЛССК). А. А. Ашкенази ведал финансовой частью Союза композиторов.

комитете был концерт из моих сочинений. Н. С. Рабинович исполнил Первую симфонию, Фортепианный концерт и три отрывка из «Золотого века». Он справился очень хорошо. Молодец. (...) Сегодня надеюсь услышать твое выступление в Москве. (...) Надеюсь, что это письмо дойдет до тебя. Если будет время и охота, ответь. Очень я без тебя скучаю. Не задерживайся в Москве. Возвращайся скорее» (17.XI 1934).

В отличие от писем из мест отдыха, где новости были минимальными и писал композитор в основном о своих личных делах, планах и настроениях, здесь он спешит поделиться с другом вещами для того чрезвычайно важными. Уже больше года Соллертинский плохо себя чувствовал в филармонии. К седьмому августа 1933 года относится запись в дневнике: «Разговор с Бордюгом об уходе из филармонии». И. Бордюг являлся директором филармонии всего один сезон 1932/33 года. Надо думать, не случайно и пребывание его на этом посту было столь кратковременным и отношения его с Соллертинским, чрезвычайно болевшим за дела любимого концертного учреждения, не сложились. В 1933 году Бордюга сменила на посту директора О. Легран. Но положение, судя по всему, к лучшему не изменилось. По-видимому, она проводила неправильную репертуарную политику. Известно, что именно она отказалась от имевшегося ранее у Ленинградской филармонии звания академической, так как считала, что оно означает «отрыв от широких масс». Одновременно с приходом Легран должность художественного руководителя филармонии была предложена Оссовскому, но он, судя по всему, не смог ей действительно противостоять. Только после ухода Легран положение изменилось.

Разумеется, сработаться с умным, глубоко эрудированным музыкантом Оссовским Соллертинскому было просто. В это время Оссовский взял на себя формирование репертуара, а Соллертинский — заведование издательством филармонии. До того положение Ивана Ивановича было неясным: он фактически занимался переговорами с артистами, составлял, несмотря на противодействие двух директоров, репертуарные планы, а числился всего лишь редактором.

Трудно складывалась и бытовая сторона жизни. Вместе с матерью и братом он по-прежнему занимал две комнаты в коммунальной квартире на Пушкинской улице. После женитьбы быт на какое-то время еще более усложнился, стало еще теснее в небольших комнатах. Ирина Францевна переехала на Пушкинскую не одна: с ней мать, которая не хотела разлучаться с дочерью. И Соллертинский серьезно начинает думать о том, чтобы переехать в Москву. Тем более серьезно, что такие же планы строит Шостакович.

Возможно, как раз тот разговор, который передавал композитор в своем письме, привел к существенным изменениям в быте Ивана Ивановича. В 1934 году ему предоставили квар-

тиру. Он мог выбирать между двумя: в центре города, на Бородинской улице, где выделили несколько квартир для членов Ленинградского Союза композиторов, или на окраине Ленинграда, на Крестовском острове. Он выбрал вторую.

На Крестовском острове вырастал новый жилой массив. До тех пор город обходился старым жилым фондом, доставшимся от дореволюционных времен. В начале 30-х годов развернулось первое жилищное строительство. И среди тех, кому предоставили квартиры в только что выстроенных домах, были представители интеллигенции, в том числе члены Союза композиторов Олесь Чишко, Валерий Желобинский, Иван Соллертинский.

Квартира из трех комнат со всеми удобствами, по тому времени чрезвычайно комфортабельная, вдобавок совмещала в себе еще и преимущества дачи: она находилась хотя и далеко от центра, от тех учреждений, с которыми был связан Иван Иванович, зато в самом зеленом парковом районе Ленинграда, между двумя рукавами Невы. Еще в конце XIX века здесь находились дачи небогатых чиновников, а сейчас строился городской район внутри зеленого оазиса. По утрам можно было купаться, а в свободные часы ходить в парк Елагина острова (ныне — Центральный парк культуры и отдыха имени С. М. Кирова).

Это было немаловажно для Соллертинского. Ведь кроме искусства, его изучения и пропаганды, кроме общения с друзьями и книгами, его давно привлекали природа и спорт. Его большой друг, а в те годы сослуживец по филармонии, И. Д. Гликман вспоминает: «...он горячо любил город, просторы набережных, рощи и поляны ленинградских пригородов, исхоженных им вдоль и поперек. Он по-блоковски любил Невский проспект, в метель и выюгу... Он был замечательным пловцом, пренебрегающим опасностями, отважно заплывающим в открытое море. В студенческие годы он подвизался в качестве инструктора по плаванию в одном городском бассейне... Он мог просидеть за столом чуть ли не целые сутки, забывая о сне и еде, но ему ничего не стоило внезапно захлопнуть головоломный труд, который он осиливал с таким виртуозным мастерством, и отправиться на «Американские горы». (...) В период усиленных занятий Малером Соллертинского часто можно было видеть на Елагином острове в уголке аттракционов. Он стрелял из лука, пробовал силу на силомерах; его привязывали ремнями к крохотному сиденью и гигантский шест под улюлюканье мальчишек вздымал его мощную фигуру высоко в небо...» \*

Кстати, увлечение «Американскими горами» — головокружительным аттракционом, находившимся в те годы в парке имени В. И. Ленина около Народного дома, — Шостакович полностью разделял со своим другом. И немало юмористически-

\* Г л и к м а н И. Памяти друга (к годовщине со дня смерти И. И. Соллертинского). Рукопись. Находится в архиве семьи Соллертинских.

горестных строк в одном из писем композитора посвящено севотованиям по поводу пожара, который в 1932 году этот аттракцион уничтожил.

Неутомимый пешеход, Соллертинский почти всегда обходился без помощи городского транспорта. Еще из дома на Пушкинской он шел через весь Невский и улицу Гоголя на Исаакиевскую площадь, в Институт истории искусств, на Театральную площадь, в Кировский театр и консерваторию, на улицу Зодчего Росси, в Хореографическое училище. Шел, часто останавливаясь поговорить с многочисленными знакомыми, постоянно встречавшимися на этих общих маршрутах.

Из новой квартиры, которая находилась неизмеримо дальше, он, по воспоминаниям Друскина, также ходил пешком: через Крестовский остров, а затем всю Петроградскую сторону, через Стрелку Васильевского острова и Дворцовую площадь — либо мимо Исаакья в консерваторию, либо прямо по Невскому, до улицы Бродского — в филармонию...

На новую квартиру Иван Иванович переезжает в феврале. Но еще долго продолжается устройство на новом месте. Горячее участие в этом принимает Шостакович. Весной композитор в составе группы советских артистов побывал в Турции. Оттуда Иван Иванович получил добрый десяток писем. Красочное описание путешествия в Стамбул, а затем Анкару, характеристика спутников по поездке, концертов, препровождения свободного времени — все это изложено подробно и с юмором. Особенно теплые слова посвящает Дмитрий Дмитриевич Льву Оборину, которого оба друга чрезвычайно высоко ценили как талантливого пианиста и превосходного музыканта. «Почти каждый день выступаю в концертах. Наиболее удачно позавчера. Я играл 24 прелюдии и концерт. Вместо оркестра играл Лева Оборин и играл великолепно...» (21.IV 1935).

По возвращении из Турции, спустя два месяца, Шостакович уезжает в уже привычное Поленово. Письма оттуда, кроме всего прочего, проникнуты трогательной заботой о наилучшем устройстве Ивана Ивановича на новой квартире. Перед отъездом на отдых Дмитрий Дмитриевич купил в подарок другу большую красивую ванну, оплатил заранее работу сантехника по ее установке и теперь беспокоится, сделано ли все как надо. Волнуется он и по поводу своевременной установки телефона, и по поводу других бытовых мелочей. Но среди будничных забот, среди обычных ироничных сообщений о своей жизни, у Шостаковича временами прорываются фразы удивительные. Например, такая: «Я тебя считаю единственным музыкантом и, кроме того, личным другом и при всех случаях жизни (выделено мною. — Л. М.) я всегда и во всем буду тебя поддерживать» (21.XII 1935. Москва). Стоит напомнить, что в то сложное, неоднозначное и чреватое серьезными потрясениями время такое высказывание было очень ответственным. Прошло совсем немного вре-

мени со дня написания этих строк, и Ивану Ивановичу пришлось поддерживать Шостаковича, жестоко раскритикованного в печати и дискуссиях за «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей».

С самого начала работы над спектаклем Соллертинский критически относился к третьему балету Шостаковича, считал его творческой неудачей друга<sup>12</sup>. Однако в обстановке, когда композитор оказался под огнем критики, не отмежевался от него, не стал вспоминать собственные критические замечания, а поддерживал его всем, чем только мог. Тем более поддерживал он друга и во время нападков на оперу, которую считал гениальной. И этого многие не могли ему простить. Некоторое время Соллертинскому приходилось очень трудно. Ему перестали заказывать рецензии, почти прекратились даже телефонные звонки...

Еще до начала событий, связанных с критикой сочинений Шостаковича, возможно в связи с их предчувствием, с общей ситуацией, сложившейся в музыкальной критике, у Соллертинского был период, когда он, поддавшись вполне понятной слабости, собирался покончить со своей музыкальной деятельностью. Об этом читаем в одном из московских писем Шостаковича: «Во всяком случае, очень тебе советую не менять профессии. Не только советую, но и убедительно прошу. «Лингвистов много на Руси», а вот музыкантов очень мало. И терять такого, как ты, это катастрофа. Ты делаешь свое большое и в высшей степени полезное дело...»

Ситуация смягчилась в середине 1936 года, когда Соллертинский был приглашен преподавать в Ленинградскую консерваторию<sup>13</sup>. Ему предложили курсы истории зарубежной музыки и истории мирового театра. Позднее он читал и курс эстетики<sup>14</sup>. В том же учебном году, несколькими месяцами позднее, в консерваторию пришел и Шостакович. Его первыми учениками стали второкурсники Ю. Свиридов и О. Евлахов. На следующий год класс композиции Шостаковича увеличился: в него поступили Ю. Левитин, В. Флейшман, А. Лобковский, Г. Уствольская и другие. Класс был дружным. Вместе со своим учителем все посещали репетиции в филармонии, бывали у него дома. И конечно познакомились с Соллертинским, который почти всегда оказывался рядом с другом.

Шостакович в этот период делает решительный поворот в сторону симфонической музыки. Есть все основания предполагать, что большую роль в этом сыграло влияние Соллертинского. В самом деле: на протяжении 1936 года создавалась Четвертая симфония великого советского композитора, «самая «малеровская» из симфоний Шостаковича» (М. Сабинина). Действительно, и в проблемности колоссального симфонического цикла, и в самых его масштабах, и во многих особенностях музыкального языка слышатся отголоски музыки того, кого Соллертинский назвал «последним великим симфонистом Западной Ев-

ропы». Случайное ли это совпадение? Думается, об этом не может быть и речи. По свидетельству композитора И. Финкельштейна, который в середине 30-х годов был ассистентом Шостаковича в консерватории, в период создания Четвертой на пульте рояля Дмитрия Дмитриевича неизменно стояли малеровские партитуры. А именно Соллертинский призывал советских музыкантов к изучению творчества Малера, к освоению его опыта, его достижений. По-видимому, не случайно Шебалин вспоминает: «Обязан ему (Соллертинскому.— Л. М.) многим положительным и Шостакович-симфонист. Он направил его в нужную сторону... Этой одной заслуги Соллертинского хватило бы, на мой взгляд, чтобы обозначить его благотворное влияние в советской музыке... Он и Шостаковича пристрастил к Малеру, который оказал влияние на его творчество. Это заметно, если сравнить Первую симфонию Дмитрия Дмитриевича, скажем, с Пятой. Первая — миниатюра, написанная известным образом в традициях петербургской школы, в Пятой — совершенно иная масштабность. Правда, Малер уже частично отразился и в Четвертой Шостаковича...» \*

---

\* Шебалин В. Воспоминания, с. 68.

## Глава седьмая

# ПОСЛЕДНИЕ МИРНЫЕ ГОДЫ

На странице тетради, отведенной 1936 году, среди других достойных быть отмеченными событий значится:

«Осень. Начало регулярной работы в консерватории. Первое знакомство с Олей».

Так началась новая, пожалуй самая главная, страница в личной жизни Ивана Ивановича.

Ольга Пантелеймоновна Маркова, в первом замужестве Демянская, была тогда студенткой фортепианного факультета консерватории. Ей исполнилось уже двадцать пять — после окончания Музыкального училища она не сразу поступила в консерваторию. Помешал ранний брак, не особенно удачный. Рос сынишка Кирилл, родившийся в 1933 году. По-видимому, Иван Иванович обратил внимание на Ольгу в коридорах — длинных и широких консерваторских коридорах, которые в перерывах между лекциями и групповыми занятиями по теоретическим предметам заполнялись шумными и веселыми стайками студентов и студенток. Ее трудно было не заметить: привлекала взгляды высокая, удивительно стройная фигура, красивое лицо с правильными чертами, с ослепительной кожей, с чудесными пепельного цвета волосами.

Любопытно — именно с осенних месяцев 1936 года не появляется больше на страничках записных книжек ни имя Ангелины Иустиновны, ни ее монограмма. До тех пор, несмотря на брак Соллертинского, старая любовь периодически еще давала о себе знать. Быть может и потому, что с самого начала между Иваном Ивановичем и Ириной Францевной не было ни подлинного взаимопонимания, ни настоящей душевной близости.

Как и первая, кратковременная, эта женитьба была не следствием большого чувства, а лишь попыткой, несмотря на не-

заживавшую сердечную рану, а возможно и назло отвергавшей его женщине, создать семью, иметь детей.

В 1937 году Соллертинский ко всеобщему удивлению, кроме общих лекций для всех исполнительских факультетов, так называемого «потока» в Малом зале консерватории, стал вести отдельные занятия для группы пианистов — группы, в которой училась Демянская. Сохранилась фотография, сделанная на одном из таких занятий, к сожалению, очень сильно пострадавшая от времени.

В 1937 году отмечены следующие вехи:

«Казахский театр.

Мое возвращение в прессу («Лен. правда», «Смена»).

«Проданная невеста» (Штидри).

Июнь. Отъезд Штидри.

Лето. Болезнь мамы.

<...>

Осень. Преподавание истории западной литературы в Педвузе им. Покровского».

С первых шагов своей публицистической деятельности Соллертинский активно сотрудничал в ленинградской прессе. Сначала, в 1925 году, «Новая вечерняя газета», на следующий год приход в журнал «Жизнь искусства», далее, начиная с 1929 года, «Красная газета», а потом журнал «Рабочий и театр» постоянно печатали его рецензии и проблемные статьи по разным вопросам музыкального искусства. В 1935 году только в общих периодических изданиях — журналах и газетах, включая центральную прессу (кроме журнала «Советская музыка») было опубликовано более тридцати его материалов. 1936-й провел резкую грань. В библиографическом списке — всего пять опубликованных работ. Это предисловие к пьесе «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц» в одном из томов собрания сочинений Мольера, сокращенная стенограмма выступления на творческой дискуссии по поводу оперы «Леди Макбет Мценского уезда», опубликованная в «Советской музыке», небольшой очерк о Верди в выпущенном к постановке «Риголетто» издании Кировского театра, такой же очерк о Бальзаке (к балету «Утраченные иллюзии») и брошюрка «Вторая симфония Брамса», которая вышла в издательстве филармония в серии путеводителей по концертам.

Иван Иванович чувствовал себя подвергнутым остракизму. Для центральной и ленинградской прессы он словно перестал существовать. Такое положение продолжалось еще три месяца следующего, 1937 года, и лишь 21 апреля в «Ленинградской правде» появилась его рецензия на оперу Брусиловского «Кыз-Жибек». Сразу же к нему обратилась и молодежная газета «Смена». В ней 23 апреля опубликована рецензия на концерт симфонического оркестра СССР под управлением Гаука, испол-

нившего Девятую симфонию Бетховена. Позднее появились еще три рецензии — совсем мало по сравнению с предшествующими годами. Но главное было в том, что к нему начали обращаться. В дальнейшем Иван Иванович уже не будет особенно много писать для газет: на рецензии времени почти не остается, так как появляются более крупные замыслы, отнимает время преподавание. Однако этот момент — возвращение в прессу — запомнился.

Летом, после премьеры своего прощального спектакля — «Проданной невесты», — поставленной на сцене Малого оперного театра \*, уехал из Ленинграда Штидри. Осталось вакантным место главного дирижера симфонического оркестра Ленинградской филармонии. На эту должность руководство стало подыскивать нового кандидата.

В течение следующего сезона за дирижерским пультом Большого зала сменяли один другого советские и зарубежные музыканты. Главным событием стала премьера Пятой симфонии Шостаковича.

Предшествующая его симфония, Четвертая, написанная в 1936 году, исполнена не была. Уже подготовленная к премьере Фрицем Штидри, впрочем, трактованная им не очень убедительно, она в последний момент была снята с исполнения ответственным секретарем Ленинградского Союза композиторов Иохельсоном: в острый период после обсуждения статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», казалось, не время было для премьеры симфонического сочинения, в котором композитор впервые шел совершенно иным, чем в предшествующих симфонических опусах, путем.

Теперь, через полтора года после тех нашумевших событий, общественность с огромным интересом ждала знакомства с новым сочинением Шостаковича. 21 ноября 1937 года состоялась премьера Пятой симфонии под управлением молодого Евгения Мравинского. Начиная в Кировском театре как дирижер балета, Мравинский быстро обратил на себя внимание музыкантов глубиной дарования, технической зрелостью, волевыми качествами. Начиная с декабря 1932 года он периодически появлялся за пультом Ленинградской филармонии. С особым интересом присматривался к нему Иван Иванович, который был знаком — хорошо знаком — с творчеством дирижера по спектаклям Кировского театра. Ему ясна была большая перспективность дирижера, и, по-видимому, не без его совета ответственной работой — представление публике Пятой симфонии Шостаковича — была поручена именно этому дирижеру.

Премьера Пятой стала одним из значительнейших событий в музыкальной жизни страны, в судьбе Шостаковича и Мравин-

\* Рецензию на этот спектакль писал Соллертинский. См.: Смена, 1937, 27 мая.

ского. «До сих пор не могу понять, как это я осмелился принять такое предложение без особых колебаний и раздумий. Если бы мне сделали его сейчас, то я бы долго размышлял, сомневался и, может быть, в конце концов не решился,— писал Мравинский несколько десятилетий спустя.— Ведь на карту была поставлена не только моя репутация, но и — что гораздо важнее — судьба нового, никому еще не известного произведения композитора... Но меня извиняло то, что я был молод и не сознавал ни предстоящих трудностей, ни всей ответственности, которая выпала на мою долю» \*. В свою очередь, Шостакович писал следующее: «Первое исполнение музыкального произведения почти всегда... бывает решающим для его судьбы. Я считаю, что в том благоприятном приеме, который встретила Пятая симфония, очень большая заслуга Мравинского, ее первого интерпретатора» \*\*.

Во время репетиций симфонии, на которых, разумеется, всегда присутствовал Соллертинский, началась их общая дружба — творческая, продуктивная, действенная. На следующий год Мравинский, только что одержавший победу на Первом Всесоюзном конкурсе дирижеров, был приглашен в Ленинградскую филармонию на должность главного дирижера, которую и занимал с тех пор почти полвека. За это время им были исполнены почти все симфонические сочинения Шостаковича. Многие из них явились премьерами.

Последняя строка в записях 1937 года печальна — она отмечает болезнь Екатерины Иосифовны. Был обнаружен рак, который спустя четыре года свел ее в могилу.

В следующем, 1938 году тяжелая болезнь настигает и самого Ивана Ивановича. Заболел он в июне. Врачи диагностировали ангину в очень тяжелой форме. Отправили в больницу — в инфекционное отделение. Лишь там далеко не сразу распознали дифтерит. Эта крайне редкая у взрослых болезнь протекала чрезвычайно тяжело, как часто случается с детскими болезнями у взрослых. Вскоре она дала грозное осложнение: начался паралич ног, потом рук, потом челюсти. Медики серьезно опасались за жизнь Ивана Ивановича, так как не было ясно, остановился ли процесс или продолжается и куда он пойдет дальше — паралич мог захватить сердце, органы дыхания. Четыре месяца пролежал Соллертинский в больнице. И после того, как опасность для жизни миновала, врачи не были уверены в восстановлении работоспособности.

Насколько тяжелым долгое время оставалось состояние больного, свидетельствуют многие воспоминания друзей, родных, знакомых. Иван Иванович был прикован к постели, не мог двигаться, не владел руками. Мать, Екатерина Иосифовна, сама

\* Мравинский Е. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, М., 1967, с. 112—113.

\*\* Цит. по кн.: Фомин В. Е. А. Мравинский.— М., 1983, с. 33.

плохо себя чувствовала, каждый день приходила в больницу, кормила сына с ложки, умывала... Ирина Францевна сначала совсем не появлялась: боялась заразиться. Зато рвалась и порою с огромным трудом, несмотря на возражения Ивана Ивановича, прорывалась к нему в палату Ольга Пантелеймоновна. Больной возражал против ее посещений, так как боялся за нее, у которой к тому же был маленький сын. Но она приходила, вселяла в него бодрость, а когда не было возможности навестить больного, посылала записки — то веселые, озорные, развлекавшие и отвлекавшие Ивана Ивановича от трудных больничных будней, то печальные и ласковые... Он первое время не мог отвечать: руки не слушались. Потом стал писать короткие записочки в ответ. И находил в себе силы ее утешать: «Дорогая, ненаглядная моя Олюшка, моя беденькая страдалаца, моя маленькая героическая спутница жизни, о которой я сейчас не могу думать без слез благоговения, благодарности и восторженного счастья!» \* А дальше шли слова об их любви, которая прошла такую проверку, которая «выше человеческих гадостей, сплетен, вражды, интриг, безмерной глупости и жестокости... которой будут завидовать, ибо она встречается редко».

И в эти самые тяжелые дни уникальный мозг требовал активности. По воспоминаниям Шебалина, именно тогда, чтобы хоть чем-то заниматься, Иван Иванович... выучил венгерский язык! Для этого перед ним на специально поставленном пюпитре мать раскрывала словарь и по его знаку переворачивала страницы.

Иван Иванович не терял присущего ему оптимизма, силы духа, уверенности в себе. Он сам настойчиво помогал себе вылечиться. Надежда Львовна Вельтер в своих мемуарах пишет: «Иван Иванович бесконечно любил жизнь. Этого жизнелюбия он не терял в самые тяжелые минуты. В 1938 году он тяжело заболел. Мы с мужем, художником Г. Цорном, пошли проведать его в больницу, захватив любимые им шоколадные трюфели. Иван Иванович сидел в кровати среди высоко поднятых подушек. Он уже начал поправляться. Нашему приходу он был рад, принялся расспрашивать о театральных новостях. Гордясь возвращающейся двигательной способностью, Иван Иванович сам развязал ленточку на коробке и, вынимая конфеты из бумажки, похвалился: «Видите, как искусно я владею руками? Врач утверждает, что я настолько поправился, что могу и даже обязан иметь потомство! И я решил иметь сына...» \*\*

Исаак Давыдович Гликман также вспоминает об этом трудном периоде: «Его жизнь была в смертельной опасности. Однако

\* Письмо от 7 июля 1938 года. На конверте значится: 4. Ольге Пантелеймоновне Демянской (через справочную) от И. И. Соллертинского, 1 отделение, 1 палата. Находится в семейном архиве Соллертинских.

\*\* Вельтер Н. Об оперном театре и о себе, с. 88.

он тайно, с разными оказиями, посылал мне записки. Я читал эти краткие послания из больничного заточения... и глазам своим не верил: они дышали бесстрашием, надеждой и, что всего удивительнее, юмором. Всем медикам назло он непоколебимо верил в свое исцеление и чем-то напоминал мне тогда Кола Брюньона, которым подавилась чума. В непостижимо сложном характере И. И. Соллертинского звучала и такая струна.

Болезнь завершилась осложнением — временным параличом обеих рук. Я посещал Ивана Ивановича в больнице им. Эрисмана и однажды стал свидетелем поразившей меня картины: лежа в постели, он диктовал корреспонденту «Ленинградской правды» звонкую, искристую статью о Россини по случаю юбилея автора «Севильского цирюльника» (70 лет со дня смерти) \*. Крайне импульсивная натура Ивана Ивановича не могла примириться с любой формой пассивности. Вынужденное безделье угнетало его до чрезвычайности \*\*.

Разумеется, волновался, сочувствовал, писал письма и Шостакович. Он подбадривал друга, делился музыкальными новостями, рассказывал о своих делах. Вот отрывки из первого письма, написанного через пять дней после того, как Иван Иванович попал в больницу: «Дорогой Иван Иванович! Сегодня Ирина Францевна сообщила мне, что у тебя нормальная температура и что болезнь протекает нормально. Очень меня это радует, хотя я был бы больше рад, если бы ты вовсе не хворал. <...> Только что звонила Ирина Францевна и сообщила, что ты хандришь. Зря это. Не волнуйся и не хандри» (29.IV 1938).

В одном из следующих писем Дмитрий Дмитриевич рассказывает о премьере балета Баланчивадзе «Сердце гор», хвалит музыку и постановку, особенно отмечает мастерство Чабукиани. Добавляет, что все знакомые очень огорчены болезнью Соллертинского.

Письма пишутся регулярно, но не очень часто; в эти недели композитор живет на даче, а оттуда писать не имеет смысла: слишком долго идет почта. Поэтому пишет он каждый раз, когда приезжает в Ленинград. Просит аккуратно выполнять все предписания медиков, уверяет, что тогда все скоро придет в порядок. Но постепенно становится ясно, что до выздоровления далеко. И Шостакович пишет: «Дорогой друг! Ужасно грустно, что ты до сих пор хвораешь и тем самым тратишь столь необходимый и драгоценный для тебя отпуск. Во всяком случае, когда ты поправишься, тебе обязательно надо будет как следует отдохнуть.

Последние пять дней я провел на даче. Там сочинил третью часть квартета. Осталась четвертая.

В очередном номере журнала «Советская музыка», который я читал в ЛОСК (Ленинградское отделение Союза композито-

\* Статья появилась в «Красной газете» 11 ноября 1938 года.

\*\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 162.

ров.— Л. М.), некто Мартынов с большой теплотой пишет о твоих брошюрах о Глюке и Мейербергере. Попутно справедливо негодует по поводу того, что издательство выпустило эти брошюры недостаточно роскошно. Так я понял его реляции по адресу издательства. Тебе ежедневно шлют много поклонов. Редакции «Известий» и «Комсомольской правды» скорбят, что ты не можешь написать для них о «Сердце гор».

Ввиду летнего времени жизнь более или менее заглохла. Театры закрылись, в ССК не слышен стук бильярдных шаров. Все отдыхают. Один ты хвораешь. Поправляйся скорее и отдыхай. Крепко тебя целую. Д. Шостакович» (11.VII 1938).

И еще через неделю, после очередного выезда на дачу, где постоянно жила тем летом семья, Дмитрий Дмитриевич пишет другу; сообщает, что закончил работу над Первым квартетом, что приехал, несмотря на нестерпимую жару, чтобы посмотреть интересный футбольный матч между командами «Динамо» (Ленинград) и «Торпедо» (Москва). Радуетя улучшению состояния друга: ему сообщили, что Иван Иванович потребовал книги, а это, как ему кажется, верный признак выздоровления.

Об окончании квартета композитор писал с характерным ироническим оттенком: «Закончил я также свой квартет, начало коего я тебе играл. В процессе сочинения перестроился на ходу. Первая часть стала последней, последняя первой. Всех частей четыре. Вышло не ахти как. Но, впрочем, и трудно сочинять хорошо. Это надо уметь...» (27.VII 1938).

Болезнь стала тем испытанием, которое жизнь предложила двум женщинам, связанным с Соллертинским. В эти дни и решилась их дальнейшая судьба. Все в той же тетрадке записаны следующие даты: «25 октября — выход из больницы; 29 октября — развод с Ириной Францевной; 23 декабря — отъезд с Олей на юг».

После выхода из больницы Иван Иванович был еще далеко не в хорошем состоянии. Ему был крайне необходим полноценный отдых. В консерватории пришлось взять длительный отпуск: об этом, как явствует из писем, еще во время пребывания Соллертинского в больнице, договорился с директором консерватории Б. И. Загурским Шостакович. Ехать одному, еще не оправившемуся от болезни, было рискованно. С Ириной Францевной отношения были окончательно прерваны. И Ольга Пантелеймоновна добилась академического отпуска в консерватории, чтобы сопровождать Ивана Ивановича. 26 декабря они приехали в Харьков, 28-го — в Сочи, 31-го обосновались в Гагре. Сразу же по приезде сообщили в Ленинград друзьям, как обстоят дела. В ответ Шостакович писал: «Дорогой Иван Иванович! Мы уже стали беспокоиться, что от тебя так долго не было известий. Но, слава богу, ты доехал и мы радуемся. (...) Я очень рад за тебя, что ты отдыхаешь. Хотя немного беспокоюсь, что ты не очень-то умеешь это делать. Тем более, что погода, судя по твоим письмам,

для купания и солнечных ванн не очень подходит. <...> Сегодня я еду в Москву. 6-го буду играть свой Фортепианный концерт...» (4.I 1939). Следующее письмо Шостаковича, отправленное через неделю, является ответом на открытку Соллертинского из Гагры.

О дальнейших событиях 1939 года рассказывают книжки подневных записей и все та же тетрадка. В ней — следующие строки:

«Январь. Гагра. Сухуми. Севастополь.

1.II. Возвращение в Ленинград. <...>

28.III. Речь о Мусоргском (юбилей).

29.III. Запись в Петроградском загсе с Олей.

Лето на даче ЛССК в Ольгине.

1.IX. Рождение Мити.

Начало мировой войны.

Октябрь. Поездка в Москву («Песнь о земле», Рабинович).

<...>

23.X. Переезд Оли... ко мне на Крестовский.

Утверждение ВАК профессором».

Итак, впервые за все годы преобладают записи, касающиеся личных, семейных дел. По книжке подневных записей видно, что в активный, ранее обычный творческий режим Соллертинский включается только с конца марта. 25-го начинаются его лекции. 28-го он подготавливает документы для ВАК: подробную автобиографию, перечень научных трудов, копию диплома и три характеристики — Оссовского, Мокульского и Шостаковича. К сожалению, сохранилась в отрывках лишь первая из них, неоднократно приводимая М. С. Друскиным в его материалах о Соллертинском.

Тогда же Иван Иванович прочел не один, как можно понять из приведенной выше строки, а несколько докладов о Мусоргском: 28 марта в филармонии, 29-го в Театре имени С. М. Кирова, 6 апреля в Смольнинском лектории, 8 апреля в Малом оперном театре, в тот же день — в одном из районных Домов культуры, 17-го в Центральном лектории.

Сохранилась стенограмма торжественного заседания, посвященного столетней годовщине со дня рождения Мусоргского, которое состоялось 28 марта в Большом зале Ленинградской филармонии под председательством Шостаковича. После краткого вступительного слова Шостаковича, в котором тот отметил силу и благотворность влияния Мусоргского на советских композиторов, привел знаменитые слова великого русского музыканта: «К новому музыкальному труду, к широкой музыкальной работе зовет жизнь, дальше, еще дальше, в путь добрый — к новым берегам пока безбрежного искусства! Вот увлекательная задача!» — начался доклад Соллертинского.

Оттолкнувшись от известных слов Серова «это же Шекспир в музыке», докладчик развивает свой излюбленный тезис — о шекспировском в музыке. Говорит о народности и правдивости музыки Мусоргского, о его поисках живой музыкальной интонации, о его роли в истории русского вокального искусства и вокальной школы. Кроме параллели с Шекспиром, которая напрашивалась при музыкальном воплощении «Бориса Годунова» (Пушкин сам говорил о вольном изображении характеров драмы в шекспировском плане), Соллертинский проводит и другую параллель — с Достоевским, одним из любимейших своих писателей. Параллель, в отличие от первой, явной, «находящейся на поверхности» художественного явления, очень неоднозначную. Он указывает на потрясающую психологическую глубину и правду в воплощении, в частности, многих романсов и вокальных циклов. В заключение докладчик, как всегда стройно завершая форму выступления, возвращается к словам Шостаковича о роли Мусоргского в современной советской музыкальной культуре, о необходимости его всестороннего изучения, исследования и освоения.

В апреле, также на шести разных площадках, в том числе в Ленинградском университете, в Смольнинском лектории и в Институте театра и музыки, он читает доклады о Шекспире. Один из них, прочитанный на торжественном заседании, которое проводилось в ознаменование 375-летия со дня рождения великого английского драматурга 25 апреля в Институте театра и музыки под председательством С. С. Мокульского, был в том же году опубликован в сборнике статей «Шекспир. 1564—1939»<sup>15</sup>.

А дальше начинается обычный ход жизни. «Выступление на докладе Маркуса. Доклад о книге Фермана. Рецензия на работу Шувалова. Рецензия на работу Мервольфа. Выступление на «Лауренсии». Выступление на докладе Ю. Слонимского. Разработка плана III тома истории западной музыки. Рецензия на работу Фанагина», — таковы наметки на ближайшие месяцы. И конечно, это далеко не вся работа, проделанная до летнего отпуска. Идут лекции в консерватории. Много времени уделяется филармонии. Читаются лекции в капелле, Доме журналистов, в театрах и лекториях. Пишутся рецензии — на премьеру балета А. Крейна «Лауренсия» в постановке Вахтанга Чабукиани; на исполнение в филармонии грандиозной оратории Генделя «Иуда Маккавей»; на концертное исполнение отрывков из «Ивана Сусанина» в Оперной студии консерватории; на исполнение по Ленинградскому радио драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста»; на премьеру «Ивана Сусанина» в Кировском театре... И как всегда, посещение всех интересных концертов, не только спектаклей, но и репетиций готовящихся премьер<sup>16</sup>.

Посещает он и все репетиции Третьей симфонии Малера,

исполнение которой 12 марта и 6 мая стало одним из самых значительных событий сезона.

9 мая состоялось совещание в Управлении по делам искусств. Обсуждался трехлетний репертуарный план классической драматургии в ленинградских театрах. Кроме того, подверглось обсуждению и выполнение плана первого квартала текущего года.

Иван Иванович выступал в прениях по довольно узкому вопросу, но поставил его как принципиальную проблему. Он, в частности, сказал: «...задачей нашего сегодняшнего заседания является и то, чтобы определить удельный вес классики в репертуаре наших театров. (...) Театр... берет произведения классические не по принципу их широкого резонанса, абсолютной художественности, авторитетности, а по случайному принципу, по тенденции к экзотическому выбору названия и т. д. Я смотрел спектакль «Валенсианская вдова» не без интереса. Я прочел, очевидно, 1/25 произведений Лопе де Вега и могу сказать, что можно было выбрать десятки и сотни пьес, которые по своему художественному значению были значительно выше «Валенсианской вдовы»... (...) Вот с этой точки зрения я возражаю против пьесы Сервантеса «Нумансия»... Нужно сказать, что те же темы можно найти и у Лопе де Вега и можно найти гораздо лучше и больше...» \*

Вторым вопросом, волнующим Соллертинского, стала злободневная и по сию пору проблема инсценировок. «Мне кажутся совершенно неубедительными те серии инсценировок, которые предполагаются к постановке,— говорит он.— Мы очень хорошо знаем, что те инсценировки, которые появлялись в МХАТе, не определяли лица МХАТа. И у нас также. ...Недавно мне пришлось увидеть в Севастополе инсценировку «Анны Карениной». Спектакль превратился в вариант «Сильвы»... Лермонтов перевернется, если увидит такую инсценировку «Героя нашего времени!» (...) То же насчет Достоевского. Его инсценировали театры, а ради чего теперь театр Ленинского комсомола хочет инсценировать повесть Достоевского «Игрок»? Тогда уж лучше взять оперу Сергея Прокофьева!» Таким образом, Соллертинский предостерегает руководство театров против двух опасностей: постановки не лучших произведений классики, в то время как многие шедевры остаются неизвестными зрителям, и увлечения инсценировками, которые далеко не всегда оказываются достаточно художественными.

Рабочий сезон Соллертинского продолжается и в июне. Идет работа в Институте и театрах; в консерватории функционирует приемная комиссия на режиссерском факультете — он принимает участие; идут выпускные экзамены у вокалистов — и на них он присутствует.

\* Стенографический отчет совещания в Управлении по делам искусств. 9 мая 1939 года. Машинопись. Архив семьи Соллертинских.

26 июня — выпускной вечер Хореографического училища. 29-го — торжественный акт в консерватории. Только 1 июля он уезжает в Ольгино — небольшой дачный поселок под Ленинградом, где находится в те годы Дом творчества композиторов. Уезжает на месяц, чтобы 1 августа вновь возвратиться в Ленинград.

Быт в эти месяцы складывается чрезвычайно сложно. Екатерина Иосифовна, больная, живет в одной комнате с младшим сыном, у которого развивается туберкулезный процесс. Несмотря на развод и оформление нового брака, в квартире все еще живет Ирина Францевна со своей матерью, так как выехать им некуда. Ольга Пантелеймоновна пока находится у родителей, к счастью, неподалеку, на Зверинской улице.

Все странички августовского дневника, наряду с деловыми записями, заполнены строками, посвященными здоровью жены, консультациями с врачами. Он с нетерпением ждет рождения ребенка. Не сомневается, что это будет сын. А пока решает «квартирную проблему» и чаще всего ночует у Шостаковича.

1 сентября, до начала занятий в консерватории, Иван Иванович отвез Ольгу Пантелеймоновну в больницу. Вечером отмечал рождение сына. Вопреки установившейся уже семейной традиции, его решено было назвать не Иваном, а Дмитрием — в честь самого близкого друга.

День этот был омрачен известием о нападении фашистской Германии на Польшу. Всем было ясно, что это — не мелкий пограничный конфликт, что начинаются дни суровых испытаний. Но в душе Ивана Ивановича все же побеждала радость: он так и говорил друзьям, захлебываясь от счастья, что в день, когда все в тревоге и горе, ему стыдно своих чувств, но он очень счастлив \*.

С этого дня в записной книжке появляется новое имя. «1 сентября — рождение Дмитрия Ивановича», — именно так, по имени и отчеству называет он всегда в своих записях сына, и одно это показывает, насколько велика его радость.

«3 сентября — видел Дм. Ив.» (Это знакомая акушерка, вопреки строгим правилам, принесла новорожденного к окошку, где Иван Иванович смог его увидеть.)

«9 сентября — возвращение Оли и Дм. Ив.» Возвратиться из больницы ей пришлось к матери, на Зверинскую улицу, так как квартирные сложности еще не были разрешены.

«16 сентября — в загсе зарегистрирован Дм. Ив.»

Еще месяц продолжалась жизнь на разных квартирах. За это время Соллертинский успел съездить в Москву. Там впервые должна была исполняться малеровская «Песнь о земле». Подготовил ее Николай Семенович Рабинович. «Когда Соллертинский узнал, что я собираюсь дирижировать «Песнь о земле» в

\* Об этом рассказывал И. Д. Гликман.

Москве, он очень рассердился: он считал, что я подрываю дело пропаганды творчества Малера, то есть что я это произведение, до того в Москве не исполнявшееся, попросту «угрублю», — вспоминал дирижер. — Он ворчал вплоть до генеральной репетиции, на которую приехал, не выдержав неизвестности, и лишь после этого признал за мной право на исполнение и даже согласился прочесть вступительное слово!» \*

По возвращении Ивана Ивановича в Ленинград семья, наконец, соединилась: в конце октября Ольга Пантелеймоновна с почти двухмесячным сынишкой переехала на Крестовский остров.

Иван Иванович, может быть в какой-то степени даже неожиданно для себя, стал многосемейным человеком, главой и опорой дома. Кроме матери и брата, вместе с которыми он прожил почти всю жизнь, кроме жены и сына, у него оказались новые члены семьи. Пожилая мать Ольги Пантелеймоновны и ее младший брат, только что ставший студентом Кораблестроительного института, жили отдельно, сравнительно недалеко от Соллертинских, на Петроградской стороне, почти рядом с зоопарком. Жили они после смерти отца скудно, и Иван Иванович стал им помогать материально \*\*. Ну а кроме того в его семье появился еще один мальчик — пасынок Кирилл, которого Соллертинский тут же усыновил, к которому относился с вниманием и заботой. Самыми яркими воспоминаниями детства стали для Киры выходные дни. Пока в доме женщины занимались хозяйством и готовился праздничный обед, Иван Иванович вызывал такси (это было тогда неслыханной роскошью, и все соседские ребяташки сбегались смотреть на машину). Вместе с мальчиком Иван Иванович усаживался в машину, и они ехали на Большой проспект. Там был один заветный, привлекательный для обоих угол, на котором помещались два магазина. Сначала шли в игрушечный. Там Кирилл показывал, что ему хочется иметь, и все немедленно покупалось. Через какое-то время мальчик, увешанный со всех сторон коробками и пакетами, оказывался полностью удовлетворенным, и они шли в соседний магазин. Тут уж Кира долго и терпеливо стоял у стенки или окна, в ожидании отчима, который долго возился у полок с книгами. Из этого букинистического магазина он выходил также увешанный тяжелыми связками. Они садились в ожидавшую их машину (в руках покупки донести до дома было просто невозможно!) и ликующие возвращались домой к обеду \*\*\*.

В свою очередь и Иван Иванович впервые почувствовал, на-

\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 145.

\*\* Брат О. П. Соллертинской А. П. Марков — кандидат технических наук, лауреат Государственной премии РСФСР.

\*\*\* Кирилл Демянский связал в дальнейшем свою жизнь с мотоспортом. Он заслуженный тренер РСФСР, воспитатель многих выдающихся спортсменов, в том числе чемпиона мира Г. Моисеева.

конец, заботу о себе, влияние хорошо налаженного семейного быта. Если раньше все, кто вспоминал о Соллертинском, неизменно отмечали небрежность в одежде, невнимание к внешнему виду, то теперь тоже всем стало заметно, что он стал появляться лучше одетым: в аккуратно отглаженном костюме, белоснежной рубашке. Галстук не съезжал больше на сторону, а ботинки всегда были вычищены... Он гордился красавицей женой и не скрывал этого, а она привлекала его друзей теперь уже не только незаурядной внешностью, но и приветливостью, добротой, гостеприимством. Конечно, одной ей, продолжавшей занятия на фортепианном факультете консерватории, было бы не справиться с большим и сложным хозяйством. И вместе с ней в дом пришла ее старая кормилица, а потом няня ее брата и обоих сыновей, Евдокия Прокофьевна. Она давно стала в семье своей, родной, и осталась в ней до конца жизни\*.

Страница 1940 года содержит следующие строки:

«Апрель. Возобновление работы в филармонии.

Поездка в Москву с утверждением плана...

7 мая. Доклад на юбилее Чайковского.

Май. Декада ленинградского искусства в Москве.

С 1.VI. Художественный руководитель филармонии.

Лето в Тарховке.

5.VII. Смерть Пумпянского.

Декабрь. 13—23. Поездка с Олей в Москву.

Всесоюзная оперная конференция.

17.XII. Мой доклад о драматургии оперного либретто».

Первая строчка записей нуждается в расшифровке. Дело в том, что будучи утвержден профессором Ленинградской консерватории, Соллертинский должен был уйти туда на основное место работы<sup>17</sup>. Он предполагал одно время вовсе оставить филармонию, но, конечно, не смог этого сделать: слишком многое было с ней связано. Все же несколько месяцев официально он в филармонии не служил, и вернулся только тогда, когда был поднят вопрос о назначении его художественным руководителем.

И сразу на него обрушилась лавина дел, связанных с проведением декады ленинградского искусства в Москве. В числе прочих художественных коллективов туда ехал и симфонический оркестр филармонии с его главным дирижером Е. А. Мравинским. В печати отмечалось, что пять концертов, данных в столице ленинградцами, стали настоящим праздником. Программы концертов включали забытые или редко исполняемые в те годы произведения русского классического и зарубежного репертуара. Значительное место было уделено в них и новым

---

\* Е. П. Борисова скончалась в той же квартире на Крестовском острове в 1977 году, 91 года от роду.

сочинениям ленинградских композиторов. Так, в трех концертах, которыми дирижировал Мравинский, прозвучали Пятая симфония Д. Шостаковича, Вторая сюита из «Грозы» В. Щербачева, Шестая симфония и «Франческа да Римини» П. Чайковского, Романтическая поэма А. Животова, пятая картина балета «Тиль Уленшпигель» М. Штейнберга, Вступление и смерть Изольды из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, Седьмая симфония А. Брукнера.

В симфоническом концерте под управлением Н. С. Рабиновича исполнялись увертюра «Леонора» № 3 Бетховена, Четвертая симфония Брамса и Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского (солист Павел Серебряков). Третий дирижер, приехавший с оркестром в Москву, Карл Элиасберг, представил публике Симфонию до минор Танеева, Поэму экстаза Скрябина. Даниил Шафран играл в этом концерте Вариации на тему рококо Чайковского.

«Гастроли в Москве стали не просто большим художественным успехом ленинградцев,— читаем в сборнике, посвященном полувековому юбилею филармонии.— Они явились итогом многолетней упорной работы и со всей очевидностью доказали, что оркестр, сохранив превосходные творческие достижения прежних лет, достиг нового качественного уровня и вступил в полосу нового, пожалуй невиданного за всю его историю, расцвета... Успешно решая технологические и репертуарные проблемы, оркестр, умело направляемый главным дирижером и художественным руководителем филармонии (здесь особенно велика заслуга И. Соллертинского), не замыкался в кругу этих проблем и всю художественную работу проводил с подлинно пропагандистской заинтересованностью»\*.

После гастролей Ленинградская филармония была награждена орденом Трудового Красного Знамени. Вполне возможно, успех московских гастролей сыграл свою роль и в том, что сразу после их завершения Иван Иванович был, наконец, официально назначен художественным руководителем, то есть стало узаконенным положение, которое фактически существовало много лет.

Летние месяцы Соллертинские провели под Ленинградом, в дачном поселке Тарховка, где у старинных знакомых Ольги Пантелеймоновны был свой дом. Выехали туда 22 июня. Поначалу Иван Иванович каждый день ездил в город, так как оставались еще дела и в консерватории, и в филармонии, и на радио. В один из таких дней его поразило известие о смерти Пумпянского. Давно не встречавшиеся, казалось «потерявшие» друг друга, они все же были интересны один другому. Соллертинский не мог остаться равнодушным к печальному событию. Дата смерти —

\* Саркисов О., Фомин В. Заслуженный коллектив РСФСР академический симфонический оркестр филармонии.— В кн.: Ленинградская филармония. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л., 1972, с. 123.

пятое июля — отмечена траурной рамкой и в книжке «день за днем» за 1940 год и в тетради с основными событиями года.

Вообще, дела шли не самым лучшим образом. 16 июля на троллейбусной остановке на Ивана Ивановича свалилась вывеска. Рассекла бровь. Пришлось отправиться к врачу. Бровь зашивали (на той же страничке отмечено: «операция»). От хирурга, посидев и придя в себя, пошел домой, продолжал заниматься делами. Только 19-го был на перевязке: так записано в книжке. Наверное, ему снимали швы. После этого уехал в Тарховку. Жил там две недели. Потом пришлось возвращаться в Ленинград: 7 августа Екатерину Иосифовну нужно было отправлять в больницу. Она находилась там ровно месяц, выписалась с временным улучшением. Но родных предупредили, что положение безнадежно. Вскоре из Москвы приехала Екатерина Ивановна — попрощаться с матерью.

В сентябре наступили обычные трудовые будни — между филармонией, консерваторией, редакциями газет, работой над необходимыми источниками в библиотеке Академии наук, в Институте театра и музыки, на радио. В те дни, когда работать можно было дома, за своим письменным столом, любил прийти живший теперь недалеко, на Петроградской стороне, Шостакович. Пока Иван Иванович сидел за книгами, он быстро и мерно ходил из угла в угол большой комнаты, о чем-то размышлял... Друг другу они не мешали: вдвоем даже лучше думалось, а в квартире все ходили на цыпочках, боялись помешать.

В октябре состоялись заседания президиума Ленинградской композиторской организации. Иван Иванович делал доклад по плану пропаганды сочинений советских композиторов в сезоне 1940/41 года. Предусматривались двадцать два симфонических вечера, в том числе исполнение Первой, Пятой и Шестой симфоний Шостаковича и его Первого фортепианного концерта \*.

Всесоюзная оперная конференция в Москве, куда Иван Иванович поехал вместе с женой, была одним из самых крупных событий музыкальной жизни. В ней принимали участие ведущие деятели советского музыкального театра. Доклад Соллертинского о драматургии оперного либретто явился кульминацией конференции. Стенограмма его была через несколько месяцев опубликована в журнале «Советская музыка»<sup>18</sup>.

Дни после окончания конференции были наполнены встречами с друзьями — В. Шебалиным, Л. Обориным, В. Дмитриевым. Кроме того, в Доме актера его попросили сделать доклад о балете \*\*. 24 декабря Соллертинские возвратились в Ленинград.

Кончался последний мирный год, подходил к своему пику последний довоенный концертный сезон Ленинградской филар-

\* См.: ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 37, л. 4.

\*\* Стенограмма этого доклада не сохранилась.

монии. Вот, для примера, работа одного только месяца, апреля 1941 года \*.

1 апреля исполняется «Иоанн Дамаскин» Танеева, Первая симфония Скрябина и Фортепианный концерт молодого ленинградского композитора Бориса Клюзнера. Музыка звучит под управлением И. Миклашевского, участвуют хор Ленинградской академической капеллы и пианист Я. Хальфин.

2 и 3 апреля идут репетиции к концерту под управлением Б. Хайкина, который 4 апреля дирижирует Второй симфонией и «Иолантой» Чайковского в концертном исполнении силами солистов Малого оперного театра.

4-го же апреля утром — последняя репетиция чрезвычайно ответственного концерта следующего дня, когда под управлением Н. Рабиновича, также силами солистов Малого оперного театра, симфонического оркестра филармонии и хора капеллы звучит «Фиделио» Бетховена.

Следующий день занят просмотром групп оркестра. Концерта нет.

После выходного дня Хайкин повторяет свою программу, а затем начинаются репетиции Мравинского. 10 апреля — его концерт. Звучат сюита из оперы «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова в обработке Штейнберга, сюита из балета Глазунова «Раймонда» и его же Пятая симфония.

11 апреля за пульт снова встает Миклашевский. Его программа — девятый концерт бетховенского цикла — увертюра «Король Стефан», Седьмая симфония и Пятый фортепианный концерт, исполняемый Обориным.

Миклашевского сменяет Элиасберг. В пятом концерте цикла, посвященного творчеству Чайковского, даются Третья симфония, «Франческа да Римини» и Вариации на тему рококо в исполнении Кнушевицкого.

16 апреля под управлением Мравинского в исполнении симфонического оркестра и хора капеллы звучит Реквием Берлиоза. В этот же день начинает свои репетиции Зандерлинг. 18 апреля под его управлением исполняются Concerto grosso Вивальди, симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» и Виолончельный концерт Шумана в исполнении А. Феркельмана.

На примере этих нескольких дней, взятых наугад, ясно, насколько интересны и разнообразны филармонические программы того периода. В течение одного месяца публика могла сравнивать искусство девяти дирижеров (кроме указанных выше, в апреле приезжал из Москвы Мелик-Пашаев), слышала прекрасных солистов — инструменталистов и певцов, знакомилась с музы-

\* Напомним, что в те годы в филармонии функционировал только один оркестр, а планы сольных концертов, которых также было достаточно много, в архиве семьи Соллертинских не сохранились. Речь идет исключительно о симфонических концертах.

кой разных жанров, эпох, различных национальных школ. При этом репертуар формировался не стихийно, в зависимости от предложений дирижеров или солистов, а был тщательно продуман художественным руководителем, не имевшим, в отличие от нынешнего времени, штата редакторов и режиссеров. Соллертинский сам составлял предварительный план, осуществлял переговоры с исполнителями. Сохранились многочисленные письма, в том числе от зарубежных музыкантов, которые договаривались с Иваном Ивановичем о гастролях, предлагали те или иные программы на его выбор.

Вот некоторые страницы переписки Соллертинского, относящиеся к началу 1941 года. В январе ему пишет И. Жук, тогда концертмейстер-солист оркестра Большого театра, организатор и первая скрипка Квартета имени Большого театра: «Рассчитывая на Вашу замечательную память, не буду восстанавливать наш разговор с Вами относительно возможностей моего выступления у Вас, а в развитие беседы сообщаю, что Сергей Сергеевич Прокофьев предоставляет в мое распоряжение оркестровку Первого скрипичного концерта; и если все произойдет в дальнейшем так, как Вами было предложено, а именно: выступление мое с Вашим оркестром в течение весенних месяцев — я буду очень рад. ...Было бы совершенно замечательно, если бы концертом дирижировал бы сам Прокофьев: он был бы очень доволен этим обстоятельством...» \*

Еще ранее получено письмо от дирижера Стасевича, который предлагал программу из произведений Мясковского, Энке и Хачатуряна. В качестве солистов он хотел бы видеть Шафрана и Ойстраха. Четыре разных программы на выбор художественного руководителя филармонии предлагает дирижер Шерман.

Пишут не только музыканты. Подчас приходят и такие, например, письма: «Уважаемый Иван Иванович! Насколько мне известно, Ленинградская филармония собирается ставить в концертном исполнении ряд вагнеровских опер, в частности, возможно, возобновить «Летучего голландца». Я в свое время по заказу издательства «Academia» сделал новый перевод текстов «Риенци», «Летучего голландца», «Тангейзера»; кроме того, у меня после закрытия издательства остались незаконченными «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда». Судя по многочисленным отзывам, собранным в свое время издательством «Academia», мне «впервые удалось воспроизвести на русском языке поэтику Вагнера, передать его экспрессивность...» и т. д. Мне казалось бы, что исполнение Вагнера с новыми текстами, и, очевидно, по отпущенным мне комплиментам неплохими, представило бы некоторый интерес. Был бы очень рад, если бы мое предложе-

\* Письмо И. Жука от 9.I 1941 года цитируется по оригиналу из архива семьи Соллертинских. Концерт его не смог состояться. Последнее выступление И. Жука в Ленинградской филармонии датируется 1940 годом, С. Прокофьев дирижировал в Большом зале в последний раз в 1935 году.

ние заинтересовало Вас. Рад буду в таком случае представить в филармонию все уже сделанные мною переводы и доделать начатые...» — это письмо московского переводчика В. Бугаевского.

Сохранились и относящиеся к тому же времени письма, свидетельствующие о расширении других сторон деятельности Соллертинского. Так, его приглашают принять участие в работе над подготовкой учебника по истории советской музыки. Этой теме посвящено письмо профессора Московской консерватории Н. Я. Брюсовой, которая предлагает Ивану Ивановичу написать главу о Шостаковиче. Учебник, в связи с начавшейся войной, не был создан.

10 апреля Соллертинскому было отправлено письмо из Минска на бланке со штампом организационного комитета Союза советских композиторов Белоруссии. Председатель Союза композиторов А. В. Богатырев писал: «Уважаемый Иван Иванович! Во время моего пребывания в Ленинграде в марте месяце текущего года мы договорились с Вами о том, что по приглашению Союза композиторов БССР Вы прочтете нам одну — две лекции о современной западноевропейской музыке или на тему по Вашему выбору. Прошу Вас не отказать сообщить, можем ли мы рассчитывать на Ваш приезд и когда именно». Эта поездка не состоялась: времени — мирного времени — на нее уже не было отпущено.

В числе основных событий первой, еще довоенной, половины 1941 года оказалась шекспировская конференция в Москве, в которой Соллертинский, естественно, принял участие, и Всесоюзная конференция по симфонизму в Ленинграде. Конференция по симфонизму проходила в рамках выездного пленума оргкомитета Союза композиторов СССР. Этот пленум являлся мероприятием чрезвычайно широкого значения и большого размаха. Он стал естественной кульминацией концертного сезона Ленинграда, так как на протяжении тринадцати дней в городе звучала музыка советских композиторов, а в ее обсуждении принимали участие крупнейшие музыканты всей страны. Среди участников пленума были композиторы Москвы и Ленинграда, Украины и Белоруссии, Прибалтики и Закавказья, Средней Азии и многих крупных городов Российской Федерации. Теоретическая часть пленума состояла из двух докладов — Богданова-Березовского и Соллертинского, — прений и заключительной речи. Центральное место в ней заняло выступление Соллертинского, которое длилось два дня подряд\*. По свидетельству современников, содержательный программный доклад Соллертинского отличался, как всегда, и блестящей формой, и лаконич-

\* Стенограмма доклада «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм» не сохранилась. Опубликованы тезисы доклада и написанная на его основе статья.

ными и образными анализами-характеристиками, и остроумными афористичными шутками<sup>19</sup>.

Пленум проходил в течение двух недель, по 18 мая. А 26 мая умерла Екатерина Иосифовна. Ее хоронили на третий день, 28-го. Горе Ивана Ивановича было огромно. Но уже через месяц он мог думать, что судьба распорядилась правильно: настали грозные дни Великой Отечественной войны, начались страшные испытания. Их старой матери все равно было бы не вынести.

Известие о вероломном нападении гитлеровской Германии на Советский Союз застало семью в Тарховке. Срочно стали собираться в город. Вернулись все разъехавшиеся было ленинградские музыканты. Привез с дачи свою семью и Шостакович. Сам он еще не уезжал: в консерватории продолжалась экзаменационная сессия.

Друзья обсуждали положение дел. Обсуждали возможность и необходимость, вернее степень необходимости, отъезда из Ленинграда. Оба не хотели покидать родной город. Однако филармония по распоряжению правительства готовилась к эвакуации, и Соллертинский должен был ехать с ней. Шостакович оставался. Предполагалось, что он уедет с консерваторией или «Ленфильмом». В один из последних проведенных с другом дней он показал Ивану Ивановичу только что набросанный вариант первой части своей новой симфонии — Седьмой симфонии, посвященной Ленинграду.

22 августа симфонический оркестр Ленинградской филармонии вместе с руководством был эвакуирован в глубокий тыл. Соллертинский с семьей ехал в Новосибирск.

Вечером состав, в котором находились коллективы филармонии и Пушкинского театра, тихо отошел от платформы Финляндского вокзала. Дорога на Москву уже была отрезана. Предстояло ехать кругом, через Мгу и Волхов. Ночью поезд остановился на мосту через широкий Волхов. Вражеские бомбардировщики разбили состав, который шел впереди, а сейчас бомбили мост, с которого поезду некуда было уйти. Впереди шли работы. Митя сладко спал. Кирилл с любопытством вглядывался в окна, то и дело озарявшиеся вспышками осветительных ракет. Видел разрывы снарядов наших зениток, водное пространство реки, бурлящее от бомб... Взрослым было не до любопытства. Война впервые подошла так близко. Всех охватила тревога.

Лишь через полтора-два часа, когда ремонтные работы были закончены, а советские зенитчики отогнали фашистские самолеты, состав тронулся. И потянулись бесконечные русские дали. Две недели шел поезд через всю Россию. Останавливался на станциях и полустанках, иногда — прямо в лесу. Все выходили из вагонов, раскладывали костры, варили еду. Дети играли. Все перезнакомились между собой, подружились. Привыкли к своеобразному дорожному быту.

## Глава восьмая

### В НОВОСИБИРСКЕ

4 сентября 1941 года поезд с ленинградцами подошел к Оби. За широкой, могучей рекой раскинулся молодой город, в котором деятелям ленинградской культуры предстояло жить и работать. Состав медленно двигался по мосту, когда-то выстроенному по проекту прекрасного инженера и писателя Гарина-Михайловского. Потом подошел к вокзалу. Большое двухэтажное здание с выходами на двух уровнях — на улицу, идущую вдоль железнодорожных путей, с нижнего этажа; на просторную площадь, носящую имя Гарина-Михайловского, — с верхнего. Прямо здесь, в одном из залов ожидания, пока разместились приезжие, впрочем, очень ненадолго. Их ждали в городе, для них готовили все необходимое.

Ленинградская филармония была отправлена в Новосибирск после того, как ее руководство и партийная организация обсудили два возможных места размещения: Новосибирск и Ташкент. В Ташкент эвакуировалась Ленинградская консерватория. Многое складывалось в его пользу: и то, что для многих музыкантов оставалась возможность, как и раньше в Ленинграде, совмещать работу в консерватории и филармонии, и более благоприятные климатические условия (они определяли и снабжение продовольствием), и более широкая культурная база. Тем не менее вопрос был решен в пользу Новосибирска. Этот совсем еще молодой город, основанный как железнодорожный поселок в 1893 году, а через десять лет преобразованный в город Ново-николаевск, то есть не насчитывавший еще и четырех десятков лет, становился центром огромного края, освоение которого только начиналось. Его окружали такие крупные сибирские города, как Омск, Томск, Барнаул, Кемерово, Новокузнецк, — города, бурно развивавшиеся, принимавшие эвакуированных из западных областей страны, разворачивавшие базу для оборонной промышленности.

Новосибирск, большой индустриальный город, естественно,

должен был стать и культурным центром этого огромного региона. Предпосылки для этого имелись, и городу нужно было помочь. Таким образом, приезд туда ленинградцев становился не только актом помощи эвакуированным, но и большим событием в жизни Новосибирска, толчком к его росту как центра культуры. Способствовало той же цели и прибытие в Новосибирск ряда других учреждений: Ленинградского академического драматического театра имени А. С. Пушкина, Московского кукольного театра под руководством С. Образцова, Белорусского еврейского театра, части фондов Государственной Третьяковской галереи, а несколько позднее — Ленинградского театрального института.

Новосибирцы прекрасно подготовились к приему эвакуированных коллективов. В городе функционировали драматический театр «Красный факел» и ТЮЗ. Для них незадолго до войны был выстроен жилой дом с комфортабельными квартирами, известный в Новосибирске под названием «дом артистов». Рассказывали, что меблировка его принадлежала театрам, а жильцы лишь оплачивали амортизацию. Когда стало известно, что в Новосибирск направляются два крупных ленинградских творческих коллектива, партийное руководство области приняло решение отправить свои театры в города Кузбасса. Освободившиеся квартиры со всей находившейся в них мебелью предоставили ленинградцам. И чуть ли не на следующий день после прибытия в Новосибирск эвакуированные получили возможность устроиться основательно и удобно, в хороших квартирах дома на улице Романова — улице, названной по имени сормовского, а потом новониколаевского рабочего-большевика, первого председателя городского Совета Новониколаевска — Новосибирска, расстрелянного в 1919 году колчаковцами.

Для филармонических концертов было выделено помещение Дворца культуры имени И. В. Сталина (ныне — имени Октябрьской революции) с концертным залом на 500 мест. Зал, в котором партер был окружен колоннами, а за ними оставался широкий проход, при необходимости мог вместить еще человек до двухсот. На первом этаже Дворца культуры находилась городская научная библиотека \*.

Напротив этого здания, в помещении театра «Красный факел» разместился Пушкинский театр.

Уже на следующий день после приезда, 5 сентября, коллектив филармонии приступил к работе. Началось концертное обслуживание находившихся поблизости воинских частей и госпиталей. Художественное руководство филармонии тем временем разрабатывало репертуарную политику.

Далеко не все складывалось просто с перспективами филар-

\* О размещении ленинградцев см. материалы ГАНУ, ф. 1376, оп. 1, д. 42.

монической работы. Всесоюзный комитет по делам искусств склонен был «законсервировать» оркестр на время войны. Считалось, что в Новосибирске для него не найдется аудитории. Действительно, традиций симфонических концертов, постоянной аудитории слушателей классической музыки в городе еще не было. Правда, в середине 30-х годов открылась филармония. В концертных залах города проводились концерты, в основном солистов. Иногда выступал оркестр Новосибирского радио. Но по-настоящему развернутой систематической музыкально-концертной жизни новосибирцы не знали. И руководство в центре опасалось, что в трудные военные дни людям будет не до музыки.

Этот вопрос все же удалось решить: Соллертинский доказал, что работа филармонии необходима; собственно, поэтому и ехал ее коллектив в Новосибирск. Но далее, естественно, возник следующий вопрос: что играть. Опять-таки, учитывая возможный слушательский контингент, возникло мнение о том, что репертуар оркестра должен быть сугубо «облегченным» и состоять из фантазий на темы популярных опер, вальсов Штрауса и Вальдтейфеля, оркестровых пьес Дунаевского и т. д. После серьезных дискуссий на эту тему победила точка зрения, которой придерживались Соллертинский и Мравинский — слушателей надо воспитывать на классическом репертуаре и лучших произведениях советской музыки. Однако эту позицию еще нужно было отстаивать на деле, доказать ее справедливость.

Ровно через месяц после приезда, 4 октября 1941 года, Ленинградская филармония открыла свой первый новосибирский сезон. За несколько дней до этого, 28 сентября, в газете «Советская Сибирь» была опубликована большая статья Соллертинского. В ней художественный руководитель филармонии знакомил читателей газеты с приехавшим к ним замечательным коллективом, рассказывал о программах филармонических концертов, о том, что оркестр будет работать не только на стационаре, но и выезжать на крупные промышленные объекты, в Дома культуры, воинские части\*. То же самое профессор Соллертинский сказал и в день открытия сезона, в своем первом вступительном слове перед новосибирской публикой.

Успех симфонических концертов нарастал с каждым днем. Все большее число слушателей собиралось в зале, попасть в который довольно скоро стало проблемой. Билеты распределялись по предприятиям, их выдавали, как премии, лучшим работникам.

Почти одновременно с симфоническими начались и камерные концерты.

Бывший всегда центром притяжения для многих, притом не только ленинградских музыкантов, Соллертинский остался им и теперь. Об этом свидетельствует его переписка, на основе ко-

\* См. об этом: Соллертинский И. Сезон Ленинградской филармонии.— Сов. Сибирь, 1941, 28 сент.

торой возникает яркая картина обширных деловых и дружеских связей Ивана Ивановича, связей, которые он продолжал поддерживать, несмотря на нелегкие условия военного времени.

Активная переписка начинается с первых же дней пребывания Соллертинского в Сибири. В ней получили отражение его многочисленные заботы, его взгляды на особенности первого военного концертного сезона, его планы дальнейшей исследовательской работы. Характерно в этом отношении письмо Д. Б. Кабалевскому, написанное через две недели после приезда: «Дорогой Дмитрий Борисович! С 4 сентября я нахожусь в Новосибирске, куда была эвакуирована Ленинградская филармония. Нам дали весьма приличное по здешним масштабам помещение... с хорошим концертным залом, где с начала октября мы открываем концертный сезон. Консерватория же наша, как Вы, вероятно, знаете, пребывает в Ташкенте. Как Ваша жизнь? Как композиторские и консерваторские дела? В частности, где Лебединский и Белый? \* Существует ли «Советская музыка»? Шостакович должен был уехать с «Ленфильмом» в Алма-Ату, но до сих пор я получаю от него телеграммы из Ленинграда, что повергает меня в невероятное волнение.

Музыковедческую работу пришлось временно оставить — здесь нет соответствующей литературы; исследованиями можно заниматься лишь французской и испанской литературы XVIII века, богатейше представленной в филологической библиотеке Томского университета (в прошлом — знаменитая Строгановская библиотека). Приходится усиленно заниматься этим, чтобы не предаваться гамлетическим раздумьям и чувствам. Буду очень рад, если откликнетесь...» \*\*

Примечательно, что при неумолимой жажде деятельности расстояние между Томском и Новосибирском совершенно не казалось Ивану Ивановичу препятствием. Он твердо рассчитывал пользоваться томской библиотекой и действительно в последующие месяцы работал в ней.

Ответ Кабалевского на приведенное выше письмо не заставил себя ждать. Он датирован 8 октября 1941 года: «Дорогой Иван Иванович! Очень рад был получить от Вас весточку. Тяжкая жизнь так раскидала всех нас в разные стороны, что всякое письмо от добрых знакомых, всякий дружеский привет доставляет настоящую радость. Спасибо, что вспомнили меня!

Я сижу в Москве. Хочется верить в то, что сижу твердо, и должен сказать, что эта уверенность не покидает нас ни на ми-

\* Л. Н. Лебединский (р. 1904) — музыковед, специалист по фольклору; в 1923—1932 годах один из руководителей РАПМа.

В. А. Белый (1904—1983) — композитор и музыкально-общественный деятель, в 1929—1932 годах член РАПМа.

\*\* Цит. по копии письма, любезно предоставленной Д. Б. Кабалевским в распоряжение семьи Соллертинских. Письма Соллертинского к Гозенпуду и Шебалину приводятся по копиям, предоставленным А. А. Гозенпудом и А. М. Шебалиной.

нута. Викт. Белый, о котором вы спрашиваете, тоже в Москве, а Лебединский в армии...

Несмотря на необычность, трудность и сложность нашей жизни, в частности и в Москве, мы все работаем. Многие даже работают больше, чем в мирное время, впрочем, так оно и должно быть. Концентрируется наша работа главным образом вокруг радиокомитета, и, естественно, по преимуществу работаем над вокальной музыкой. С большим нетерпением жду того дня, когда мы все вновь соберемся вместе и Вы выступите с докладом на тему о музыке Великой Отечественной войны. Заранее прошу — не очень тогда ругайте нас за то, что писали недостаточно много и не так хорошо, как надо было бы. Учтите, что работать в эти дни не так-то уж легко и просто.

Большой радостью для меня и для всех нас был приезд (точнее, прилет) в Москву Шостаковича. Нас всех чрезвычайно волновала его судьба. Он здесь уже несколько дней... Много можно сказать о нашей теперешней жизни, но писать обо всем трудно. Надеюсь, что не так уж далек тот день, когда увидимся и обо всем поговорим».

В ноябре — декабре 1941 года налаживается переписка почти со всеми друзьями. Из Свердловска пишет эвакуированный туда В. Я. Шебалин. Вот несколько сохранившихся открыток: «4.XI.41 г. Дорогой Иван Иванович! Волею судеб я попал в город Свердловск, где веду пока еще неопределенное и безотрадное существование. Видимо, на зиму придется обосноваться здесь вместе с оргкомитетом ССК... Выехал я из Москвы 15-го в одном вагоне с Митей (Шостаковичем.— Л. М.) и его семьей. Митя остался в Куйбышеве, чтобы отдохнуть и определить дальнейший маршрут, я же отбыл далее и 31-го прибыл сюда (т. е. в Свердловск) вместе с Хачатуряном, Белым, Кабалевским и несколькими другими композиторами...»

Вот ответ Соллертинского: «16 ноября 1941 г. Дорогой Роня, получил твою открытку из Свердловска. Очень был бы счастлив видеть тебя здесь. В Новосибирске возможны следующие (не слишком, впрочем, аванажные) 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 быть, даже заведование там музчастью, поскольку нынешним недовольны). Музучебных заведений тут нет, кроме маленькой школы, где ведет работу известный тебе М. И. Невитов \*. Кроме всего прочего, открывається Союз композиторов (из композиторов здесь находятся

---

\* Михаил Иванович Невитов (1887—1969) — выпускник Петербургской консерватории, широкообразованный музыкант, талантливый педагог и организатор, просветитель по призванию. С 1932 года жил в Новосибирске, где организовал сначала ДМШ, а позднее и музыкальное училище. Первый учитель В. Я. Шебалина, В. С. Левашова, Д. Я. Пантофель-Нечецкой и др.

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 подработать.

С комнатой и пропиской здесь трудно, 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). В декабре открываем лекторий. Город не музыкальный, на симфонические концерты публика ходит по преимуществу приезжая; с огромным успехом прошла исполненная здесь впервые 5-я Шостаковича. А вообще, программы на все вкусы: от «вечера вальсов» и «Дмитрия Донского» Рубинштейна до 5-й Малера и Маленькой сюиты Стравинского. В связи с 150-летием со дня смерти Моцарта устраиваем маленький фестиваль. Где Лева Оборин? Передай привет семейству, а также Атовмьяну \*, Белому и Кабалеvскому...»

«21.XII.41 г. Дорогой Иван Иванович! Долго не писал тебе, ибо находился в периоде мучительного и долгого устроения семейных и своих дел. Пришлось обосноваться здесь, так как семья не отпускает меня в далекие края.

Итак, я отныне профессор Свердловской консерватории на «полставке», счастливый обладатель отдельной комнаты (6 метров) в центре «со всеми удобствами» и тружусь сверх того для оперного театра и радио. (...)

Сочинил здесь увертюру для симфонического оркестра (парный состав) и начал квартетную сюиту на славянские темы (заказ радио). Как только развяжусь с заказными работами, хочу засесть за большую симфонию, ибо работать здесь вполне возможно. При первой возможности (командировка оргкомитета и т. д.) постараюсь съездить к вам в Новосибирск послушать хорошей музыки — здесь в этом отношении весьма скудно. Нельзя ли получить какой-нибудь контракт в «Сибтехфильме» — я когда-то работал там и с удовольствием продолжу у них свою полезную деятельность. Здесь в Свердловске много съехавшихся отовсюду членов различных СК (до 50 человек).

Познакомился с Абр[амом] Ак[имовичем] Гозенпудом, очень приятным и культурным человеком. Он взял у меня твой адрес и, вероятно, уже написал тебе. Лева Оборин в Куйбышеве, но известий от него, так же как и от Мити, не имею...»

«4 января 1942 г. Дорогой Роня! Вчера получил письма от тебя и Гозенпуда. Был бы весьма счастлив, если бы ты осуще-

---

\* Л. Т. Атовмьян (1901—1973) — музыкально-общественный деятель и композитор.

ствил творческую командировку в Новосибирск. Повод — ознакомить Лен [инградскую] филармонию с новыми выдающимися произведениями оргкомитетского симфонизма, а заодно и обрезать только что сформировавшийся местный СК. 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; собираются 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: засл. арт. Казахской ССР Н. А. Шкаровский («специалист по Второй симфонии Калининкова», как он себя аттестует). С успехом прошли гастроли филармонии в Томске (по принципу «Стравинского в тайгу!»). Был здесь Блантер, да на днях улетел в Москву... Есть и другие печальные новости. В Чкалове от менингита умер В. Е. Йохельсон. В Ленинграде умер музыковед Будяковский. Зато приехал в Новосибирск и обосновался здесь считавшийся погибшим Ю. В. Свиридов. Приезжай, дорогой друг! «Сибтехфильм» охотно поручит тебе сочинять музыку к очередному своему киношедеврцу вроде «Производства лыж»... Кланяйся Кабалевскому и Белому. Гозенпуду пишу отдельно. Приветствуй семейство в расширенном составе и особо Алису Максимовну\*. Оля шлет поклон. Крепко тебя целую и жду твоих писем, а еще лучше — приезда. Твой И. Соллертинский. От Мити и Левы Оборина получаю письма из Куйбышева.

«Дорогой Иван Иванович! (...) Два слова о своих свердловских похождениях. Вероятно, от Мити тебе известно о том, что я обрел тихую пристань в лоне Свердловской музкомедии и сочинил оперетту (со всеми вытекающими отсюда последствиями) «Жених из посольства» на сюжет В. Ардова.

1 августа должна состояться премьера, и в случае успеха я смогу претендовать на лавры свердловского Легара. В августе собираюсь съездить в Москву, а по возвращении сесть за очередную симфонию. Зимовать, вероятно, придется в Свердловске...»

Интересно, как быстро, судя по кратким сообщениям Соллертинского, изменяется ситуация в концертной жизни Новосибирска: если сначала на концерты ходят только приезжие, то уже очень скоро филармония становится привлекательной для всех новосибирцев. И сезон развивается на самом высоком уровне. Он отличается богатством и разнообразием репертуара, смелостью программ, представляющих слушателям сложные произведения, блестящим исполнением.

О прочих сторонах своей деятельности в Сибири Соллертинский впервые довольно подробно рассказывает в единственном сохранившемся письме к А. А. Гозенпуду: «В начале октября

\* Жена В. Я. Шебалина.

открыли симфонический сезон, стараясь в репертуаре сохранить ленинградский стиль: много Моцарта (юбилейный цикл по довольно изысканным программам), Брамса, Малера, Стравинского, Шостаковича. Публика ходит охотно. При филармонии — совместно с Третьяковской галереей — открыли лекторий по вопросам искусства, каковой пока что работает на аншлагах. Филармонией и лекторием (а также сотрудничеством в местном органе «Советская Сибирь», где приходится иногда пописывать рецензии) деятельность моя ограничивается. Научную работу вести нельзя — нет книг. Педагогическую тоже нельзя: нет гуманитарных и искусствозведческих учебных заведений. От нечего делать приходится изучать по английскому самоучителю японский язык — без особого интереса и успеха и почитать полные собрания сочинений Шелгунова, Засодимского, Терпигорева, Будищева и прочих титанов великой отечественной литературы.

Боюсь, что мою ленинградскую библиотеку постигнет (или уже постигла) участь твоей \*. Скучаю без друзей. Привыкаю к морозам: недавно — вместе с оркестром — ездил в Томск (там замечательная филологическая библиотека в университете) и впервые в жизни испытал мороз в 53 градуса (пятьдесят три!). Впрочем, человек ко всему привыкает...»

Приведенные письма дают уже достаточный материал для размышлений. Итак, филармонический сезон разворачивается успешнее, чем ожидалось. Кроме упоминавшихся Соллертинским авторов, в концертах прозвучали к тому времени произведения Чайковского, Бизе, Бородина, Мусоргского, Скрябина. Почти каждый концерт открывало вступительное слово Соллертинского.

В газете «Советская Сибирь» он сотрудничал весьма активно. Так, уже 2 октября помещена его рецензия на спектакль Пушкинского театра «Фландрия» В. Сарду. Соллертинский пишет: «Пьеса французского драматурга прошлого столетия, повествующая о борьбе свободолюбивых нидерландских патриотов XVI века против свирепого испанского абсолютизма Филиппа II и иноземного гнета, держит во взволнованном напряжении зрителя, словно речь идет о живой современности. В наши дни чудовищные методы испанских инквизиторов возрождены в кровавой практике гитлеровских садистов... И когда на сцене благородный французский пленник Ля Тремуйль с омерзением говорит о смертном приговоре, который святая инквизиция вынесла всему трехмиллионному населению Фландрии, разве не чувствуешь жгучей ненависти к шайке преступников двадцатого столетия, лелеющих кретинический замысел физического

\* В своей открытке, на которую приводимое письмо явилось ответом, Гозенпуд сообщает, что его великолепная библиотека в Киеве погибла.

истребления славянских народов? Вот почему пьеса Сарду... глубоко захватывает зрителя» \*.

Как видим, и здесь Соллертинский остается верен себе: в рецензии на спектакль он отмечает прежде всего то, что является самым злободневным, а рассказывая далее о мужественной борьбе Фландрии за независимость, самую историю поворачивает на службу современности. Это обычное его правило играет особенно важную роль в новых условиях и для нового, не столь искушенного в литературе и искусстве читателя-зрителя, как тот, перед которым обычно выступал Соллертинский в Ленинграде; в обстановке, когда господствует лозунг «Все для фронта, все для победы», и работники фронта искусств должны помнить об этом, как и все советские люди.

Следующая рецензия на спектакль Пушкинского театра помещена в номере газеты за 28 октября. Это отклик на «Свадьбу Кречинского». И снова начинает рецензент с характеристики воплощаемого явления, давая определение Сухово-Кобылина как бытописателя «страшного, навеки ушедшего прошлого России», а этого прошлого — как мира «разьедающей душу власти денег... взяточников и шулеров, авантюристов и дельцов, кредиторов и ростовщиков, застывших в своем чванливом великолепии вельмож и канцелярских „кувшинных рыл“...» Продолжая знакомить новосибирцев с ленинградской культурой и ее представителями, самое большое место рецензент отводит выступившему в роли Кречинского народному артисту СССР Ю. М. Юрьеву. Говоря о других исполнителях, он отмечает многие удачи, но в целом спектакль не получает у него самой высокой оценки. «Несколько вял общий ансамбль. Не все исполнители на должной высоте. Поэтому кое-какие сцены порою начинают смахивать на «гастролерский» спектакль, где так называемому «антуражу» придается второстепенное значение. Излишне замедлен темп спектакля: много ненужных пауз (хотя бы в начале первой картины). «Свадьба Кречинского» требует живого темпа и виртуозного, непринужденно льющегося диалога.

В таком образцовом театре, как Пушкинский, каждая эпизодическая фигура должна быть тщательно отделанной, а общий ансамбль — всегда безукоризненным» \*\*. Таким образом, и от драматических спектаклей ленинградцев Соллертинский требует того же, что успешно проводил в жизнь в филармонии: чтобы новые, неискушенные в искусстве зрители и слушатели получали самое высокое, без скидок на «провинцию» искусство.

Вернемся, однако, к письму, в котором Иван Иванович рассказывает как о своих рецензентских опусах, так и о других занятиях. В нем есть фраза, которая буквально потрясает: в слож-

\* Соллертинский И. «Фландрия». — Сов. Сибирь, 1941, 2 окт.

\*\* Соллертинский И. «Свадьба Кречинского». — Сов. Сибирь, 1941, 28 окт.

ных условиях эвакуации, осуществляя художественное руководство филармонией, будучи заведующим литературной частью Пушкинского театра и ведя огромную лекторскую работу с самых первых недель, успевая писать отклики на драматические спектакли, Соллертинский жалуется на то, что ему «нечего делать!» И это — вовсе не поза. Как только представилась возможность, Иван Иванович начал преподавательскую деятельность, занял должность заведующего кафедрой искусствоведения Ленинградского театрального института. А пока каждый день, как на службу, ходил в Новосибирскую публичную библиотеку, благо помещалась она в одном доме с филармонией. Жительница Новосибирска М. В. Ластовская, работавшая тогда в библиотеке, вспоминает, что Иван Иванович делал множество заказов на книги и терпеливо ждал в очереди, пока сотрудники смогут его обслужить. Понимая, насколько дорого ему время, в библиотеке устроили ему свободный доступ к фондам и поставили в книгохранилище отдельный столик, за которым он и работал. Молодых сотрудниц удивляло, что с тех пор он никогда не обращался к ним с вопросами, где найти ту или иную книгу, а подходил сразу к нужной полке, то есть ориентироваться в фондах стал совершенно свободно\*.

Огромна и переписка Соллертинского. Ему пишут из Куйбышева: кроме самого Шостаковича, общие друзья — пианист Лев Оборин и музыковед Давид Рабинович. Очень интересны письма из Чкалова Б. Э. Хайкина, бывшего тогда главным дирижером Малого оперного театра. Привыкший к тому, что Иван Иванович принимал всегда самое горячее участие в делах театра, дирижер пишет своего рода творческие отчеты старшему товарищу, глубоко уважаемому коллеге. «...Итак, мы приехали сюда 4 сентября, доехав вполне благополучно, не имея в пути никаких передрыг и довезя в полной неприкосновенности всех наших сотрудников, всех их родственников и все взятое из Ленинграда имущество. Расселились мы вполне прилично и 29 сентября открыли сезон в летнем театре, а 21 октября в зимнем помещении, которое полностью нам предоставлено и которое успели переоборудовать под оперный театр (бывшая оперетта). Играем ежедневно, пока что имеем сплошные аншлаги. Раз в неделю даем симфонические концерты. Пока они тоже пользуются успехом, но скоро наш нотный запас иссякнет и тогда станет худо (я имею в виду симфоническую музыку). Возобновляем старый репертуар и, наряду с этим, работаем над новыми постановками. Очень озабочен тем, чтобы выпущенные здесь спектакли можно было со временем показать и в Ленинграде. С этой целью пригласил в качестве постоянного режиссера Н. Охлопкова, который на днях к нам приезжает. Очень на него надеюсь как на режис-

---

\* Из беседы М. В. Ластовской с автором книги в июле 1986 года.

сера, умеющего ставить весьма интересные по замыслу спектакли при самых скромных внешних средствах. <...>

Не так давно я ездил в Москву для утверждения сметы и за некоторыми материалами. Провел я там две недели (с 1 по 15 октября). 2 октября встретил в вестибюле гостиницы Д. Д. Шостаковича, только что приехавшего. С тех пор мы с ним очень часто виделись, ехали в одном вагоне, расставшись в Куйбышеве 22 октября. Длинными осенними вечерами, сидя в вагоне в потемках, не раз вспоминали Вас. Д. Д. говорил о Вас с большим теплом и прямо с душевной болью жаловался на то, что ему недостает Вас. Я хорошо понимал эти его чувства, так как тоже Вас очень люблю. Вероятно, Вы уже знаете о том, что Д. Д. в Куйбышеве. Собирался он там оставаться недолго, но, как мне передавали, позднее он изменил намерения и пока что остается там.

Так вот, будьте здоровы, дорогой Иван Иванович, и, пожалуйста, мне напишите. Передайте, пожалуйста, от меня сердечный привет Вашей супруге, О. А. и Е. А. Мравинским, а также всем товарищам по работе. Меня очень интересует, как устроен и как живет В. В. Щербачев?

Всего Вам хорошего, крепко Вас обнимаю. Ваш *Б. Хайкин*» (8 ноября 1941 года).

Еще одно не менее подробное письмо написал Хайкин через несколько месяцев, после прослушивания Седьмой симфонии Шостаковича. Естественно, что большая часть письма оказалась посвященной именно этому крупнейшему музыкальному событию: «Дорогой Иван Иванович! Очень рад был получить Вашу открытку от 26 февраля (это было еще две недели назад). Что же касается письма, о котором Вы спрашиваете в этой открытке, то я его не получал вовсе. Надеюсь его получить в скором времени, так как сейчас рано или поздно доходят все письма, за исключением только тех, которые так и остались ненаписанными. Так или иначе, я был очень тронут Вашими несколькими теплыми словами, зная, что Вы никогда не расточаете их ради внешней формы.

В последних числах января я ездил на несколько дней в Куйбышев и там очень много думал о Вас, так как несколько раз слушал последнюю симфонию Шостаковича. Я присутствовал при проигрывании ее Дмитрием Дмитриевичем на Комитете по Сталинским премиям и побывал на нескольких репетициях Самосуда. Я не принадлежу к тем, кто слушает Шостаковича с заранее заготовленными чувствами восторга и упоения, но этой симфонией я был захвачен и потрясен. Как Вам ее описать? Что может сказать музыкант музыканту о симфонии, которая проникла к нему в самое сердце? Я не Алексей Толстой, не Лев Штейнберг, даже не Семен Шлифштейн\*. Скажу только,

\* Хайкин перечисляет тех, кто после куйбышевской премьеры Седьмой симфонии Шостаковича печатно высказался о ней.

что эта симфония является средоточием всех наших эмоций за месяцы войны. Слушать ее тяжело и больно, так как автор мало заботится о том, чтобы облегчить и разрядить ваши страдания. Он бьет без промаху и без передышки по самым больным и обнаженным местам. Последующим поколениям эта симфония очень много скажет о нас, о нашей жизни. Для нас самих — это невыносимая пытка.

Не допускаю мысли, что Вам до сих пор 7-я симфония неизвестна. Весьма вероятно, что Вы уже получили каким-либо образом материал, и Е. А. Мравинский готовит ее с Вашим оркестром. Симфония в целом очень нетрудная (хотя идет час 20 мин.). Исполнение ее осложняется наличием дополнительной медной группы, состоящей, если не ошибаюсь, из 3-х труб, 4-х валторн, 3-х тромбонов и тубы. Эта группа на протяжении всей симфонии имеет самостоятельную и ответственную партию, которая не может быть поручена неквалифицированным музыкантам. В Новосибирске могут быть затруднения с добавочными трубачами, тромбонистами и пр. <...>

Дорогой Иван Иванович, только из Вашей открытки я узнал о том, что мы едем в Новосибирск на гастроли. Кроме Вас мне никто об этом ни полслова. Откуда у Вас эти сведения? У нас на лето совсем другие планы, подтвержденные Комитетом по делам искусств. Подумайте, как сейчас сложно поднимать весь театр и везти в такую даль! Молю судьбу, чтоб сведения Ваши оказались ложными. Конечно, Вы не сделаете из этого вывода, что я не стремлюсь обнять Вас и всех своих друзей. Но везти ради этого весь театр в Новосибирск было бы, так сказать, антигосударственной практикой. <...> Репертуар у нас достаточно разросся (16—17 пьес), на днях выпускаем «Пиковую даму», поставленную заново, и усиленно работаем над опереттой («Канарские острова») ... Сборы у нас, как и во всех прочих городах и прочих театрах — хороших и плохих, — неизменно полные. К сожалению, этим сейчас нельзя хвастаться, как два года назад, хотя многие директора и сотрудники театров по инерции продолжают делать это.

Будьте здоровы, дорогой Иван Иванович, надеюсь, что напишете мне еще. Кланяйтесь, пожалуйста, от меня супруге, О. А. и Е. А. Мравинским и всем товарищам. В частности, прошу передать привет от меня В. А. Назарову и Б. В. Тризно. Не подумайте только, что я и в дальнейшем буду следовать в приветах порядку расположения голосов в партитуре.

Крепко Вас обнимаю и остаюсь всегда любящий Вас  
Б. Хайкин.

22.III.42 г.»

Из Перми, куда был эвакуирован Кировский театр, часто пишет Соллертинскому заведующий литературной частью С. С. Данилов. Пишут и некоторые солисты театра. Из Алма-Аты приходят письма от обосновавшегося там композитора Г. По-

пова. Из Москвы — от музыковеда В. Цуккермана. Очень много писем получает Иван Иванович от новосибирцев — слушателей концертов, впервые с его помощью приобщившихся к музыке.

Волнующую страницу эпистолярной военной литературы представляют собой письма с Ленинградского фронта. И не только от старого знакомого, литературоведа Б. Ильиша, но и от совершенно незнакомых людей, которые помнят Соллертинского по его выступлениям в филармонии, которые сражаются с врагом и за то, чтобы ленинградский оркестр вернулся в родные стены. Вот письмо одного из таких любителей музыки: «Здравствуйте, Иван Иванович! Узнав из письма сестры, проживающей в Новосибирске, что Вы находитесь там же и работаете с Ленинградской филармонией, не мог удержаться, чтобы не написать Вам. Коллектив Ленинградской филармонии для меня является близким и дорогим, потому что он — частица родного Ленинграда. Кроме того, симфонический оркестр Ленинградской филармонии научил меня еще с давних пор любить симфоническую музыку (неважно, что я с профессиональной точки зрения музыканта ничего в ней не понимаю). А поэтому мысленно жму руку Вам и в вашем лице всему коллективу. (...) С первых дней Отечественной войны я ушел на фронт, на защиту нашей Родины. За 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> года мне пришлось увидеть многое. Кровью обливалось сердце, когда я сталкивался с фактами совершенных фашистскими варварами разрушений наших культурных ценностей, создававшихся десятилетиями, веками (Новгород). Больно было слышать об уничтожении дома-музея П. И. Чайковского в Клину, повреждениях, наносимых вражескими бомбами и снарядами нашему прекрасному Ленинграду. Но за все это мы с ними считаемся. Мы их били и будем еще крепче бить, до полного истребления.

Благодаря имеющемуся у нас радиоприемнику для приема сообщений Совинформбюро, иногда удается послушать музыку. Нужно ли говорить, что это доставляет нам всем огромное удовольствие... В начале апреля этого года мне посчастливилось услышать по радио из Москвы Седьмую (Ленинградскую) симфонию Шостаковича. Она исполнялась в Колонном зале Дома союзов под управлением Самосуда. О том, что эта симфония существует и как она создавалась, я знал уже из печати. Этот день был для меня настоящим праздником. Впечатление от этого произведения было исключительное. (...)

Через некоторое время я узнал (из ленинградских писем), что Седьмая симфония будет исполнена в Ленинграде. Тогда я подумал, как бы сильно она прозвучала, если бы в Ленинграде ее исполнил оркестр Ленинградской филармонии. И еще — как бы я хотел в этот вечер сидеть в замечательном зале рядом с героическими ленинградцами, о которых сложена эта симфония. Но такой день обязательно будет, когда коллектив Ленинградской филармонии войдет снова в ослепительно-белый, ярко освещенный зал.

щенный всеми огнями зал и его встретят горячими аплодисментами ленинградцы-богатыри. В этом я уверен.

Еще раз жму руку и желаю всего наилучшего. Если найдете время, напишите, как сейчас работаете, что нового готовит оркестр. Буду рад.

С гвардейским приветом *В. Бальбах*»

Об авторе этого письма мы ничего не знаем, кроме его фамилии. Но как сильны написанные им строки! Как дорог нам этот дошедший через десятилетия голос рядового ленинградца, одного из защитников Родины!

Конечно, идут в Новосибирск письма и от родных. Из Ленинграда от брата первое письмо пришло по такому адресу: «Новосибирск, худ. руководителю Ленгосфилармонии». Василий Иванович не знал еще, где будет жить семья брата, но был уверен, что его послание дойдет. В нем — отзвуки последних бесед перед отъездом Ивана Ивановича. Соллертинский не хотел уезжать из родного города (как, впрочем, и все ленинградцы). Думал, что врага скоро заставят отступить. Когда ему предложили сдать в архив оставшиеся в квартире бумаги — рукопись почти законченной книги о Россини, черновики книги о Малере, заметки и пр., — он отказался. Рассчитывал скоро вернуться и надеялся на остающегося брата. Теперь, иносказательно, чтобы пропустила военная цензура, Василий Иванович объяснял, как хорошо сделал Иван Иванович, что уехал, и главное, увез семью, детей: «...ничего не сделано зря. Польза, в первую очередь для Мити и Кирилла, несомненна. Как вы там теперь ни живете в Новосибирске, все же лучше, чем было бы оставаться здесь. (...) С питанием я устроен почти так же, как в тот год, когда ты кончал Третью гимназию. Трудно с Мишкой. По коммерческим ценам достать уже ничего нельзя, коммерческие магазины закрыты. Делюсь с ним своим хлебом. Перемены у нас происходят быстро, каждый раз что-нибудь бывает новое. После вашего отъезда первая встреча произошла в питомнике в последний день первой декады сентября. Впечатление осталось большое...» Приведенный отрывок — яркий образец «эзопова языка», к которому приходилось прибегать: год, когда Иван Иванович кончал гимназию — 1919-й — остался страшным воспоминанием не только в семье Соллертинских. Тогда в Петрограде голодали почти все. Мишка — кот, любимец всех домашних. Если проблема возникает с его питанием, значит, дела очень плохи. «Последний день...» — 9 сентября, когда при одном из первых артиллерийских обстрелов города снаряды рвались совсем рядом с домом, на Крестовском острове, на территории питомника, находившегося в нескольких сотнях метров.

В заключение Василий Иванович пишет: «Письмо я написал тебе так, что, возможно, тебя затруднит в нем разобраться. Но, я думаю, ты меня оправдаешь и повнимательнее отнесешься к написанному мною».

Во втором письме необходимость в иносказаниях отпала: стали трагической явью блокадные будни, которые описывает младший брат. Он радуется, что старшему удалось хорошо, «по нынешним временам совсем хорошо» устроиться на новом месте, рассказывает о своей жизни: «Зима предстоит тяжелая. Холод будет чувствоваться еще острее. Моя болезнь пока еще не обостряется, но ожидаю с большой тревогой наступления слякоти и холодов. Ну, авось как-либо перетерпится и нам доведется снова встретиться», — заканчивает он последнее письмо.

Не «перетерпелось». Василий Иванович погиб в Ленинграде в начале 1942 года.

Очень беспокоился Иван Иванович о судьбе сестры, от которой с самого начала войны не имел известий, которой никак не мог, не зная ее нового адреса, сообщить о себе. В марте 1942 года Екатерина Ивановна сама нашла его через Шостаковича. Прочитав в газете, что он в Куйбышеве завершил Седьмую симфонию, написала ему «по какому-то совершенно неопределенному адресу — о действительном его адресе не имела представления». Тем не менее письмо дошло (можно только удивляться и восхищаться тем, как самоотверженно работала в те суровые дни почта!), Дмитрий Дмитриевич немедленно ответил. «Его письмо меня просто тронуло. Он пишет о тебе как о своем лучшем друге. Со своей стороны, я ему очень благодарна за хорошие известия о тебе и за такое внимательное отношение к моей просьбе», — сообщает Екатерина Ивановна брату в Новосибирск, получив этот адрес от Шостаковича.

Жизнь Екатерины Ивановны складывалась тогда тоже не легко. Она уже давно обосновалась в Москве, вышла замуж, растила дочь. Ее муж, специалист в области политэкономии С. Я. Гольбрайх, с первых дней войны ушел добровольцем на фронт и очень скоро пропал без вести. С маленькой, только что перенесшей серьезную болезнь дочкой Екатерина Ивановна была эвакуирована из Москвы осенью 1941 года в Куйбышевскую область, сделалась в селе Шигоны председателем райплана. Позднее эту должность стала совмещать с обязанностями заместителя председателя райисполкома, а еще через некоторое время — и с обязанностями заведующей отделом пропаганды и агитации Шигонского райкома партии. Лишь в 1943 году получила она, наконец, сведения о муже: он партизанил в брянских лесах. Ненадолго прилетел к ней в отпуск, потом отправился в Москву за новым назначением — и снова через линию фронта, на подпольную работу в тылу врага...

Эти сведения Иван Иванович получил от сестры уже в июне 1943 года.

Наиболее интенсивно протекала переписка Соллертинского с самыми близкими друзьями. Гликман из Ташкента справляется регулярно о состоянии дел Ивана Ивановича, беспокоится о Друскине, который после длительного молчания «нашелся»

в Томске, радуется по поводу приезда в Новосибирск из осажденного Ленинграда Николая Семеновича Рабиновича. О последнем, в частности, он пишет: «Очень меня обрадовало твое известие о гастролях Рабиновича. Мне кажется, что Николай Семенович внесет в вашу концертную жизнь тот музыкальный интеллектуализм и академизм, которые приобретают особый смысл в провинции...» Сообщает Гликман другу и о новостях ташкентской культурной жизни: «Позавчера в консерватории состоялся интересный шумановский концерт, собравший полный зал и прошедший с большим успехом. Н. Е. Перельман, оказавшийся очень славным, умным и культурным человеком, прекрасно сыграл «Новеллетту», Фантазию и «Крейслериану». Менее удачно был исполнен Квинтет, и в этом повинен не пианист, так как в качестве его партнеров подвизался не вдохновенный квартет Ауэра... Сегодня вечером состоится генеральная репетиция оперы «Улугбек», поставленная им (Э. О. Капланом.— Л. М.) с мастерством и талантом» (17.XI 1942?). В этом же письме есть упоминания о многих общих знакомых, судьба которых волновала обоих, известия о родных и близких. В одном из предшествующих писем Исаак Давыдович радостно сообщал, что консерватория командирует его в Куйбышев за нотами Седьмой симфонии. Таким образом, удастся повидаться с Шостаковичем. Жаль, что третьего друга не будет рядом. Оживленно обсуждается возможность переезда друзей поближе один к другому. Соллертинский осенью 1942 года сообщает, что в Новосибирске будет функционировать Театральный институт, в котором Гликман сможет занять место доцента западной литературы. Вполне реальным кажется и переезд в Новосибирск Шостаковича; между Томском и Новосибирском кочует Друскин.

С М. С. Друскиным также налаживается переписка. Ему эвакуационная эпопея досталась, судя по обратным адресам его писем, тяжелее всех. Он последним из четверых покинул Ленинград: в октябре писал еще из осажденного города, где, несмотря на все трудности, начались занятия в консерватории. 26 февраля по «Дороге жизни» его эвакуировали из Ленинграда. 9 марта из Костромы он сообщает Ивану Ивановичу о своем выезде и долгом пути до этого волжского города. Дальше ленинградцев везут в город Энгельс. В мае письма в Новосибирск приходят уже из Пятигорска, куда затем был отправлен Институт театра и музыки. Но и на этом мытарства людей, вырвавшихся из кольца осады, не кончаются: фашистские войска прорываются на Северный Кавказ, приходится ехать дальше, в Тбилиси. Вернее, даже не ехать: Михаил Семенович из Пятигорска ушел пешком, с рюкзаком за плечами. Шли 17 дней, иногда пристраиваясь на попутные грузовики. А из Тбилиси путь через Красноводск, Ташкент и Новосибирск лежал в Томск.

Самая интенсивная переписка шла между Соллертинским и Шостаковичем. Трудно судить, насколько аккуратным коррес-

пондентом был Иван Иванович, так как его письма Шостаковичу не сохранились, но им было получено от композитора за военные годы более тридцати пяти почтовых отправлений.

Первое письмо Дмитрия Дмитриевича полетело в Новосибирск через неделю после отъезда филармонии из Ленинграда, когда Иван Иванович был еще в дороге. Шостакович сообщал, что дня через два собирается выехать в Алма-Ату вместе с «Ленфильмом». «Закончил первую часть симфонии, с которой я тебя знакомил перед отъездом. Надеюсь, что сумею тебя ознакомить с этим сочинением, когда оно будет готово целиком». Однако через два дня выехать было уже невозможно: кольцо блокады сомкнулось. И композитор еще несколько недель жил в Ленинграде. Из Москвы, куда его вывезли самолетом, телеграфировал другу. А потом пошли письма из Куйбышева.

«29.XI 1941. Куйбышев. Дорогой Иван Иванович. Вот уже больше месяца, как я живу в городе Куйбышеве и, очевидно, обоснуюсь здесь насовсем. Живем мы прилично. Имеем комнату в 22 метра, теплую... Послезавтра будет ровно два месяца, как мы вылетели из Ленинграда. В Москве прожили до 15 октября, а с 22 октября живем в Куйбышеве. Из наших общих друзей, кроме М. Б. Храпченко, здесь находятся: Оборин, Шлифштейн, Рабинович Д. А., Самосуд и многие другие. Недавно местная муз[ыкальная] школа поставила нам в комнату рояль. Играем с Лево́й в 4 руки. Шебалин находится в Свердловске. Если это письмо до тебя дойдет, то напиши мне. Напиши о возможности моего приезда дней на 5—6 в Новосибирск. Безумно по тебе скучаю. Если получу от тебя ответ, постараюсь тогда сесть на самолет и прилететь к тебе. После очень плохого настроения, которое было у меня по прибытии в гор. Куйбышев, таковое (настроение) исправилось и стало не очень плохим. Скучно без музыки, без друзей. 30.IX я закончил в Ленинграде третью часть 7-й симфонии. А четвертая и последняя не выходят. Если пойдет, то и настроение станет лучше. Очень хочется иметь от тебя весточку... Напиши обо всем. Крепко тебя целую. Твой Д. Шостакович. Мой адрес: Куйбышев областной. Ул. Фрунзе, 140, кв. 13».

Эта первая, грустная открытка написана композитором, когда его жизнь на новом месте была еще плохо налажена. В первое время по приезде ему смогли выделить всего одну комнату — правда, в прекрасном доме в центре города, где еще до революции находились самые фешенебельные меблированные номера купеческой Самары. Тем не менее невозможность уединения, надо думать, играла роль и в творческом состоянии. В городе понимали это и старались создать композитору нужные условия. Его следующее письмо, от 10 декабря того же года, послано уже с другой квартиры: «Дорогой Иван Иванович. Наконец-то я получил от тебя открытку. Рад, что у тебя все благополучно и что сезон нашей дорогой филармонии проходит хорошо... Я окончательно обосновался в Куйбышеве. Вчера я переехал в отдельную

квартиру. До сих пор я жил в комнате, а сейчас у меня квартира из двух комнат и я чувствую себя в ней прекрасно. Очень много мне помогли с устройством в Куйбышеве в смысле жилья и снабжения М. Б. Храпченко и особенно Р. С. Землячка, которая в высшей степени внимательно отнеслась ко всем моим нуждам. (...) Приступил я к сочинению четвертой и последней части 7-й симфонии. Из Ленинграда я вылетел налегке. Взял с собой лишь партитуру «Леди Макбет», 7-ю симфонию и Симфонию [псалмов] Стравинского (мое переложение и партитуру). Иногда с Обориным (он здесь) играем ее в 4 руки и поражаемся красотам этого сочинения. На днях в Куйбышеве образовался Союз советских композиторов. Было избрано правление в следующем составе: я (председатель), Д. А. Рабинович (зам. председателя), А. С. Оголевец (ответственный секретарь), С. И. Шлифштейн и С. А. Чернецкий (члены правления). В ревизионную комиссию были избраны следующие товарищи: Солодухо, В. В. Небольсин, Цфасман. Сегодня будет первое творческое собрание. На этом собрании я буду показывать три части моей 7-й симфонии. (...)

Живу я тихо. Сижу большей частью дома и работаю. Вечером, да и в течение дня, заходят друзья: Оборин, Рабинович. Играем в 4 руки, хотя нот тут очень мало. Пьем чаек и вспоминаем друзей. Чаще всего тебя и Шебалина. Расходимся довольно рано. Иногда лишь засиживаемся до часу, до двух. Мечтаем о возвращении домой. Мечтаем до одурения, до слез. И я верю, что мы с тобой скоро будем дома и будем жить так же, как и до отъезда...»

В следующем письме Дмитрий Дмитриевич подробно рассказывает, как организован его быт, питание, из чего складываются его доходы. «Очевидно, завтра или послезавтра закончу партитуру симфонии. У меня имеется следующий проект. Хочу съездить дней на 10—12 в Новосибирск. Во-первых, мне очень хочется повидать тебя, во-вторых, послушать нашу филармонию и симфоническую музыку, каковая в Куйбышеве отсутствует. Тоска по музыке дошла до того, что я почти ежедневно бегаю к моим соседям Литвиновым (семья М. М. Литвинова) и они любезно, уже в который раз, заводят патефон и ставят Es-dur'ную симфонию Гайдна. Больше у них ничего нет...» (25.XII 1941). Здесь же Шостакович упоминает, что писал он много и часто и жалеет, что, по-видимому, Иван Иванович его писем не получает.

В следующем письме, датированном 4 января, композитор довольно много места уделяет только что законченному сочинению: «27.XII 1941 года закончил 7-ю симфонию. Три части вышли удачно. 4-я часть пока еще совсем свежа и потому достаточно критически отнестись к ней не могу, но как будто бы тоже удачно. Первые три части (особенно 1-я и 3-я) выдержали испытание временем и продолжают мне нравиться и сейчас.

Здесьние музыканты высоко оценивают этот опус, хотя и счи-

тают, что в нем имеются некоторые недостатки, правда, несущественные. Например, Самосуд считает, что в 4-й части не хватает хора, солистов и что из-за этого обстоятельства ее трудно будет слушать, принимая во внимание, что первые три части длятся 52 минуты; возможно, что он прав. Некоторые организации (Комитет по делам искусств, оргкомитет Союза советских композиторов, Куйбышевский Союз композиторов) выдвинули 7-ю симфонию на соискание Сталинской премии. Безумно хочется показать это сочинение тебе и послушать его под управлением Мравинского. Однако боюсь, что скоро это сделать не удастся. Комитет форсирует ее исполнение и уже приступил к переписке. Дирижировать будет Самосуд.

Все мы здоровы. У меня явно не в порядке нервная система. Частенько ночью, страдая от бессонницы, начинаю плакать... Очень часто думаю о тебе и твоего общества мне явно не хватает. Возможно, что соберусь с силами и приеду на несколько дней в Новосибирск. Без симфонической музыки безумно скучаю. Когда читаю твои письма, то прямо слюнки текут от аппетита. В ближайшее время думаю полечить нервы, а то становится трудно. Очень заботит меня судьба мамы и Маруси (сестра композитора, М. Д. Шостакович.— Л. М.), оставшихся в Ленинграде... Известия от мамы приходят редко и неаккуратно...»

И далее Шостакович продолжает писать часто. Кроме того, у Литвиновых есть телефон, и Дмитрий Дмитриевич посылает в Новосибирск вызовы на междугородные переговоры, которые сам ведет от Литвиновых. Так появляется возможность услышать голос друга. После первого такого разговора он на следующий же день пишет: «Раздался телефонный звонок, и после нескольких «алло» я услышал твой голос, который не слышал с 21 (если не ошибаюсь) августа 1941 года...» (18. II 1942):

Получив письмо от Екатерины Ивановны Соллертинской, Шостакович также спешит уведомить об этом: «Дорогой Иван Иванович. Вчера вечером я получил от твоей сестры Е. И. Соллертинской письмо, адресованное на Большой театр. Она очень просила меня сообщить все, что я о тебе знаю. Я это немедленно проделал. <...> О своей жизни она ничего не пишет. Спрашивает только о тебе. Живем мы хорошо. ...Была исполнена моя 7-я симфония. Кроме симфонии ничего не исполнялось. После 1-й части, которая длится 32 минуты, был антракт. Затем исполнялись 2-я, 3-я и 4-я части. Успех был довольно большой. Великолепно играл оркестр. Самосуд был очень хорош в первых трех частях. К последней он немного устал. Как никак, а ему 58 лет. Но во всяком случае и 4-я часть прозвучала достаточно убедительно. <...> Возможно, что я на днях побываю в Москве, где предполагаю сыграть симфонию».

Следующее письмо отправлено композитором из Москвы, где состоялась столичная премьера Ленинградской симфонии. В числе прочих новостей он сообщал: «Вот уже почти 10 дней,

как я живу в Москве. Числа 10 апреля собираюсь обратно в Куйбышев. За сутки до моего отлета в Москву в Куйбышев приехали моя мама, сестра Маруся и ее сын Митя. Мама очень похудела и ее почти невозможно узнать. Маруся и Митя выглядят вполне прилично. Здесь, в Москве, когда я сюда приехал, находились мои теща и теща. Они также поехали в Куйбышев. В связи с этим обстоятельством я переехал на новую квартиру. Теперь у меня квартира из 4-х комнат в очень хорошем доме. <...>Есть телефон № 22-73. Будет возможность — позвони. В Москве время провожу хорошо, только очень суматошливо. Мотаюсь по делам и очень устаю. Времени не хватает. Вчера из ВОКСа мне прислали пластинки моей 6-й симфонии в исполнении Стоковского. Должен сказать честно, что мне мало понравилось его исполнение. Выучено хорошо, точно, а вот характер трактовки меня совсем не устраивает. Особенно последняя часть. Он ее исполняет очень медленно и грузно. Нету легкости и веселья, которое пленило у Мравинского. Передай ему мой большой привет. Во всех отношениях грустно, что не удалось мне послушать 7-ю в его исполнении. Как бы он это хорошо сделал. С. А. Самосуд проводит ее очень хорошо, но очень хочется послушать в ней Мравинского...» (31.III 1942).

К счастью, скоро обнаружилось, что желание композитора вполне выполнимо. Последующие его письма содержат планы поездки в Новосибирск — поездки, которая состоялась в июне 1942 года. К приезду Шостаковича Соллертинский поместил в газете «Советская Сибирь» статью, которая познакомила жителей города с автором Ленинградской симфонии, намеченной к исполнению в первых числах июня. В небольшой газетной заметке Иван Иванович сумел не только обрисовать творчество замечательного композитора, но и воспользовался случаем, чтобы впервые упомянуть в печати, пусть с необходимой тогда оговоркой, публично еще не звучавшую Четвертую симфонию: «Переломным моментом (в творчестве Шостаковича.— Л. М.) явилось создание гигантской, еще неопубликованной и ни разу не исполнявшейся Четвертой симфонии — произведения огромного трагического размаха, хотя и не лишённого противоречий». В заключение автор статьи писал: «Седьмая симфония сочинялась в городе Ленина во время воздушных тревог и канонады, под грохот авиабомб и зенитных орудий. Принципиальное значение этого великого музыкального произведения не может быть недооценено. Это, по существу, первое монументальное произведение советского искусства, вызванного к жизни Отечественной войной. Через 10 дней новосибирцы смогут ознакомиться с этой потрясающей симфонией. Это музыка, к которой полностью могут быть обращены знаменитые слова Бетховена: она высекает искры огня из человеческих сердец.

Сейчас Шостакович находится в самом расцвете творческих сил. У нас есть все основания думать, что за Седьмой симфонией

последуют другие его произведения, которые создадут новую эпоху в истории советской музыкальной культуры \*.

Иван Иванович успел познакомиться только с Восьмой симфонией, которая была создана через год. До последующих, составивших, как он и предполагал прозорливо, новую эпоху советского симфонизма, ему не суждено было дожить.

Статья Соллертинского «Седьмая симфония Шостаковича» появилась в той же газете после концерта. Рядом с ней была помещена подборка высказываний слушателей. Среди них оказались народный артист СССР Ю. Юрьев, член ЦК Компартии Испании И. Асеведо, секретарь Новосибирского обкома партии А. Эльман, Леонид Утесов. Все они говорили о потрясающей силе воздействия музыки Шостаковича.

Кстати, с Асеведо Иван Иванович довольно часто общался: пользовался случаем попрактиковаться в испанском языке к радости изгнанника, тосковавшего по родине.

Возможно, был знаком Соллертинский и с еще одним незаурядным иностранным жителем Новосибирска. В начале войны туда был эвакуирован живший в Советском Союзе последний парижский коммунары Адриен Лежен. В 1942 году он умер, не дожив четырех лет до своего столетия, и был похоронен в центре города, в мемориальном сквере у Дома имени В. И. Ленина \*\*.

Осталось описание следующего исполнения Ленинградской симфонии в Новосибирске, сделанное литератором Борисом Рясенцевым: «...аплодисменты! Они встречают первых, появившихся сразу с двух сторон оркестрантов, усиливаются, когда те стали раскланиваться, прежде чем сесть. И еще более усиливаются, когда выходит Соллертинский. Медленно, уверенно, чуть «вразвалку». В черном костюме с «бабочкой» у белого воротничка. Как всегда, как... до войны. Он поклонился хмуровато, скупю, коротким, чуть заметным кивком, и почти сразу «приступил к делу».

Многое из того моего первого новосибирского вечера \*\*\* запомнилось с поразительной яностью. И я воспроизведу вкратце это выступление по сохранившимся записям (неискоренимая профессиональная привычка!) (<...>)

— Сегодня новосибирцы и те, кто вместе с нами нашли приют в этом удивляющем городе (он сказал именно «удивляющем», а не «удивительном»), снова присутствуют на событии необыкновенном в истории искусства — и не только искусства. Не только! Я говорю «снова» потому, что новосибирскую премьеру этой великой симфонии, да еще в присутствии автора, наш оркестр продемонстрировал несколько месяцев назад. Мнение

\* Соллертинский И. Дмитрий Шостакович (к приезду в Новосибирск). — Сов. Сибирь, 1942, 24 июня.

\*\* Прах Адриена Лежена в 1971 году был перевезен в Париж.

\*\*\* Рясенцев в этот день приехал в Новосибирск с фронта.

композитора об этой работе Мравинского и всего оркестра было опубликовано в местной и центральной прессе.〈...〉

Иван Иванович говорил так, что нельзя было не почувствовать: он горд тем, что является современником Шостаковича и активно призывает нас разделить с ним эту радость. И нельзя было не вспомнить, что задолго до Седьмой симфонии замечательный музыковед увидел огромные масштабы дарования замечательного музыканта.〈...〉 Вслед за этим мы услышали профессионально-музыковедческую, но выразительную и понятную, «по-соллертински» виртуозно отточенную характеристику симфонии. Запали в память заключительные слова о титаническом замысле композитора, о монументальной архитектуре этого произведения. Вот вам ярчайший пример, говорил Соллертинский, вторжения клокочущей современности в музыку, политики в искусство и вторжения музыки в современность и политику. С волнением необычайным, заявил он, воспринимаем мы в годину войны эти грандиозные звучащие фрески. И с неменьшим волнением будем слушать эту великую симфонию после победы!..

Аплодисменты, провожавшие лектора, взорвались овацией, когда он у самой кулисы посторонился и навстречу ему вышел Мравинский. Дойдя до центра авансцены, дирижер энергичным взмахом рук поднял оркестр» \*.

Закончилось довольно долгое, но все же недостаточно продолжительное для друзей пребывание Шостаковича в Новосибирске, и снова полетели письма. Теперь обсуждается проблема, возникшая, как видно, в дни свидания: композитор мечтает переехать в Новосибирск, где рядом будет друг, где музыкальная жизнь, несмотря на отсутствие оперного театра, значительно богаче, чем в Куйбышеве.

«11.VIII 1942. Серноводск. Дорогой Иван Иванович. Ужасно без тебя скучаю. Спасибо, что написал открытку. Я живу сейчас в Серноводске. Побуду еще несколько дней и вернусь в Куйбышев. Симфонической жизни в Куйбышеве сейчас нет. До моего приезда из Новосибирска Самосуд дважды собирался поставить Шестую симфонию, но это не состоялось. Во-первых, не было нотного материала, во-вторых, его вызвали в Москву. Так что когда я приехал, то симфония (6-я) не состоялась. Не будет играть также и 7-я симфония. Очевидно, концерты состоятся осенью. Насчет моего переезда в Новосибирск: пока боюсь об этом думать, т[ак] к[ак] тащить столь многочисленную семью, как моя, довольно трудно \*\*. Но переехать страшно хочется. Хочется слушать музыку и встречаться с тобой и Свиридовым...»

\* Рябенцев в Б. Первый вечер и тридцать лет.— Сибирские огни, 1976, № 9, с. 138—139.

\*\* Кроме жены, детей и помощницы по хозяйству, с Шостаковичем жили его теща и теща, а в его бывшей квартире, также на его попечении, были мать и сестра с сыном.

В нескольких последующих письмах перспективы переезда обсуждаются весьма серьезно, но потом Дмитрий Дмитриевич окончательно отказывается от этого плана, связанного с колоссальными трудностями.

«6.XII 1942. Куйбышев. Дорогой Иван Иванович. Вчера я вернулся из Москвы, куда ездил для участия в антифашистском митинге работников искусств. Вернувшись, нашел твою открытку. Я думаю, что в Новосибирск переезжать не буду. Это связано с большими трудностями. Здесь у меня кое-как налажена жизнь, и я буду продолжать жить по-прежнему в Куйбышеве. Должен сказать, что иногда мне бывает мучительно трудно без тебя и скучно без музыки. Это и являлось главным огнем, разжигавшим мое желание переехать в Новосибирск. Но раз это не удастся, то и не надо. Возможно, ты уже знаешь, что Шебалин назначен директором Московской консерватории. Он уже приступил к исполнению своих обязанностей. Он написал очень хороший Славянский квартет, который я всячески рекомендую выписать и исполнить силами квартета им. Глазунова в Новосибирске. Очень также рекомендую на тот же предмет квартет Прокофьева на кабардино-балкарские темы. Скоро я вышлю тебе и Свиридову по экземпляру моих новых романсов, из коих один посвящен тебе, а другой — Свиридову. Другие также посвящены моим друзьям, а именно Л. Т. Атовмьяну, Н. В. Шостакович (жене-другу), И. Д. Гликману и В. Я. Шебалину. Итого шесть. Тебе посвятил сонет Шекспира 66 в переводе Пастернака. Ну вот, дорогой друг, пока все. Желаю тебе и твоей семье здоровья и счастья. Надеюсь, что рано или поздно увидимся. *Д. Шостакович.*

Ты, наверное, уже слышал, что скончался Б. Л. Яворский».

В каждом письме Шостаковича звучат одни и те же ноты: что очень тоскливо без музыки — симфонической музыки, которая необходима композитору, как воздух. Что плохо без близких друзей. Горечь утрат, которые следуют одна за другой: скончались Л. В. Николаев, П. Б. Рязанов. Один из любимых учеников Шостаковича Вениамин Флейшман погиб, защищая Ленинград...

Сообщает композитор и о новых творческих планах, в частности о работе над оперой «Игроки» по Гоголю, работе, которую с горечью называет «лишенной всякого смысла». А потом приходит тяжелейшая болезнь — брюшной тиф. Но как только самые страшные дни минуют, Дмитрий Дмитриевич снова пишет другу: «Когда боли меня покинули, я начал обдумывать сонату для рояля. Обдумал и сейчас понемногу записываю. Некоторое время тому назад послал тебе и Свиридову мои романсы в роскошном издании Музфонда. Получил ли ты их? Сегодня послал тебе и Мравинскому партитуру 7-й симфонии (с дарственной надписью.— Л. М.)...» (12.I 1943).

Вместо неосуществленного переезда в Новосибирск у Шостаковича возникают другие планы; он никак не хочет смириться

с тем, что живет вдали от друга. Соллертинскому вместе с очередными новостями он сообщает: «Завтра я уезжаю в Москву. Вернее, под Москву, в санаторий. Там пробуду недели 2—3. Столько же пробуду и в Москве. Затем обратно в Куйбышев. Должен тебе сообщить, что буду делать попытки осесть в Москве на постоянное жительство, хотя представляю себе, что это связано с огромными трудностями. В общем, в эту поездку все решу. Или переезжаю — или нет. Не знаю, известно ли тебе о несчастье, постигшем Леву Оборина? У него на нервной почве отнялись пальцы на левой руке. Он лечился в Куйбышеве целый месяц и вчера уехал в Москву. Результатов лечения я не заметил. Он переживает это несчастье весьма мужественно и надеется на излечение. Я совершенно поправился, хотя еще очень устаю от пешего хождения. Но с практикой и уставать перестану» (1.III 1943).

Через две недели из санатория, где он поправляется от последствий перенесенного заболевания, Шостакович пишет: «Здесь очень хорошо, но я не люблю санаторную жизнь и сильно скучаю. Нина в Москве. В Куйбышев возвращаться не буду, вернее, не хочу. Сегодня Нина смотрела квартиру, которую мне предоставили в Москве (и отказалась от нее.— Л. М.)... Я страдаю графоманией. Написал почти всю Фортепианную сонату, соркестровал свои романы, которые, возможно, тебе известны, так как уже довольно давно я послал тебе таковые с трогательной надписью; делаю клавир оперы «Игроки», далеко еще не законченной и вряд ли имеющей быть законченной; продолжаю работать над партитурой упомянутой оперы и т. п. Вне работы, хотя бы чисто технической (напр[имер], работы над клавиром), чувствую себя скверно и буквально не нахожу себе места, хотя причин этому очень мало...» (14.III 1943).

Еще через полмесяца перспективы Дмитрия Дмитриевича окончательно выясняются: «По возвращении в Москву (из санатория в Архангельском.— Л. М.) я приступаю к занятиям в Московской консерватории, куда зачислен профессором. Будет у меня 1 (один) аспирант. Закончил здесь трехчастную сонату для рояля...» (29.III 1943).

Следующее письмо другу отправлено уже с новой московской квартиры, куда Шостакович настойчиво приглашает Ивана Ивановича. Теперь в письмах появляется новый мотив: Соллертинский должен тоже переехать в Москву. От письма к письму предлагаются различные варианты — место художественного руководителя Госоркестра СССР вместе с Мравинским, которому предложат пост главного дирижера; место в консерватории, куда ее директор, их общий друг Шебалин охотно примет Ивана Ивановича; работа в научно-исследовательском институте...

Появляется в письмах Шостаковича и еще один мотив — беспокойство о здоровье друга. Надо думать, Соллертинский, очень сдержанный с окружающими его людьми, никогда ни на

что не жаловавшийся, в письмах к Дмитрию Дмитриевичу все же позволял себе упоминать о расшатанном здоровье, о больших нервных перегрузках, о многих невзгодах, которые в эти дни выпали на его долю. И, конечно, в каждом письме Шостаковича один и тот же призыв: вырваться в Москву хотя бы ненадолго. В одном из последних писем читаем: «О себе писать особенно нечего. Здоров. Только что (буквально) закончил 8-ю симфонию. На душе некоторая пустота, которая всегда бывает по окончании большой работы. Симфония состоит из пяти частей: 1) Адажио, 2) Марш, 3) Марш, 4) Скорбный марш, 5) Пастораль. Срочно переписывается партитура. Мравинский везет ее в Новосибирск. Я ему проигрывал в не вполне законченном виде. Он решил ее исполнить. Дорогой мой друг. Иногда мучительно трудно бывает без тебя. Надеюсь на скорую встречу. Был проект назначить тебя директором Московской филармонии, но пока назначили и. о. директора Власова...» Это письмо от 9 октября 1943 года. На следующий день, 10-го, Ивану Ивановичу писала сестра. Она тоже вернулась в Москву и звала туда брата. Рассказывала, как постепенно, но неуклонно налаживается жизнь столицы, насколько легче стало во всех отношениях. Писала, что в консерватории часты симфонические концерты, что вернулся из Куйбышева Большой театр. Иван Иванович в эти месяцы все больше склонялся к переезду в столицу.

## Глава девятая

# ПОСЛЕДНЯЯ

В марте 1942 года, когда довольно далеко еще было до конца первого новосибирского сезона филармонии, но можно уже было подвести какие-то предварительные итоги, обобщить проделанную за несколько месяцев концертную работу, состоялась конференция слушателей. Открыл ее Соллертинский, который, в частности, сказал следующее: «Война застала советскую музыкальную культуру и прежде всего культуру симфоническую на очень высоком подъеме... Появились монументальные, заслужившие всеобщее признание симфонические произведения советских авторов. Вся наша страна покрылась сетью филармоний и симфонических оркестров. Буквально миллионные слушательские массы внимали звукам произведений Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бетховена, Шуберта, Шостаковича, Мясковского...»

Перейдя конкретно к работе Ленинградской филармонии, ее художественный руководитель рассказал, что в годы тяжелых военных испытаний решено было ориентироваться прежде всего на музыку героического плана, волевою, мужественную, проникнутую пафосом борьбы и победы. «Мы успели полюбить Сибирь,— завершил он свою речь.— Мы не чувствуем себя здесь случайными и равнодушными гостями. Мы пламенно хотим, чтобы Новосибирск стал одним из центров боевой советской музыкальной культуры, чтобы пребывание в Сибири (ленинградских учреждений.— *Л. М.*)... навсегда оставило большой и положительный след в развитии всей культуры Сибири» \*.

Сам Иван Иванович сделал все, что было в его силах, чтобы эти слова не остались только словами. Причем деятельность его касалась не только музыкальной культуры.

Случайно сохранился список книг, которые он прочел в пер-

---

\* ЛГАЛИ, ф. 279, оп. 1, д. 231.

вый месяц пребывания в Новосибирске, тот месяц, когда ему, по его собственному утверждению, «нечего было делать». В этом списке 400 (!) названий, среди которых — мемуары Талейрана и Гарибальди, Пуанкаре и Кропоткина, Витте и Сухомлинова, Брусилова и Гиляровского; сочинения Дос Пассоса, Эренбурга, Флобера, Гейне, Верфеля, Мопассана; огромное количество литературоведческих трудов о Льве Толстом; музыковедческая литература; русская критика (Добролюбов, Писарев и др.); исторические сочинения Тарле; книги по научному коммунизму; биографии полководцев и книги, посвященные крупнейшим войнам разных эпох. Последняя тема, как это ни удивительно — настолько она представляется далекой от круга интересов Соллертинского, — давно его привлекала. Так, в домашней библиотеке есть том книги «Стратегия в трудах военных классиков». В него вошли отрывки из работ прусских полководцев Мольтке, Бюлова, австрийского эрцгерцога Карла, французского генерала Жомини, профессора Берлинской военной академии генерала Шерфа, прусского генерала Богуславского, историка Дельбрюка, профессора стратегии Генриха Антоновича Леера. Выпущенная в 1926 году «Воениздатом», эта книга была приобретена Иваном Ивановичем в 1932 году и тщательно проштудирована.

Нет данных о том, насколько его интересовала военная тема в последующие годы. Быть может, он вернулся к ней только в Новосибирске. Но там он не только изучал труды военных историков и военные и исторические мемуары. Всегда стремившийся к действенному применению своих знаний, Соллертинский предложил Новосибирскому окружному дому Красной Армии обширный цикл лекций о великих полководцах всех времен и народов. По воспоминаниям музыковеда Ю. Я. Вайнкопа, бывшего тогда вторым лектором филармонии, Иван Иванович прочел «пробную лекцию» перед военным руководством. Прошла эта проба блистательно: «В лекции о Бородинском сражении он тут же рисовал на доске мелом, как были расположены редуты, батареи и т. п. Своими соображениями о том, почему не была вовремя использована артиллерия резерва Главного командования русских войск, он покорила все начальство, весь присутствовавший генералитет» \*.

Итак, кроме основных обязанностей в филармонии, Пушкинском театре и Театральном институте, Иван Иванович еще регулярно читал лекции о полководцах, начиная с Ганнибала. Он читал также лекции об искусстве в организованном ленинградцами Университете литературы и искусства, причем не только в самом городе, но и в филиалах, которые располагались за пределами Новосибирска. Были у него и лекции в Новосибирском институте военных инженеров транспорта.

В здании филармонии по выходным дням он в порядке шеф-

\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 155.

ской помощи читал лекции по истории литературы — о Мольере, Шекспире, Сервантесе, Бальзаке, Руссо, Вольтере, Стендале, Льве Толстом и других представителях мировой литературы<sup>20</sup>. На эти лекции сбегался буквально весь город. Были заняты не только все места: люди стояли в проходах, теснились на балконе, просили не закрывать дверей, чтобы те, кто не смогли попасть в зал, все-таки слышали Соллертинского. Нужно представить себе, каковы были эти лекции, как нужны они были людям, если новосибирцы приходили на них после тяжелой трудовой недели, «разрывая» свой единственный выходной день (лекции проходили днем, с 14 до 16 часов).

В 1943 году в Новосибирск переехал Ленинградский театральный институт. Эвакуированный первоначально на Северный Кавказ, а затем в Томск, институт перебрался, наконец, к месту базирования театра, в котором работали, в основном, его педагоги. Еще до переезда института в Новосибирске работала приемная комиссия, осуществлявшая набор студентов. В нее входили ведущие мастера Пушкинского театра: Ю. Юрьев, Л. Вивьен, Н. Рашевская, Е. Карякина, входил в нее и Соллертинский. Артистам приходилось ездить в Томск читать лекции. Когда институт разместили в Новосибирске, занятия студентов стали проходить в помещениях недостроенного оперного театра. Колоссальный, задуманный с размахом и почти готовый в начале 1941 года (оставались внутренние работы), театр сначала стал эвакуационным пунктом, затем в нем разместились фонды Третьяковской галереи, потом нашлось место и для Ленинградского театрального института. Занятия проходили в фойе, под лестницей... Никто не жаловался на неудобства: главным была неумная жажда знаний, деятельности.

Соллертинский читал для студентов курсы: «Введение в театроведение», «История западноевропейского театра» и «История музыки». В разных аудиториях Новосибирска им были прочитаны также лекции «Чем нам дорог Фридрих Шиллер», «Чайковский и русский музыкальный театр», «Живопись времен Великой французской революции», «Тема патриотизма в операх русских и советских композиторов».

Как когда-то, на заре жизни, в Витебске, он изучал историю края, в который забросила его судьба, так и здесь он увлеченно штудировал все, относящееся к Сибири. Очень любил цитировать Радищева: «Что за богатый край Сибирь, что за мощный край! Потребны еще века, когда она будет заселена. Она предназначена сыграть большую роль в анналах мира!» \*

Решающей стала роль Ивана Ивановича в создании Сибирского Союза композиторов. Попытки его организации были раньше. Еще в январе 1937 года возник оргкомитет для создания Сибирского отделения композиторской организации, но быстро

\* Из воспоминаний Б. К. Рясенцева.

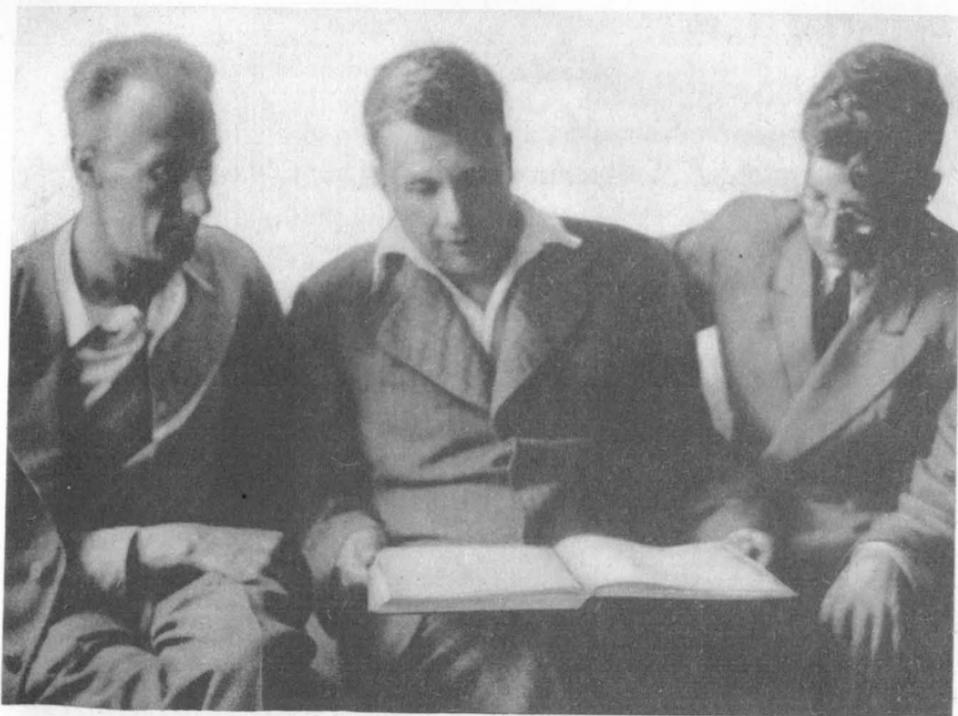
распался. В 1939 году Новосибирский областной Совет депутатов трудящихся принял постановление «Об организации оргбюро ССК Новосибирской области». В это оргбюро вошли, в числе других, М. Невитов и А. Новиков. Однако и тогда все ограничилось принятием в Союз композиторов СССР двух новосибирцев, отделение же не открылось. Лишь теперь, благодаря энергии Ивана Ивановича, Сибирское отделение Союза композиторов начало функционировать. Его первым председателем стал Невитов. Одним из первых мероприятий отделения было принятие в его члены молодого ученика Шостаковича Юрия Свиридова. Соллертинский торопил с приемом, так как в качестве члена Союза композиторов Свиридов имел бы право на кое-какие материальные блага, которых так не хватало всем в те тяжкие годы.

Соллертинский помогал многим. Знакомым музыковедам устраивал лекции, композиторам — заказы музыки. Особую роль сыграл он в судьбе Курта Зандерлинга. Музыкант бежал из фашистской Германии, перед войной работал в Москве ассистентом при Г. Себастиане. Летом 1941 года оказался в Алма-Ате, там у него родился сын. Положение было критическим: работы не было, жить стало не на что. Соллертинский перевез Зандерлинга в Новосибирск, где он сделался вторым дирижером, делился с ним, чем мог: немудреными припасами, бельем, детской одеждой...

В 1943 году оркестр Ленинградской филармонии, кроме постоянных концертов в отведенном ему здании, пять раз выезжал на гастроль. Летом оркестр дал восемь концертов в Барнауле, Иван Иванович выступал перед каждой программой — рассказывал о творчестве Чайковского, о Римском-Корсакове, Дворжаке, Глинке, Глазунове; о Вебере, Бизе, Россини и Сен-Сансе. Участвовал ли он в других поездках — в Омск, Кемерово, Прокопьевск и Новокузнецк, сведений не сохранилось.

В эти последние месяцы он все чаще ощущает недомогания. Сказываются постоянное нервное и физическое напряжение, сложности быта, неизбежные в военное время, и некоторые неприятности, возникающие в филармонии... В записных книжках Соллертинского все чаще появляются записи, ранее для него совершенно не характерные. Если на протяжении многих прежних лет, как правило, шли лишь деловые заметки, то теперь среди констатации лекций, репетиций, занятий, посещений библиотеки и прочих дел все чаще встречаются такие, например, строки: «Сколько впереди еще горя, потерь, смертей! Слова Гёте «Вперед, по ту сторону могил!» меня что-то не утешают» (запись «Для заметок» под датой 19 апреля 1942 года). Или такая: «Ленинград сейчас кажется меньшей реальностью, чем Нью-Йорк». И почти на каждой страничке фамилии, обведенные черной траурной рамкой. И еще — в квадратных скобках — военные сводки:

Ответственные премьеры всегда готовились вместе



9 I 1936. Москва.

Дорогой Иван Иванович.

Получил сегодня твоё письмо и очень радостно  
исселился. В период от 12 до 14 января.

Следовательно сразу подивился на программу вечера  
Ленина 4. февраля: Его картина очень хорошая по  
меркам тем года. Показана была картина. Я  
убедил, что это очень важно, или нет.

Многие люди порадовались твоим творческим успехам  
профессии. Это очень важно.

Устал и охотно, но не об этом тебе писать и  
моя уверенность. Ты же знаешь, что ты талантливый,

я и интересен другим (в том числе). Устал я от  
визитов и от чужих "Писем друзей". Хотелось бы  
визитов № "Соборной Миссии" и "Миссии"

организации. Однако я охотно обещаю от  
визитов и охотно ты все своё разво-материальное  
опять же охотно, но своим собственным выбором  
Кремля и худоба, все обещать по возможности.

Но в самом деле охотно тебе советую не только  
профессию. Исполнишь же советую, но и удовлетворить

твоему. Миссиям много на Руси", а вот миссиям  
опять же нет. И тебе советую, все же, но и удовлетворить.

Ты делаешь свои большие и в своей сфере  
пользуешь дело. Ты конечно знаешь, что ты делаешь

14 XI 1934. Владимир.

Дорогой Иван Иванович.

Сразу сообщим тебе некоторые Владимирские новости. О. В. Лепкин освобожден от должности и директора Ленинградских Гримерийных студий перешел на другую работу. Врио директора назначен г-н А. В. Десовский. Он работает временно исполняя обязанности. Комиссия Советского Комитета утвердила избрательные Правила СССР по поводу областного комитета. Следовательно в этом деле все идет своим путем. Вот и так, ибо бы Александр и Кореньков отработали бы в отпуске. И вот и другая новость: Крайне в этот момент. Неодолжимо им отдохнуть.

Анна и Иван Десов с А. И. Трошкин и остальные Гримерийные отъезжают. Товарищеское дело и о себе и в будущем своем городе. Он очень не хочет себя отлучать из Ленинграда и для этого предпринимает соответствующие приготовления (квартира, мебель и пр.). Подумать только все идет своим путем.

Анна в радиус-камере был Кореньков из моего сочинения. Н. С. Радышевский написал 1<sup>ю</sup> книгу про Н. Кореньков и Зоринку из "Золотого века". Он спланировал отъезд Коренькова. Небольшое слово Д. И. Поддубный-Березовского было задержано и посылку Кореньков или бы Кореньков. Это тоже хорошо, Б. К. Крайне нет, в СССР лучше не уезжать своим работам и Москве. Конечно надеюсь увидеться тебе в будущем в Москве.

Такие записные книжки Иван Иванович вел всю жизнь

СЕНТЯБРЬ

18. Четверг

А. Козь ин. ~~С. Ф. Давыдов~~ (С. Ф. Давыдов).  
Пис. разбор с ~~В. М. Давыдов~~ <sup>Т. М. Давыдов</sup>

Бумага с Миттой в саду.  
У Давыдова.

19. Пятница

Степановича сходят в Касимов.

3. Градоса (Козь ин. С. Ф. Давыдов).

Получил билет в Обл. Б-на.

4. "Трое".

Получил Митчинича.

[Бываю в Касимов].

20. Суббота

12. Филармония Козь ин.

Обл. Б-на и Успен. Б-на

Получил билет в Касимов.

Вечером в Касимов.

Учредительная конференция в Касимов.

21. Воскресенье

Утром Косовича Орешица.  
Утром В. А. Сергеев.

[Оригинал в Касимов].

СЕНТЯБРЬ

22. Понедельник

Рай. В. М. Давыдов (Оригинал в Касимов).

2. С. Ф. Давыдов.

Ура tres meses!  
de la guerra.

и угу хив

3. Козь ин. Давыдов.

Получил билет в Касимов.

Mes mois d'exil.  
L'un subit; l'autre tristesse  
avec les yeux égarés.

23. Вторник

12. Бываю (в Обл. Б-на)

2. Филармония (С. Ф. Давыдов).

3. Касимов в. с. (Район).

24. Среда

Литература в Б-на.

Она в Б-на.

Большая конференция с. Филармония.

С. Ф. Давыдов, Пискин.

В. А. Сергеев

Утром в Касимов.

12. Собираю свои работы в Касимов.

1. Протокол Козь ин. Б-на. (А. А. Сергеев)

"Собрание Касимов" (оригинал в Касимов).

Пискин & Митчин.

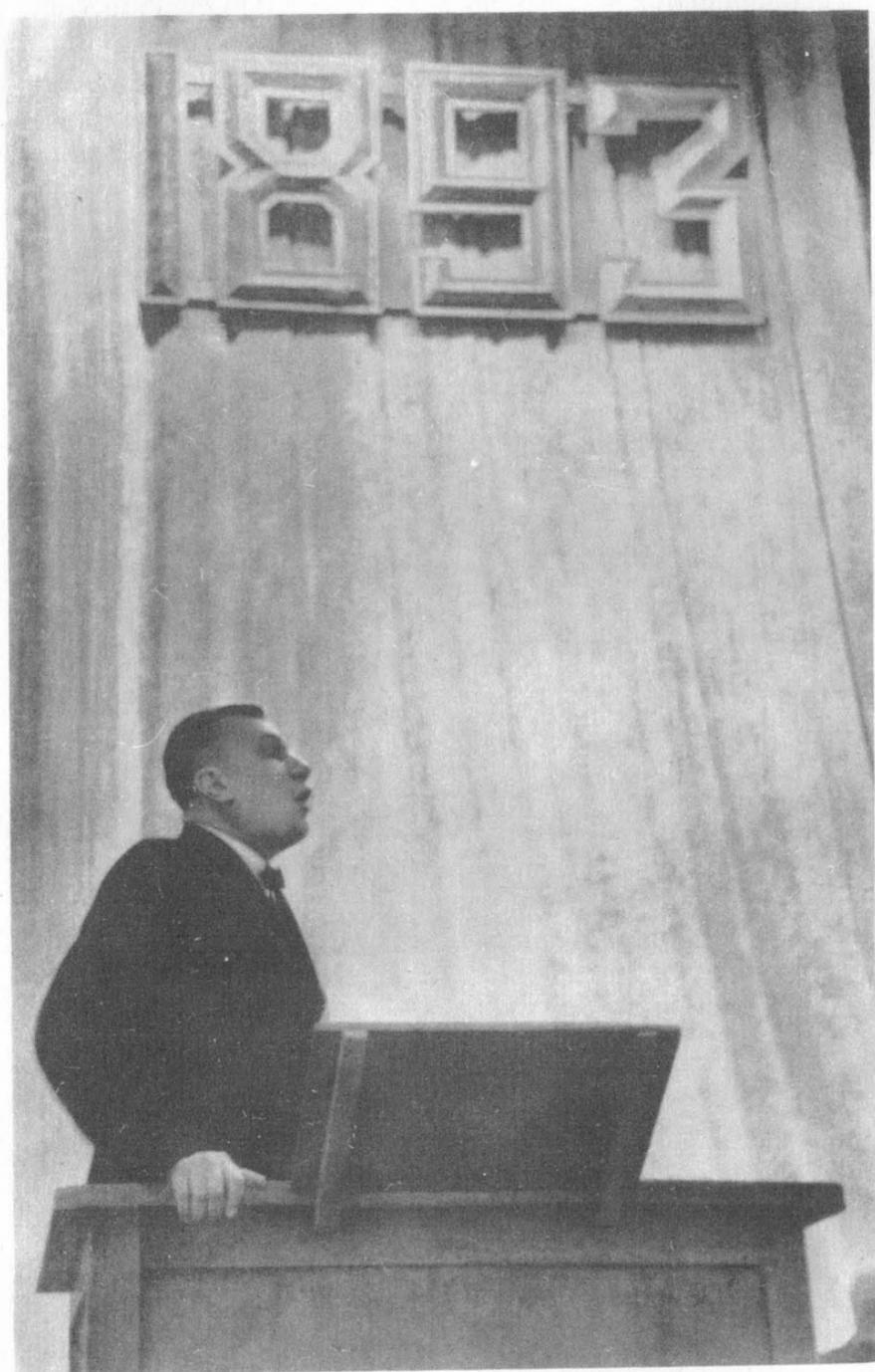
Встретился с Пискиным.

Получил записку от

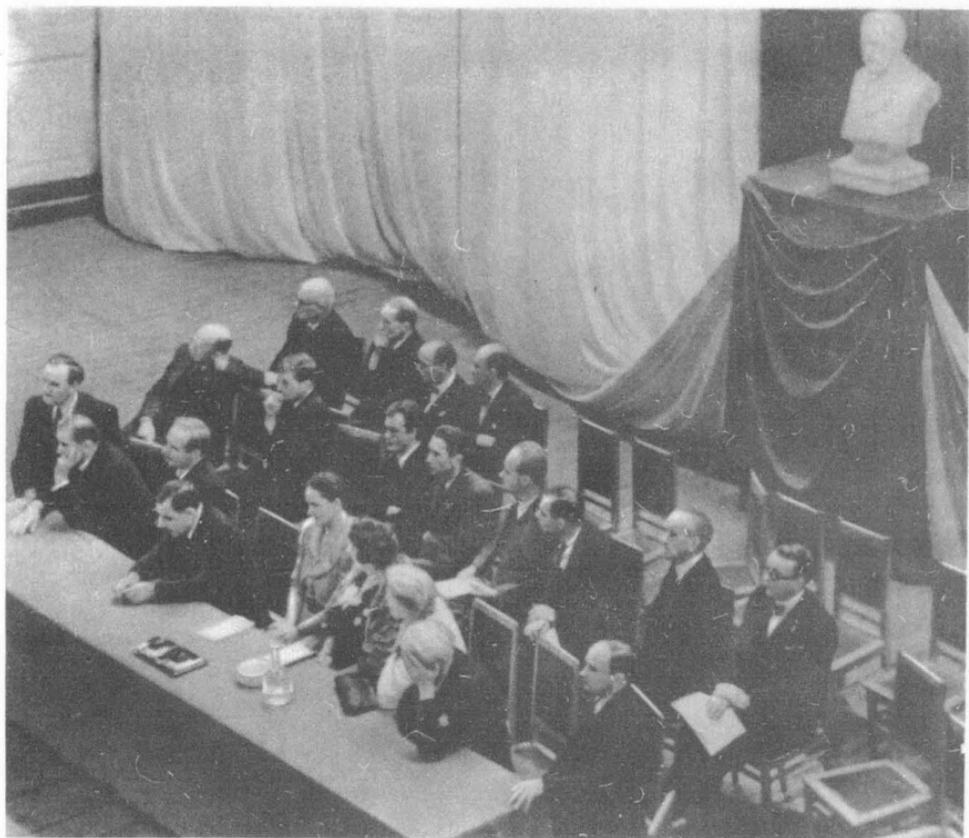
1. Митчин в Касимов.

На афише его фамилия набиралась немногим мельче, чем фамилия дирижера





Приглашение выступить на торжественном концерте памяти И. П. Чайковского было актом признания колоссального авторитета Соллертинского-музыковеда







Памяти друга (трио)

Памяти И. И. Соллертинского  
Dedicated to the Memory of Ivan Sollertinsky

ТРИО

для скрипки, виолончели  
и фортепиано

TRIO

for Violin, Violoncello  
and Piano

I

Дмитрий ШОСТАКОВИЧ  
Dmitri SHOSTAKOVICH Op. 67

Andante  $\text{♩} = 69$

Violino

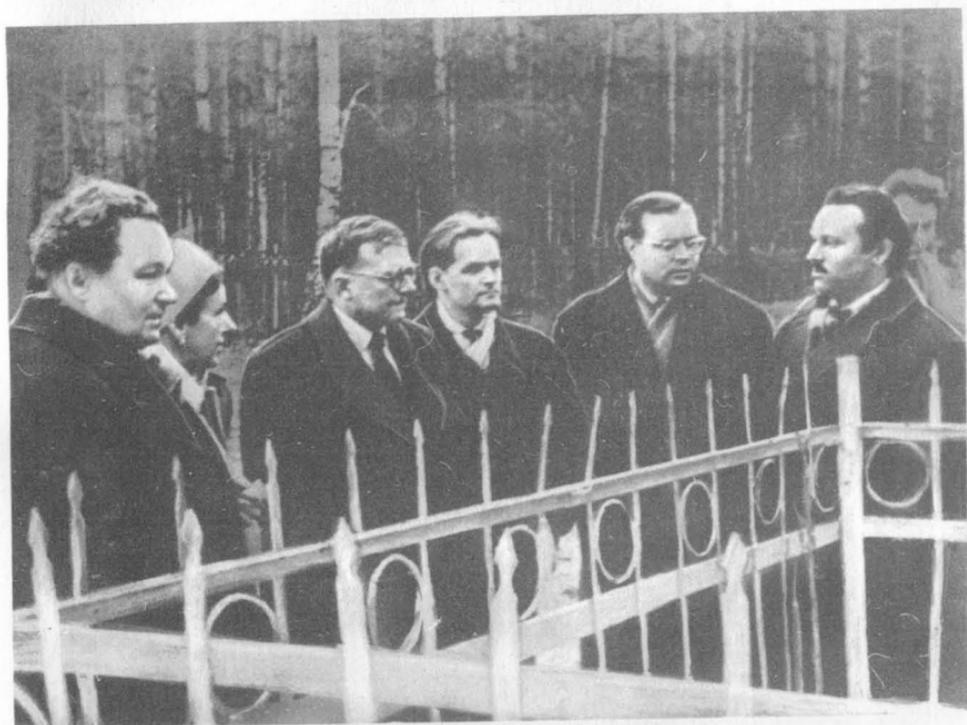
Violoncello

Piano

1 con sord. tenuto 2

*pp tenuto*

В 1961 году Д. Д. Шостакович побывал на могиле друга



К 70-летию Соллертинского установлен новый памятник



Память о Соллертинском свято хранят в Новосибирске (афиша)



Новосибирская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки

Большой зал (ул. Советская, 31)

пятница

**2**

ДЕКАБРЯ 1977 г.

**ИВАН ИВАНОВИЧ  
СОЛЛЕРТИНСКИЙ**

(75 лет со дня рождения)

**ОТКРЫТОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

**СОВЕТА КОНСЕРВАТОРИИ**

**И**

**ПРАВЛЕНИЯ**

**СИБИРСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

**СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР**

ПРОГРАММА:

Слово о Соллертинском — музыковед **В. КАЛУЖСКИЙ**

Шостакович — Прелюдия и fuga ре минор

Малер — „Песни странствующего подмастерья“

Шостакович — Трио ми минор (памяти И. И. Соллертинского)

ИСПОЛНИТЕЛИ:

**В. СЛОНИМ, В. ВАСИЛЬЕВ, Е. БАРАНОВА,  
М. БОГУСЛАВСКИЙ, М. КОРН, Л. РУХАНКИН**

Начало в 20 часов

Вход свободный

Торжественное посвящение в музыковеды



на могиле И. И. Соллертинского





- «1 июля. Среда. Сообщение (опровержение) Информбюро о Волховском направлении.
- 3 июля. Пятница. Наступление немцев на Белгородском и Волчанском направлениях. Рукопашные бои на окраинах Севастополя.
- 4 июля. Суббота. Официальное сообщение о падении Севастополя.
- 5 июля. Воскресенье. Отступление наших войск на Курском «направлении». Бессонница.
- 7 июля. Вторник. Бои у Воронежа. Нами оставлен ряд населенных пунктов.
- 9 июля. Четверг. Оставлен Старый Оскол.
- 10 июля. Пятница. Бои в районе г. Россось.
- 11 июля. Суббота. Нами оставлен г. Россось. Бои у Кантемировки. Немцы наступают в Лисичанском направлении.

⟨...⟩»

Можно было бы долго цитировать эти записи, свидетельствующие о том, что дела на фронте становились не только фактами истории нашей страны, но и входили в биографию каждого — не обязательно сражавшегося на фронте или ждущего писем с фронта. Вообще каждого советского человека.

Появляются в записной книжке строки на старопортугальском языке. Так, для страховки, Иван Иванович записывает то, что не предназначено для других глаз.

Много записей посвящено сыну. Отмечаются все мало-мальски значительные (в масштабах его возраста!) события его жизни от «Мите три года!» 1 сентября до мельчайших недугований, визитов врача, наконец, первого посещения филармонии.

В октябре 1942 года неоднократно появляется запись: «О квартире для Шостаковича». Как видно, планы переезда композитора в Новосибирск не остановились на стадии дружеского обсуждения: Иван Иванович предпринимал какие-то меры, которые, как видно, результатов не дали. Отсюда и фраза в приведенном выше письме Шостаковича: «Если не выходит, то и не надо...»

Неоднократно вторгается на страницы записных книжек и собственный быт. Получение и прикрепление продовольственных карточек. Проблема столовой, которая тоже имеет свои нюансы, свои сложности. На их улаживание уходит какое-то время. Потом на нескольких страничках появляется одна и та же запись: получить ботинки... Наконец, ботинки получены, и на следующий день записано: отнести ботинки в починку. По-видимому, те единственные ботинки, которые были у художественного руководителя филармонии и лектора, ежедневно, вернее ежевечерне выходившего на эстраду, находились в таком состоянии, что им требовался немедленный ремонт...

Идут недели — летние недели 1943 года. Причудливо сплетаются в записной книжке строчки о репетициях оркестра, о сообщениях Информбюро, о полученных письмах и открытках; о том, чтобы не забыть захватить с собой банку для сметаны, чтобы принести ее из столовой домой, детям; отгладить костюм, отдать в починку обувь... И все это перемежается траурными рамками.

Умер А. С. Рабинович — талантливый музыковед, брат дирижера Николая Рабиновича. Умер Н. Э. Радлов. Умер писатель Болеслав Прус. Умер Рахманинов. Траурные рамки почти на каждой страничке. И все чаще среди других строк появляется слово «бессонница».

В августе Иван Иванович собирается в Москву. Его вызывают в Комитет по делам искусств. Но поездка откладывается в связи с началом сезона в Пушкинском театре.

Очень часто появляется запись: «Выключили свет». «Снова отключен свет». Это не просто бытовое неудобство. Темнота означает невозможность работать, невозможность читать. А использует для этого Соллертинский по-прежнему каждую минуту. Оркестранты, которые обедают рядом с ним в филармонической столовой, привыкли к тому, что рядом с тарелкой перед Иваном Ивановичем всегда книга, газета или журнал.

Первого сентября 1943 года снова пришел вызов в Москву. Иван Иванович стал собираться. Это было сложно: на оформление необходимых документов и получение пропуска в столицу понадобилось полмесяца. 16 сентября он, наконец, выехал. На следующий день, в поезде, писал домой: «Дорогой мой Олик, очень беспокоюсь, как ты добралась домой. У меня до сих пор перед глазами стоит твоя трогательная и милая фигурка. Пишу на ходу поезда. Трясет. Подъезжаем к Омску...» Следующую весточку послал телеграфом: «Проехал Молотов\*, крепко целую».

Нежно заботившийся о семье, он привык всегда обмениваться хотя бы записочками, давать о себе знать, когда отсутствовал. Много сохранилось записок такого, например, характера: «Дорогая Олечка, в половине одиннадцатого я выступаю по радио в «Последних известиях» (о декаде русской музыки). До того буду занят с Пономаревым\*\* по всяким делам... Буду дома к 11 ч. Целую. Твой В.» По-видимому, он оставлял такие записки, когда, забегая домой, не застал жены с детьми или посылал с кем-нибудь из оркестрантов, живших в том же доме. И сейчас, в долгой дороге, оставался верен этой привычке. С дороги послал еще одну открытку. В ней писал: «...чем больше я остаюсь наедине с самим собой, тем нежнее вспоминаю о тебе... Все время вспоминаю о наших совместных путешествиях... Завтра будет Уральский хребет...» (18.IX).

\* Ныне Пермь.

\*\* Директор Ленинградской филармонии.

21 сентября послал срочную телеграмму уже из Москвы: «Доехал благополучно, остановился у Шостаковича. Крепко целую тебя, детей. Телеграфируй, пиши».

Друзья были вдвоем в новой, пока еще совершенно пустой квартире. Мебель Шостаковича находилась еще в Ленинграде, семья не переехала из Куйбышева. После долгой разлуки Шостакович и Соллертинский говорили и не могли наговориться. Строили планы будущей жизни, будущей работы каждого.

22 сентября Иван Иванович писал в Новосибирск: «Дорогой мой Олик, вчера благополучно прибыл... Остановился у Шостаковича. Неписание им писем объясняется тем, что он несколько месяцев пробыл в глуши, в Ивановской области, где написал 8-ю симфонию. Вчера вечером в Комитете по делам искусств я слушал эту симфонию, которая значительно лучше 7-й. (...) Жизнь здесь совершенно несоизмерима с нашим сибирским захолустьем. Вчера слушал салюты и смотрел ракеты по поводу взятия Чернигова. Сегодня начинаются всякие комитетские переговоры по поводу переезда...» На следующий день в Новосибирск полетела еще одна открытка: «Дорогой Олик, 25-го Мравинский уезжает в Новосибирск, чтобы вскоре вернуться обратно. С ним я отправлю тебе более обстоятельное письмо. Комитет настаивает, чтобы в ноябре я был в Москве для торжественного общегородского заседания, посвященного Чайковскому, для участия в качестве основного докладчика в конференции о Чайковском, для вступительного слова к первому исполнению 8-й симфонии Шостаковича и т. д. Возможно, что тогда в начале октября я вернусь в Новосибирск и в конце октября поеду вновь в Москву. Газета «Вечерняя Москва» посвятила специальную заметку моему прибытию в сей город. (...) Все уговаривают меня остаться...»

Два дня подряд, в день приезда — в Комитете по делам искусств, а на следующий день — у Шебалина, где кроме них были Мясковский, Старокадомский и еще кое-кто из знакомых музыкантов, слушали Восьмую симфонию. Потом вместе отпраздновали день рождения Шостаковича.

Состоялось много встреч — дружеских и деловых — с Асафьевым, Обориным, Эрмлером, Оссовским, Державиным, Дмитриевым...

С Шебалиным разговоры были долгими и серьезными. Виссарион Яковлевич предлагал профессию в Московской консерватории, предлагал помочь с оформлением докторской диссертации: материалов для нее накопилось более чем достаточно. Просто Ивану Ивановичу с его характером некогда было заниматься превращением этих материалов в пухлый том. Обещал помочь и с продолжением занятий Ольги Пантелеймоновны. Ее образование в консерватории пришлось прервать, поскольку в Новосибирске это было невозможно. Там она работала в концертном бюро филармонии концертмейстером, а заниматься

продолжала сама, без педагога. Обо всем этом и писал Соллертинский в обещанном большом письме, переданном через Мравинского. Проскальзывают в нем и нотки горечи по поводу неприятностей, которые в последнее время приходилось ему переживать в Новосибирске, и бытовые соображения, которые приходилось учитывать. «Выводы из моей поездки в Москву таковы,— пишет Иван Иванович.— Несмотря на шум и суматошливость здешнего быта, жить можно только в Москве (выделено автором письма.— Л. М.).<...>Здесь меня буквально рвут на части. Если принимать все предложения, я сейчас имел бы не менее 15—20 служб, в том числе много вузов. Лимит литер Б\* здесь мне дали бы сразу без всякой службы, только как члену Союза композиторов (а со службой дали бы и литер А).<...>Самое трудное — квартира. Асафьев до сих пор мается в гостинице, откуда через каждые две недели его выселяют. Пока не будет квартиры, придется жить так: два месяца в Сибири, два в Москве, опять два в Сибири или что-нибудь в этом роде. Постараюсь тебя брать с собою, хотя это сопряжено с разными трудностями. Пока что я возвращусь в Новосибирск в первой декаде октября (вероятно, выеду отсюда 3-го или самое позднее 4-го), к 23—25 октября опять выеду в Москву недели на три. Как это ни утомительно, это совершенно необходимо.<...>Отношение ко мне здесь не чета новосибирскому. Все необыкновенно почтительно, любезно, вслушиваются в каждое слово. На собраниях в Комитете (по делам искусств.— Л. М.) я сижу где-нибудь в президиуме подле Храпченко\*\*, а Пономарев стоит где-нибудь на задворках. Он присмирел и стал ко мне относиться чуть ли не с подобострастием.<...>Множество людей передают тебе всяческие приветы. Здесь каждый день приходится видеть многие сотни знакомых. Очень хотелось бы знать, что делается у нас дома, как твоя работа...<...>К сожалению, пока ни интересных игрушек, ни компаса не нашел. Попробую искать дальше. Не скучай. Скоро увидимся. Будь умницей, меньше волнуйся, больше музицируй. Любящий тебя твой В.»

В последнем из московских писем Иван Иванович сообщал жене, что ему к концу года обещали квартиру в Москве. Жаловался на бессонницу, которая появилась, по-видимому, от сильного нервного переутомления: поездка была чересчур насыщенной и напряженной.

Перед отъездом его попросили заглянуть в Московскую филармонию. Там уже было заготовлено письмо:

\* Научным работникам, деятелям культуры и некоторым другим категориям ценных специалистов кроме продовольственных карточек полагались пайки высшей (А) или второй (Б) категории. В Новосибирске Соллертинский имел сначала литер Б, которого потом Пономарев его лишил, что поставило семью в очень трудное положение.

\*\* М. М. Храпченко — крупный литературовед, автор монографий о Гоголе и Толстом, впоследствии академик, тогда — председатель Комитета по делам искусств.

«4 октября 1943 года. № 1184.

Профессору И. И. Соллертинскому.

Уважаемый Иван Иванович!

Дирекция Московской государственной филармонии просит Вас в ноябре с. г. прочесть:

I. В доме ученых — 2 доклада на следующие темы:

- 1) Мировое значение русской музыкальной культуры (начало ноября),
- 2) Шостакович и его 8-я симфония.

II. Вступительные слова к концертам Гос. симфонического оркестра Союза ССР в Большом зале консерватории:

- 1) 12 ноября — к концерту из произведений Бородина (110 лет со дня рождения композитора),
- 2) 15 ноября — к первому концерту цикла в ознаменование 50-летия со дня смерти П. И. Чайковского.

В программе: 6-я симфония,

Концерт для фортепиано с оркестром № 1,

Итальянское каприччио.

- 3) 29 ноября — к симфоническому концерту из произведений Брамса, Берлиоза, Дебюсси.

В программе: Брамс — 1-я симфония,

Берлиоз — 3 отрывка из драматич. легенды «Осуждение Фауста»,

Берлиоз — Римский карнавал,

Дебюсси — 2 ноктюрна.

Зам. директора Моск. гос. филармонии по худож. части Ник. Аносов,

Вр. и. о. зав. худож. отделом МГФ *И. Ремезов*».

Это не значило, что Московская филармония сможет вызвать Соллертинского для чтения докладов и вступительных слов. Ее руководители воспользовались тем, что Соллертинский уже был снова приглашен в Москву по торжественному и чрезвычайно почетному поводу: ему поручалось прочесть основной доклад на торжественном заседании, посвященном 50-летию со дня смерти Чайковского. Заседании, в котором принимают участие все крупнейшие музыканты страны, которое будет транслироваться по Всесоюзному радио. Предложение же Московской филармонии — своего рода аванс на то, что если Соллертинский решится переехать в столицу, первая концертная площадка страны окажется в его распоряжении.

6 октября Иван Иванович выезжает из Москвы, заручившись предварительной договоренностью о работе в консерватории и Институте истории искусств \*, не забыв купить игрушки сыну, компас старшему мальчику.

\* Институт истории искусств в Москве, в системе Академии наук СССР, тогда только организовывался. Его создатель и первый директор академик

Пунктуально отмечает он в записной книжке города, через которые проезжает: 7-го Киров, 8-го Пермь, 9-го утром Свердловск, вечером Тюмень, 10-го Омск, 11-го он дома, в Новосибирске. На следующий день выступает с отчетом о командировке в театре (так как в Москву его вызывали по театральным делам). А в первых числах ноября снова едет в столицу.

Он приезжает 7-го. 8-го и 9-го слушает Восьмую симфонию Шостаковича под управлением Мравинского. Впечатление колоссальное. Соллертинский считает, что эта симфония — огромный шаг вперед даже по сравнению с Седьмой.

Останавливается сначала у Шостаковича, но затем переезжает в гостиницу. Ольге Пантелеймоновне сообщает: «...после трех дней проживания у Шостаковича переселился в гостиницу «Европа», комн. 406. Это в самом центре, у Большого театра. У Шостаковича было удобнее в бытовом отношении, но хуже в творческом: слишком много музыки, к нему приходили ученики и разные композиторы, показывающие свои сочинения; к тому же нет покоя от детей — очень недисциплинированных, вечно шумящих, не дающих днем ни минуты отдыха. Вчера был в Комитете; оформился, обедаю в Центр. Доме работников искусств, где кормят очень вкусно. Сегодня слушал Восьмую симфонию Шостаковича. Впечатление огромное, но музыка значительно труднее и острее, чем в 5-й или 7-й, и потому она вряд ли будет популярной. Успех больше относился к имени и популярности Шостаковича, нежели к самой симфонии. Есть у нее и ярые враги, которых возглавляет Ю. А. Шапорин. Ботинки я получил — точнее полуботинки — темнокоричневые, шоколадного цвета, очень удобные и вполне годные для публичных выступлений. 14-го большой доклад о Чайковском, завтра также лекция о Чайковском, 16-го выступаю со вступительным словом перед концертом опять-таки из произведений Чайковского: Чайковский без конца. Видел множество людей. О возвращении нашей филармонии в родной город здесь говорят вполне конкретно, указывая на точный срок (май). Театр поедет немного позже, но все это — не для огласки...»

Несмотря на жизнь в гостинице, Соллертинский проводит время то у Шостаковича, то у Шебалина. Конечно, то немногое свободное время, которое остается от несметного количества дел и деловых встреч — с Храпченко, Мокульским, Грубером, Оссовским, Грошевой, Глезер, Шапориным, Мравинским... Окончательно решен вопрос о переезде в Москву. Известен даже будущий адрес — Ленинградский проспект.

14 ноября читает он свой доклад в Большом зале консерватории. Его слышит вся страна. На следующий день он читает

---

И. Э. Грабарь стремился привлечь к участию в работе Института самые крупные силы. Первым руководителем музыкального сектора Института стал академик Б. В. Асафьев.

лекцию о Чайковском, а 17-го лекцию «Романтизм в музыке» в ГИТИСе. Только 18-го ему удается повидаться с сестрой. Екатерина Ивановна обеспокоена его состоянием: видит, как он осунулся, страдает одышкой, быстро устает. Но он ни на что ей не жалуется, а на встревоженные вопросы предпочитает отшучиваться.

В те же дни Соллертинский занимается оформлением документов для переезда в Москву, для устройства на работу. 19-го вновь читает лекцию в ГИТИСе. Надо думать, что в перспективе видит для себя необходимость постоянно работать там тоже, как все предшествующие годы читал лекции не только в консерватории, но и в Театральном институте. Вечером 19-го еще раз слушает Восьмую симфонию.

Последующие дни тоже переполнены делами. Нужно срочно сдать материал о Чайковском для ТАСС. Принять участие в юбилейной сессии, посвященной Чайковскому, в Союзе композиторов. Прочсть еще одну лекцию о Чайковском — в Академии Генерального штаба, а в Доме ученых — открытую, «афишную» лекцию «Мировое значение русской музыки». Сдать статью в «Литературу и искусство». Дать реферат о значении русской музыки в Совинформбюро. Сделать в Доме ученых доклад «Творческий путь Шостаковича»... И так без конца вплоть до 6 декабря, когда он, наконец, выехал в Новосибирск.

А еще каждый день были концерты, которые Иван Иванович исправно посещал: кроме новой симфонии Шостаковича и юбилейных концертов из произведений Чайковского, это и смешанные концерты с участием Барсовой, Флиера и других артистов, и концерт из сочинений Рахманинова, Дебюсси и Равеля под управлением Голванова, и произведения Брамса и Листа под управлением Мравинского, и многое, многое другое. Домой он посылал фототелеграммы, когда выдавалась свободная минута, писал. 15 ноября он сообщал: «Дорогой мой Олик, только что послал тебе очередную фототелеграмму и сообщил о большом успехе, с которым прошел мой доклад о Чайковском. Меня встретили продолжительными аплодисментами, а проводили довольно длинной овацией, так что председательствовавший Храпченко заставлял меня вставать из-за стола президиума и раскланиваться, а сидевший рядом со мной тенор Козловский сказал, что такой успех даже на его долю выпадает не так часто. (...) Живется мне довольно хлопотливо, запрягли меня в ряд комиссий по Комитету, Союзу композиторов и т. д. С этой недели буду читать лекции в ГИТИСе, сегодня вечером читаю о Чайковском в генеральском клубе.

Сегодня звонила Катя. Я собираюсь к ней пойти послезавтра. Очень плоха Ангелина Иустиновна. У нее, по-видимому, рак желудка. За тот месяц, который я был в Новосибирске, она изменилась до неузнаваемости. Она знает, что долго не протянет и очень беспокоится за судьбу сына. (...) Я очень обеспокоен

отсутствием от тебя телеграмм. Все ли благополучно? Как тебе самочувствие?〈...〉

Наркомат Военно-Морского Флота предлагает мне ехать с лекциями либо в Ленинград и Кронштадт, либо на Черноморское побережье. Можно ехать либо в конце ноября, либо в конце января. Возможно, что на второй вариант я соглашусь и поеду в Ленинград. Думаю, что это будет своевременно. Впрочем, обо всем этом поговорим по приезду. Крепко целую тебя, мой милый, славный, нежный Олик. Поцелуй Киру и Митю...»

Иван Иванович стремился вернуться домой к своему дню рождения, но это не получалось. В следующем письме он объяснял: «Я очень устал от сутолоки, лекций, докладов, заседаний и непрерывного нервного напряжения. Очень плохо сплю. Хочу скорее вернуться и приступить к регулярной работе. Мое последнее выступление — 29 ноября. Я не хотел на него оставаться, но это было необходимо; к тому же была бы смертельная обида со стороны Мравинского, который дирижирует 29-го 1-й симфонией Брамса и отказывается ее играть без моего вступительного слова — в Москве, мол, Брамса не понимают.

Очень ответственное выступление будет в субботу, 27-го, — лекция о творческом пути Шостаковича. В связи со спорами вокруг 8-й симфонии оно приобретает особую остроту. Автор будет играть 2-ю фортепианную сонату (кстати, весьма значительную) и участвовать в квинтете. Билеты на лекцию давно все распроданы.

Сегодня опять читаю в ГИТИСе, а вечером — лекция в Ансамбле песни и пляски НКВД. Разумеется, опять о Чайковском.〈...〉Интересных концертов здесь почти нет. Только сегодня Голованов исполняет «Симфонические танцы» Рахманинова и вещи Дебюсси и Равеля. Но, может быть, мне с Мравинским понадобится пойти в ЦК к помощнику Жданова — А. П. Кузнецову, дабы договориться о возможностях и сроках возвращения филармонии в Ленинград.〈...〉В феврале я сам буду в Ленинграде. Тогда окончательно будем решать — в зависимости от состояния города и нашей квартиры. Выезжаю я, значит, примерно 1—2 декабря. Очень жалею, что 3-го буду в поезде... Крепко, крепко целую тебя и детей... Привет Зандерлингам. Скажи Курту, что в Москве — в комитетских и композиторских кругах — я его усиленно расхваливаю, так что здесь им все заинтересованы. До скорой встречи!»

Но отъезд снова был отложен. Только 11 декабря Соллертинский прибывает в Новосибирск.

Как всегда, привез всем подарки. Детям — игрушки, кое-что из одежды. Ольге Пантелеймоновне ноты: две сонаты Шуберта с надписью: «Моей дорогой Оле, чтобы она много и хорошо играла...»

В день приезда Иван Иванович выступает перед началом концерта. Звучит, как чаще всего в эти дни, Чайковский.

Отдельной строкой в книжке записано: «Встреча с оркестром». Думается, она была теплой и сердечной. Недаром же особо отмечена. Оркестранты его любили. Высоко ценили его огромный талант, его незаурядные человеческие, душевные качества. Ценили и блестящее остроумие, умение метким экспромтом «убить» незадачливого собеседника. Может быть, еще больше ценили то, что этим своим умением он никогда не злоупотреблял: разил только того, кого стоило — за зазнайство или черствость, самодовольство или верхоглядство, самоуверенное невежество или преувеличенную самооценку. Но никогда не позволял себе относиться свысока к рядовым сотрудникам, будь то музыканты или рабочие сцены.

Соллертинский вернулся, а из Москвы, как шлейф оставшихся дел, летели телеграммы. «Просьба срочно выслать Совинформбюро статью русский балет мировая хореография...», «Срочно телеграфируйте, когда высылаете статью Чайковском адрес Музгиза...», «Прошу срочно выслать редакции «Советская музыка» обработанный доклад Чайковском...» «ВОКС готовит для английского издательства сборник статей о Чайковском редакция поручена Альшвангу. Просьба написать к первому августа статью о музыке и драматургии балетов Чайковского размером один лист...», «Высылайте двадцатому января статью Седьмой симфонии Шостаковича...», «Телеграфьте согласие выступить докладом феврале Думе актера темой „Русская школа балета и ее наследники в советском балете“...», «Пятнадцатого февраля Москве состоится пленум оргкомитета, доклад Шостаковича «Музыка Отечественной войны». Телеграфьте возможность Вашего приезда...» \* И еще, и еще одна за другой...

А времени у него, оказывается, почти не оставалось. Кроме обычных, рядовых (если можно его выступления вообще называть рядовыми) лекций, 19 января Иван Иванович прочел в Центральном комитете союза железнодорожников лекцию «Советская музыкальная культура и русская классическая музыка». Это было последнее застенографированное выступление Соллертинского. Свое выступление перед специфической, отнюдь не филармонической аудиторией, лектор начинает с знаменательного тезиса: «...Великая Отечественная война советского народа против немецких захватчиков не только не умалила и не парализовала развития нашей художественной культуры, но, наоборот, дала большой и новый стимул. То огромное чувство ответственности за Родину, та исключительная волна патриотизма, которая охватила всех честных представителей нашей Родины, та спаянность, то моральное единение советского народа во время войны, те величайшие героические подвиги, которые были совершены Красной Армией и партизанами, все, что делается в тылу, снаб-

\* Все цитированные телеграммы и письма находятся в архиве семьи Соллертинских.

жающем фронт,— все это стимулировало развитие нашей художественной культуры».

Разумеется, в первую очередь лектор остановился на двух последних симфониях Шостаковича, показав их колоссальную роль — не только культурную, но и пропагандистскую — для всего человечества, борющегося с фашизмом. Рассказал о только что услышанной в Москве опере «Война и мир» Прокофьева — услышанной, надо думать, на каком-то узком показе (может быть, Прокофьев сам показывал оперу Соллертинскому? На одной из страниц записной книжки стоит фамилия композитора, но никакой расшифровки при этом нет).

Соллертинский особо подчеркивает, что все крупнейшие советские композиторы являются прямыми наследниками и продолжателями традиций великой русской музыкальной классики. Между ними нет водораздела, они непосредственно следуют путями, проложенными Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Чайковским...

Подробно останавливаясь на истоках русской музыкальной культуры, лектор рассказывает о замечательных образцах фольклора и народной песенной традиции, о возникновении музыкального театра в России и о создателе «отечественной героико-трагической оперы» М. И. Глинке, о внимании к Востоку в творчестве русских композиторов-классиков и продолжении традиций «восточного», идущего от Глинки, в музыке композиторов советских республик. В качестве основного свойства русской музыки Соллертинский отмечает неразрывную связь ее с великой русской литературой. «Был ли хоть один крупный русский композитор, который не обращался бы к Пушкину?», — задает лектор риторический вопрос. И приводит примеры из творчества всех крупнейших наших композиторов. То же относится к Гоголю. Такого тесного общения, такого единения идей и тем, воплощения литературных шедевров в звуках никакая другая страна не знает. «Все время была органическая связь между русской литературой и музыкой, между русской жизнью, между русской культурой. Появляются Некрасов, Шевченко, Добролюбов, Чернышевский. Их идеи сразу отражаются в музыке... (...) Музыка — это язык, это средство общения друг с другом. И вот как эту прекрасную традицию унаследовали у нас». Так ненавязчиво и логично подводит Иван Иванович неискушенных слушателей к разговору о сложнейших произведениях современного музыкального искусства — о симфониях Шостаковича. А после этого переходит к жанру совершенно другому, на первый взгляд — полярному: к песне. И объясняет свою точку зрения на эти два вида искусства, которые он считает самыми важными: «...симфония — не абстрактное увеселение, а большое боевое, могущественное оружие, только оружие дальнобойное. А легкая кавалерия музыкального фронта — это песня».

В этой популярной лекции Соллертинский развивает очень

интересную мысль о том, что принципиальную победу в тяжелые военные дни одержали те из композиторов-песенников, которые обратились к народу на его собственном, почвенном музыкальном языке. В то же время другие, ничуть не менее талантливые композиторы, которые, как Дунаевский, опирались на другие интонационные истоки, своего места в искусстве военных лет найти не смогли. В качестве самых убедительных примеров лектор приводит песенное творчество Захарова, выросшее на основе русской крестьянской песни, творчество Александрова, вобравшее в себя традиции старой русской солдатской песни. Заключает этот раздел лекции Соллертинский следующими словами: «„Лунный вальс“ Дунаевского — хорошая музыка, но это — западноевропейская музыка. Эту традицию в какой-то мере надо пересаживать на нашу почву, но сейчас это не подходит. И в то же время Дунаевский — очень талантливый композитор, у него не простая музыка, он пишет с большим вкусом и оркеструет хорошо, но своего военного языка он не нашел. А Шостакович нашел, Захаров нашел, Александров нашел, Соловьев-Седой нашел...»

Лекция эта имела не просто музыкально-образовательную цель. Она была не только «культурным мероприятием». Как и многие другие устные и печатные выступления Соллертинского, она была точно идеологически нацелена и являлась, пользуясь его же излюбленным сравнением, оружием в наших руках. Это сумели понять и оценить в Новосибирске. Свидетельство тому — любопытнейшее письмо (по форме — обычное сопроводительное), отправленное Ивану Ивановичу из ЦК профсоюза рабочих железных дорог Востока и Дальнего Востока. Вот оно: «Уважаемый тов. Соллертинский! Направляя Вам стенограмму Вашей лекции на семинаре культработников ЦК союза 19 января 1944 года, прошу после коррективов возвратить нам для обобщения и рассылки по дорогам Востока и Дальнего Востока. Управляемыми ЦК союза ж. д. Востока и Д. Востока *Е. Калинина*».

Письмо это было отправлено Ивану Ивановичу 25 января. Мы не знаем, успел ли он сделать то, о чем его просили. На сохранившемся экземпляре стенограммы нет никакой правки. Может быть, было два экземпляра, и один из них он отправил назад? Скорее — не успел.

Последующие дни были очень насыщенными. Симфонический оркестр готовил к исполнению Восьмую симфонию Шостаковича. Соллертинский был полностью поглощен предстоящей премьерой. Новосибирская премьера Восьмой симфонии состоялась 5 февраля. 6-го концерт повторился. Оба вечера Иван Иванович говорил вступительное слово.

10 февраля была еще одна премьера — произведения, которое было написано по идее Соллертинского. Вот как рассказывал об этом автор, Андрей Порфирьевич Новиков:

«Однажды, когда мы гуляли по городу с И. И. Соллертин-

ским, он предложил мне: «А что, Андрюша, написать бы тебе кантату для нашего оркестра, солистов и твоего хора. Представь себе на сцене встречу фраков с солдатской формой?!»

В этот день он мне задал задачу, которую я спокойно пережить не мог. В. М. Пухначев с присущей ему увлеченностью взялся за либретто. Мы с ним ежедневно просиживали за партитурой и планом кантаты.

И вот наступил день. Помню, с огромным волнением шел в клуб... И. И. Соллертинский встретил меня с улыбкой и, как всегда, хитро спросил: «Ну как, сибиряк, чем обрадуешь?». Забрав мою партитуру, он вскоре ушел, и я почувствовал себя подсудимым.

На другой день он был в Доме офицеров на Красном проспекте, где были наши репетиционные классы и мой кабинет. «Андрюша, давай партитуру в расписку. Знаешь, есть добрые страницы». И вот началось... Боже мой... Я, кажется, никогда так не волновался. (...) В день премьеры кантаты я проснулся рано. За окном был крепкий мороз, в голову брели разные мысли, а главное, неотвязно сверлило в голове: «как пройдет», «как примет народ».

Зал филармонии был, как всегда, переполнен. (...) И надо же случиться такому! В форточку с улицы влетела в зал птичка — сибирский жулан. Она заметалась по залу, наполнив его тишину своим криком. Старые люди крестились и говорили: „Птица в дом — жди покойника“...» \*

После премьеры друзья композитора отправились к нему домой, отметить событие. Иван Иванович был, как вспоминают, «в ударе»: шутил, острил, рассказывал гостям курьезные истории из театрального быта, словом, был душой вечера. Засиделись далеко за полночь. Когда стали собираться уходить, Соллертинский, чрезвычайно уставший, почувствовал себя плохо. Хозяева предложили ему остаться ночевать у них. Импровизированное ложе устроили тут же, на полу: дали матрац, подушку, постелили белье... Наутро, удивившись, что Иван Иванович, у которого были в тот день лекции в Театральном институте, долго не встает, хозяйка дома подошла его разбудить... Он лежал бездыханный. Потом уже стало известно, что в последние дни Соллертинский жаловался на боли в сердце и даже обратился к врачу, который посоветовал спать не лежа, а полусидя в кресле...

12 февраля газета «Советская Сибирь» поместила три объявления о безвременной кончине Соллертинского — от Ленинградской филармонии, от Ленинградского театрального института, от Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Кажется, весь Новосибирск собрался в зале филармонии 14 февраля, в день погребения. Сплошным потоком шли люди — те, кто

\* Новиков А. П. «Заметки — размышления». Рукопись находится в личном архиве музыковеда А. А. Асиновской. Новосибирск.

слышал Ивана Ивановича в симфонических концертах, те, кто учился у него в институте, те, кто работал рядом с ним, и те, которые впервые узнали о нем несколько месяцев назад. По воспоминаниям тех, в чью память врезался этот скорбный день, гроб с телом Соллертинского установили на катафалк, в который была впряжена лошадь. Провожавшие вытянулись следом по улице. Их оказалось столько, что когда катафалк завернул вверх по Советской улице, по направлению к кладбищу, последние из тех, кто хотел проводить умершего, еще находились около здания филармонии.

Ольга Пантелеймоновна лежала в глубоком обмороке. Позднее, когда пришлось разбирать вещи перед отъездом в Ленинград, она напишет на клавире балета Равеля «Сон Флорины»: «Последний подарок моего дорогого мужа. Новосибирск, 10.II.44 г.»

В некрологе, подписанном виднейшими деятелями культуры, находившимися в те дни в Новосибирске, говорилось: «Трудно переоценить тяжесть утраты, которую понесла... советская художественная культура. Острый, живой и светлый ум, феноменальная память, огромная эрудиция, поражающая своей энциклопедичностью, блестящий ораторский талант, огненный темперамент — все это сочеталось в неповторимое целое.

(...) Талант ученого-исследователя он сочетал с редким даром популяризатора, и лекционно-просветительная работа была одним из существенных разделов его деятельности.

Иван Иванович Соллертинский был убежденным и страстным борцом за передовое идейное искусство и столь же страстным врагом рутины, врагом обывательщины и мещанства в искусстве. Его статьи и особенно выступления были проникнуты высоким моральным пафосом.

С особенным блеском развернулось его многогранное дарование за последнее время. Горячий патриот и смертельный враг фашистского мракобесия, И. И. Соллертинский с величайшим энтузиазмом и энергией отдавал себя советской культуре и отечественному искусству. Его неустанная деятельность в качестве педагога, публициста и лектора завоевала себе горячее признание со стороны широкой общественности Новосибирска.

Трудно, почти невозможно примириться с тем, что смерть вырвала из наших рядов этого одаренного представителя русской художественной мысли. Пусть нерукотворным памятником Ивану Ивановичу Соллертинскому послужит тот глубокий след, который оставила его кипучая, многосторонняя деятельность в умах и сердцах его современников» \*.

\* Некролог подписан Е. Мравинским, К. Зандерлингом, Ю. Свиридовым, Л. Вивьеном, Н. Рашевской, Е. Корчагиной-Александровской, Ю. Юрьевым, Н. Черкасовым, Г. Козинцевым, Л. Траубергом, С. Дрейденом, директором филармонии А. Пономаревым, от симфонического оркестра А. Васильевым, И. Шпильбергом и другими деятелями искусств.

Известие о смерти Ивана Ивановича настигло Шостаковича как страшный и неожиданный удар. Казалось, совсем недавно посвятил он другу, самому дорогому, самому близкому, «Сонет 66»:

Измучась всем, я умереть хочу!  
Тоска смотреть, как маятся бедняк  
И как шутя живетса богачу,  
И доверять и попадать впросак,  
И наблюдать как наглость лезет в свет,  
И честь девичья катится ко дну,  
И знать, что ходу совершенствам нет,  
И видеть мощь у немощи в плену,  
И вспоминать, что мысли заткнут рот.  
И разум сносит глупости хулу,  
И доброта прислуживает злу.  
Измучась всем, не стал бы жить и дня!  
Да другу трудно будет без меня...

Так лично, так современно звучали эти строки для них обоих! Пожалуй, остальные из этих шести романсов для баса, посвященные другим друзьям, были написаны, чтобы «замаскировать», сгладить слишком уж вызывающий смысл знаменитого шекспировского сонета. «Не стал бы жить и дня...» И вот нет друга, того, ради которого стоило жить! Но жить было необходимо. Хотя бы ради того, чтобы продолжать общее дело. Первое, что сделал Дмитрий Дмитриевич, это вместе с телеграммой вдове отправил другую, на адрес филармонии: «Примите меры сохранности рукописей Соллертинского, срочно сообщите адрес Свиридова. Шостакович».

В тот же день Шостакович писал Гликману: «13.II 1944. Москва. Дорогой Исаак Давыдович. Прими мои самые горячие соболезнования по поводу кончины нашего с тобой самого близкого и дорогого друга Ивана Ивановича Соллертинского. Иван Иванович скончался 11 февраля 1944 года. Мы с тобой его больше никогда не увидим. Нет слов, чтобы выразить все горе, которое терзает все мое существо. Пусть послужит увековечением его памяти наша любовь к нему и вера в его гениальный талант и феноменальную любовь к тому искусству, которому он отдал свою прекрасную жизнь — к музыке. Нету больше Ивана Ивановича. Это очень трудно пережить...» \*

А два дня спустя было отправлено письмо вдове Соллертинского. В нем Дмитрий Дмитриевич писал: «Невозможно словами выразить все то горе, которое охватило меня при известии о смерти Ивана Ивановича. Иван Иванович был моим самым близким и дорогим другом. Всем своим развитием я обязан ему. И жить без него мне будет невыносимо трудно. Время разлучило нас. За последние годы мы мало с ним виделись и мало общались. Но всегда мне радостно было сознание, что на свете живет Иван Иванович с его замечательным умом, ясным кругозором

\* Цит. по кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 250.

и неисчерпаемой энергией. Кончина его — это жестокий удар для меня...» \*

Невозможное выразить словами Шостакович выразил музыкой. Весной 1944 года он создал Второе трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященное памяти Соллертинского. По свидетельству Екатерины Ивановны Соллертинской — напомним, совсем не музыканта по профессии, — вторая часть Трио Шостаковича — «удивительно точный портрет Ивана Ивановича, которого Шостакович понимал как никто другой. Это его задор, его полемичность, манера речи, привычка возвращаться к одной и той же мысли, развивая ее... Когда я слушаю эту часть Трио, передо мной встает живой брат...» \*\*

Трио Шостаковича достаточно хорошо известно, думается, нет необходимости останавливаться подробно на его изумительной музыке. Хочется подчеркнуть только, что это, пожалуй, самое скорбное, самое мрачное среди произведений великого композитора, единственное, где нет в финале ни просветления, ни примиренности, где побеждают силы уничтожения, смерти \*\*\*.

К памяти о друге Шостакович возвращается еще не раз в своих печатных и устных выступлениях. Так, спустя недолгое время после безвременной гибели Соллертинского, в информационном сборнике Союза композиторов № 5—6 за 1944 год появились воспоминания Шостаковича о Соллертинском, воспоминания очень личные и искренние. Они кончались знаменательными словами: «Нет больше среди нас музыканта огромного таланта, нет больше веселого, чистого, благожелательного товарища, нет у меня больше самого близкого друга» \*\*\*\*.

Полтора года спустя, когда первая горечь утраты смягчилась, потеряла свою остроту, но потеря не стала от этого менее значительной, Дмитрий Дмитриевич снова написал об ушедшем друге. На этот раз он дал не эмоциональный отклик на горестное событие, а характеристику творческой личности: «В облике Соллертинского сочеталось много редко совмещающихся в одном человеке ярких достоинств. Крупный музыкальный деятель с настоящим большим общественным темпераментом, плодотворно работавший в консерватории, Союзе композиторов, Ленинградской филармонии, — он был в то же время пытливым исследователем-мыслителем, ярким, полным непосредственного отношения к искусству публицистом и захватывающим оратором, соединявшим в своих речах, выступлениях и докладах патетику,

---

\* Письмо из семейного архива впервые опубликовано на англ. языке в кн.: Sollertinsky D. and L. Pages from the Life..., p. 116—117.

\*\* Из беседы с Е. И. Соллертинской.

\*\*\* Памяти Соллертинского посвятил свою Фортепианную сонату и Юрий Свиридов, для которого смерть старшего друга была также страшным ударом.

\*\*\*\* Шостакович Д. Воспоминания об И. И. Соллертинском. Цит. по кн.: Музыкальный современник. — М., 1973, с. 340. Перепечатка из «Бюллетеня Союза советских композиторов», выпущенного на стеклографе в 1944 году.

высокий романтический пафос, острую, полную блестящего остроумия и едкого сарказма полемику. Казалось, он говорил как-будто излишне быстро и нервно, как бы постоянно торопясь куда-то, что-то нагоняя, даже иногда задыхаясь. Но это было лишь потому, что слова, речь, язык не поспевали за бурным потоком его мыслей, всегда оригинальных и острых.

Литературное наследство, оставленное Соллертинским, сравнительно невелико. Он умер еще совсем молодым, но роль, которую он сыграл в развитии советской музыки, огромна. Со многими из советских композиторов он находился в горячей дружбе и с еще большим количеством — в самом непосредственном, живом творческом общении. Он действительно пролагал новые творческие пути советским композиторам. Далеко не каждый музыковед — даже из числа очень знающих и очень плодovitых — способен нести и несет это тяжелое и почетное бремя» — так заключает Шостакович свою статью \*.

Много лет спустя, в телевизионной передаче, посвященной памяти Соллертинского, композитор сказал: «Работая над своими новыми сочинениями, я всегда думаю: а что бы об этом сказал Иван Иванович? Мне кажется, что самым лучшим увековечением светлой памяти выдающегося советского музыканта Ивана Ивановича Соллертинского будет страстный, горячий труд во имя дальнейшего расцвета советской музыкальной культуры» \*\*.

---

\* Шостакович Д. И. И. Соллертинский (ко второй годовщине со дня смерти).— Сов. музыка, 1946, № 2—3, с. 95.

\*\* Цит. по фонограмме передачи Ленинградского телевидения. Ведущий передачи И. Андроников, участники — Д. Шостакович, М. Друскин, П. Серебряков, И. Гликман, Ю. Вайнкоп и др.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Опережать свое время — привилегия, а подчас и нелегкий крест выдающихся личностей, творцов. Так на рубеже веков сложилась творческая судьба Густава Малера, композитора, которого не понимали при жизни, который страстно верил, что его время еще придет.

«Малер — его время пришло», — писал в 60-е годы нашего века Леонард Бернстайн. Только в середине XX столетия было по-настоящему оценено творчество этого выдающегося художника.

Дмитрия Шостаковича сумели оценить при жизни. Однако и он намного опередил свое время. Об этом свидетельствует судьба его опер, из которых «Нос» по-настоящему вошел в музыкальную жизнь спустя полвека после создания, а «Катерине Измайловой» понадобилось тридцать лет, чтобы завоевать мир.

Подобно самым любимым своим композиторам, на несколько десятилетий опередил свое время Иван Иванович Соллертинский. Его проницательный и пытливый ум, его безошибочный вкус и тонкое чутье сыграли огромную роль в развитии советской музыкальной культуры. И не только в том, что он разглядел значение, смысл и масштабы творчества многих советских и зарубежных музыкантов, пропагандировал их искусство. Не менее, а может быть, даже и еще более важным оказалось то, что он видел «сквозь магический кристалл» дали будущего — будущего его любимого искусства и пути его развития.

Наследие Соллертинского кое-кому может показаться несколько легковесным. В самом деле: после него не осталось фундаментальных исследований, крупных теоретических трудов. Однако если всмотреться в музыкальную практику наших дней, то можно разглядеть, насколько она является воплощением его теоретических положений, результатом его практической деятельности — деятельности пропагандиста искусства, просвети-

теля самого широкого плана, исследователя новых путей.

Даже и сегодня, спустя почти полвека после смерти Соллертинского, спустя более полувека после опубликования его проблемных статей о балете, опере, о симфонизме, их стоит изучать, и не только для того, чтобы знать свою историю. В частности, и сегодня практики театра могут почерпнуть в наследии Соллертинского много поучительного, полезного, будоражащего мысль, зовущего к творческим исканиям и находкам.

Активный борец за новое советское искусство, Соллертинский и сегодня может и должен быть вместе с его строителями. В этом его непреходящее значение для отечественной музыкальной культуры.

Особенно значительна роль Соллертинского в строительстве культуры Сибири. В Новосибирске свято чтят связанные с его именем традиции. Каждый год на его могиле, которая находится под постоянным присмотром Союза композиторов, где сооружен памятник и всегда стоят живые цветы, собираются студенты Новосибирской консерватории. Входит в традицию торжественное «посвящение в музыковеды». Будущие историки, теоретики, фольклористы, да и композиторы узнают, что значит «быть... нет, не просто педагогом, лектором, исследователем, а музыкальным деятелем огромного масштаба, честным и принципиальным, вкладывавшим одинаковую увлеченность и ответственность и в популярную лекцию, и во вступительное слово, и в педагогический труд, и в глубокие исследования проблем литературы, театра, музыки» \*. Узнают о деятельности Соллертинского в Сибири и ее значении для дальнейшего развития в городе, ставшем ныне по праву музыкальным центром этого региона. «Могила Ивана Ивановича Соллертинского для нас, музыкантов Новосибирска, не просто реликвия, но символ чистоты и правды музыковедческой мысли», — говорит молодежи член Союза композиторов, преподаватель консерватории Я. Н. Файн.

Портрет Соллертинского висит на почетном месте в Доме композиторов Сибирской организации. И это не просто дань уважения к прошлому. К его личности тянутся многие, притом и молодые, те, кто не мог быть знаком с Соллертинским. Об этом свидетельствует хотя бы последнее из ряда сочинений, посвященных памяти Ивана Ивановича — «Посвящение Соллертинскому» для скрипки, виолончели, рояля и магнитофона сибирского композитора Юрия Юкечева. Созданное к 40-летию со дня смерти выдающегося советского музыкального деятеля, оно с успехом исполнялось в разных городах Советского Союза, в том числе и в Ленинграде.

---

\* Из письма Я. Н. Файна автору книги (не датировано).

На доме по улице Романова, в котором жил Иван Иванович в Новосибирске, установлена мемориальная доска. Это событие приурочено к 85-летию со дня рождения Соллертинского, как и научная конференция, проведение которой новосибирцы предполагают сделать традиционным. Планируются фестивали Соллертинского. Память о нем животворна.

Очерк, в котором сделана попытка реконструировать жизненный и творческий путь уникального деятеля советской культуры, его личность и интересы, хочется закончить выдержками из рукописи «Памяти друга», подаренной И. Гликманом вдове Соллертинского в 1945 году: «Очень трудно воссоздать духовный облик Ивана Ивановича Соллертинского. Его страстный, непостижимо сложный и противоречивый характер не укладывается ни в какие готовые схемы и формулы. Оригинальности и смелости его мысли соответствовали необычность и неожиданность душевных движений... Он весь был соткан из противоречий, непрерывная игра которых придавала такое своеобразие его личности. В его суждениях и поступках не следует всегда искать строгой последовательности и порядка, ибо он не принадлежал к тем людям, которым абсолютно все понятно и ясно; он часто сомневался в себе и в других, его мучили не совсем осознанные тревоги, иначе говоря, он жил напряженной душевной жизнью. В нем одновременно уживались полярные противоположности, и это составляло особую оригинальность и обаятельность его натуры, это было признаком его недюжинности и глубокой человечности. <...> Соллертинский обладал огромным умом — ясным, острым, саркастическим. Он никогда не довольствовался внешним видом вещей. У него была потребность срывать с них покровы, исследовать их внутреннюю природу, увидеть изнанку явлений. При его изощренной наблюдательности ему это было нетрудно делать. Он все время анализировал... Казалось, что трезвый, холодный, несколько скептический ум Соллертинского мог уберечь его от заблуждений и всегда снабжать самыми выверенными и безупречными формулами. Казалось, что разум является властным и доминирующим началом его существования, что эмоциональный мир Соллертинского скуден, что сердце его высохло под бременем колоссальных знаний, накопленных с такой фантастической энергией. Но это только могло казаться на первый взгляд. На самом деле Соллертинского захлестывали эмоции с поистине стихийной силой. Он был в одно и то же время учеником Вольтера и Руссо. Дьявольское остроумие одного умерялось гипертрофированной чувствительностью другого. <...> При всей мощи и критицизме своего разума Соллертинский легко поддавался иллюзиям. Именно избыток эмоций иногда мешал ему правильно ощутить подлинные пропорции какой-нибудь вещи. Увлечшись, он впадал в преувеличения, в гомерический гиперболизм... Такого рода ошибки Иван

Иванович совершал редко, но, даже совершая их, он доказывал скорее свою силу, нежели слабость, ибо дураки, лишённые воображения, никогда не бывают жертвами иллюзий.

В изучаемые им явления искусства Соллертинский вносил живое, горячее чувство. За каждой симфонией или романом он очень ясно видел их создателя и заводил с ним, преодолевая пространство и время, страстный диалог. <...> Все писания Соллертинского покоряли темпераментом и талантом, но нам кажется, что автор сказал лишь немного из того, что он мог сказать, что эти труды являются лишь эскизами каких-то чрезвычайно значительных опусов. Соллертинский декларировал свои идеалы в области музыки и умел их яростно отстаивать. Ему это стоило крови и нервов. Он был новатором и презирал староверов. Все новое, свежее, оригинальное привлекало его с особой силой. У него была органическая потребность заглядывать в будущее нашего искусства...» \*

---

\* Г л и к м а н И. Памяти друга. Рукопись. Архив семьи Соллертинских.

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> В наибольшей степени разного рода неточности свойственны работам С. Хентовой о Д. Д. Шостаковиче. В частности, в них говорится, что с прошениями Болеслава Шостаковичазнакомился в середине 80-х годов чиновник Соллертинский «из старой русско-польской семьи, традиционно посвящавшей себя юриспруденции. Соллертинский докладывал в высшие инстанции о шестидесятнике Шостаковиче» (Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество.— Л., 1985, т. 1, с. 49). Нет данных о том, знакомился ли И. И. Соллертинский-старший с делом Болеслава Шостаковича (автор книги, по-видимому, имеет в виду какого-то другого Соллертинского, так как двумя строками далее пишет: «...потомок чиновника и сын сенатора-юриста» об Иване Ивановиче Соллертинском!), но он был единственным юристом в семье, в которой многие поколения были священнослужителями, притом чисто русского, насколько это возможно в многонациональной стране, происхождения.

Далее, Хентова указывает, что начало дружбы Шостаковича и Соллертинского относится к октябрю 1927 года, тогда как на самом деле они сблизились еще весной. Это ошибка принципиально важная, так как тем самым выворачивается наизнанку вопрос о влиянии одного на другого. Хентова считает, что именно после их сближения Соллертинский начал активно заниматься музыковедением, тогда как, напротив, после этого Шостакович обратился к музыкально-театральным жанрам, которыми ранее не интересовался (имею в виду собственно творческие композиторские интересы). И. Ф. Дерзаева, на которую ссылается Хентова как на первую жену Соллертинского, на самом деле была его второй женой, а кроме того, ее упоминание в работах о Шостаковиче под этой фамилией вообще неправомерно, так как носить ее Ирина Францевна стала лишь с 1942 года, когда вышла замуж за певца-баритона Ю. К. Дерзаева и с Шостаковичем общаться перестала. Будучи же замужем за Соллертинским, продолжала носить свою девичью фамилию Габар. Есть в книгах Хентовой и другие, более мелкие неточности.

<sup>2</sup> Первой крупной публикацией Соллертинского стала работа «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия». Большая и серьезная статья, основные положения которой первоначально были изложены молодым исследователем на одном из заседаний отдела истории и теории театра — 10 мая 1927 года, — свидетельствует о творческом освоении огромного материала, относящегося к истории театра во Франции XVII—XVIII веков, этическим учениям и эстетике того времени.

Проследивая историю взаимоотношений театра и церкви, взгляды на театр французских просветителей, Соллертинский особо останавливается на отношении буржуазных моралистов к творчеству Мольера. Этому величайшему представителю театрального искусства своей эпохи просветители не могли простить его насмешек над буржуазией.

Со всей силой своего темперамента обрушился на театр — аристократический театр! — Жан-Жак Руссо, в частности, в своем знаменитом «Письме о зрелищах». «В художественной политике последней (Великой французской революции.— Л. М.) «Письмо о зрелищах», возможно, сыграло не меньшую роль, нежели «Общественный договор» в гражданском законодательстве», — пишет о значении взглядов Руссо Соллертинский.

Исследователь подробно освещает «Парадокс об актере» Дидро, указывает, что великий французский просветитель в своем труде впервые подошел к такому пониманию функции актера, которое впоследствии, уже в наше время, определило необходимость играть как роль, так и свое отношение к ней. Вместе с тем Дидро отнюдь не находился на позициях сторонников «школы представления», однако же указывал, что актеру, изображавшему отрицательных персонажей, приходится гасить непосредственность чувств и прибегать к строгому контролю разума, чтобы не отождествлять себя с враждебным ему образом. В этом молодой исследователь справедливо видит социально-этический момент теории Дидро.

<sup>3</sup> Раздумьям о будущем балета, перекликающимся с тезисами, посвящен материал в одном из номеров журнала «Жизнь искусства». Особенно серьезно размышляет критик о месте классического танца в современном балете. Вступая в дискуссию с другими критиками, он говорит о неестественности выраженных средствами классики персонажей «Красного мака» Глиэра, о том, как легко в этой привычной системе балетных выразительных средств любой отрицательный образ, будь то шпион, «буржуй» или просто лодырь, превращается в «фею Карабос», а положительный, насколько современным ни пытались бы сделать его постановщики, неизбежно выглядит принцем Дезире или Авророй. Вывод, который напрашивается при такой постановке вопроса: «Этот элемент будет «диалектически преобразован» в системе нового акробатического, физкультурного, гротескового и эксцентрического танца, причем ему будет придана совершенно иная функциональная значимость. Классика же как метод, как художественный стиль... нам нужна, в лучшем случае, как музейный экспонат» \*.

Обращает на себя внимание, что при свойственной Соллер-

---

\* Соллертинский И. Какой же балет нам, в сущности, нужен? — Жизнь искусства, 1929, № 40, с. 5.

тинскому запальчивости тона и категоричности суждений, которые не могли не вызвать протеста со стороны апологетов классического балетного искусства, приведенная цитата, казавшаяся в лучшем случае спорной, если не полностью неверной еще 30 лет назад, в настоящее время оказывается полностью справедлива. Достаточно вспомнить любой из современных балетов, с успехом идущих на сценах всего мира. Обновлена лексика хореографии, ее язык стал вполне современным. Но, разумеется, классика жива и даже бессмертна, когда речь идет о драгоценном наследии прошлого.

<sup>4</sup> Среди ранних материалов, свидетельствующих об активном участии Соллертинского в становлении советского балета, — отзыв на книгу Ф. Лопухова «Пути балетмейстера» (Л., 1925). Иван Иванович подчеркивает, что перед читателем — первый русский теоретический трактат о танце, «одновременно и художественная исповедь деятеля хореографии и принципиальное обоснование идеи симфонизма в танце. Сюжетный балет, связывая танец драматургическими предпосылками, далеко не исчерпывает возможностей хореографического искусства. Обдуманый отход от литературы, от театральности выдвигает новую форму — «танцсимфонию», — создающуюся по аналогии с музыкой на противопоставлении и борьбе танцевальных тем, на фоне детально изученной и хореографически преломленной музыкальной партитуры» \*.

В 1923 году Лопухов поставил танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Многими эта постановка была оценена как явление выдающееся. Горячо поддержал ее Асафьев, указавший на достижения Лопухова в симфонизации танца — развитии танцевальных формул и ситуаций, рожденных драматургией балета. В то же время специалисты балета отмечали, что название спектакля и навязанная музыке программа претенциозны и только вводят в заблуждение. По воспоминаниям Ю. Слонимского, Иван Иванович интересно выступил на обсуждении этого спектакля. «Тогда-то мы и смогли впервые оценить его ораторский талант, способность рассматривать увиденное профессионально, как «вещи в себе», и одновременно в разносторонних связях и обобщениях» \*\*. Поддерживая эксперимент Лопухова как таковой, Соллертинский указывал, что в данном случае он не привел к убедительным художественным результатам. И в статье о Лопухове автор упоминает о «Величии мироздания» как о неудаче балетмейстера, предостерегая, однако, от преждевременных выводов: «Это не предвещает судьбы дальнейших ее (танцсимфонии. —

\* Соллертинский И. Федор Лопухов. Пути балетмейстера. — Цит. по рукописи из архива семьи Соллертинских.

\*\* Слонимский Ю. Чудесное было рядом..., с. 53.

Л. М.) реализаций». Подобное предостережение прозорливо: в последующие годы мы знаем примеры успешного осуществления подобных танцсимфоний.

Среди ранних публикаций Соллертинского есть и несколько рецензий, посвященных балету. В основном — опять-таки работам Лопухова. Острые, проблемные, они интересны и по сей день. Не случайно осуществлено их переиздание в сборнике статей о балете (1973). Наряду с общей оценкой работы балетмейстера и артистов, конкретными замечаниями по поводу спектакля, автором никогда не теряется общая задача: способствовать становлению балетного театра. Объясняя причину неудачи постановки Лопухова, Соллертинский пишет о неопределенности жанра, в котором «в погоне за синтезом упряднили танец: из ванны вместе с водой выплеснули и ребенка.— И далее, главное, ради чего, по-видимому, написана статья.— Вывод не хитер: балету нужен прежде всего настоящий танцевальный спектакль; современность имеет свой синтетический театр в оперетте; пути балета пролегают по собственной дороге. Неудача Лопухова-режиссера не должна обескураживать Лопухова-балетмейстера...» \*

С этой точки зрения рассматривается и следующая премьера Лопухова — «Ледяная дева». Автор рецензии расценивает ее как победу балетмейстера, сумевшего создать настоящий зрелищный спектакль, глубоко волнующий зрителей. И так в каждой из рецензий: отталкиваясь от конкретного спектакля с его индивидуальным решением, подчеркивая удачу и промахи его создателей, Соллертинский неизменно возвращается к коренным вопросам, определявшим в то время развитие балета.

Естественным итогом размышлений Соллертинского по поводу нескольких спектаклей Лопухова явилась статья в журнале «Жизнь искусства» № 9 за 1928 год. Автор определяет в ней двойственность творческой индивидуальности мастера, очень музыкального, всегда исходящего из музыки в своих постановках, но в то же время чрезвычайно рационалистичного. Его рационализм часто приводит к тому, что балетмейстер живую музыкальную ткань разлагает на мельчайшие составные части, пытаясь найти каждой из них хореографическое соответствие. Таким образом, из верных предпосылок возникает временами танец, который Соллертинский образно определяет как «танцуемое алгебраическое уравнение». И тем не менее эксперименты Лопухова Иван Иванович приветствует: в них много поисков нового, намечены интересные тенденции, в частности, в области новой балетной тематики, нового языка, обогащенного чертами акробатики, физкультурных движений. В целом, заключает автор, «...это дает уже право на признание за экспериментаторской работой Федора Лопухова серьезной общественно-художественной ценности».

\* Соллертинский И. Статьи о балете.— Л., 1973, с. 15.

<sup>5</sup> Серию статей, посвященных проблемам оперного жанра, Соллертинский, словно «для разгона», начинает с рецензий на оперные премьеры. Выделяется отклик на «Кавалера роз» Рихарда Штрауса. Автор дает в ней лаконичную, но удивительно точную характеристику композитора («это музыкант вещей и фактов»), определяет место рецензируемой оперы в его творчестве, отмечает своеобразие трактовки рафинированного либретто. Лишь после этого автор рассматривает, как удалось театру воплотить интересную и весьма своеобразную комическую оперу современного мастера.

Уже через три месяца появляется статья «Проблема оперного наследия», открывающая цикл материалов, посвященных самым серьезным раздумьям о судьбах и путях развития оперного искусства. Думается, не будет ошибочным увидеть в этих материалах отголоски разговоров с Шостаковичем, обсуждений структуры и языка его первой оперы, отстаивание их общей точки зрения.

«Проблемы музыкального театра», «Возможные принципы советской оперы», — в этих статьях Иван Иванович высказывает порою весьма спорные, но всегда интересные идеи, предположения о путях, по которым должно пойти в будущем оперное искусство. Иные из этих мыслей, казавшиеся абсолютно неверными еще в 50—60-е годы, то есть тогда, когда наследие Соллертинского, по существу, впервые стало изучаться, сейчас неожиданно находят подтверждение в музыкальной и театральной практике. Так, в статье «Проблема оперного наследия», статье остро полемичной (она и помещена была «в порядке постановки вопроса»), во многом спорной, он, в частности, пишет: «Советская опера — как композиционная форма — рождается из музыкализации (если допустим такой варваризм) современного драматического спектакля, а не выползет эволюционным путем из старой оперы, будь то Мейербер, Рихард Вагнер или даже Пуччини...» \* Ту же мысль он развивает в следующей статье, появившейся на страницах «Жизни искусства» через два с лишним месяца: «Советская опера, думается нам, возникает не путем эволюционного отталкивания от предшествующей оперной формы... но из дальнейшего омузыкаливания современного драматического театра. Оперная драматургия развивается не из себя, не чисто имманентным путем, не продолжая старые оперные традиции, но ориентируясь на живой драматический театр своего времени. В XVII веке Люлли, создавая французскую оперу, ходил слушать интонации трагической актрисы Шанмеле, чтобы переносить их в свои речитативы. Так было

\* Жизнь искусства, 1929, № 18, с. 10.

и с Глюком, и с поздним Верди, и с Пуччини, и со всеми великими реформаторами оперы...» \*

К этим же вопросам он возвращается еще раз в помещенной в порядке обсуждения статье «Возможные принципы советской оперы». «Термин «советская опера» подразумевает вовсе не всякое произведение, появившееся на территории Союза Республик, но мыслит какие-то особые, определенные стилевые признаки. Возможно ли в настоящее время наметить их хотя бы предположительно?» \*\*, — пишет Соллертинский, а далее приводит в качестве примера таких предположительных признаков выразительные средства, которыми пользовался Шостакович, только что закончивший свою первую оперу. И далее, в качестве еще одного из этих признаков, он предполагает наличие в опере разговорной речи, которая будет чередоваться с пением.

Если отбросить излишнюю категоричность суждений, то окажется, что в этих статьях во многом предугаданы процессы, начавшиеся в музыкальном театре 80-х годов, когда наряду с существованием традиционного оперного спектакля происходит «музыкализация», по выражению Соллертинского, драматического спектакля, когда оперы — современные советские оперы — ставят драматические театры, и эти спектакли, судя по многим признакам, пользуются наибольшей популярностью у широкой публики. Конечно, сейчас слишком резким выглядит отрицание традиционного оперного жанра: он оказался значительно более жизнеспособным, чем это виделось в азарте после революционной перестройки. Однако же не случайно и сейчас многие композиторы ведут поиски, исходя при этом из принципиально иной, нежели традиционная оперная, драматургии — будь то кино, синтетический спектакль-действие или что-то еще.

Кульминацией раздумий Соллертинского о судьбах оперы и одновременно доказательством того, что все предшествующие разговоры были не плодом абстрактных построений, явилась статья с хлестким названием «„Нос“ — орудие дальнобойное». Появилась она уже позднее, когда стало совершенно ясно, что опера Шостаковича надо отстаивать от нападков.

В августовском номере «Жизни искусства» в статье «Возможные принципы советской оперы» Иван Иванович привел «Нос» в качестве примера одного из решений этого жанра.

В следующей статье, посвященной «Носу», критик горячо доказывал: опера Шостаковича — беспримерная в истории этого жанра музыкальная сатира, великолепный и актуальный эксперимент, который открывает перед советскими слушателями новые большие возможности. «...Шостакович покончил со старой оперной формой... указал оперным композиторам на необходимость создания нового музы-

\* Жизнь искусства, 1929, № 28, с. 3.

\*\* Там же, 1929, № 31, с. 3.

кального языка... динамизировал обычно малоподвижную оперную сцену... и этим сблизил оперу с техникой передовой театральной культуры. <...> Быть может, впервые в русской опере — заставил своих героев заговорить не условными ариями и кантиленами, а живым языком, омузыкалив прозаическую бытовую речь... благодаря Шостаковичу композиторы, пишущие оперы на действительно советские сюжеты, уже не будут заставлять краснеть от стыда слушателей, выводя железных комиссаров, поющих слащавые ариозо в духе Ленского или князя Елецкого или изъясняющихся на древнерусском воляпюке «боярских» опер» \*.

Можно предположить, что именно к этому кульминационному моменту «сражения за оперу Шостаковича» и вели все опубликованные ранее материалы по оперной проблематике. Стоит отдать должное стратегическому дару Соллертинского, предвидевшего эти бои. Время показало, насколько прав был выдающийся критик, отстаивая творческие позиции своего друга. Сейчас уже никто не сомневается в высочайших художественных достоинствах оперы. Традиции ее успешно продолжены в сочинениях многих наших современников. Тогда же единомышленников у Шостаковича и Соллертинского почти не было, и публицист только разделял с композитором падавшие на него удары.

<sup>6</sup> В статье «„Болт“ Шостаковича и проблема советского балета» Соллертинский указывал, что балет этот является первым опытом построения танцевального спектакля на современной производственной тематике, что балет отстал в этом отношении и от драматического театра, и от оперы, в которой уже намечались пути создания современного спектакля. «Попытки радикального переворота в балете делались и раньше, однако они приводили либо к отвлеченной чахлой символике («Красный вихрь»), либо к компромиссной драме сомнительного вкуса («Красный мак»). Эпитет «красный» и в том и в другом случае дела не спасал, ибо он механически приставлялся к обветшалой «классической» форме балетного спектакля. «Революция на пуантах» приводила к глупейшему маскараду и пародии. Надо было вступить на иной путь: в корне перестроить весь балетный спектакль, ориентируясь на сюжетно осмысленную, тематически живую танцевальную драму...» \*\*

Посылки, излагаемые автором статьи, абсолютно справедливы. Однако, надо думать, что только полемический задор, да

\* Соллертинский И. «„Нос“ — орудие дальнобойное. Приблизились ли мы к советской опере? (В порядке обсуждения)». — Рабочий и театр, 1930, № 7, с. 7.

\*\* В кн.: «Болт». — Л., ГИХЛ, 1931, с. 3.

еще горячее желание возможно более убедительно представить публике новое сценическое сочинение друга заставили Соллертинского столь не критично отнестись к сценарию. Недостатки спектакля он усматривает — совершенно справедливо — в том, что балетмейстер его, Ф. Лопухов, не сумел преодолеть принципа дивертисментной композиции, что в нем нет сквозного действия, нет интриги, которая способствовала бы его естественному развитию. Вывод из этого однозначен: «Новая тема в балете не наша еще своего драматургического выражения».

Большое место в своей статье Соллертинский отводит музыке балета. Он указывает, что композитор в своих балетных партитурах идет по пути симфонизации балета, то есть следует традициям Чайковского. В музыке, в отличие от сценического решения спектакля, автор видит непрерывность действия, определяемую единством темпов и общим планом музыкального развертывания. Он отмечает также конкретную театральность и реалистичность музыки, в которой сильны сатирические моменты, но преобладают мужественные настроения. Отмечая большую роль ритма и тембров, Соллертинский говорит о выпуклости, легкой запоминаемости мелодической линии, отсутствии технических сложностей.

Поскольку статья эта была не откликом на состоявшиеся уже спектакли, а предвляла их в брошюре, выпущенной театром в помощь зрителю, автор нигде не дает критической оценки спектакля, а лишь разъясняет его особенности.

<sup>7</sup> На протяжении 30-х годов, спустя много времени после своего прихода в музыковедение, Соллертинский продолжает уделять серьезное внимание вопросам литературы и драматического театра. Так, не раз обращается он к творчеству Мольера — драматурга, привлекавшего исследователя в особенности тем, что он первый пронизательно и прозорливо увидел отрицательные черты представителей нарождавшейся буржуазии и подверг их беспощадному осмеянию.

Не только исследования являются полем для размышлений Соллертинского. И в сугубо популярных работах он раскрывает всю глубину творений великого французского комедиографа. Так, в 1929 году он пишет пояснительную статью и примечания к изданию мольеровского «Мизантропа» в школьной серии «Дешевая библиотека классиков». В кратком популярном очерке автор раскрывает значение Мольера в истории жанра, показывает его влияние на представителей других национальных школ, обращает внимание читателей на то, что драматургом созданы образы, ставшие нарицательными, перешедшие в категорию «вечных». Говорит он и об автобиографичности пьесы, останавливаясь попутно на основных событиях жизни Мольера, характеризует особенности «Мизантропа» как типичного примера

«высокой комедии». Все это — факты известные, которые автор считает необходимым довести до сведения неискушенных читателей. Но заключение статьи содержит интересный, принципиальный для Соллертинского вывод: «Русского читателя «Мизантроп» может заинтересовать вдвойне. Как первоклассная комедия одного из самых выдающихся комических драматургов Европы, во-первых, и как произведение, без которого, быть может, мы не имели бы «Горя от ума» Грибоедова, во-вторых» \*.

Позднее работа над пьесами Мольера продолжилась: в середине 30-х годов издательство «Academia» выпустило собрание сочинений Мольера в четырех томах. В подготовке этого издания приняли участие крупнейшие ленинградские литературоведы. Редакцию осуществили Смирнов и Мокульский. Каждая комедия открывалась предисловием, также написанным одним из видных специалистов. Среди авторов предисловий — А. Гвоздев, С. Коцюбинский, Г. Бояджиев и др. К трем пьесам, помещенным в первом и втором томах, предисловия заказали Соллертинскому.

«„Сганарель“ не есть „комедия характеров“, вроде „Скупого“, и не „комедия нравов“, вроде „Мещанина во дворянстве“, — пишет исследователь об одноактной комедии „Сганарель, или Мнимый рогоносец“. — По жанровому признаку, несмотря на наличие несколько „облагораживающего“ ее стихотворного языка (впрочем, еще далекого от блестящих строф „Мизантропа“ и порою сбивающегося на версификаторские клише — „среднее арифметическое“ стихотворных комедий XVII века), „Сганарель“ должен быть отнесен к „низовому“ жанру — фарсу» \*\*. В связи с таким определением автор останавливается на особенностях французских фарсовых представлений — «детища ремесленно-цеховой и купеческой буржуазии феодального города», отмечает, как в разбираемой комедии эти черты совмещаются с признаками итальянской «комедии масок».

Есть предположение, основывающееся, по-видимому, на словах самого Ивана Ивановича, что эти два превосходных этюда, — о «Мизантропе» и «Сганареле», — являются частью задуманной, но, к сожалению, так и не осуществленной большой работы о Мольере и его традиции во французской драматургии \*\*\*.

Два других предисловия посвящены пьесам, имеющим испанские литературные источники. Соллертинский специально подчеркивает тот факт, что многие французские драматурги XVII века испытали на себе сильнейшее воздействие испанских авторов. «Самый жанр трагикомедии с романтическими перипетиями, почти совпадающий с жанром «героической комедии» и, во всяком случае, ему очень родственный — в значительной

\* Мольер Ж.-Б. Мизантроп. — М.; Л., 1930, с. 109.

\*\* Мольер Ж.-Б. Собр. соч. — М.; Л., 1936, т. 1, с. 291—292.

\*\*\* См. об этом ст. А. Гозенпуда «Художник и ученый» в кн.: Памяти Соллертинского, с. 22—55.

мере испанского происхождения», — читаем в предисловии к пьесе «Дон Гарсия Наваррский, или Ревнивый принц» \*. Эту пьесу Соллертинский характеризует как исключение среди ранних комедий Мольера. «В нем (этом произведении. — Л. М.) не найти ни крепких, подперченных «галльским юмором» шуток, ни веселых двусмысленностей, ни буффонных потасовок. Изгнаны традиционные фигуры комических слуг. Более того: «Дон Гарсия» вообще не рассчитан на смех в зрительном зале... ход действия торжествен и серьезен... внешняя интрига сведена к минимуму и... основное ударение делается на изощренном анализе смены чувств у главных героев и их психологических мотивировках» \*\*.

Рассматривая пьесу в контексте всего творчества Мольера, исследователь утверждает, что при многих ее недостатках, при том, что она вовсе не является шедевром великого комедиографа, в его творческом пути она сыграла весьма значительную роль как одна из отправных точек дальнейшего развития, приведшего в итоге к гениальному «Мизантропу» (как видим, мысль Соллертинского неизменно возвращается к «Мизантропу» как некоему опорному пункту, «нервному узлу», к которому устремляются различные линии творчества Мольера).

В предисловии к «Принцессе Элиды» Соллертинский сопоставляет эту пьесу с комедией испанского драматурга Агустина Морето-и-Кавана «Пренебрежение за пренебрежение», явившейся ее первоисточником. Это сопоставление понадобилось автору для того, чтобы выявить существенные стилистические различия между реалистической по характеру испанской комедией и пышным придворным спектаклем. Пьесу Мольера он определяет как канву для великолепного зрелища, роскошного театрального дивертисмента: «Вне музыки \*\*\*, хореографии, аттракционов «Принцесса Элиды» имеет еще меньшее значение, чем либретто оперы или балетный сценарий... Будучи вынута из атмосферы фейерверочного празднества, «Принцесса Элиды» блекнет. И это не вследствие творческой неудачи... В «Принцессе Элиды» Мольер отдал придворно-аристократической эстетике, пожалуй, наибольшую дань» \*\*\*\*.

При всей своей любви к французскому комедиографу, Соллертинский отчетливо видит недостатки тех или иных его произведений, их обусловленность бытованием в придворном театре.

Наиболее важным в статьях Соллертинского представляется внимание к фарсу, ярмарочному театру, итальянской комедии масок, то есть к «низким» жанрам, которые привлекают иссле-

\* Мольер Ж.-Б. Собр. соч., т. 1, с. 334.

\*\* Там же, с. 333—334.

\*\*\* Музыка к мольеровскому спектаклю написал Люлли. Точнее — многие спектакли Мольер и Люлли создавали вместе, в равноправном соавторстве.

\*\*\*\* Мольер Ж.-Б. Собр. соч., т. 1, с. 275.

дователя неизменно — в разных видах искусств. По-разному преломляясь на разных этапах творчества Соллертинского, внимание это проявляется и в других литературоведческих трудах (в частности, о Лопе де Вега, о «Гамлете» Шекспира), и в «Заметках о комической опере», и в блестящем очерке о Жаке Оффенбахе.

Чрезвычайно интересуют Соллертинского и вопросы синтеза искусств, также актуальные на рубеже 20—30-х годов (см., в частности, статьи Соллертинского о возможных путях развития советского музыкального театра). По-видимому, отблески этого интереса падают и на пояснительную статью к «Письмам о танце» Ж.-Ж. Новера, и на этюд о комедии-балете «Принцесса Элиды», и на вступительную статью «Сценическая реформа Тальма» к его «Мемуарам», опубликованным издательством «Academia» в переводе Соллертинского в 1931 году (серия «Памятники театрального быта»).

Эта работа Соллертинского, ныне почти недоступная для читателей, представляет исключительный интерес. Апокрифические мемуары выдающегося французского актера были опубликованы впервые Дюма-отцом и представляют собой талантливую компиляцию, сделанную знаменитым романистом по разным источникам, в том числе — мемуарам вдовы Тальма. Подлинного облика актера они не дают, и это было прекрасно известно Ивану Ивановичу. Тем не менее он работал над переводом, вступительной статьей и примечаниями к книге с огромным увлечением; объясняется это тем, что именно в ней удивительно переплелись многие волнующие театроведа темы. Французский театр конца XVIII века. Эпоха Великой французской революции. Наконец, Шекспир, ибо Тальма являлся великолепным интерпретатором шекспировских образов, правда, в их «сентиментальной транскрипции», сделанной для французской сцены драматургом Дюссисом, однако именно Тальма расширяет их концепцию, возвращается к шекспировскому оригиналу.

В своей вступительной статье — «Сценическая реформа Тальма» — автор решительно выходит за рамки мемуаров как в отношении хронологии, так и проблематики. Он прослеживает весь жизненный путь великого актера, раскрывает значение его театральных реформ — их поистине революционную роль для французской театральной сцены. Революционную, несмотря на то что политические позиции Тальма были весьма уязвимы. «Дело не в субъективных революционных убеждениях Тальма: они не глубоки...〈...〉И тем не менее было бы односторонне ограничиться осуждением Тальма за отсутствие продуманного политического мировоззрения. Театральному искусству придворно-феодалного типа именно Тальма нанес решительный, сокрушающий удар.〈...〉Он создал новую систему актерской игры... Эта новая система строилась Тальма на психологической

и портретной индивидуализации образа, на его исторической локализации (реформа костюма)...» \*

Соллертинский убедительно раскрывает особенности нового стиля исполнительства, который был привнесен в театр великим актером — это психологическая индивидуализация воплощаемого образа, портретная характеристика в гриме, историческая достоверность, воплощенная в точности костюма, в манере поведения. Это было поистине революционным переворотом в театре, где до тех пор безраздельно господствовал классицизм с его условностями. Разумеется, Тальма творил не на пустом месте. Его предшественниками в обновлении театрального искусства были великий английский актер Гаррик и старший коллега по французской сцене Лекен. Однако они создали лишь предпосылки для реформы: «Он создает законченную систему там, где нашел только намеки и эскизы» \*\*.

Удивительно интересны примечания к «Мемуарам»: их можно читать как самостоятельное исследование. История театра «Французская комедия», особенности ее структуры, характеристики всех ведущих актеров того времени, анализ театрального репертуара эпохи Великой французской революции — все эти данные изложены подробно, со ссылками на источники, в основном французские. Автор примечаний уточняет и некоторые факты, эпизоды и даты, связанные с историческими событиями во Франции, расставляет надлежащим образом акценты, порою смещенные в увлекательных, но не всегда достоверных мемуарах.

К концу 20-х годов относится такой значительный театроведческий труд Соллертинского, как статья, посвященная западноевропейской драме, в Большой советской энциклопедии \*\*\*. Работа охватывает огромный материал — от культовых действий Древнего Египта, Индии и других стран Древнего Востока до современности. Ученый специально останавливается на возникновении комедии в Древней Греции, рассказывает о самостоятельном зарождении средневековой драмы, не связанной с античной традицией, прослеживает ее истоки в театрализованной мессе.

Отдельные разделы статьи посвящены национальным школам. В английской автор, естественно, уделяет основное внимание Шекспиру, но останавливается и на творчестве драматургов менее крупного ранга, таких, как Марло, Бен Джонсон и др. Автор разъясняет причины расцвета в английской драматургии своеобразного жанра исторической хроники.

В разделе, посвященном испанской драматургии, Соллер-

---

\* Соллертинский И. Сценическая реформа Тальма.— В кн.: Тальма Ф.-Ж. Мемуары. М.; Л., Academia, 1931, с. XIII—XIV.

\*\* Там же, с. XXVII.

\*\*\* БСЭ, т. XXIII.— М., 1931. Статья «Драма» до раздела «Русская драма», стлб. 398—407.

тинский особое внимание уделяет ее тематике: выделяет пьесы национально-исторические, социальные, бытовые, религиозные, морально-бытовые, а также «комедии плаща и шпаги». Любопытно, что он останавливается не только на основных представителях испанской драматургии — Лопе де Вега, Кальдероне, Тирсо ди Молина, как это было принято, но говорит и о театральном наследии Сервантеса, известном значительно меньше.

Во многом нетрадиционен и взгляд Соллертинского на итальянскую драматургию. Он определяет ее не только как ложноклассическую, но добавляет определение «неоклассическая», подчеркивая тем самым ее происхождение от классических образцов. Отмечает автор и возникновение пасторали. Канонизацию трех единств, сыгравших столь значительную роль в драматургии французского классицизма, он первоначально связывает также с Италией.

В разделе, посвященном Франции XVI—XVII веков, автор дает широкую панораму от поэтов «Плеяды», которые создают свои произведения еще по итальянскому образцу, через возникновение собственно французской классической трагедии в творчестве Корнеля к ее расцвету у Расина. Особо отмечает Соллертинский демократичность комедий Мольера, их обличительные тенденции.

Рассматривая драматический театр XVIII—XIX веков, Соллертинский переходит от «слезливой комедии» через сентиментализм к романтической драме и оформлению реалистического направления в драматургии Европы. Большое внимание уделяет он рассмотрению позднейших течений, причем говорит не только о крупнейших представителях драматургии, таких, как Ибсен, Оскар Уайльд или Метерлинк, но освещает также творчество Зудермана, Шницлера, Гофманстала и других авторов, не получивших еще в то время однозначной оценки. Особенно ценно, что в сферу внимания Соллертинского попадают и современные ему зарубежные драматурги, в числе которых столь разные по индивидуальности, как Гауптман, д'Аннунцио, Газенклевер, Бернард Шоу, Пиранделло, О'Нил.

В этой ранней работе Соллертинского, пожалуй, впервые проявляется широта его воззрений, энциклопедичность знаний: он дает перечень основных трудов по истории драмы на английском, французском и немецком языках, причем каждый из приведенных трудов снабжает краткой, но исчерпывающе емкой аннотацией.

Последний раздел статьи, написанный Соллертинским, — историческая классификация теоретических воззрений на драму, — также снабжен библиографическим списком. Соллертинский останавливается на «Поэтике» Аристотеля, «Поэтическом искусстве» Горация; отмечает, что «средневековая драма обходится без теории», зато эпоха торгового капитализма, напротив, изобилует теоретическими трудами, среди которых особую важ-

ность имеет «Искусство поэзии» Буало. Дальнейшие вехи теоретической мысли — «Гамбургская драматургия» Лессинга, предисловие к «Кромвеллю» Гюго, «Натурализм в театре» Золя.

На рубеже 30-х годов Соллертинский занят еще одним серьезным литературоведческим исследованием: главами коллективного труда «История испанской литературы». Труд этот, подготавливаемый Институтом мировой литературы, не вышел в свет в связи с началом Великой Отечественной войны. Первая глава, написанная Иваном Ивановичем, — «Испанская литература. Средние века. Эпоха Возрождения» — была представлена им в Институт. Сохранился в памяти современников восторженный отзыв о ней выдающегося ученого-испаниста К. Н. Державина. Сама же работа, к сожалению, затерялась в архивах Института и пока не обнаружена. Следующая глава, «Испанская литература XVIII века» в виде невыправленной, со многими пропусками в тексте, стенограммы, находится в личном архиве Соллертинского. Объем ее — два печатных листа.

Несмотря на то что, по мнению исследователя, «это — наименее яркая страница испанской литературы», он отмечает принципиальную важность ее для дальнейшего развития. Соллертинский убедительно показывает основное содержание историко-культурного процесса того времени, неоднозначность и противоречивость испанского просветительства, которое во многом «начинает противопоставлять себя «золотому веку» испанской литературы, зачастую обнаруживая непонимание великого художественного смысла и глубоко народного характера гениальных творений Лопе и Сервантеса...» \*

Как всегда, широко охватывая картину, автор статьи отмечает аналогичную недооценку и в других видах искусств, например, в музыке: в отношении к «испанскому Баху» — слепому органисту Кабесону, или к Луису Милану и школе виуэлистов, или к вытеснению народной испанской театральной музыки итальянскими оперными мелодиями.

Противоречивость эпохи исследователь усматривает в том, что, несмотря на отрицательные тенденции, проявившиеся в отрыве как от великих национальных традиций, так и от национальной почвы, именно в XVIII веке заложены основы дальнейшего развития национальной литературы Испании. Да и в целом просветительство сыграло в стране важную, в ряде отношений бесспорно прогрессивную роль. Мало оригинальная творчески, эта эпоха богата искусствоведческими и эстетико-философскими дискуссиями, трудами по истории испанской культуры и языка, по истории и теории поэтического искусства. Появляется первый шеститомный словарь испанского языка. Выходит в свет и первая грамматика. Осваиваются достижения французской культуры. Один из выдающихся умов первой половины XVIII века

\* Соллертинский И. Испанская литература XVIII века. Рукопись, с. 5. Архив семьи Соллертинских.

бenedиктинский монах Фейхоо выступает борцом против испанского невежества, косности мысли, всевозможных суеверий и предрассудков. В его литературно-критическом наследии, которое состоит из восьми томов научно-философских и полемических очерков под названием «Критический театр» и пяти томов «Ученых писем», рассмотрены политическая экономия и законодательство, психология и астрономия, физика и биология. В них можно прочесть критику магии, астрологии, алхимии, знахарства. Там же поставлена проблема очищения религии от суеверий и мнимых чудес, обоснованы права науки и т. д. и т. п.

<sup>8</sup> Давний и стойкий интерес исследователя к творчеству Шекспира отразился в нескольких трудах. В статье «„Гамлет“ Шекспира и европейский гамлетизм» ученый делает акцент именно на гамлетизме как явлении театральной критики. Собственно трагедию великого английского драматурга он как бы оставляет за скобками. Тема его исследования — различные толкования знаменитой трагедии и обусловленность этого социально-историческими условиями.

Рассматривая множество толкований «Гамлета» теоретиками и практиками театра, филологами, социологами и даже медиками и юристами на протяжении нескольких веков, Соллертинский ставит вопрос следующим образом: «Следует ли осваивать Шекспира с балластом неисчислимых комментаторских наносов или же попытаться хоть частично разгрузить его от последующих идеологических напластований? Бесспорно, что Шекспир был автором трагедии «Гамлет». Проблема, однако, заключена в том, чтобы определить, является ли Шекспир одновременно и создателем гамлетизма, этой своеобразной социальной болезни XIX (а не XVI—XVII) века. А исторический «Гамлет» и гамлетизм — это вещи далеко не целиком совпадающие»\*.

Исследователь подробно останавливается на нравах и театральной практике времен Шекспира и делает вывод, что «сценическое содержание «Гамлета» XVII века слагалось из сцен ужасов и сцен юмористических, и представлять себе «Гамлета» в виде сплошного философского монолога с сюжетными отступлениями было бы в высшей степени неисторично». Вывод, который делает Соллертинский, заключается в том, что первоначально «Гамлет» существовал без гамлетизма — тех психологических напластований, которые отягчили своим грузом трагедию Шекспира, в основном в XIX веке. Исследователь подробно и убедительно показал, как постепенно образ Датского принца выходит за рамки конкретного сочинения и оказывается в разряде «вечных образов» искусства. Как меняется трактовка этого образа в зависимости от исторической эпохи: иным он предстает перед

\* Соллертинский И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм.— В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 223—243.

зрителями в эпоху классицизма, в период Великой французской революции, во времена Священного союза или в конце века, после крушения гегельянства. Сценическая судьба образа Гамлета и особенности его трактовки, таким образом, сильно изменяются и, наконец, вообще переводятся западными специалистами в биологические или мистические категории. Небольшое по объему, но чрезвычайно глубокое исследование Соллертинский заканчивает тремя выводами:

«Вывод первый. Гамлет Шекспира 1603—1604 годов и миф о Гамлете XIX столетия — далеко не совпадающие явления. Гамлетизм не есть Шекспирово изобретение. Он происхождения значительно более позднего времени.

Вывод второй. Единой, всегда тождественной трактовки Гамлета как сценического образа в европейском театре не было. Были Гамлеты-сентименталисты, Гамлеты-романтики, Гамлеты-байронисты, Гамлеты-идеалисты, Гамлеты-пессимисты, Гамлеты-невротики и т. д. Их чередования были, однако, последовательны, а не случайны, ибо в этом образе — каждый раз в новой трактовке его — отражались существенные черты эволюции культуры.

Вывод третий и последний. Советские постановщики, обращаясь к шекспировской трагедии, должны освоить подлинного Гамлета, а не последующий европейский миф о нем. Этот подлинный, незамутненный позднейшими интерпретациями Гамлет, которого создал гениальный английский драматург, является более жизненным и полнокровным, нежели бледные отражения его облика в философствующих умах комментаторов»\*.

Если два первых вывода абсолютно бесспорны, то третий, по-видимому, нуждается в уточнении. Речь идет не о том, чтобы на советской сцене возобновить музейный спектакль начала XVII века: безусловно, постановщики должны решать его современно. Акцент должен быть поставлен на словах — «о с в о и т ь подлинного «Гамлета», а не последующий европейский миф...»

<sup>9</sup> Берлиоз был одним из любимых композиторов Соллертинского. Творчество его исследователь определил как один из «важнейших узловых моментов европейской музыкальной культуры». Очень высоко оценивал он и литературное наследие Берлиоза, наследие, которое, по-видимому, оказало влияние на музыкаведческую деятельность самого Ивана Ивановича. Он занимался переводом мемуаров Берлиоза (сохранились многие страницы машинописного текста этого перевода), изучал его критические статьи.

\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 230.

В первой брошюре Соллертинского о Берлиозе ощущается налет поверхностного социологизирования, что было характерно для тех лет. В переиздании, осуществленном через три года, он частично снят, а имеющиеся на экземпляре из его домашней библиотеки авторские заметки позволяют предположить, что при последующих изданиях, если бы они осуществились при жизни Соллертинского, эти «приметы времени» исчезли бы вовсе\*.

Работа о Берлиозе, пусть небольшая по объему, оказалась первым в истории советской музыкальной историографии очерком об этом выдающемся композиторе — очерком научным, в котором, несмотря на популярность изложения, впервые достаточно четко определено место, занимаемое Берлиозом в музыкальной культуре XIX века. Соллертинскому принадлежит приоритет в определении генезиса творчества этого художника-бунтаря, которое исследователь выводит из традиций искусства Великой французской революции. По образному выражению Соллертинского, Берлиоз «явился мостом, соединившим музыкальные традиции Великой французской революции с музыкой XIX века...»

Широким и точным штрихом набрасывает автор очерка тезисы, определяющие особенности творчества композитора. Такие, как

«...дал первое воплощение в звуках романтического образа молодого человека XIX века...»

Первый перевел на симфонический язык Шекспира, Гёте, Байрона...

Заложил основы программного симфонизма...

Создал новые принципы оркестрового мышления, развитием которых, в сущности, жила вся последующая европейская симфоническая музыка...»

Вся брошюра оказывается разработкой и доказательством этих проницательных тезисов.

Именно в названной работе впервые ярко проявилось особое качество литературного языка Соллертинского. Как в очерке о Гюго автор самым характером изложения передает приподнятый романтический стиль французского поэта, так и в музыкаловедческих трудах литературная манера Соллертинского воплощает дух самой музыки.

Краткая биография композитора изложена Соллертинским истинно захватывающе, «в темпе престо», так же лихорадочно, как была прожита героем очерка. Попутно автор дает краткую, но точную и полную характеристику учителя Берлиоза Жана-Франсуа Лесюера, связывает душевный облик своего героя с ли-

\* При посмертных переизданиях работ Соллертинского вульгарно-социологические характеристики, в соответствии с маргиналиями автора, были в значительной степени сняты бессменным редактором его трудов профессором М. С. Друскиным.

тературными традициями времени — произведениями Руссо, гётевским Вертером.

Творчество Берлиоза исследователь все время соотносит с его эстетическими взглядами, его литературными опусами. Появляется новый, важнейший тезис: «Он один из величайших изобретателей в музыке...», творчество его ощущается современниками «как абсолютно новое качество» (разрядка Соллертинского.—Л. М.).

Как важнейшую заслугу композитора отмечает исследователь то, что, «не копируя «буквы» Бетховена, он остался верным его «духу» и первый понял идейную сущность и великое революционное значение творчества Бетховена». Убедительно раскрывает автор и сложность исторической судьбы композитора, идейно близкого французским композиторам эпохи революции, Глюку и Бетховену, но сыну иного времени, живущему в обстановке трагических противоречий.

Аналогичная брошюра о Малере оставалась, не считая небольшой аннотации Асафьева, единственной на русском языке работой о великом австрийском композиторе-симфонисте на протяжении почти сорока лет. Принципиальная разница между этими двумя работами состоит в том, что творчество Берлиоза ко времени обращения к нему Соллертинского было явлением устоявшимся, с временной дистанцией почти в столетие. Симфонии же Малера были одним из последних достижений европейского искусства и не нашли еще должной оценки. Напомним: Соллертинский увлекся творчеством этого уникального художника сразу по возвращении в Петроград, то есть тогда, когда не прошло и десяти лет с момента его смерти. Его музыка еще не была признана (только в 60-е годы Леонард Бернстайн по праву смог назвать свою статью об этом композиторе — «Малер — его время пришло»). Именно в Советском Союзе, начиная с середины 20-х годов, во многом благодаря неустанной пропаганде Соллертинского, Малер впервые в мире стал звучать широко и постоянно\*.

Соллертинский говорит о Малере как о единственном музыканте своего времени, который смог понять истинный масштаб бетховенской «Оды к радости» — понять и принять за эталон того, к чему должно стремиться музыкальное искусство. Осуществить в полной мере свою дерзкую попытку Малер не смог. Не потому, что был художником иного масштаба, а потому, что иным стало время. (Отметим сразу, что не случайно обе первые значительные музыковедческие публикации Соллертинского посвящены художникам, для которых бунтарский, революционный дух бетховенской музыки был маяком и путеводной

---

\* См. Хронограф исполнений Малера и Брукнера в СССР, составленный Соллертинским и опубликованный в кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 244—246.

звездой. Соллертинский, как всегда, ищет и пропагандирует то искусство, которое может помочь строительству молодой советской культуры!)

Небольшая, менее пяти печатных листов, брошюра написана на основе тщательного изучения всей существующей литературы о Малере.

В основу своего миниисследования автор берет концепцию крупнейшего немецкого аналитика творчества Малера и, шире, симфонизма в его развитии от Бетховена до Малера Пауля Беккера. Развивает ее исследователь творчески, обогащая собственными меткими наблюдениями и характеристиками. В грандиозных симфониях Малера ученый видит удивительное единство замысла и его музыкального воплощения, воспринимает их как одно колоссальное произведение, посвященное «горестям большинства человечества...» Соллертинский подчеркивает социально-этическое начало музыки Малера, раскрывает причины трагедии непризнанного музыканта, отмечает его удивительное новаторство в области многих средств музыкальной выразительности.

Приложенная в конце книжки библиография — это не просто перечисление имеющихся, в основном на немецком языке, работ об австрийском композиторе. Каждому изданию автор дает краткую, но исчерпывающую характеристику-рекомендацию. Так, основному исследованию малеровских симфоний, книге Пауля Беккера, он дает следующую оценку: «Обстоятельный и во многих отношениях превосходный конструктивный анализ десяти малеровских симфоний. Содержит ряд ценных замечаний относительно стилистических особенностей малеровского письма. Очень полезен при изучении партитур» \*.

По поводу опубликованных Альмой Малер писем композитора исследователь замечает: «Некоторые из писем имеют исключительный интерес, как человеческие документы, дающие самоанализ душевной жизни и творческих замыслов композитора», а о книге Рихарда Шпехта пишет следующее: «Интересен раздел, посвященный деятельности Малера в Венской опере. Удачна эскизная характеристика образа Малера в первой части. Менее удалась третья часть — пересказ симфоний Малера, хотя местами попадаются яркие образы...»

Подробно разработаны Соллертинским и примечания, в которых, в числе прочего, даны сжатые характеристики Руссо и Канта, Гойи и Калло, Ропса и Босха, Клейста и Гельдерлина, так как по обыкновению творчество композитора рассматривается им не изолированно, а в ряду многих явлений культуры — музыки, литературы, живописи, философии, нарождающегося кинематографа.

И по жанру и по самому определяемому издательством

\* Соллертинский И. Густав Малер. — Л., 1932, с. 68.

объему, ставящему определенные рамки, написанная работа не удовлетворила автора. Сам он рассматривал опубликованную работу только как постановку проблемы. Рассмотрению же ее предполагал посвятить большое исследование. Для него собирались материалы. Набрасывались тезисы. Сохранился план книги с названиями глав:

- «I. Малер и «романтическая ирония».
- II. Малер и чаплинский метод косвенной лирики.
- III. Малер и донкихотский довоенный гуманизм (ср. Ганди, Ст. Цвейг и др.).
- IV. Малер — Достоевский, пересказанный языком «чаплиниады».
- V. Сказка народная, лубочная, шекспировская.
- VI. Что от Шуберта и что ведет к Альбану Бергу.
- VII. О славянском начале у Малера — чешского еврея: «сметанизмы», «чайковизмы», фольклор и пр.
- VIII. Диалектика «героического» и «патетического» (патетическое как субъективное выражение героического)».

Написать эту книгу Соллертинскому не довелось: собранные материалы остались в Ленинграде, когда он вынужден был уехать в эвакуацию. Он не вернулся. Материалы почти все погибли в блокадном городе. Книга, в которой Малер рассматривался бы под таким углом зрения, не написана по сию пору, хотя за последние десятилетия советская малериана существенно пополнилась\*.

В дальнейшем Соллертинский не раз обращался к творчеству западноевропейских композиторов-симфонистов. Высоко ценил он Антона Брукнера. Пропаганде его творчества, наряду со столь же любимым Малером, отдавал значительные усилия. Не случайно в серии «путеводителей по концертам» вышла его брошюра, посвященная Седьмой симфонии Брукнера. Несмотря на скромную задачу, которую ставил перед автором жанр «элементарной справки», как определил ее Иван Иванович, в ней заключены тезисы серьезного исследования: основная проблематика брукнеровского творчества, его жизненный путь, его композиторский облик. Эта скромная по объему и заявленным целям работа была одной из первых на русском языке попыток разобраться в сложной фигуре, во многом недооцененной. По сию пору о Брукнере можно прочесть лишь в учебнике истории зарубежной музыки XIX века и в популярной брошюре И. Белецкого\*\*.

\* См. книги: Михеева Л. Густав Малер.— Л., 1972; Розеншильд К. Густав Малер.— М., 1975; Барсова И. Симфонии Малера.— М., 1976; статьи А. Рабиновича, И. Нестьева, С. Слонимского, Н. Шлифштейн, Е. Завадской, Г. Тимошенко, В. Коломийцова и др.

\*\* Белецкий И. Антон Брукнер. Краткий очерк жизни и творчества.— Л., 1979.

Соллертинский рассматривает Брукнера как композитора «огромного и совершенно самобытного дарования», вступает в принципиальный спор с теми, кто полагал симфонизм Брукнера приложением «принципов вагнеровской музыкальной драмы с ее лейтмотивной системой и «бесконечной мелодией» к области инструментальной музыки» \*.

Автор проводит параллель между Брукнером и Малером, убедительно показывая, что обычное их сопоставление мало плодотворно, подчеркивает разницу между этими двумя крупнейшими симфонистами. Он вскрывает истоки творчества Брукнера, говорит об архитектонике симфоний австрийского композитора, которые «все являются вариантами некоего единого композиционного построения, как бы идеального типа — эталона. Несомненным прообразом его будут первые три части IX симфонии Бетховена...» \*\* Не случайно и начинается свой очерк Соллертинский словами Вагнера: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену; это Брукнер...»

Брошюры о Второй, Третьей и Четвертой симфониях Брамса, опубликованные в сводной редакции М. С. Друскина в «Музыкально-исторических этюдах» под названием «Симфонии Брамса», вместе взятые представляют собой содержательную монографию. В ней автор излагает биографию композитора, систему его эстетических взглядов и творческих воззрений; рассказывает о борьбе «брамсистов» и «вагнеристов», о сложной обстановке в музыкальной жизни Германии этого периода. Соллертинский находит яркое определение Брамса как «инструментального мыслителя-драматурга» и определяет своеобразие его искусства в стремлении к «глубоко индивидуальному синтезу романтического комплекса чувств и чисто классического структурного мышления». Соллертинский проницательно указывает, что опасности академизма или рационализма Брамс смог счастливо избежать, благодаря «органической и крепкой связи с народной песней». Он подчеркивает исключительную роль венгерского фольклора в музыкальной биографии Брамса, на второе место ставит влияние венской бытовой культуры, а кроме нее — северогерманской и славянской, в частности чешской, песенности. Сравнивая симфонии Брамса с брукнеровскими, он указывает, что у первого каждая имеет свою особую драматургию. К сожалению, он не успел написать очерк о Первой симфонии. Анализы трех других — яркие, наполненные тонкими наблюдениями и неожиданными сравнениями, — принадлежат к числу самых удачных у Соллертинского.

Особенно примечательно то, что исследователя в одинаковой

\* Соллертинский И. Седьмая симфония Брукнера.— Изд. Ленингр. филармонии, 1940, с. 7.

\*\* Там же, с. 24.

степени привлекают как Брамс, так и Брукнер. Наследие этих двух симфонистов Иван Иванович не противопоставляет, как было принято в музыковедении всегда, начиная с пресловутой борьбы «брамсистов» и «вагнеристов», а сопоставляет, подчеркивая самое ценное, непреходящее в каждом художественном явлении. И если в своем очерке о Малере Соллертинский, как уже говорилось, отталкивается от концепции Беккера, то по отношению к Брамсу он вступает в принципиальный спор с немецким исследователем. Вступает, разумеется, не подчеркивая этого, так как в жанре популярных аннотаций не место для полемики. Самим фактом пропаганды симфоний Брамса в широких слушательских кругах, указанием на глубину и значимость его творчества, советский ученый опровергает Беккера, выдвинувшего тезис о принципиальной «камерности» музыки Брамса и утверждавшего, что его симфонии скоро забудут, так как они, в противовес Бетховену, Брукнеру и Малеру, не «всенародны».

В 1934 году в издании Ленинградской филармонии появилась брошюра Соллертинского об Арнольде Шёнберге. И по сию пору это единственная монография на русском языке, посвященная сложной, противоречивой фигуре австрийского музыканта. И сейчас, спустя полвека после написания, истолкование Соллертинским музыки Шёнберга убеждает. Ученый с необычайной чуткостью и тактом сумел найти «равнодействующую» между приверженцами двенадцатитоновой системы и отрицателями, не видевшими ничего ценного ни в системе, ни в творчестве композитора.

Шёнберга исследователь определяет как ярчайшего «выразителя того идеологического кризиса, который переживает... интеллигентная Европа». Соллертинский возражает тем, кто полностью отрицает додекафонию, объясняя, что она является «не гомункулом в реторте, а глубоко выразительным языком». В то же время он далек от абсолютизации ее, признавая за системой Шёнберга значение интересного и ценного «частного случая», ведущего к расширению границ музыкального языка.

«Даже заблуждения таких крупных творцов, как Шёнберг, глубоко интересны и поучительны,— пишет исследователь.— И во всяком случае Шёнберг вправе претендовать на пристальное внимание советского слушателя»\*. Любопытно, что именно Соллертинский первым излагает для советских музыкантов суть двенадцатитоновой системы, ее технологические возможности, отличие ее роли от функции тональности в традиционной музыке.

Высоко оценивает Соллертинский роль Шёнберга-педагога, подчеркивая как то, что он — один из немногих музыкантов своего времени, сумевших создать школу, так и то, что в учени-

---

\* Соллертинский И. Арнольд Шёнберг.— В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 169.

ках своих он ценит индивидуальность, инициативу, отнюдь не подгоняя их по собственным меркам. «...Шёнберг занимает первое место в европейской музыкальной культуре — как первоклассный педагог, до конца порвавший с академической и догматической методикой преподавания. Он не навязывает ученикам ту или другую законченную систему музыкальной речи и менее всего — свою собственную. Его задача — научить музыкальному мышлению, раскрыть логику музыкальной конструкции, установить на примерах классиков — Моцарта, Бетховена, Брамса — глубочайшую связь идеи с формой» \*.

Брошюра «Симфонические поэмы Рихарда Штрауса» посвящена одному из наиболее любимых Соллертинским композиторов. После краткой преамбулы, в которой автор подчеркивает противоречивость творческого пути музыканта и отмечает, что лучший его период — 90-е годы XIX века, когда он выступал как носитель героического начала в музыке, он переходит к характеристикам отдельных произведений. В «Дон-Жуане» привлекает определение поэмы как первого штраусовского портрета его симфонического героя. «Он аморалист, индивидуалист, „сильный человек“; но его продолжают связывать тысячи нитей с романтизмом, с байронизмом, с фаустовской личностью. он вырос на дрожжах „мировой скорби“...» Высоко оценивает автор музыку симфонической поэмы: «Такой вдохновенной, полетной стремительности музыкального изложения, такого громадного, пусть немного театрального пафоса и драматизма, наконец, такой цельности формы мы позже не встретим нигде...» \*\*. Яркие страницы брошюры посвящены «Веселым забавам Тиля Эйленшпигеля», произведению, которое Соллертинский относит не только к величайшим созданиям Рихарда Штрауса, но и к узловым, основополагающим сочинениям новейшей музыки.

В 1935 году опубликована статья Соллертинского о французской музыке в 59-м томе БСЭ. Автор прослеживает музыку Франции от древних народных жанров, носителями которых были бродячие мимы, жонглеры и менестрели, от литургического пения эпохи раннего феодализма до композиторов «Шестерки», Сати и Русселя. Очерк, предназначенный лишь в самых общих чертах дать представление о путях развития и узловых моментах французской музыкальной культуры, отличается достаточной полнотой и в освещении фактов истории музыки и в эстетической проблематике того или иного времени — от формирования профессионального творчества до разнообразных влияний, оказавших воздействие на Мийо, Пуленка или Онеггера. В целом данная работа находится под довольно сильным вль-

\* Соллертинский И. Арнольд Шёнберг.— В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 189.

\*\* Соллертинский И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса.— Л., 1932, с. 11.

гарно-социологическим «прессом», что сказывается в некоторых формулировках и оценках творчества отдельных авторов. Положительной стороной очерка является то, что музыка в нем рассматривается в тесной связи с другими искусствами и с исторической обстановкой эпохи.

<sup>10</sup> Очерк «Жак Оффенбах» по общему признанию «следует отнести к числу лучших созданий Соллертинского» (И. Андроников). «До Соллертинского еще никто так не писал об оперетте и так глубоко не проникал в существо искусства Оффенбаха», — отмечает исследователь музыковедческого наследия Соллертинского Е. Ф. Бронфин\*.

Перечитывая очерк Соллертинского об Оффенбахе, снова поражаешься его удивительному дару с первых же слов «брать быка за рога». Всегда, будь то книга, аннотация к исполняемому в концерте произведению, лекция в консерватории или вступительное слово в рабочей аудитории, он самой интонацией вступительной фразы, ее лексикой, ее эмоциональным накалом вводит воспринимающих его устную или письменную речь в музыкальную атмосферу того явления, о котором собирается поведать.

Один из музыкантов, слышавших Соллертинского в филармонии, рассказывал: «Он взошел на дирижерский пьедестал и быстро и несколько пришепывая начал: «Представьте себе, что вы подошли к радиоприемнику и включили его в тот момент, когда пропущенная вами музыка уже достигла кульминации. Таким накалом начинается Первая симфония Брамса». Не ручаюсь за точность формулировки. Помню только, что меня поразило столь яркое сочетание образного мышления с точной характеристикой музыкальной сути симфонии Брамса... Для меня это выступление навсегда осталось образцом того, как надо эмоционально вводить аудиторию в музыку»\*\*.

Думается, определение Соллертинского, вернее, предложение представить включение, «когда музыка уже достигла кульминации», в полной мере относится и к его манере «введения в тему». Введения подчас эпатирующего, иногда — с последующим «доказательством от противного». И начало очерка об Оффенбахе совершенно этому соответствует. В самом деле: «В дореволюционных отечественных кругах за Оффенбахом издавна укрепилась репутация чуть ли не порнографического композитора, во всяком случае, композитора фривольного, с «похабинкой», чего-то вроде музыкального Поль де Кока. «Дзинь-ля-ля», сногшибательный канкан, пикантные ритмы, разрез платья à la «Belle Hélène», соблазнительно оголяющий

\* Бронфин Е. Соллертинский — музыкальный ученый. — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 66.

\*\* Памяти И. И. Соллертинского, с. 129.

ногу, кувырком летящая «супружеская честь» и распевающие куплеты рогносцы — вот примерно цепь представлений, возникавшая в памяти обывателя при упоминании имени Оффенбаха. Неудивительно, что и серьезные музыковеды, за малым исключением, относились к Оффенбаху с пренебрежением: бульвар, третий сорт...» \*

И лишь после такого «врубающего тему на полную мощность» вступления Соллертинский начинает убедительный показ того, насколько Оффенбах глубже этого расхожего представления о нем. Он сравнивает роль творчества композитора с ролью Бомарше, создавшего свою «Свадьбу Фигаро» в канун Великой французской революции, говорит о нем как о разоблачителе быта и нравов Второй империи. «...Оффенбахом не пощажены никто: ни троны, ни духовенство, ни высший свет, ни армия, ни полиция, ни буржуазная мораль, ни самые основы буржуазного существования. Он подвергает пародийному обстрелу не частности, а систему в целом. Именно благодаря этому универсальному сатирическому размаху, этой широте гротескно-обличительных обобщений, Оффенбах выходит из рядов опереточных композиторов: Эрве, Леккока, Иоганна Штрауса, Легара — и приближается к фаланге великих сатириков — Аристофана, Рабле, Свифта, Вольтера, Домье и др.» \*\*.

Таким образом, автор брошюры ставит композитора, представителя «легкого жанра», в один ряд с крупнейшими писателями, считает его произведения достойными сравнения с «гневными творениями Золя, Герцена, Флобера». Соллертинский открыл совершенно новую точку зрения на классика французской оперетты, и можно с уверенностью сказать, что не только до него, но и после него никто с такой глубиной, меткостью и яркостью не характеризовал творчество Оффенбаха.

<sup>11</sup> Он содержал несколько серьезных исследований театральной жизни в Петрограде на пороге Октября и в последующие годы. Исследования принадлежали крупнейшим специалистам-театроведам С. Мокульскому, А. Гвоздеву, А. Пиотровскому, А. Булгакову и С. Данилову. Ивану Ивановичу в этом томе принадлежит большая, состоящая из семи глав, работа «Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперного наследия в эпоху военного коммунизма».

Главный редактор издания В. Рафалович в своем предисловии представлял читателям этот труд как принципиально новый в театроведении. «Каждое художественно-театральное явление рассматривается в предлагаемой книге в связи с общим

\* Соллертинский И. Жак Оффенбах.— Л., изд. МАЛЕГОТА, 1933, с. 5—6.

\*\* Там же, с. 32.

процессом культурного движения страны, в ее социальной динамике,— пишет он.—...По самому материалу и обобщениям статьи представляют значительный интерес. Мобилизовав богатейшие данные, авторы сумели осветить их высказываниями Ленина, всевозможными партийными решениями... Таким образом, проделана большая работа, имеющая самостоятельное значение как систематизация ведущих указаний и постановлений партии по вопросам театра... <...> Статьи поднимают ряд проблем, из которых главнейшими являются следующие:

Во-первых — проблема формирования и столкновения идеологий на театральном фронте, рассмотренная в свете борьбы господствующих социально-эстетических и философских концепций.

Во-вторых — проблема движения и дифференциации художественной интеллигенции.

В-третьих — вопрос об использовании и освоении наследия...

В-четвертых — проблема становления пролетарского театра\*.

Как ясно уже из приведенной довольно пространной цитаты, положения которой относятся и к статье Соллертинского, в этом труде в значительной степени видны «родимые пятна» времени, когда он создавался. Отчетливо проведена вульгарно-социологическая линия, трактующая искусство XIX века как «дворянское» или «буржуазное» по преимуществу. На основе того, что в постановках «императорской сцены» действительно царили рутина, неоправданная роскошь, часто аляповатая, что часть состоятельной публики ходила на оперные спектакли не ради музыки, а лишь послушать модного тенора или знаменитую певицу, исследователь делает вывод об отсутствии в музыкальном театре конца XIX века «идеологически полноценного, патетического или сатирического, философски и социально полноценного искусства». В те годы, когда идеологическая борьба была предельно напряженной, когда кипели страсти вокруг вопросов культурного наследия и становления нового искусства, только и могла появиться такая крайняя точка зрения, имевшая под собой почву, думается, не в самом музыкальном материале, а лишь в его сценическом воплощении. Так, совершенно справедливы слова Соллертинского в разделе «Общая постановка проблемы»: «Оперный герой — ходульный, фальшивый герой, «оперная пышность» — безвкусице и отсутствие выдумки, «оперные страсти» — поддельные картонажные страсти. Поставленная в 1908 году в театре «Кривое зеркало» остроумная пародия Эренберга «Вампука», высмеивавшая оперные штампы, пользовалась исключительной популярностью, а самое слово «вампука» сделалось нарицательным и вошло в лексикон обиходного языка как символ оперной пошлости и недомыслия» \*\*.

\* История советского театра.— Л., 1983, т. 1, с. XIII—XV.

\*\* Там же, с. 294—295.

Отмечая оживление в оперно-балетном театре предреволюционного десятилетия, автор объясняет его, наряду с появлением плеяды первоклассных артистических индивидуальностей, среди которых как звезды первой величины сияют Анна Павлова, Шаляпин и Ершов, еще и эстетствующими настроениями интеллигенции — увлечением символизмом, мистицизмом, богоискательством и пр., что становится «философской основой русского импрессионистского оперно-балетного театра».

Несмотря на устарелую точку зрения, на уязвимую методологию, ошибочность которой убедительно доказало время, труд Соллертинского во многом интересен. Это серьезное исследование, в котором собран и осмыслен огромный фактический материал. Исследование, как всегда у Соллертинского, отмечено оригинальностью и широтой. Наряду со спорными оценками, некоторыми неверными положениями, Соллертинский ярко и убедительно на многих фактах показывает, как на сцене императорского театра, пусть и располагавшего великолепными исполнителями, произошло резкое снижение идейного уровня спектаклей, часто даже не за счет ухудшения репертуара, а просто в связи с тем, что в постановках предреволюционных лет господствовало увлечение формальными поисками в ущерб содержанию или, как другая крайность, — натурализм.

Меткую характеристику послереволюционного состояния Мариинского театра — характеристику язвительную и беспощадную — дает исследователь в первой и второй главах своего труда. Абсолютно справедливо заявлена им основная проблема: «Гигантское по масштабу расширение аудитории, качественно не сравнимое ни с каким «театром для народа» в прошлом, поставило впервые одну из центральных проблем — проблему освоения пролетариатом оперно-балетного наследия»\*. Автор изучает, какое собственно наследие — конкретно, имея ввиду осуществленные сценически постановки — осталось в театрах в канун и непосредственно после Великой Октябрьской социалистической революции.

В разделах, посвященных оперному репертуару, Иван Иванович подвергает критике явную его случайность, появление на сцене наряду с первоклассными произведениями незначительных, серых опер. Как самое ценное отмечает он оперы Вагнера (показательно, что Рафалович в своей вступительной статье резко критикует за это Соллертинского). В то же время исследователь явно недооценивает значение русского репертуара. По-видимому, не без влияния общепринятой тогда оценки классического наследия, автор предъявляет ему обвинения в национализме, великорусском эстетизме, империалистических тенденциях — при этом речь идет об операх Глинки, Римского-Корсакова и Бородина! Зато совершенно справедливо критикует

\* История советского театра, т. 1, с. 296.

Соллертинский бывшее руководство за консервативность в отборе сочинений, указывая, что в репертуаре на протяжении многих лет имеется одна и та же «обойма»: например, ставится вердиевская триада, но нет ни «Отелло», ни «Бала-маскарада», ни других не самых популярных, но обладающих несомненными художественными достоинствами произведений. То же относится и ко многим другим композиторам, вплоть до Чайковского, творчество которого тоже представлено лишь двумя вершинными произведениями.

Отмечает автор и полную беспомощность режиссуры, и ремесленность большинства декораций, и полное отсутствие на афишах опер Моцарта. Наиболее крупным явлением в опере тех лет он считает Ершова, «подлинного актера музыкального театра» и непосредственно связывает его творческий рост с постановкой вагнеровского цикла.

Третья глава исследования полностью посвящена Мейерхольду. Автор интересно анализирует принципы мейерхольдовских оперных постановок, определяя его подход к спектаклю как «оперный импрессионизм». Соллертинский считает, что Мейерхольд в опере был реформатором, но не революционером: «Он не разрушил концепцию XVIII—XIX веков: опера — сказка, историческая легенда; оперная сцена — иллюзорный мир». Огромной заслугой замечательного режиссера, по мнению исследователя, стало то, что он первый пытался построить эстетику оперной инсценировки, всецело исходя из специфики музыкального театра, а не привнося в нее принципы драматического спектакля. Именно эта специфика определила основные установки мейерхольдовских спектаклей: «Отсутствие натуралистической повадки и интонаций; вышелушивание всех элементов как бытовизма, так и итальянского маньеризма; статуарность поз; неторопливая ритмизованная пантомима, в пределе переходящая в танец; скульптурный, тщательно дозированный жест; ритм, угадываемый не только в движениях, но и в застывшей неподвижности; хор... разбит на стилизованные скульптурные группы, лишь внезапно — в великолепном контрасте — приводимые в быстрое, взволнованное движение, впрочем, ритмическое даже в беге»\*.

Соллертинский считает, что оперный спектакль в постановке Мейерхольда тяготеет к некоему синтетическому действию, в котором сливаются и становятся равноправными музыка, поэтический текст, танец и декоративная сторона. Нетрудно увидеть в такой трактовке близость идеям Соллертинского о будущем советского оперного театра (см. его журнальные статьи конца 20-х годов).

Четвертая и пятая главы исследования посвящены, соответственно, балету Петипа и Фокина. Подробно анализируя стиль

---

\* История советского театра, т. 1, с. 319.

Петипа, исследователь относится к нему в целом отрицательно. Он отмечает, что балетмейстер, усложняя техническую структуру танца, «топит в танцах и без того жидкое драматическое действие». Думается, в несколько одностороннем подходе автора сказывается ограниченная, общая для того времени, точка зрения на искусство балета. Однако Соллертинский отмечает и безусловные достоинства балетмейстера. К ним относятся необычайное обогащение технической виртуозности, изобретательность, умелое обращение с кордебалетом, который у Петипа выходит «из чисто декоративных композиций в сферу чуть ли не танцевального симфонизма». Ценные наблюдения относятся и к роли — и к изменению роли — танцовщика и танцовщицы в классическом балете. Основной недостаток балетмейстера исследователь видит в отношении Петипа к музыке: его не интересует ни качество, ни разработка музыкальных тем, ни особенности музыкальных характеристик героев балета, ни оркестровка, ни симфоническое развитие внутреннего музыкального действия. Именно поэтому музыка русского балета долгое время находилась на откупе у третьесортных композиторов-ремесленников: «...дешевая мелодия, цирковая инструментовка, наличие пошлейших мелодраматических эффектов, даже внутренняя статичность их музыки не смущали Петипа». Балетмейстер рассматривал партитуру лишь как ритмическо-темповую основу своего сочинения. Не изменил отношения к балетной партитуре он и тогда, когда в его руки попали партитуры Чайковского и Глазунова. «В изысканной партитуре «Спящей красавицы» он брал только то, что раньше извлекал из Минкуса и Пуни: ту же темпоритмическую канву. Вот почему при внешнем великолепии постановки «Спящей» или «Раймонды» в них неисчислимое количество ляпсусов относительно музыкального действия...»

Искусству Петипа исследователь противопоставляет новые веяния, пришедшие в балетное искусство с именами Айседоры Дункан и Михаила Фокина. В разделе статьи, посвященном искусству Дункан, Соллертинский подытоживает то, что ранее было высказано им в рецензиях\*. Он отмечает еще раз, что главное значение Дункан в провозглашении ею новой эстетической программы: «То был протест против условного жеста, против ложного стыда, мешающего освободить тело от громоздкого театрального одеяния, против всей балетной эстетики XVIII века». В танце Дункан Соллертинский видит «любопытное сочетание морали и гимнастики», а популярность ее объясняет не высокими художественными достижениями, а тем, что устаревшим балетным условностям она смогла противопоставить искусство, основанное на непосредственном переживании музыки.

Неизмеримо более важную роль, по мнению автора, сыграл

\* См., в частности, «Айседора Дункан» в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете, с. 17—19.

в эволюции балетного искусства Фокин. У него отмечается то же принципиально новое отношение к музыке, какое появилось в оперных спектаклях Мейерхольда (и в целом, и в разделе, посвященном этому выдающемуся деятелю балета, Соллертинский постоянно проводит параллель с Мейерхольдом). Поэтому Фокин, отбрасывая ремесленную балетную музыку, обращается к подлинной, высокой музыке, хотя бы и не предназначенной первоначально для балетного воплощения. «...Фокин работает интуицией; он не исходит от структурного анализа партитуры (как это делал позднее Федор Лопухов, балеты которого из-за мелочного ритмико-мелодического соответствия деталям партитуры порой напоминают танцуемое алгебраическое уравнение). Интуиция отличается иногда склонностью обманывать: тогда Фокин совершает ляпсусы, за которые на него с резкостью обрушиваются музыканты... Но при отсутствии в балетном театре какого бы то ни было опыта хореографической интерпретации серьезной, особенно симфонической, музыки, ошибки были неизбежны. В целом же музыкальная интуиция и ритмическое чувство Фокина не могут оспариваться»\*.

Специально останавливается Соллертинский на роли художника в фокинском балете и завершает этот раздел труда выводом о непреходящем историческом значении фокинской «реконструкции балета», благодаря чему произошла его «социальная реабилитация». Особо выделяет он, кроме того, Анну Павлову, которая была не просто выдающейся танцовщицей, а явилась, подобно Ершову в опере, «первой хореографической актрисой».

Отдельную главу Соллертинский посвящает рассмотрению деятельности Театра музыкальной драмы, который существовал в Петрограде всего девять лет — с 1911 по 1919 год, — но имел свою принципиальную линию, проводимую режиссером И. Лапицким. «Теоретическая платформа Лапицкого была смела, последовательна и в общем несложна, — пишет Иван Иванович. — Исходя из уравнения «оперность-вампуга», Лапицкий объявлял войну оперным условностям, оперным сюжетам, оперному жесту, оперной вокальной манере и вообще всякой оперности, стремясь к замене ее натуралистической, психологически осмысленной музыкальной драмой»\*\*. Казалось бы прогрессивные положения режиссера дали тем не менее весьма противоречивые результаты. Соллертинский убедительно доказывает причины этого: Лапицкий, режиссер мхатовской школы, в противоположность Мейерхольду, основой своей постановки делает не музыку, порою даже не либретто оперы, а драматическое событие, положенное в его основу. «Лапицкий упорно игнорирует партитуру с ее системой музыкальных характеристик и образов... Ему непонятна реальность музыкального образа, он не видит нужды в его

\* История советского театра, т. 1, с. 336.

\*\* Там же, с. 347.

сценической расшифровке. Иными словами, специфики музыкального театра он не учитывает»\*.

Исследователь приводит убедительные примеры постановок, в которых интересный сам по себе режиссерский замысел вступает в резкое противоречие с музыкой. Он называет такую работу, метко и язвительно, режиссурой «под флагом борьбы с композитором». Певец в таком спектакле, по наблюдениям автора статьи, «лишается точек опоры в партитурной характеристике».

Однако и в этом спорном, во многом «антимзыкальном» театре Соллертинский видит положительные черты, которые стоит взять на вооружение будущему музыкальному театру. Среди них и высокий профессионализм оркестра и хора, которым доступны самые сложные произведения, и наличие хороших дирижеров, и тщательная отрепетированность. «Нельзя отрицать, наконец, и того, что попытка «осмыслить» оперу сама по себе была чрезвычайно почтенной, что неустанное экспериментирование, пусть в ошибочном направлении, выгодно отделяло театр от застоя и рутины обычных оперных сцен, что тем же Лапицким был разработан ряд приемов оперной режиссуры (трактовка движений хора, массовых сцен и т. д.), которые вполне применимы — и действительно применялись — в постановках опер реалистического типа». Вывод этого раздела: Театр музыкальной драмы был закрыт закономерно, так как его экспериментальное значение оказалось исчерпанным.

Подводя итоги обзора музыкальных театров в первой четверти XX века, автор заключает, что события Великой Октябрьской социалистической революции застали этот вид искусства в хаотическом и кризисном состоянии. Поиски выхода из кризиса еще впереди. Впереди и решение громадной проблемы — освоения оперно-балетного наследия новыми слушательскими массами.

<sup>12</sup> С момента начала подготовки спектакля Соллертинского беспокоили серьезные, с его точки зрения, недостатки, которые он усматривал как в сюжете, так и в музыкальной драматургии. Он неоднократно беседовал с авторами балета, пытался убедить их в необходимости переделок, но успеха не достиг. Премьера состоялась. Одним из откликов на нее стала рецензия Соллертинского в июньском номере журнала «Рабочий и театр». Критик писал: «Премьера балета «Светлый ручей» в Малом оперном театре прошла с шумным успехом. Бесконечно вызывали обеих балерин — Ф. Балабину и З. Васильеву. Громкими аплодисментами награждали Федора Лопухова... Если измерять масштаб удачи количеством хлопков, — это несомненная победа театра.

\* История советского театра, т. 1, с. 348.

Победителей обычно судить не принято. Мы вынуждены уклониться от этого почетного правила. Пусть триумфаторы и останутся триумфаторами, но победа одержана театром на чрезвычайно скользком пути: на пути отказа от осмысленного сквозного действия...»

По-видимому, в дружеских беседах с Шостаковичем Соллертинский не раз касался этой темы в значительно более сильных выражениях. Свидетельством тому может служить одно из сохранившихся писем. Непосредственно перед московской премьерой «Светлого ручья» композитор пишет другу из столицы: «...сегодня была первая репетиция со сценой и оркестром. Прошла очень хорошо. Все в восторге. Но червь сомнения терзает мою душу, и я готов «принять» снятие балета, каковое, убежден, состоится на днях... Во всяком случае, это для меня очень хороший урок. Думаю, ты отлично понимаешь мое настроение. Я думаю, что тебе ясно, что «Светлый ручей» — это моя позорная неудача. И что я отношусь к этому с самого начала именно так. Мне хочется только, чтобы ты поверил в это мое отношение и поверив, понял, и поняв, простил... Очень был бы я счастлив, если бы ты немедленно мне ответил на это письмо и успокоил бы мою мятушуюся душу...» (без даты, по почтовому штемпелю — 30.X 1935).

<sup>13</sup> Педагогические принципы Соллертинского наиболее четко изложены им во время обсуждения плана учебника истории музыки, подготовленного С. Богоявленским, и в рецензии на учебник В. Фермана. Первым и необходимым требованием Иван Иванович считал наличие четкой концепции, а не просто нанизывание фактов. Этому посвящено его выступление на обсуждении плана тома «История зарубежной музыки XX века».

«Работа проделана впустую. Это... произведение скорее бухгалтерского, нежели музыковедческого, искусствоведческого или научно-художественного характера... Художественная оценка снята и заменена камер-фурьерским журналом современной западноевропейской музыки...» И далее: «То, что должно нас отличать... это дискуссионность в хорошем смысле слова, дискуссионность в том смысле, что мы ставим вопросы, которые будят мысль. {...} Лучше рассказать о проблемах, нежели о номенклатурном типе»\*.

В письменной речи Соллертинский всегда высказывался более сдержанно, более академично, нежели в устных выступлениях, в которых иной раз не щадил самолюбия «противника». Тем не менее в опубликованной в журнале «Советская музыка» статье по поводу книги В. Фермана «История новой западно-

---

\* Стенограмма заседания, посвященного обсуждению плана 4-го тома учебника музыки, подготовленного С. Н. Богоявленским. ЛГАЛИ, ф. 82, оп. 3, д. 114, лл. 399, 403, 420.

европейской музыки», т. 1, «От французской революции до Вагнера», отозвавшись положительно о «смелой и нужной инициативе», которая, по словам критика, заслуживает самого глубокого уважения, отметив ценные частные наблюдения и ясность изложения, Соллертинский выдвигает свое основное принципиальное требование к возможному второму изданию книги: «Она дает большое количество полезнейших сведений, но она лишь в самой небольшой степени будит мысль, развязывает инициативу и исследовательскую пытливость. Она беспроблемна, написана в духе чистого академического догматизма. Все ясно, все вопросы решены, все острые углы сглажены, все дискуссионные темы тщательно убраны, все композиторы точно размещены по ранжиру на подобающих местах. По этой книге педагогу очень легко принимать выученный урок, но очень трудно вызвать студента на творческое собеседование или спор. Отсутствует «проблематика» в изучении творчества великих музыкантов прошлого: я имею в виду, конечно, отнюдь не проблематичность самой по себе художественной ценности их наследия,— об этом никто не собирается дискутировать,— но тот круг научных тем и вопросов, которые до сих пор служат предметом жарких музыковедческих споров у нас и на Западе. Разве так уж до конца все решено и в дискуссиях вокруг оперной реформы Вагнера? Вокруг симфонических принципов Листа? Разве не подвергались радикальной переоценке гениальнейшие фортепианные сонаты Шуберта, ранее помещавшиеся где-то на задворках развития мирового пианизма? Все ли ясно в вопросах взаимоотношений программной и непрограммной музыки?»\*.

Еще одно качество, которое, по мнению Соллертинского, совершенно обязательно в курсе, изучающем историю музыки, и которое, как можно видеть на примере его лекций, он никогда не забывал учитывать, это включение истории музыки в общий процесс развития искусства, литературы и, шире, в общий исторический процесс, который, собственно, и определяет развитие культуры.

«История искусств и история западных литератур как отдельные дисциплины в консерваториях обычно отсутствуют,— пишет Соллертинский в той же рецензии.— А между тем студент откуда-то должен почерпнуть сведения об основных литературных фактах, особенно в отношениях тех глав, где речь идет о программной музыке».

Характерно заключение рецензии, в котором после подробного разбора учебника автор подводит следующий итог: «Учебник В. Э. Фермана написан, и все выше сделанные критические замечания менее всего имели целью умалить значение проделанной автором труднейшей и кропотливейшей работы.

\* Соллертинский И. Об учебнике В. Фермана.— Сов. музыка, 1940, № 12, с. 40.

Еще раз повторяю: в целом оценка учебника должна быть положительной, несмотря на всю придирчивость критики.

Отдельные фактические погрешности, разумеется, могут быть легко исправлены в последующих изданиях. Я же хотел бы в заключение вернуться к исходному положению.

Учебник истории музыки, даже для исполнительских факультетов, — не должен быть эмпирически бескрылым и догматически бесстрастным. Он должен не только обобщать полезные сведения, но и творчески будить мысль. Музыка есть искусство. Учебник истории музыки, помимо передачи научных данных, должен развивать эстетическое сознание учащегося, вводить его в круг животрепещущих историко-музыкальных проблем (ведь речь идет о вузовском образовании!), расширять его кругозор, вводя историю музыки в общий контекст развития человеческой культуры, человеческой мысли...

Разумеется, всего сразу не охватишь. Советские музыковеды лишь теперь подошли к осуществлению целой серии исторических учебников разного масштаба и разного охвата материала. Учебники для историко-теоретических факультетов еще находятся в стадии работы. В области истории западноевропейской музыки В. Э. Ферман сделал первый почин — и в этом его бесспорная заслуга».

Столь подробно на этой рецензии Соллертинского пришлось остановиться потому, что в ней удивительно отчетливо дано своего рода педагогическое кредо. Принципами, изложенными в приведенной выше рецензии, он руководствовался во всей своей многолетней педагогической деятельности.

Интересным представляется и выступление Соллертинского на обсуждении работы молодого тогда грузинского музыковеда, в дальнейшем основателя и многолетнего руководителя кафедры истории музыки Тбилисской консерватории доктора искусствоведения заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР В. Г. Донадзе.

Работа Донадзе «Симфония си минор Шуберта и ее соотношение с симфонией соль минор Моцарта и Патетической симфонией Чайковского» обсуждалась на заседании преподавателей историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории 10 июня 1938 года. Характерно, что Соллертинский прежде всего подчеркивает свое удовлетворение жанром обсуждаемой работы: «Жанр, который в популярном очерке ставит, однако, серьезные проблемы». То есть рецензент еще раз делает акцент на том, за что словом и делом сражался всю свою творческую жизнь: чтобы музыкознание не замыкалось «на самом себе», не становилось «наукой для науки», а имело выход к широким читательским кругам, не становясь в то же время облегченным по содержанию поверхностным разговором «кое-о-чем» по данной теме.

Небольшая по объему работа молодого музыковеда стано-

вится для Ивана Ивановича объектом, позволяющим раскрыть основные вопросы, связанные с монологическим типом симфонизма. Его пожелания и замечания, как он сам заявляет в выводах, «не столько по адресу этой рукописи, сколько по адресу большого масштаба работы, которая вырастет на основе этой работы» \*.

Соллертинский не сомневается, что автор статьи, «очень интересной, талантливой, живой, написанной ярко, популярно, но в то же время ставящей достаточное количество проблем», сумеет развить ее в глубокое и доказательное исследование.

<sup>14</sup> Сохранились стенограммы части лекций Соллертинского, прочитанных им в консерватории, в Малом зале имени Глазунова, практически для всех желающих их посетить. По истории музыки Западной Европы это лекции, посвященные периоду начиная от времени Великой французской революции до начала XX века.

Первая из сохранившихся в архиве — стенограмма лекции «Музыка эпохи Великой французской революции», состоявшаяся 8 октября 1936 года. Судя по тексту, ей предшествовала, по крайней мере, еще одна, по-видимому, обзорная, посвященная либо венским классикам (Гайдну и Моцарту), либо, шире, музыке XVIII века. Скорее всего, ее просто не стенографировали, так как нельзя было до начала курса Соллертинского предположить, в какое крупное явление музыкальной жизни Ленинграда и музыкальной науки выльются, казалось бы рядовые, даже не на музыковедов рассчитанные лекции нового педагога.

Стенограммы, которые начиная с лекции 8 октября 1936 года велись регулярно и поступали в читальный зал Ленинградской консерватории в нескольких экземплярах, стали неофициальным, неизданным учебником по истории зарубежной музыки.

В основу его был положен колоссальный фактический материал, которым владел Соллертинский. Материал как нотный, «звучающий» или мысленно им озвучиваемый, так и многочисленные исследования зарубежных ученых, критически осмысленные советским исследователем-педагогом.

Музыка эпохи французской революции раскрывалась лектором многосторонне, как «одна из наиболее увлекательных страниц истории европейской музыки, которая дает понять многое в водоразделе между музыкальной культурой XVIII и XIX столетий» \*\*.

После краткого исторического экскурса, напомнившего слу-

\* Стенограмма обсуждения работы В. Донадзе. Цитируется по экземпляру из архива семьи Соллертинских.

\*\* Здесь и далее цит. по стенограммам лекций Соллертинского, сохранившимся в его семейном архиве.

шателям основные события во Франции 1789—1804 годов, то есть со дня падения Бастилии по день, когда Наполеон официально объявляет себя императором, Соллертинский показывает, что музыка тоже претерпела революционные изменения: из атмосферы придворного театра, из аристократического салона она вышла на улицы, на площади, стала участницей массовых торжеств, парадов, похорон жертв революции.

«На месте разрушенной Бастилии был написан плакат: «Здесь танцуют»,— и вот отсюда начинается новая эра в истории музыки. Совершенно естественно, что эта музыка будет носить иной характер... это будет музыка, которая будет насыщена ораторскими митинговыми интонациями, пафосом революционной речи; это будет музыка, в которой будут звучать военные возгласы, победные фанфары, в которой будет преобладать ритм не менуэта, а марша...»

Показав разные жанры музыки той эпохи — от революционных песен, знаменитых «Ça ira», «Марсельезы» и «Карманьолы», через революционный французский театр, который заимствовал у античности героизм, суровость, величие и простоту художественного изображения, лектор переходит к сочинениям Госсека, Мегюля, Керубини, Лесюэра. При этом Соллертинский выдвигает очень важный тезис: «...в музыке имеет успех то, что связано с суровой простотой... классицизма. Мы знаем, что принципы этого классицизма еще за несколько лет до революции в музыкальном театре проводил гениальный Глюк... И не удивительно, что в революцию воинственные хоры из «Армиды» становятся первыми революционными песнями... Эта связь... последовательная, связь не случайная.»

Не раз возвращается лектор, как бы создавая своеобразную форму рондо, к Бетховену, которого, по его словам, невозможно «изолировать от этих французских музыкантов». Соллертинский говорит о концепции Девятой симфонии, вырастающей из «переработанного музыкально-философского опыта массовых празднеств французской революции», а идейно — из «Руссо, Канта, из декларации прав человека...»

Лектор подробно и красочно рассказывает об этих празднествах, в которых участвуют тысячи человек. Он напоминает, что исторические события непосредственно оказывают влияние на формы музицирования, жанры и инструментарий: вырастает роль хора, роль духового оркестра. Именно здесь — истоки творчества Берлиоза, его Траурно-триумфальной симфонии.

Заключение лекции чрезвычайно характерно для Соллертинского — пламенного пропагандиста искусства, не кабинетного ученого, а публициста-борца: «Эта музыка для нас не умерла. Она действительна или может стать действительной, если к ней подойти не как к мертвому материалу, а как к живому материалу, который возникает из революционного кипения. Массовая песня является крупнейшим историческим событием в ту эпоху, когда

совершается громадный исторический катаклизм. Каждая из них заключает в себе человеческую кровь, страдания, надежды...» А далее следует «модуляция» к теме следующей лекции. Она стройно завершает избранную Соллертинским «Форму рондо»: «Не удивительно, что именно из этой музыки вырастает дарование Бетховена».

Очень содержательная, яркая и темпераментная, повернутая в современность лекция, таким образом, оказывается, вдобавок, не расплывчато импровизационной, а выстроенной продуманно по форме, имеющей четкую конструкцию.

Такой подробный анализ первой из сохранившихся лекций Ивана Ивановича представляется необходимым потому, что бытовало мнение о легкости, с которой Соллертинский читал на любую тему, а в связи с этим — впечатление случайности, импровизационности его выступлений. Разумеется, бывали случаи, когда он выступал с блестящим экспромтом. Чаще всего это происходило на каких-то обсуждениях, дискуссиях, то есть там, где требовался мгновенный отклик на только что высказанные мысли. Однако к любому заранее запланированному выступлению, будь то двухчасовая лекция перед студентами или десятиминутное вступительное слово перед симфоническим концертом, Соллертинский готовился чрезвычайно тщательно, хотя, может быть, и недолго. Ведь для того чтобы привести в готовность свой «рабочий аппарат», ему достаточно было выбрать необходимую сумму фактов из необозримых кладовых уникальной памяти, выстроить их в убедительное соразмерное целое. Притом всегда это оказывалась не просто сумма фактов, пусть самых ярких и убедительных. Они объединялись концепцией, основной идеей, вокруг которой группировались доказательства.

Центральное место в курсе истории зарубежной музыки XIX века заняла в освещении Соллертинского гигантская фигура Бетховена. Вводная лекция бетховенского цикла посвящена общей оценке бетховенского наследия и его роли для современности, для советских слушателей и музыкантов. «Несокрушимый оптимизм Бетховена, мужественная скорбь его музыки, ее титанические масштабы, ее шекспировские, микеланджеловские и эсхилевские свойства (ранее лектор говорил, что колоссальное дарование Бетховена принято сравнивать с мощью Эсхила, фресками Микеланджело, с шекспировскими масштабами.— Л. М.), самый трагизм его музыки — все эти качества бетховенского творчества должны быть нами внимательно проанализированы именно в связи с основными проблемами советской музыкальной культуры», — подчеркивает Соллертинский.

После краткого изложения биографии композитора лектор переходит к параллелям между Бетховеном и его великими современниками — Шиллером и Гёте. Он останавливается на их взглядах, их восприятии происходивших событий, наконец, на их поведении. Говорит об увлечении Бетховена философией Канта,

идеями Руссо, о его высоком понимании задач и целей музыки и музыканта. «Идеи героизма, нравственного величия, свободы, идеи творчески сознательной, свободной смерти личности — героя ради торжества коллектива и общего дела — эти идеи находят свою реализацию в Третьей, Пятой и Девятой симфониях Бетховена, в опере «Фиделио» и в многочисленных других бетховенских произведениях» (вторая лекция о Бетховене, 26 октября 1936 года).

Соллертинский подробно останавливается на единственной опере Бетховена. Он подчеркивает: композитор требовал от оперного либретто высокой идеи; он не допускал мысли, что опера может быть написана на текст незначительный, философски малосущественный, тем более — фривольный. И снова возникает параллель, на этот раз — с Моцартом. «Дон-Жуана» и «Свадьбу Фигаро» Бетховен, несмотря на огромное восхищение музыкой, как оперы не приемлет из-за фривольности сюжетов. Напротив, перед «Волшебной флейтой» благоговеет, ибо там «развертывается борьба царства ночи и царства разума», там заложена идея всеобщего братства человечества на основах разума.

Любопытно, что делая краткий обзор литературы о великом композиторе, Соллертинский основное внимание уделяет работам Ромена Роллана. «Заслуга Ромена Роллана заключается не только в том, что... книга написана с блестящим знанием дела и прекрасным литературным языком, но и в том, что историко-культурный горизонт Ромена Роллана, конечно, много шире, чем историко-культурный горизонт профессиональных западных музыковедов», — утверждает лектор. И эти слова с полным основанием можно отнести к нему самому. Не случайно в своих воспоминаниях М. С. Друскин отмечает: «Он (Соллертинский. — Л. М.) не только великолепный стилист, но и чуткий психолог: вслед за Сен-Бёвом творческую эволюцию художника он связывает с его личной жизнью. Иван Иванович, если позволено так выразиться, — портретист: живыми современниками предстают перед нами композиторы, о которых он пишет. Чувствуется также воздействие другого французского писателя — Ромена Роллана, со всеми присущими последнему достоинствами и недостатками, вызванными беллетризацией изложения»\*. (С последним тезисом о том, что беллетризация является или, во всяком случае, приводит к недостаткам в музыковедческой работе, думается, можно поспорить.)

Кстати, именно в лекциях Соллертинского наиболее ярко проявилось указанное свойство — связывать творчество композитора с особенностями его биографии. Удивительно выпукло, точно отбирая факты, подает лектор жизненный путь того или иного музыканта, словно освещая его личность узким, направленным пучком света.

\* Друскин М. Исследования. Воспоминания, с. 236.

В лекциях о Бетховене Соллертинский, разумеется, останавливается и на проблеме симфонизма. Он разъясняет слушателем, насколько сложно это понятие; указывает, что первой предпосылкой симфонизма является «глубочайшая идейная насыщенность произведения — в сочетании с величайшим эмоционально-драматическим напряжением». Любимый его пример — «Шуман отнюдь не ради парадокса и кокетства назвал одно из своих самых замечательных фортепианных произведений «Симфоническими этюдами». (...) Величайшее эмоциональное напряжение и патетизм, внутренний драматизм, динамика разработки, идейная насыщенность и содержательность — это те предпосылки, вне которых подлинный симфонизм немислим...»

В заключительной лекции этого цикла Соллертинский говорит о том, что Бетховен дал совершенно новую концепцию симфонии, принципиально отличную от предшествующей. Гайдновские симфонии, отмечает лектор, «носили характер круга или полукруга. Последняя часть — перпетуум мобиле — являлась шуткой, разрешавшей общую игру... (...) Бетховен воспринимает симфонию как драматический процесс, то есть симфония должна развивать и утверждать какие-то основные философские идеи — например, идею героической жизни, идею коллективного торжества, идею, завершаемую апофеозом человечества... Поэтому симфония, форма которой круг или полукруг, его совершенно не устраивала, его устраивала иная форма, при которой от первой до последней части чувствовалось бы восхождение, разбег, финал которого явился бы определенной кульминационной точкой и не только формальным, но и единственным философским разрешением... явился бы настоящим, а не формальным апофеозом».

Заключение лекции — «выход» творчества Бетховена к его последователям и продолжателям, влияние его на последующие поколения композиторов. Лектор остроумно сравнивает наследие великого музыканта с империей Александра Македонского — громадной империей, которая после смерти завоевателя распалась на отдельные куски. «Точно также и наследие Бетховена было воспринято многими композиторами, но каждый брал только одну какую-то определенную часть». И как последний аккорд звучит парадоксальная, но чрезвычайно меткая мысль: «Бетховен — один из творцов советской музыкальной культуры...» и обратно — именно советская музыкальная культура впервые довела его музыку «до сознания, до слуха и до творческого восприятия — не воображаемого, не утопического, не задуманного в поэтических мечтах, а реального многомиллионного человечества».

С этой самой мысли — об основополагающем значении наследия Бетховена — начинает лектор свою следующую тему: «Европейская музыкальная культура XIX и начала XX века», большую обзорную тему, охватывающую колоссальное много-

образе музыкальных явлений Западной Европы. От цитаты из высказываний Берлиоза (он «взял музыку там, где Бетховен ее оставил») Соллертинский переходит к рассмотрению нового типа музыканта, который появился на культурном горизонте Европы, к идеям, питающим европейскую музыку середины XIX века. Основная мысль, которая проходит через всю лекцию — развитие тех идей, тех высоких устремлений, которыми впервые насытил музыкальное творчество Бетховен.

Лекции «Немецкая национальная опера» и «Жанр оперной музыки XIX столетия» отличаются широтой охвата темы, постановкой животрепещущих проблем оперного театра. Лектор освещает отношение русских музыкантов XIX века к тем или иным музыкальным явлениям Западной Европы, говорит о знаменательной эволюции творчества Россини — от ранних опер к «Вильгельму Теллю», который во многом напоминает сочинения Керубини и Госсека. Отмечает злободневность «Фенеллы» Обера. Наконец, впервые в советском музыкознании беспристрастно оценивает роль Мейербера в оперной панораме Европы XIX века.

При рассмотрении немецкой оперы Иван Иванович останавливается, прежде всего, на проблеме национального театра: длительная борьба за самое право звучания немецкого языка на оперной сцене — борьба, которая велась композиторами, начиная с Моцарта; опора на традиции немецкого народного ярмарочного театра; роль Вебера в создании национальной оперы и его трагическая судьба. Все эти явления Соллертинский, естественно, освещает в общем контексте исторических событий. Они, по убеждению лектора, в конечном счете определяют возникновение романтизма как течения во всех видах искусства XIX века.

Содержательный рассказ о творчестве Вебера вполне заслуживает того, чтобы быть опубликованным — с некоторыми изменениями, вызванными переводом в другой жанр и протекшим со дня чтения лекции временем — в качестве отдельной статьи или брошюры. Рассказ этот увлекает подробностями короткой, но наполненной событиями, часто глубоко драматическими, жизни композитора, ярко характеризует и личность Вебера, и сущность его творчества, его эстетические взгляды, определяемые, кроме всего прочего, историческими и национальными условиями.

Заключает сводную лекцию освещение оперы «Летучий голландец» Вагнера, которую лектор определяет как типичную романтическую оперу-балладу, всецело вытекающую из традиций Вебера.

Жанрам немецкой симфонической музыки посвящена тема «Мендельсон, Шуман», прочитанная впервые 20 января 1937 года (впервые, так как впоследствии этот курс повторялся). Здесь Соллертинский касается самых сложных вопросов — романтизма, романтической симфонии и ее особенностей: всего того, что получило отражение в его печатных трудах — «Романтизм, его

общая и музыкальная эстетика», «Исторические типы симфонической драматургии» и др. Здесь же даны и краткие очерки биографического плана, творческие характеристики двух композиторов.

В следующем году Шуману посвящается отдельная лекция. В ней больше внимания уделено литературным параллелям, в частности влиянию на мировоззрение композитора сочинений Жан-Поля Рихтера, Генриха Гейне, Джорджа Байрона.

Темы «Анализ творчества Листа» и «Теории и музыкальное творчество Рихарда Вагнера», как и некоторые предшествовавшие, частично нашли отражение в печатных трудах Соллертинского. Вагнер, которому отведено три двухчасовых лекции, показан как фигура противоречивая, сложная, фигура, которую невозможно «охватить какой-то одной всеобъемлющей формулой». Подробно останавливается лектор на многих фактах бурной биографии композитора, освещает философские корни его эстетических взглядов, сложный путь эволюции его мировоззрения.

Большое внимание уделяет Соллертинский центральному произведению Вагнера — тетралогии «Кольцо нибелунга». Яркая, хотя и краткая характеристика дается другим операм.

Лекция, посвященная Верди, в общих чертах совпадает с появившейся примерно в тот же хронологический период брошюрой о «Риголетто» в издании Театра имени С. М. Кирова.

Лекции «Симфонизм Брамса и Рихарда Штрауса» и «Малер и его творчество» в основных чертах совпадают с аналогичными публикациями.

Возможно, в связи с «жесткостью» сетки часов, предусмотренных для рассмотрения тех или иных тем, в одну лекцию вошли такие разные явления, как творчество Бизе и музыкальный импрессионизм, формально объединенные темой «Французская музыка второй половины XIX и начала XX столетия». Из-за этого на освещение всего творчества Бизе лектору пришлось отвести менее часа (слушателей можно было отослать к вышедшей в свет как раз в начале 1937 года брошюре Соллертинского «„Кармен“, опера Жоржа Бизе», опубликованной издательством «Искусство»), тогда как импрессионизму — явлению сложному и в те дни еще недостаточно полно осмысленному научно — необходимо было уделить значительно больше времени и внимания.

Лектор остановился первоначально на значении самого термина, его происхождении, его философском обосновании, дал характеристику живописному импрессионизму. И только после этой серьезной прамбулы перешел к творчеству Дебюсси, которое осветил, проводя широкие параллели с драмами Метерлинка, поэзией Малларме и Бодлера. Напомним: все это были явления еще не устоявшиеся, литературы на русском языке о них не было. То, что преподносил Соллертинский слушателям в своих лекциях, было сделано впервые.

В 1937/38 учебном году Соллертинским был прочитан в консерватории и курс истории эстетики. Хотя назывался он историей музыкальной эстетики, лектор, естественно, не мог ограничиться такими узкими рамками. В своих занятиях Иван Иванович охватил основные проблемы развития европейской эстетической мысли от античности до современности.

Соллертинский знакомит слушателей своего курса с политической обстановкой, которая способствовала расцвету античного театра, античной философии и эстетики. Век Перикла — творчество Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана; Платон, которого лектор определяет как «первый всеобъемлющий греческий ум», его ученик Аристотель, которого, в свою очередь, называли самым выдающимся умом античности.

Соллертинский подробно останавливается на понятии красоты, понятии, которое Платон впервые в истории объяснил не через конкретные примеры того или иного красивого предмета, а как идею — воплощение в том или ином предмете или живом существе идеальных пропорций, целесообразности, равновесия и т. д.

В следующей лекции педагог переходит к «Поэтике» Аристотеля: рассматривает не только ее содержание, но и ее исторические судьбы. В круг явлений, попавших в рамки обзора, входят взгляды на поэтику Лессинга и Гегеля, Гёте и Шиллера. Лектор излагает содержание трудов древнегреческого философа по главам, привлекая попутно огромный материал — от Эсхила до Корнеля и Мольера — в качестве иллюстраций к тем или иным положениям «Поэтики» Аристотеля и их трактовке в разные эпохи.

Следующая крупная тема — «Эстетика Плотина». От Аристотеля его отделяют пять столетий, но широкое знакомство с учением этого философа происходит только в середине XV века, а новое обращение и оживленные дискуссии по поводу его идей начинаются в XIX веке, когда романтики и Гегель вскрывают диалектику его учения.

«Плотин строит диалектику своего бытия на противопоставлении света и тьмы. Свет — это символ или, вернее, образ и зримый образ, следовательно, реально художественный образ духовного начала», — объясняет лектор (лекция от 16 ноября 1937 года). Он подчеркивает то новое, что внес Плотин: «Плотину удалось в еще большей степени, нежели Аристотелю, оправдать самый смысл и значение искусства... <...>...Красота это есть не что иное, как озаренность видимого, чувственного, материального предмета некоей иной высшей правдой... эта соотношенность между чувственной красотой, чувственной видимостью и смыслом художественного предмета и есть красота».

В следующей лекции, после подведения итогов по эстетике античности, Соллертинский обращается к средневековью. Говорит о Блаженном Августине (этот оригинальный философ давно

занимал мысли Ивана Ивановича), о Фоме Аквинском. Анализирует крупнейшие художественные произведения того времени от рыцарских романов до «Божественной комедии» Данте.

К сожалению, сохранились стенограммы лекций только до темы «Эстетика французских просветителей» включительно, так что ныне не представляется возможным узнать, завершил ли Соллертинский предполагаемый курс. Но и то, что сохранилось, дает возможность представить, насколько глубоко и серьезно было поставлено в консерватории изучение истории эстетики, столь необходимой музыкантам.

<sup>15</sup> Моцарт и Шекспир, Берлиоз и Шекспир и другие подобные сопоставления часто возникают на страницах наследия Соллертинского. Все они далеко не случайны. Не только творчество автора «Отелло» и «Макбета», но и его взаимосвязи с музыкой всегда интересовали исследователя. Естественным результатом этого интереса стала статья «Шекспир и мировая музыка», написанная в конце 30-х годов.

Она впервые опубликована в сборнике «Шекспир. 1564—1939», подготовленном к печати Институтом театра и музыки (так после реорганизации стал называться ГИИИ). В сборник вошли статьи Н. Верховского, К. Державина и А. Смирнова. Работа Ивана Ивановича представляет собой обработанную стенограмму доклада, прочитанного в институте 24 апреля 1939 года.

Кто музыки не носит сам в себе,  
Кто холоден к гармонии прелестной,—  
Тот может быть изменником, лгуном,  
Грабителем, его души движенья  
Темны, как ночь, и как Эреб, черна  
Его приязнь. Такому человеку  
Не доверяй...

Этими шекспировскими строками начинается статья, в которой Соллертинский рассматривает сначала роль музыки в пьесах великого английского драматурга — ее участие в драматических спектаклях; упоминания о ней и значение этих упоминаний для развития и колорита действия; музыкальную структуру некоторых сцен. Далее автор переходит к анализу раскрытия этой темы в трудах шекспирологов. Вторая часть статьи — анализ влияния творчества Шекспира на мировую музыку. «Мысль об органической музыкальности, «симфоничности» шекспировской драматургии неоднократно подхватывалась... Впрочем, чаще в метафорическом плане, нежели в плане конкретного структурного анализа. Его часто приводили — наряду с подчеркиванием бесспорно исключительной музыкальности Шекспира как творческой личности — для объяснения поистине грандиозного влияния шекспировских образов, тем и сюжетов

на всю мировую музыку»\*. Иван Иванович перечисляет композиторов, в творчестве которых нашли музыкальное воплощение шекспировские сюжеты, подчеркивает разнообразие жанров, в которых это воплощение происходило.

Основной вопрос, который интересует исследователя — «Удалось ли Шекспиру найти среди европейских композиторов конгенитального истолкователя? Сумел ли кто-нибудь из великих музыкантов прошлого воплотить в звуках могучий реализм Шекспира, титанические масштабы его характеров и драматургических концепций, его великолепный метафорический язык, его контрасты, его вдохновенное сочетание трагедии и юмора?» — Не правда ли, в самих этих вопросах заключена многосторонняя и точная характеристика великого английского драматурга?

На этом, собственно, «кончается литературоведение» в данной работе, так как последующие ее разделы посвящены рассмотрению музыки, написанной на сюжеты и темы Шекспира. Соллертинский охватывает колоссальный музыкальный материал от Генделя до Чайковского и Верди. Он убедительно опровергает точку зрения шекспиролога Гервинуса, устанавливавшего творческую параллель Шекспир — Гендель. Подробно рассматривает параллель Шекспир — Моцарт. «Путь Моцарта к драматургии шекспировского типа, музыкально нашедший свое высшее осуществление в партитуре «Дон-Жуана», идет через творческое освоение Моцартом традиций ярмарочного, плебейского, балаганного театра, через культуру народной, демократической оперы — зингшпиля», — пишет исследователь.

Останавливается Соллертинский и на творчестве Бетховена, хотя, как он определяет, «творческая встреча Шекспира и Бетховена не состоялась». Пусть композитор и говорил многозначительно: «Прочтите «Бурю» Шекспира», когда его спрашивали о содержании фортепианных сонат ор. 31, № 2, и ор. 57, «Аппассионаты», тем не менее, считает исследователь, упомянутая пьеса «вряд ли может быть ключом к сюжетно-программному истолкованию названных произведений: скорее речь будет идти об общей поэтической атмосфере». В целом же, считает Соллертинский, «несколько абстрактный этический пафос, свойственный Бетховену-драматургу, конечно, ближе к Руссо, Мерсье и театральным писателям периода «Бури и натиска», нежели к Шекспиру. Метод величайшего идейно-эмоционального обобщения, составляющий основу бетховенского симфонизма, дает в оперной драматургии иные результаты».

Тремя великими композиторами-«шекспирологами» называет Соллертинский Берлиоза, Чайковского и Верди. Приводя высказывание великого французского романтика, видевшего свое призвание в том, чтобы «внедрить в искусство музыки гений и

---

\* Соллертинский И. Шекспир и мировая музыка.— Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 325.

могущество Шекспира», исследователь изучает все «шекспировские» сочинения Берлиоза, отмечает гениальность «Ромео и Джульетты», но указывает, что композитор «как бы транспонирует Шекспира в романтическую тональность». Итог рассмотрения музыки Берлиоза таков: «...трудно сказать, насколько удалась Берлиозу поистине титаническая задача «шекспиризации музыки». Конечно же, у Берлиоза не было цельности шекспировского гения; в нем слишком много лирики, романтической «болезни века» — неврастении, слишком много раздвоенности и внутренней надорванности. Наконец, слишком много необузданного воображения, порою заслоняющего реальность».

Ту же романтическую транскрипцию вполне справедливо находит исследователь и в творчестве Чайковского: «Во всех трех произведениях (имеются в виду «Ромео и Джульетта», «Буря» и «Гамлет». — Л. М.) Чайковский дает своеобразную романтико-фаталистическую транскрипцию Шекспира (как в последствии внесет фаталистический момент и в вовсе свободную от него повесть Пушкина). Разумеется, это говорится менее всего в упрек Чайковскому: всякий великий музыкант всегда дает свое, ярко индивидуальное понимание литературного первоисточника, исходя из предпосылок собственного мировоззрения и творческого метода. Но, конечно, метод Чайковского оказался далеким от исторического Шекспира».

Подчеркивая, что тема статьи — выяснение творческой конгенности Шекспиру, а не аннотирование всех шекспировских музыкальных сочинений, автор оговаривает отсутствие таких, например, опусов, как «Король Лир» Балакирева или «Ричард III» Сметаны. В плане же именно конгенности предпочтение он отдает Верди.

«...Завершая свой тернистый и долгий творческий путь, преодолев романтическую мелодраму в духе Гюго и его испанских подражателей... сумел к концу жизни вплотную подойти к величайшему мировому драматургу-реалисту и с равной гениальностью воплотить в музыке и трагедию и комедию Шекспира. Наиболее объективно раскрыть Шекспира средствами музыки, пожалуй, Верди удалось в большей мере, нежели кому-либо из великих музыкальных мастеров XIX века».

В заключение статьи автор показывает, какие богатые возможности, какие увлекательные перспективы раскрывает наследие великого драматурга перед советскими композиторами\*. «Шекспировские характеры, страсти, драматические коллизии, юмор, трагические монологи и буффонады — все это, бесспорно, поможет нашим композиторам в их борьбе за музыкальный

\* Ко времени написания статьи советская музыкальная шекспириана была представлена только музыкой Шостаковича к «Гамлету» в постановке Н. П. Акимова. Правда, Прокофьев уже закончил работу над балетом «Ромео и Джульетта», но он еще не был поставлен, и музыка его практически не была известна.

реализм. Опыт классической музыки, давшей столь значительное число шекспировских партитур, должен быть бережно изучен» \*

В последующие десятилетия советское музыковедение не раз обращалось к тематике, затронутой Соллертинским в его шекспировском очерке. Многие исследования посвящены разработке шекспировских тем и сюжетов в творчестве разных композиторов. Появилась и обширная советская музыкальная шекспириана. Однако не случайно в предисловии к сборнику «Шекспир и музыка», подготовленному ЛГИТМиК к четырехсотлетию со дня рождения великого англичанина, говорится: «Настоящий труд не является первым в изучении влияния Шекспира на музыкальное творчество. Достаточно указать на блестящую статью И. И. Соллертинского «Шекспир и мировая музыка», мимо которой не сможет пройти ни один советский исследователь, занимающийся изучением проблемы «шекспиризации» музыкального творчества» \*\*.

Во многих статьях и выступлениях Соллертинского затрагивается тематика, так или иначе связанная с Шекспиром. И не обязательно речь идет о воплощении образов великого драматурга. Так, через несколько лет, в работе, посвященной «Борису Годунову» Мусоргского, Соллертинский разрабатывает тему о шекспировском в музыке великого русского композитора. Исходя из точки зрения А. Н. Серова на творчество Мусоргского, он по-своему аргументирует близость этих двух художников.

Любимые определения Соллертинского по отношению к музыке — «шекспиризирующий», «шекспиризация». По мнению А. Гозенпуда, кроме искреннего восхищения великим драматургом, большую роль в пристальном внимании Соллертинского к этой стороне искусства, в особенном пристрастии как к термину, так, разумеется, и явлению, им характеризуемому, сыграла публикация писем К. Маркса и Ф. Энгельса к Ф. Лассалю. В этих письмах был выдвинут тезис о шекспиризации как раскрытии исторической правды, показа всей полноты противоречий и конфликтов действительности. Это еще раз говорит о внимании ученого к социальным проблемам искусства, о его умении соотнести те или иные принципиальные положения с конкретными явлениями искусства.

<sup>16</sup> Соллертинскому, внимательно следившему за музыкальной жизнью Ленинграда и во многом направлявшему ее, принадлежит принципиальная оценка оперы И. Держинского «Тихий Дон» — точная характеристика как бесспорной удачи театра, так и неоднозначности музыки: талантливой, отличающейся подлинным лиризмом, но с несколько однообразным тональным

\* Соллертинский И. Шекспир и мировая музыка, с. 336.

\*\* Шекспир и музыка.— Л., 1964, с. 7.

планом, избытком эмоционально тождественных эпизодов, не слишком яркой оркестровкой. «Опера, пожалуй, чересчур лирична,— пишет критик.— Лиризм порою просто затопляет драматические характеристики. Так, драматической техники не хватает для создания в музыке отрицательного образа офицера: получился вовсе не требовавшийся по ходу действия вариант князя Елецкого...»\*

Показательно, что оценивая «Тихий Дон» в печати, Соллертинский все время говорит о спектакле в целом. Об удаче Малого оперного театра. О большой заслуге дирижера, режиссера, всего исполнительского коллектива, благодаря дружной творческой работе которого появился на сцене интересный, нужный спектакль. Что же касается музыки, то в положительной в целом рецензии критик сознательно не ставил своей задачей ее специальный разбор, не хотел говорить о тех проблемах, которые, в сущности, были для него первостепенными в опере. Это было сделано им в более тесном кругу, в профессиональной аудитории, там, где поднять самые серьезные вопросы становления советского оперного театра он считал необходимым.

На обсуждении оперы «Тихий Дон», состоявшемся 9 декабря 1935 года в Ленинградском Союзе композиторов, Иван Иванович в своем большом и содержательном проблемном выступлении говорил: «Как критик я высказался и подписываюсь под всем, что я писал. Я очень ценю талант Дзержинского и считаю его одним из наиболее одаренных ленинградских композиторов. Одно меня очень сильно огорчило в этой опере — молодость... У молодости есть еще одно качество, которого я в «Тихом Доне» не заметил,— это дерзание. Смелость музыкальной мысли. Поиски действительно своего собственного, настоящего, тебе одному присущего музыкального языка... Должен сказать, что я совершенно сознательно говорил о спектакле, о театре и ставил композитора Дзержинского в общий контекст самого спектакля. Да, действительно, замечательная тема, да, действительно, превосходный роман Шолохова, да, действительно, очень ярко сделано, хотя, кажется, писатель недоволен либретто Дзержинского (Леонида Дзержинского, брата композитора.— Л. М.). (...) Но мне хотелось бы, чтобы музыка... была на уровне этого большого агитационного, политического напряжения... Я не почувствовал в музыке большого героического дыхания... Я не почувствовал Шекспира, яркости музыкальной характеристики...

Я берусь совершенно ясно доказать, что «Тихий Дон» Дзержинского есть музыка XIX века, это не музыка XX века. И я сказал бы так: если брать (а мы хотим брать) такие масштабы, мы хотим говорить о советской музыке как о большом событии, то я сказал бы, что произведение «Тихий Дон», при всей большой талантливости автора, вероятно, этим требованиям,

\* Соллертинский И. Критические статьи.— Л., 1963, с. 78.

предъявляемым к советским композиторам XX столетия, не удовлетворяет... Музыка не играет в этой опере той роли, которую она могла бы играть, которая поставила бы ее на уровень романа Шолохова. (...) Мне хотелось бы, чтобы язык оперы соответствовал грандиозной смелости шолоховского романа... Дзержинский — один из одареннейших музыкантов, один из тех, кто чрезвычайно много может дать. Но ему нужен трамплин для дерзаний, для того, чтобы шире расправить крылья, а не оставаться на уровне музыкальной культуры XIX века, пусть даже очень почетных традиций...» \*

Время показало, насколько прав был Соллертинский в своей оценке начинавшего тогда — и так талантливо начинавшего — композитора. Быть может, не только творческая судьба Дзержинского, но и многое в истории развития советского оперного искусства сложилось бы по-другому, если бы молодой композитор сумел извлечь из этих высказываний урок для себя, сумел бы в своих последующих операх внять призывам Соллертинского. Однако он игнорировал их. Напротив, многие положения, высказанные критиком, были оспорены им тут же, в нескольких выступлениях, в которых проблема современности музыкального языка, современности драматургических решений воспринималась односторонне, как некритическое подражание западным образцам.

Поводом для принципиального разговора об одной из основополагающих проблем оперного искусства становится и ленинградская постановка оперы Кабалевского «Кола Брюньон» по Ромену Роллану. Рецензия начинается короткими ударными фразами, сразу ставящими «точки над i», недвусмысленно показывающими отношение критика: «Ярко талантливая музыка. Неуклюжее либретто, где концы плохо сведены с концами. Интересный, но очень неровный и тяжеловесный спектакль» \*\*. Далее критик объясняет причину своего обращения к этой теме: «Постановка «Кола Брюньона» уже нашла оценку в нашей прессе. Настоящая статья не является еще одной запоздалой рецензией. Цель ее — поставить на материале «Кола Брюньона» несколько вопросов, относящихся к путям советской оперы в целом».

Соллертинский фиксирует внимание читателей на проблеме оперного либретто, на особых сложностях переработки в либретто того или иного литературного произведения со своими характерными особенностями, со своей стилистикой. Он отмечает, что в этом плане роман-монолог Ромена Роллана — менее всего материал для либретто. Со всеми сложностями его переработки в канву для оперы либреттист и не сумел справиться. На этом примере автор статьи ставит вопрос о «главной беде советского

\* ЛГАЛИ, ф. 348, оп. 1, д. 20, лл. 39—42.

\*\* Соллертинский И. Критические статьи, с. 79—80.

оперного репертуара: слабости и профессиональной беспомощности сценарной драматургии».

Не без участия Соллертинского состоялась и постановка оперы А. Пащенко «Помпадуры», на премьеру которой он отозвался обстоятельной рецензией. В ней отметил «задачу исключительной трудности: найти музыкальные интонации и краски для воплощения сатирического произведения гигантского масштаба, полного страстной ненависти и великого гнева» \*. В рецензии отмечался не только несомненный принципиальный интерес этого сложного опыта, но и то, что музыка менее всего претендует на самостоятельное значение, а как бы растворяется в спектакле, являясь в то же время его прочной опорой.

В связи с постановкой «Помпадуры» в Малом оперном театре, то есть по поводу, казалось бы, случайному, появляется и проблемная статья Соллертинского, статья, в которой высказываются определенные принципиальные положения. Это — «Заметки о комической опере» в сборнике, выпущенном театром к премьере оперы Пащенко.

В статье автор обращается к советским композиторам с призывом больше работать в жанре комической и сатирической оперы, говорит о значении этого жанра в истории музыкального искусства. Чрезвычайно интересны его размышления о природе комического в музыке инструментальной и оперной, об особенностях развития комической оперы как в Западной Европе, так и в России. Специально останавливается исследователь на интонационном обновлении, благодаря которому комическая опера в XVIII веке одержала победу над серьезной \*\*.

Трактовка комического в искусстве изучена им досконально, в особенности романтической эстетикой, начиная с Жан-Поля (напомним, что многими положениями Жан-Поля, властителя умов европейской интеллигенции прошлого века, руководствовался в своем творчестве Малер!), который обосновал свой взгляд на юмор как защитный смех, единственное спасение от отчаяния, от противоречий, которые личность бессильна устранить. Соллертинский поднимает принципиальный вопрос — возможен ли вообще юмор в музыке или он привносится в нее извне, в частности из литературы. Положительный ответ он обосновывает сначала на примерах симфонических — они более наглядно подтверждают мысль. Далее Соллертинский переходит к истории оперы и обращает внимание на тот факт, что комическая опера оказалась жизнеспособнее серьезной, будь то итальянская опера-серия или французская лирическая трагедия, или даже некоторые образцы оперного искусства XIX века. Исследователь излагает историю комической оперы в разных странах Европы, отдельно останавливается на комических эпизо-

\* Соллертинский И. Критические статьи, с. 87.

\*\* См. брошюру: «Помпадуры». Опера в 3-х действиях. Музыка А. Ф. Пащенко. — Л., изд. МАЛЕГОТа, 1939, с. 21—32.

дах в русской классической опере, обращается к советским композиторам с призывом работать в этом плодотворном жанре.

Несмотря на некоторые недостатки, присущие этой работе и отражавшие общее состояние музыкознания в тот период, в статье ценны многие тонкие наблюдения над природой и воплощением комического в музыке, над различными путями, которыми развивался жанр комической оперы в России и в Западной Европе, над тем процессом интонационного обновления, основанном на сильнейшем воздействии фольклора, которому комическая опера и обязана своей жизнеспособностью, своей победой над развивавшимися одновременно «серьезными» оперными жанрами.

Событием, всколыхнувшим весь музыкальный Ленинград, стала состоявшаяся в 1935 году премьера «Пиковой дамы» в постановке В. Мейерхольда. Обратившись после многолетнего перерыва к опере, Мейерхольд в своей трактовке спектакля исходил из того, что в либретто Модеста Чайковского искажен пушкинский замысел. Соответственно, свою задачу он видел в том, чтобы «насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его «Пиковой даме» озоном еще более чудесной повести Пушкина...» \* Либретто оперы было изменено самым решительным образом. Сцена в Летнем саду (игры детей) превратилась в сцену в игорном доме; заключение оперы происходило в больнице, куда был помещен сошедший с ума Герман... В связи с многочисленными изменениями в либретто музыка часто «подвергалась переосмыслению», а кое-где просто сокращалась. Выбрасывались отдельные сцены, переставлялись эпизоды; исчезла вовсе роль Елецкого, музыкальная партия которого была передана некоему Счастливому игроку, и т. д.

Спектакль, как и все, что ставил этот выдающийся режиссер, получился ярким, талантливым, запоминающимся. Об этом свидетельствуют многие из тех, кому довелось участвовать в нем или видеть его. Воспоминания о нем можно прочесть на страницах многих книг \*\*. Однако был он весьма и весьма спорным. В рецензии, опубликованной в журнале «Рабочий и театр» непосредственно после премьеры, Соллертинский подробно анализирует этот спектакль. Отметив отличную игру актеров и блестящее дирижерское мастерство Самосуда, он специально останавливается на дискуссионных моментах, которых, как указывает рецензент, много. И первый, самый важный, это намерение режиссера во что бы то ни стало «разоблачить» либреттиста. Действительно, к либретто Модеста Чайковского можно предъявить много претензий. Однако механической его заменой отнюдь не решается проблема: «Как-никак опера все-таки написана на либретто злополучного Модеста, и от этого либретто в оперу

---

\* «Пиковая дама». — Л., изд. МАЛЕГОТа, 1935, с. 8.

\*\* См., например, мемуары Э. Каплана и Н. Вельтер.

вошли не только плохие Модестовы стихи, но и вся музыкально-драматургическая конструкция»\*.

Критик подробно разбирает все отклонения от либретто, отмечая, что кое-где они оправданны. В частности, и сам композитор собирался первоначально отнести действие оперы к XIX веку. Этим объясняется появление песенки Графини — вставного номера из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце», поставленной впервые в середине 80-х годов XVIII века. Да и Герман — бедный офицер из «третьего сословия» — немислим на придворном балу в XVIII веке. Однако есть и другие расхождения — серьезные и принципиальные. Соллертинский ссылается на Игоря Глебова, который в своих «Симфонических этюдах» справедливо считает квинтет первого акта («Мне страшно») одним из нервных узлов оперы. В спектакле же Мейерхольда для него вовсе не оказалось места. Но самое главное — порочна вся концепция спектакля. Ведь если Чайковский, по его собственному признанию, рыдал, сочиняя музыку «Пиковой дамы», «то рыдал он не от любовных переживаний гусара и княжны», но и не от удач и неудач Германа за зеленым столом: психология азартного игрока Чайковскому была, по-видимому, начисто чужда. И выход или невыход той или иной карты для Чайковского был частичным и наиболее разительным случаем той непостижимой закономерности, которую Чайковский именовал фатумом...» \*\*

В итоге показанный Малым оперным театром спектакль критик определяет как интереснейший экспериментальный «частный случай» решения режиссерской проблемы, случай, обогативший существенно теоретическую мысль о музыкальном театре. Однако признать его бесспорным нельзя хотя бы потому, что в одном спектакле оказались объединенными два далеко не тождественных произведения: пьеса Стенича по Пушкину, сопровождаемая музыкой Чайковского, и отдельные, не подвергшиеся изменениям картины собственно оперы. По справедливому заключению Соллертинского, авторы спектакля игнорировали тот факт, что «опера П. И. Чайковского есть не только хорошая музыка на плохой текст Модеста Чайковского, но и оригинальная музыкально-драматургическая концепция» \*\*\*.

В связи с темой творчества Чайковского нельзя не упомянуть один из ранних журнальных материалов Соллертинского — рецензию на рядовой спектакль «Евгения Онегина». В этом обычном спектакле рецензент сумел увидеть необычное, многообещающее: «Молодой тенор Нэлепп, основной «Ленский» спектакля, совершенствующийся в весьма скором темпе. От робкого дебютанта, каким он был на премьере, до нынешнего Ленского — громадная дистанция. Еще и еще раз: Нэлепп — отлич-

\* Соллертинский И. Критические статьи, с. 37.

\*\* Там же, с. 40.

\*\*\* Там же, с. 42.

ное приобретение для театра, и в будущем, при благоприятных условиях, — крупная артистическая величина. Богатство его интонационной выразительности, превосходный вокальный материал и подлинная искренность — все это уже сейчас привлекает к нему общее внимание» \*. Так одним из первых Соллертинский угадал и поддержал одного из лучших драматических теноров своего времени.

Вообще, вопросы оперной драматургии, не только в советской опере, а и в классическом наследии, получили широкое отражение в музыковедческих трудах Соллертинского. Статья «Джузеппе Верди» в брошюре «Риголетто», выпущенной Театром оперы и балета имени С. М. Кирова. Статья «Мейербер и его наследие» в издании, осуществленном театром к премьере «Гугенотов». Статья о Сметане в брошюре о «Проданной невесте», аналогичные вагнеровские материалы — все эти казалось бы не столь уж значительные работы имеют важное значение. Несмотря на популярный жанр «путеводителя», рассчитанный на самого неискушенного читателя-слушателя, автор пишет так, что его материалы оказываются неизменно интересны профессионалам. Более того, многие положения, высказанные тогда впервые, до сих пор не утратили значения, а многие мысли, которые сейчас кажутся тривиальными в своей бесспорности, именно благодаря Соллертинскому вошли в обиход советского музыковедения. Например, мысль о том, что драматургия «Фиделио» опирается на шиллеровские театральные драматические закономерности. Что Вагнер, несмотря на широкообъявленные декларации о реформе оперного искусства, остался в рамках оперного жанра, пусть и преобразованного. Что в театре Мейербера нашла отражение породившая его эпоха со всеми присущими ей противоречиями. Что Верди явился выразителем общественного подъема времени итальянской буржуазно-демократической революции.

Наиболее значительны работы Соллертинского, посвященные оперной тематике и оперным композиторам. Это «Кристоф Виллибальд Глюк», «„Кармен“ Бизе», упоминавшиеся ранее «Заметки о комической опере» и сделанная на основе доклада статья «О драматургии оперного либретто». Брошюра о Глюке относится к тем материалам, которыми Соллертинский «заполнял пробелы» советского музыковедения. Она была первым советским исследованием, рассматривавшим творчество замечательного оперного реформатора. На протяжении полувека — это самое серьезное посвященное ему исследование \*\*.

---

\* Соллертинский И. «Онегин» в ГАТОБе. — Жизнь искусства, 1929, № 47, с. 8.

\*\* В журн. «Советская музыка» № 7 за 1964 год опубликована ст. В. Конен, посвященная Глюку, в 1971 году вышла популярная монография И. Белецкого, а в 1987 году монография С. Рыцарева.

прослеживает творческий путь композитора от первых музыкально-сценических опытов до признанных вершин творчества. Сжато, но полно охарактеризованы в очерке идейно-эстетические предпосылки, лежащие в основе музыкальных драм Глюка и либретто Кальцабиджи. Исчерпывающе показаны особенности драматургии опер, их музыкального стиля.

Соллертинского чрезвычайно интересует Глюк именно как реформатор оперы — искусства, находившегося на перепутье и в 30-е годы. В этой же связи понятен интерес исследователя к личности и творчеству другого великого реформатора — Вагнера. Увлечение Вагнером вообще было характерно для советского музыкознания 20—30-х годов. Особенное оживление его относится к 1933 году — 50-летию со дня смерти композитора. В частности, со статьей о Вагнере выступил в печати А. В. Луначарский. Появляются книга Р. Грубера и статья А. Альшванга. В небольших работах Соллертинского, посвященных этому композитору («Вагнер и „Нибелунги“», «О пути Рихарда Вагнера», «„Золото Рейна“ и проблема постановки „Кольца“», «„Моряк-скиталец“ и романтическая опера», «Поставьте Вагнера на сцене!»), а так же в его лекциях проявляется широкое знание источников, в особенности — трудов самого Вагнера, не переведенных на русский язык. Соллертинский подчеркивает прогрессивное начало творчества композитора, актуальность его образов и идей, современную трактовку мифа.

Одновременно с линией оперных реформ, представленной в наследии Соллертинского еще и Мусоргским, в сфере его внимания находится и то, что этой линии противостояло. Так, появляется тонкий этюд о «Волшебной флейте» Моцарта, в котором исследователь подчеркивает социальный оптимизм композитора, реализм его творчества, а в последней опере великого музыканта усматривает развитие идей, тем и образов, близких Шекспиру.

Точно так же, как сочинениям Глюка противопоставлено ничуть не менее значимое искусство Моцарта, появляется и антитеза Вагнеру в обращении к бессмертной опере Бизе.

В очерке, посвященном «Кармен», Соллертинский дал своего рода конспект «всех последующих монографий о Бизе, в которых ни одно из основных положений, высказанных Соллертинским, не было опровергнуто, но лишь развито» \*. Жоржа Бизе исследователь оценивал очень высоко. Для него автор «Кармен» и «Искателей жемчуга» — фигура, стоящая непосредственно рядом с Верди в истории европейской оперы. «Мудрое, ясное и правдивое мастерство Бизе навсегда останется прекрасным образцом сочетания глубокой содержательности музыки с подлинно массовой силой ее воздействия» \*\*. Хотя брошюра называется

\* Бронфин Е. Соллертинский — музыкальный ученый. — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 77.

\*\* Соллертинский И. Кармен. — Л., 1937, с. 8.

«Кармен», содержание ее значительно шире: автор очерчивает весь творческий путь Бизе, его окружение, дает сжатую характеристику Мериме, объясняет причины провала оперы. Он раскрывает «углубленный музыкальный реализм» Бизе, показывает почвенную связь его мелодического материала с фольклором — «скорее провансальским, нежели испанским».

<sup>17</sup> В официальной характеристике, данной профессором А. В. Оссовским Ивану Ивановичу по поводу представления к профессорскому званию, говорится: «И. И. Соллертинский — явление в советском музыкознании исключительное. О нем либо статью писать, либо довольно и двух слов, чтобы только напомнить общеизвестные вещи, свидетельствующие о всей его изряда вон выходящей талантливости, о всей его яркости и всем его своеобразии.

Универсальная и глубокая образованность во всех областях гуманитарных знаний — истории, философии, эстетики, психологии, литературы, изобразительного искусства, музыки и т. д. Феноменальная начитанность. Потрясающая по емкости, силе и точности память. Необыкновенные лингвистические способности: знание до двух десятков иностранных языков. Изумительная разносторонность интересов. Общественная и художественная чуткость, обостренное чувство нового, чувство жизни, верное ощущение ее темпа. Отсюда — при всей этой грандиозной учености — ничего кабинетного, ничего сугубо теоретического и формального. Наоборот, все — в связи с действительностью, с практикой, с запросами времени. Большой и сильный ум, сочетающий в себе способность к пронизательному анализу с даром широких обобщений и метких сравнений. Блестящий прирожденный оратор с образной, красочной, свободно льющейся, захватывающей речью. Талантливейший писатель, обладающий тонким чувством стиля и увлекательно легким изложением. Задорный и сильный полемист, разящий противника меткостью суждений, язвительным остроумием, находчивостью, градом фактов, цитат, примеров и т. д. из неисчерпаемого запаса памяти.— Таков в силуэтном очертании Соллертинский» \*.

<sup>18</sup> Обработанная стенограмма доклада стала, по существу, завершенной статьей, содержание которой вышло далеко за рамки объявленной темы. В ней затронуты многие вопросы оперной драматургии и эстетики на примере широкого круга композиторов от Шуберта и Вебера до Держинского и Кабалевского.

Первый тезис, который выдвигает докладчик: никакая самая

---

\* Цит. по кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях.— Л., 1962, с. 185—186.

вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно. Именно в связи с этим тезисом появляются в докладе имена Шуберта и Вебера, превосходную музыку которых губила убогая драматургия избранных ими оперных либретто.

Соллертинский указывает, что мастерство оперного композитора, жизнеспособность его творений определяются не только — и, может быть, даже не столько — талантом чисто музыкальным, сколько наличием драматургической хватки, способности к ярким музыкальным характеристикам. Ибо искусство оперного композитора — в первую очередь искусство музыкально-психологического перевоплощения.

На примере Моцарта и Верди автор показывает, как тщательно композиторы обдумывали либретто своих опер, какого огромного труда стоило им прежде всего найти подходящий сюжет, а потом добиться такой его разработки либреттистом, которая совпала бы с музыкально-драматургическим замыслом композитора. В качестве примера такой работы Соллертинский приводит, в частности, Чайковского, среди неосуществленных замыслов которого были «Ромео и Джульетта» Шекспира, пьесы Альфреда де Мюссе, роман де Виньи «Сен-Мар», некоторые античные сюжеты.

«Композитор в первую очередь ответствен за общую драматургическую концепцию оперы,— утверждает ученый.— Если говорят, что лучший режиссер — это тот, который умеет максимально раскрыть натуру актера, то лучшим либреттистом окажется тот, который сумеет себя полностью подчинить общему заданию композитора и в то же время раскрыть его музыкальную индивидуальность»\*.

Автор статьи сжато формулирует требования, которые должны быть предъявлены создателю либретто. Первое и основное — лаконизм текста, который должен быть прочувствован и пропет, а не просто быстро сказан. Второе — отсутствие побочных эпизодов, второстепенных действующих лиц. Здесь Соллертинский указывает, в частности, на несовпадение ампула в оперном и драматическом театре. Так, например, в опере не может быть резонера: Моцарта напрасно упрекали в переводе «Свадьбы Фигаро» из плана политической сатиры в план комедийного спектакля, так как в опере немислимо было сохранить все монологи Фигаро; еще менее возможно — сохранить высказывания «от автора».

Третье требование к оперному либретто — правильное построение оперной экспозиции. Как правило, начинается опера с рассказа о том, что произошло до поднятия занавеса. Этот рассказ должен быть, по мнению Соллертинского, лирическим или лирико-эпическим. Рассказ, излагающий факты без их эмо-

\* Соллертинский И. Избр. статьи о музыке.— Л.; М., 1946, с. 21.

циональной окраски, воплотить в музыке чрезвычайно трудно. Как пример такой трудной экспозиции исследователь приводит «Тристана и Изольду» Вагнера, «Трубадура» Верди. Образцом ясного построения экспозиции он считает «Кармен»: о действующих лицах этой оперы зрителю изначально ничего не надо знать. Все ясно из происходящего на сцене.

Четвертая важная проблема — развертывание действия. Сюжетная интрига должна быть простой и наглядной. «Не должно быть подмены «действующих» лиц «суесящимися на сцене» лицами. Это так же бывает часто и в наших советских операх. набросан один какой-нибудь центральный персонаж, а вокруг него располагаются — иногда ярко, иногда эскизно очерченные — второстепенные лица, которые зачастую даже не могут иметь своей музыкальной характеристики» \*.

Соллертинский останавливается на таких важных моментах, как количество актов (он считает, что пятиактная опера изжила себя. Заметим, насколько прозорливо это наблюдение: в наше время все больше заметно стремление к спектаклям с одним-двумя антрактами, причем не только в опере), как роль арии в характеристике героя оперы, роль ансамблей. Обращает он серьезное внимание и на литературный язык либретто, язык, в котором следует найти тактичную середину между, как выражается автор, «бальмонтовщиной» и натуралистическими прозаизмами, которыми сейчас полны оперы.

Специально останавливается Соллертинский на проблеме оперных жанров. В частности, указывает он, до сих пор отсутствует ясное разграничение между мелодрамой и подлинной философской трагедией. Говорит автор и об опасности спутать оптимизм философский с оптимизмом фабульным. На примере произведений различных, не только музыкальных, жанров — «Гамлета» Шекспира, «Кармен» Бизе, симфоний Бетховена — исследователь показывает, как фабульная трагическая развязка может быть соединена с глубоким философским оптимизмом. Герои гибнут ради торжества общего дела, ради новых нравственных принципов, ради воплощения высокой идеи. Вместе с тем, указывает Соллертинский, в советских операх случается, что подлинная трагедия подменяется мелодрамой, а гибель или спасение героя оказывается моментом чисто ситуационным, не связанным с его характером, с общей идеей произведения. В качестве примеров он приводит, с одной стороны, «Кармен», где гибель героини вытекает непосредственно из трагической концепции характера, из неспособности ее пойти на моральный компромисс, а с другой стороны, «Семена Котко»; оперу, где до середины третьего акта имеется «подлинный эпический пафос, далее появляется уже патология, а финал решен чисто мело-

---

\* Соллертинский И. Избр. статьи о музыке, с. 23.

драматическими средствами: в роковой момент вбегают партизаны и спасают обреченных героев...»

Говоря о характеристиках оперных персонажей, ученый отмечает в советских операх две основные категории: колоритные жанровые типажи, чаще всего — второстепенные — и прямолинейный центральный герой. В качестве примера он приводит несколько опер на тему об Иване Болотникове, где «кроме слов «Вперед, вперед, народ, народ», — Болотников ничего не поет». Соллертинский призывает показывать героя в движении, в росте, в действии, так, например, как показал своего Чапаева Фурманов.

Останавливаясь далее на жанре комической оперы, исследователь указывает на две трудности, которые определяют особую сложность этого жанра по сравнению с оперой трагической. Первая трудность заключается в том, что драматургия комической оперы не позволяет ограничиться одной кульминацией, которой подчинено все развитие действия, а требует нанизывания одной забавной ситуации на другую. Вторая трудность, относящаяся к драматургии XIX века, — отсутствие той нравственной силы и ясности, которые нужны для создания комической оперы глубокого плана. «После Россини и Обера в европейской музыке XIX века смеялись мало», — указывает Соллертинский. В творчестве романтиков преобладали черты трагедийности, и характерно, что даже в комическую оперу были привнесены серьезные темы.

Автор отмечает, что в советской музыкальной драматургии существуют объективные предпосылки для создания полноценных произведений этого жанра. Однако часто комедийность подменяется в них опереточностью, фарсом, водевильностью. То есть появляются бегло очерченные характеры, отсутствует подлинный комизм.

Заканчивается статья призывом к композиторам подняться философски, эстетически, литературно на уровень своей большой темы, не забывать о философской концепции оперы. Только тогда может быть создана советская оперная классика.

<sup>19</sup> Как и проблемы оперного творчества, вопросы, связанные с симфонизмом, Соллертинский принимал особенно близко к сердцу не только в связи с освоением классического наследия, но, главным образом, в свете дальнейших путей развития советской музыки. Принципиальные проблемы понимания самого понятия симфонизма, классификация различных типов симфонических циклов, роль классического симфонизма в культурной жизни общества, пути развития советской симфонии — всем этим и подобным вопросам посвящены многие материалы Соллертинского: очерки, журнальные статьи, доклады, выступления на дискуссиях. В судьбах советского симфонизма Иван Иванович принимал самое горячее участие. И пропагандой в стенах Ле-

нинградской филармонии, и непосредственными советами композиторам — и словом и делом боролся он за становление советской симфонической школы.

Впервые эти вопросы ставит публицист еще в 1929 году в статье, которая так и называется: «Проблема симфонизма в советской музыке».

«Симфоническая мысль — это музыкальная мысль, принципиально обращенная к массам, объединяющая их в едином эмоциональном, патетическом переживании. Симфонизм как метод — это громадная обобщающая сила, поэтому он не случайно связан именно с гигантским передаточным аппаратом — оркестром. Симфонизм по существу своему ориентирован на коллективное сознание. Подлинный симфонизм всегда возникает как героика в пору молодости класса, приступающего к созиданию своей культуры... Симфонизм как метод (не как канонизированный жанр) — в своей основе коллективистичен; он черпает свой материал не из трад и ц и й, а из живой бытовой музыки, из уличной песни, принципиально отказываясь от рафинированности, изысканности музыкального материала (опять же примеры с Бетховеном и Малером; по иронии исторической судьбы Малеру ставили лишь в упрек то, чем восхищались — из-за столетней слишком дистанции — в Бетховене).

Мы склонны полагать, что методу симфонизма... в советской музыке предстоит играть большую роль» \*.

Сделаем скидку автору этих строк: черты вульгарного социологизма, заметные в них, — не его индивидуальная особенность. Они характерны для всего искусствознания того времени. Важнее то, что видится за ними. Соллертинский разделяет понятия симфонии и симфонизма. Он отмечает, что симфония как четырехчастный цикл изживает себя. Отметим попутно, что излюбленное в дальнейшем определение Малера как «последнего великого симфониста Западной Европы» впервые появляется в этой статье, причем с указанием на то, что Малер отходит от структуры четырехчастной симфонии. Вместе с тем автор статьи подчеркивает огромную роль симфонизма как метода в советской музыке. Он выступает против «абстрактного» тематизма, за живые — живущие в массах, бытующие интонации, считает, что только на пути их использования можно добиться успеха. Он выступает и против формально решаемых, но уже успевших войти в традицию хоровых финалов, за индивидуальное, конкретное в каждом отдельном случае решение финала симфонии.

Не будет ошибкой предположить, что положения, высказанные впервые Соллертинским, конкретно отразились в творчестве Шостаковича, который коренным образом пересмотрел свои позиции, свой взгляд на симфонию именно между Третьей

---

\* Соллертинский И. Проблема симфонизма в советской музыке. — Жизнь искусства, 1929, № 46, с. 3.

и Четвертой, то есть после того, как ученый-теоретик стал разрабатывать свою концепцию симфонизма.

Высказанные впервые в 1929 году, положения Соллертинского были развиты на дискуссии о советском симфонизме, состоявшейся 5 и 6 февраля 1935 года в Союзе композиторов СССР. В то время, когда пути развития этого жанра еще не определились, когда шла борьба за нового демократического слушателя, среди музыкантов существовали различные точки зрения на симфоническую музыку и собственно симфонию как жанр. Соллертинский призывал композиторов к созданию музыки широкого симфонического дыхания, масштабных идей. «Я хотел бы сказать об одной тенденции, которая мне кажется опасной и которая проскальзывала в докладах, — пояснял Иван Иванович. — Это стремление к сюжетной, фабульной, программной, словесной и пр. симфонической музыке... И мне почудилось здесь воспроизведение старой теории, что музыка с сюжетом и есть музыка с содержанием. (Заметим в скобках, что эта «старая теория» находила сторонников и много позднее того, как Соллертинский выступил с ее критикой, а именно вплоть до середины 50-х годов. — Л. М.) (...)

Мне кажется, здесь есть боязнь, что вне связи с вокальным, фабульным элементом чисто инструментальный образ окажется абстрактным.

Две тенденции... Одна из них — «давайте не бояться упреков в эклектизме и эпигонстве! Давайте не заботиться о собственном лице!» Почему? Что это — свидетельство о бедности? Свидетельство о том, что ничего оригинального мы создать не можем? «Пишите, что хотите, а лицо само уж будет видно!» Неверная теория. Конечно, не нужно представлять демократизацию языка в таком упрощенном виде \*. Никто не отрицает того, что новая интонация сначала может показаться непонятной, непривычной, но тенденция все же была, и она показалась мне рискованной, — потому что мы не так бедны, чтобы защищать право на любое творчество. Мы достаточно богаты композиторскими силами, чтобы говорить об отборе, об оригинальном творческом лице»\*\*.

Оратор призывает композиторов расширить круг симфонистов, творчество которых может служить поучительным примером для советских музыкантов. Призывает внимательно анализировать творчество не только Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского, на которых, в основном, делался упор, но «шире раздвигать рамки той очень узкой «обоймы», с которой мы имеем дело...» Призывает анализировать судьбы современного западноевропейского симфонизма, изучать критически опыт зарубежных композиторов. Вскользь упоминает Соллертинский о новой, еще

\* В предшествовавших выступлениях речь шла о песенно-симфоническом жанре как основном пути советского симфонизма, причем «песенный симфонизм» понимался упрощенно, как цитатное использование известных песенных мелодий в качестве тематизма симфоний.

\*\* Сов. музыка, 1935, № 6, с. 28.

находящейся в стадии сочинения, симфонии Шостаковича, о которой говорит лишь, что она «будет на большую дистанцию отличаться от тех трех симфоний, которые Шостакович написал раньше». Это очень важное упоминание: ведь речь идет о Четвертой симфонии, с которой началась новая ступень в творчестве великого советского симфониста.

Статья «Исторические типы симфонической драматургии», подготовленная к печати на основе доклада, сделанного в мае 1941 года, и по времени создания, и по широте и глубине поставленных в ней проблем явилась итогом многолетних раздумий исследователя. Статья эта была глубоко новаторской для своего времени. В ней ученый противопоставляет «бетховеноцентристской концепции» симфонизма, ранее повсеместно распространенной, свою оригинальную концепцию, в которой доказывает «право на существование» различных типов симфонизма.

Пауль Беккер в своем очерке «Симфония от Бетховена до Малера» рассматривает всю историю симфонического жанра как «дерево» германского корня и сводит его развитие к истории немецкого симфонизма. Все прочие национальные школы он, по существу, игнорирует, отказываясь замечать присущие им характерные, отличные от бетховенских, особенности. Крайне показательно, что если ранее Соллертинский и находился в какой-то степени под влиянием авторитета Беккера (преодоление этого влияния мы отметили уже на примере отношения к симфонизму Брамса), то теперь ученый убедительно противопоставляет беккеровской теории свою точку зрения. Здесь Соллертинский обобщил свой громадный опыт изучения европейского симфонизма и не менее существенный опыт участия — непосредственного и действенного — в становлении советского симфонизма, давшего к началу 40-х годов яркие и при том очень разные образцы.

Его позиция тем более важна, что высказана впервые в докладе, с которым ученый выступил за несколько недель до начала Великой Отечественной войны. Принципиально необходимо было противопоставить германоцентристской позиции, утверждающей первенство «немецкого духа», подлинно научную концепцию, которая дала бы настоящую историческую картину развития мирового симфонизма, учитывала бы вклад каждой из национальных европейских культур в мировое музыкальное искусство.

В полемике с одним из виднейших немецких музыковедов Соллертинский опирался, в частности, на мысли Б. В. Асафьева, который неоднократно обращался к той же теме в различных своих работах, как бы намечая пути, по которому может в дальнейшем пойти ее разработка.

Как всегда, рассматриваемая проблема имеет для исследователя не абстрактно научный, а сугубо практический интерес: «Цель настоящей статьи — предложить на обсуждение ряд за-

мечаний, касающихся проблемы исторических типов и жанров симфонизма, — скромно указывает автор в начале статьи. — Советский симфонизм — законный наследник лучших традиций классического симфонизма минувших эпох. Ориентироваться в этих традициях — задача существенная не только для историка, но и для композитора» \*.

Рассматривая бетховеноцентристскую концепцию, Соллертинский отмечает ее несостоятельность даже для истории одного только австрогерманского симфонизма: «...особенно не повезло Моцарту и Гайдну. Их поместили в передней европейского симфонизма. В них ценили не то, что делало Гайдна Гайдном, а Моцарта Моцартом, но лишь то, что в той или иной степени предвосхищало Бетховена: они рассматривались не как гениальные музыканты с неповторимой творческой индивидуальностью, хотя и полностью исторически обусловленной, но как «недоразвившиеся бетховены», эмбрионы, личинки бетховенианства. Их лишали права именоваться симфонистами в подлинном значении этого слова. После подобных утверждений невольно возникает вопрос: к какому же типу и жанру музыки отнести, скажем, великолепные (и отнюдь не «эмбриональные») бытовые и юмористические симфонии Гайдна? {...} А как быть с таким абсолютным шедевром симфонической архитектоники, как «Юпитер» Моцарта, который, право же, в своей симфонической динамике не уступает лучшим симфониям Бетховена? Или же с гениальным воплощением вертерианства в музыке — моцартовской соль-минорной симфонией, от которой протягиваются нити и к Неоконченной симфонии Шуберта, и к Четвертой симфонии Брамса, и, наконец, к Чайковскому?..»

Напомним: все эти вопросы, которые сейчас сами собой разумеются, были тогда высказаны впервые, высказаны в порядке возражения одному из крупнейших музыкальных авторитетов Европы! Соллертинский подчеркивает, что его полемика с бетховеноцентристской концепцией совершенно не ставит целью умалить новаторское значение творчества великого композитора-симфониста. «Речь идет лишь о том, чтобы понятие симфонизма не покрывалось сполна понятием бетховенианства. Иначе под определение симфонизма нельзя будет подвести... ни симфонии Бородина, ни многое другое. Бетховен был великим симфонистом и создал один из основных типов мирового симфонизма. В свою историческую эпоху этот тип оказался самым плодотворным и значительным. Этому типу, надо думать, принадлежит большое будущее и в советском симфонизме. Но — при всех его исключительных возможностях — это не единственный, а всего лишь один из возможных типов симфонической драматургии».

Бетховенский симфонизм исследователь определяет условно термином «шекспиризирующий», понимая под этим воплощение

\* Соллертинский И. Избр. статьи о музыке, с. 7.

идеи в объективном изображении судеб героев, а не в воплощении лирического высказывания автора, который бы со своим героем идентифицировался. Он говорит о «полиперсонализме», полном психологического перевоплощения, о многообразии психологических характеристик, о воплощении р а з н ы х образов и типов.

Другой тип симфонизма, выдвинувшийся в послебетховенскую эпоху, автор статьи определяет как «байронизирующий». Истоки его он видит в музыке эпохи «Бури и натиска», в некоторых сочинениях Моцарта, особенно в соль-минорной симфонии. Это симфонизм лирический, монологический. В нем отсутствует реальная борьба идей, личностей; социально-этические конфликты подаются через проявление индивидуального авторского «я». «Музыка превращается в ряд страстных личных высказываний, в страницу из дневника, в пламенную и порой мучительную исповедь».

Далее автор высказывает интереснейшую мысль о том, что в «байронизирующем» симфонизме, где все растворяется в субъективном авторском сознании, идет в то же время мучительная борьба за сохранение объективного мира — и этим вызван к жизни программный симфонизм, — чтобы хоть в какой-то иной, внемузыкальной форме сохранить внутреннюю связь субъективного симфонического монолога с объективной реальностью, с действительным миром.

Из общего потока «байронизирующего» симфонизма Соллертинский выделяет Чайковского и Малера, подчеркивая, что это — явление несравнимо более сложное. Находя их глубоко родственными в своей творческой направленности, ученый считает, что они шли из сферы лирического, субъективного, в действительный жестокий мир, не стремились укрыться от него никакими эстетическими или стилизаторскими фикциями. Оба шли через фольклорно-городские интонации, получая за это одинаковые упреки в банальности и эклектизме музыкального языка. Оба мучительно ставили в своих симфонических циклах «проклятые вопросы» своего века. Оба жаждали больших философских обобщений и, в сущности, тяготели к «шекспиризирующему» симфонизму бетховенского типа. Но преобладало и у Чайковского, и у Малера патетическое начало: то есть воплощалось не героическое, а субъективное переживание героического. «Оба стали самыми патетическими композиторами европейской музыки».

Третий тип симфонизма был создан в России XIX века. «Всемирно-историческое значение русской классической симфонической культуры заключалось в том, что она не только возродила к новой жизни все дотоле существовавшие типы симфонизма, но и явилась создательницей эпического симфонизма, почти отсутствовавшего на Западе». От эпических произведений Глинки ученый протягивает нить преемственности к симфониям Бородина, к «сказочно-эпическому симфонизму» Римского-Корсако-

ва, видит его воздействие на молодых симфонистов братских республик.

Вкратце останавливается автор статьи и на других видах симфонизма, в частности на бытовом, комедийно-юмористическом. Все эти виды, считает Соллертинский, могут и должны быть развиты в творчестве советских композиторов. Было бы ошибкой культивировать какой-то один из них. Исследователь призывает к возможно более широкому охвату тем, типов, жанров, интонаций — всех выразительных средств, которые должны быть присущи советскому симфоническому творчеству.

Опубликованная статья, по свидетельству современников, явилась лишь небольшой частью — конспектом первого раздела — доклада, прочитанного Соллертинским на пленуме оргкомитета Союза композиторов. Многое из сказанного даже в этом, первом разделе, в статью не вошло. В ней намечен круг проблем, без развернутой системы доказательств. Это своего рода программа, нацеленная далеко в будущее, дающая перспективы научной музыковедческой мысли.

Сохранился «Справочник делегата» пленума\*, в котором приведены тезисы докладов В. М. Богданова-Березовского («Пути и тенденции развития советского симфонизма») и Соллертинского. Можно предположить, что в процессе обдумывания доклада Иван Иванович отошел от первоначальных тезисов, тем более что для его темпов работы между представлением первоначальных тезисов для их публикации (справочник подписан к печати 29 апреля) и днем доклада (14 мая) время прошло весьма значительное.

Тезисы носят название «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм». Их первый раздел полностью посвящен «бетховенианству», судьбам бетховенской традиции в европейской музыке, его преломлению в творчестве Чайковского и Малера. Особо отмечено следование творческим принципам Чайковского и Малера, своеобразно трактованным в симфонизме Мясковского и Шостаковича. Далее докладчик собирался остановиться на антибетховенских тенденциях современного западного симфонизма и поставить вопрос: чем должно стать бетховенианство в советском симфонизме.

Второй раздел доклада предполагалось посвятить симфонической драматургии. Именно здесь оратор предполагал раскрыть сущность различных видов симфонизма, показать социальную значимость симфонизма эпического, героико-драматического и лирического. Среди тезисов этого раздела — «Основной процесс в истории европейского симфонизма после Бетховена: оттеснение героико-драматического симфонизма лирическим (монологическим). Двойная роль песенного симфонизма», «Замена геро-

\* Ленинградский выездной пленум оргкомитета Союза композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма. 6—18 мая 1941 года. Издание Ленинградского Союза композиторов.

ико-драматического начала монументализированной (или псевдомонументализированной) лирикой или театрализованном (и модернизированным) эпосом. Роль «песенной» симфонии в этом процессе. Песенно-симфонический цикл (Малер). Трансформация в XIX — XX вв. основных элементов симфонического цикла: первого аллегро, адажио, скерцо, финала. Их философская проблематика. Их драматургические принципы. Основные симфонические жанры и их разновидности (симфонизированная оратория, песенно-симфонический цикл и т. д.) — в каком виде они были унаследованы советским симфонизмом и в каких планах разрабатывались дальше. Проблема новаторства в свете основных принципов симфонической драматургии. Что такое «эпигонская симфония». Новаторство подлинное и мнимое — на примерах из классической и советской инструментальной музыки. Симфонизм и чувство нового».

Третий раздел, названный «Гипертрофия лирики», Соллертинский посвятил анализу чрезмерного увлечения лирикой как проявления «детской болезни» советской музыки. Он проследживает эту болезнь и в исполнительстве, и в опере, и в симфонических и ораториальных сочинениях. В третьем разделе говорится о монументализации лирики в отдельных советских сочинениях, о проблеме монументального и псевдомонументального, об абстрактности и конкретности симфонической идеи. А кроме того, о программности, изобразительности и иллюстративности, о необходимости четко различать эти незаметно переходящие одно в другое, но весьма неравнозначные понятия. В заключении этого раздела Соллертинский проводит мысль об *исторической закономерности* подобного этапа в становлении советской музыки, но и о *необходимости преодоления* этого этапа, о путях его *преодоления*.

Четвертый, заключительный раздел доклада имеет название «За героический боевой советский симфонизм». Может быть, в наши дни, по прошествии стольких десятилетий, это название, звучащее как лозунг, кажется несколько наивным. Но надо вспомнить, что подразумевалось под ним: отнюдь не прямолинейные «сочинения-призывы», не поверхностные иллюстративные «симфонии», которых как раз появлялось немало. Вспомним снова, что именно с пути изобразительно-иллюстративного ушел не без влияния Соллертинского Шостакович. И об этом говорил в своем докладе Соллертинский. Его последние тезисы: «Наличие всех социально-философских предпосылок для создания монументального, героико-драматического, новаторского по замыслу и языку советского симфонизма. Место в нём лирических и эпических элементов. Историческая роль Пятой симфонии Шостаковича. Элементы героического симфонизма в произведениях советских композиторов, написанных за последние годы. Социально-философская амплитуда советского симфонизма, его неограниченные потенциальные возможности, его

мировое значение. Советская «Героика», советская «Траурно-триумфальная» симфония, симфонии о Ленине...».

Как видим, в своих тезисах Соллертинский сумел предсказать пути советского симфонического творчества на десятилетия. И в этом — непреходящее значение его труда, его наследия.

<sup>20</sup> Напомним, что на протяжении всей своей творческой жизни Соллертинский обращался к литературным темам, в особенности в связи с музыкой. Так, еще в середине 30-х годов появляются его статьи «Виктор Гюго и его роман» — к премьере балета «Эсмеральда» в ГАТОБе и «Оноре Бальзак», к постановке балета «Утраченные иллюзии» в том же театре.

В отличие от исследовательских очерков, материалы, обращенные к широкому кругу читателей — любителей балета, написаны в манере, близкой знаменитым вступительным словам Ивана Ивановича. Подобно тому как там самой «инструментовкой речи» он вводил слушателей в атмосферу произведения, так в этих работах литературный язык точно передает характер разбираемого явления. Хочется привести начало статьи, посвященной Гюго и давно ставшей библиографической редкостью.

«В 1831 году, год спустя после июльской революции, литературно-музыкальный Париж был взволнован двумя крупными событиями. В театре Большой оперы с парадной пышностью состоялась премьера оперы Мейербера «Роберт-дьявол». На прилавках букинистов появились два свежотпечатанных тома романа молодого Виктора Гюго — «Собор Парижской богородицы». В обоих произведениях воскрешалось средневековье, клочкотали необузданные романтические страсти, уродливое и страшное причудливо перемешивалось с возвышенным и прекрасным, и вдохновенная риторика перебивалась ослепительными мелодраматическими эффектами» \*.

Таким языком написаны все пять разделов статьи, посвященные, последовательно, вехам биографии писателя, его эстетическим принципам, роли романа в его творчестве, анализу романа, анализу его значения для советского читателя. «Мы ясно видим ограниченность его социальной романтики, его утопического гуманизма, его проповеди очищающего морального подвига, его наивного филантропизма и вытекающих отсюда элементов абстрактности, риторики и схематизма в его творчестве,— пишет автор, завершая свой краткий очерк.— Но в то же время мы не можем не оценить по достоинству общественное мужество Гюго, его темперамент борца — юношеский даже в преклонные годы, грандиозность его социально-исторических и моральных концепций, его эпический размах, его подлинный гуманистический пафос, наконец,— великолепие метафорического языка, его гени-

\* «Эсмеральда». — Л., изд. ГАТОБа, 1935, с. 6.

альную живописную фантазию, его поразительную зрительную образность, которая навсегда утвердила Гюго в рядах величайших поэтов Франции» \*.

Совсем по-иному «инструментован» очерк о Бальзаке, который появляется в такой же брошюре, посвященной балету Асафьева «Утраченные иллюзии»: «Универсальность масштабов — вот что прежде всего бросается в глаза даже при поверхностном знакомстве с гением Бальзака. Он не удовлетворяется замкнутой в себе новеллой, повестью, даже романом... В отличие от романтиков, брезгливо отворачивающихся от действительности и предпочитающих воспевать идеализированное средневековые или вымышленные царства грез и химер, Бальзак влюблен в современность... Бальзак становится изобразителем индустрии, банков, торговли, дельцов, прожекторов... То, в чем романтический поэт видел бы житейскую прозу, становится для Бальзака источником величайшего поэтического вдохновения» \*\*. Так в нескольких абзацах, предельно лаконично и удивительно ярко выявляет автор суть творческой личности писателя. Следующие далее биографические факты скупко отобраны: приводятся лишь те, что помогают высветить своеобразие творца — его индивидуальности, его таланта. Соллертинский приводит характеристику Бальзака классиками марксизма, цитирует высказывания о нем крупнейших деятелей культуры. И здесь он показывает совершенное владение материалом по предмету, казалось бы не входящему в круг его устойчивых интересов. Он цитирует Сен-Бёва, Ипполита Кастиля, некоего Шод-Эга, который в «Парижском обозрении» за 1839 год предсказывал Бальзаку полный провал; он приводит суждения Достоевского и Гюго, Броунинга и братьев Гонкуров, Ипполита Тэна и Бодлера, д'Оревилли и Золя. На восьми страничках брошюры перед читателем возникает полнокровный убедительный образ, почти раблезианский по колориту (Бальзак высоко ценил Рабле — об этом также пишет Соллертинский).

Развитием той же темы является лекция, прочитанная Иваном Ивановичем 8 декабря 1935 года коллективу театра, ставившего балет, лекция, которая носила название «Бальзак и литературно-театральные Париж XIX столетия».

Соллертинский характеризует Бальзака как одного из величайших европейских писателей, сравнимого по масштабу с Шекспиром, называет его «учителем всей современной прозы». Девяносто два романа и повести, составляющие в целом эпос, энциклопедию Европы, европейской психологии, европейской культуры XIX столетия», как определил их лектор, и являющиеся незаконченным полностью грандиозным воплощением «Человеческой комедии», — перекликаются по замыслу с «Божественной

\* «Эсмеральда», с. 16.

\*\* «Утраченные иллюзии». — Л., изд. ГАТОБа, 1936, с. 12—14.

комедией» Данте — величайшим эпосом, сохранившемся в истории литературы. И здесь, как ранее в брошюре, Иван Иванович ссылается на классиков марксизма, которые указывали, что романы Бальзака в отношении политики и экономики (не говоря уже об области человеческих отношений и человеческой психологии) дают больше, чем десятки и сотни исследований и диссертаций.

Лектор освещает не только факты биографии писателя, но и историческую обстановку, общественно-культурный фон, господствующие философские течения. По утверждению Соллертинского, Бальзак замечателен в особенности тем, что не вступил на путь, специфичный для большинства художников того времени — он отринул тропы романтизма, которые вели одних в сторону идеализации средневековья, других — в область фантастики, грез, утопий. «Бальзак первый вводит современность в литературу и для Бальзака ведущей силой этой современности является не романтическая добродетель...» \*

Соллертинский сравнивает Бальзака с его великим старшим современником — Виктором Гюго, который оставался романтиком даже в своих произведениях, посвященных современности, и показывает, насколько реалистично рисует Бальзак своих героев — трезвых честолюбцев, для которых главное в жизни — карьера.

Тема одаренного человека в буржуазном обществе — это не просто тема романов великого писателя. «Это — судьба всех крупных европейских художников XIX столетия», — подчеркивает Иван Иванович. И далее развивает свою мысль, непосредственно переходя к театральной жизни Парижа: «Либо они живут в сырой, нетопленной мансарде, их никто не знает, они умирают в нищете, в неизвестности, сходят с ума, вешаются где-то на задворках. Можно привести тысячи примеров: Сезанн, умерший в нищете, Берлиоз, умерший в нужде, Ван-Гог, сошедший с ума... И рядом с ними — удачники, художники-рантье, которые вовремя почувствовали, куда дует ветер...» И в качестве ярчайшего примера такого художника-рантье Соллертинский приводит Мейербера — признанного музыкального метра тогдашней Европы. Мейербер умеет выбрать модные сюжеты для своих опер. Он умеет создать мнение прессы, а проще — купить репортеров. В его распоряжении могущественная клака, всегда обеспечивающая шумный успех спектаклю. «Тангейзер» Вагнера проваливается на парижской сцене — операм Мейербера неизменно сопутствует успех... Таковы гримасы театрального Парижа. И о них рассказывает Бальзак в «Человеческой комедии», впервые сорвав флер с современной ему культуры, показав «те пружины, которых ни классики, ни романтики не знали. Бальзак первый показал, что такое страсть, что такое честолюбие, что такое день-

\* Здесь и далее цит. по стенограмме лекций из архива семьи Соллертинских.

ги... Бальзак первый показал капиталистический город во всей его неприглядной наготе. За ним идет Золя, который описывает и модный магазин, и вокзал, и рынок. За ним идет Достоевский, который показывает белые ночи, задние черные лестницы, воняющие кошками, и мансарды... Может быть, в дальнейшем, после Бетховена, после Бальзака, после Шекспира европейское искусство пошло дальше. Но никогда европейское искусство не давало такого синтеза, такого универсального охвата, той сплошной концепции, того мирового масштаба, который был и у Бетховена, и у Шекспира... Работа над Бальзаком будет в высшей степени плодотворна для советского театра».

В том же 1936 году вышел из печати очерк Соллертинского «Стендаль и музыка». Он предназначался для десятого тома сочинений Стендаля, выходящего в Ленинграде в издательстве «Художественная литература». Этот том должен был заключать в себе музыкальные книги писателя — «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии», «Жизнь Россини» и «Заметки дилетанта».

В своей вступительной статье Соллертинский поясняет, как следует относиться к музыкальным книгам писателя, никогда профессионально музыкой не занимавшегося, писателя, которого не без основания обвиняли в плагиате.

Действительно, не будучи ни музыкантом-профессионалом, ни эрудитом в области музыки, Стендаль не имел целостной литературно-философской концепции, не дал ни одного литературно-психологического истолкования какого-либо музыкального шедевра. Жанр работ Стендаля Соллертинский определяет как «анекдотические биографии». Тем не менее, несмотря на их компилятивный характер, они имеют определенную ценность. Хотя все фактические сведения, а подчас и точку зрения, Стендаль черпал из чужих источников, его собственная работа была довольно значительной. «Надо отдать ему справедливость — он выбирает всегда достаточно авторитетные (источники. — Л. М.), хотя и имеет досадное обыкновение не называть их по именам. Здесь, собственно, и начинается творческая работа Стендаля: он выбрасывает целые страницы, перегруженные учеными латинскими цитатами, утомительными параллелями и цветистыми метафорами; он сообщает изложению сухой и элегантно стиль; попутно он щедро сыплет восторженными фразами по адресу своих кумиров — Моцарта, Перголези, Чимарозы, Шекспира, итальянских живописцев Ренессанса. Он виртуозно владеет техникой экскурсов и отступлений... Все это придает глубоко личный характер музыкальным биографиям Стендаля даже там, где — как в жизнеописании Гайдна и первой части биографии Моцарта — он широко пользуется методом «заимствования» и компиляции. И разумеется, это обаяние персональной манеры неизмеримо усиливается, когда Стендаль начинает говорить «своим голосом», отбрасывая ученые первоисточники...» \*

\* Стендаль. Собр. соч.— Л., 1936, т. 10, с. 8.

Особенно высоко оценивает исследователь работу Стендаля о Моцарте, видя самую большую заслугу автора в том, что он первый изменил привычной точке зрения на Моцарта как безоблачно-веселого композитора и подчеркнул романтизм композитора, его драматизм и демоническую страстность, меланхолию и своеобразное «вертеррианство» — то, что роднит Моцарта с гениями «Бури и натиска». А с другой стороны, Стендаль обратил внимание и на шекспировскую мощь его «Дон-Жуана», просветленную мудрость «Волшебной флейты», наконец, на его принципиальное музыкальное новаторство, органическую связь с музыкой будущего. Дилетант Стендаль, по замечанию Соллертинского, оказался в этом пункте более прозорливым, чем Берлиоз и некоторые другие музыканты-романтики, которые полагали, что Моцарт «преодолен» Бетховеном и всецело принадлежит прошлому музыкального искусства. «Стендаль же великолепно ощутил Моцарта, живого для последующих поколений, гениального предшественника всей романтической музыки. Это одно обеспечивает почетное место музыкальным книгам Стендаля: с них начинается поворот к «живому Моцарту». Не забудем, что Стендаль пишет о Моцарте, когда в романских странах даже легендарная репутация его еще не установилась...» \*

Вместе с тем Соллертинский предостерегает, что нельзя некритически относиться ко всем оценкам писателя. Он говорит об известной ограниченности вкусов автора «Красного и черного», о его ориентации на искусство XVIII века, на гедонистическую культуру итальянской оперы того времени, о том, что ему оказался чуждым инструментальный симфонизм.

В книге о Россини Соллертинский отмечает рискованные обобщения, к которым проявляет склонность автор, изобилие ошибок и неточностей в фактической стороне «Жизнеописания».

Книга о Гайдне, по наблюдениям Соллертинского, имела значение лишь хорошо документированной информации, так как Стендаль, к числу особых привязанностей которого Гайдн — инструменталист по преимуществу — не относился, всего лишь добросовестно изложил квалифицированные первоисточники. В то же время главы, посвященные Метастазию, исследователь считает ключом к пониманию музыкальных пристрастий Стендаля.

Соллертинский рассматривает эстетику французского писателя, систему его взглядов на музыку, которая была выработана «салонно-театральной» культурой XVIII века. «Ему принципиально чужда самая возможность музыки, адресованной миллионам, требующей сопереживания громадного слушательского коллектива, объединяющегося в экстатическом исповедании всеобщего братства», — разъясняет он. Но ценность работ Стендаля выявляется именно тогда, когда возвращается интерес к

\* Стендаль. Собр. соч., т. 10, с. 11.

искусству XVIII века — «колыбели европейского оперно-симфонического наследия».

Настоящий очерк полностью исчерпал тему. Больше к ней исследователь не обращался.

Очерк «Ромен Роллан и музыка» написан для сборника, выпущенного Ленинградским академическим Малым оперным театром к премьере оперы Кабалевского «Кола Брюньон». Он невелик по объему, но очень содержателен. В отличие от Стендаля, Роллан не только любил музыку, но профессионально занимался ею. Его писательский дебют — книга о музыке. Притом не просто книга, а блестящая докторская диссертация «История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти». Рассматривая творчество Роллана, Соллертинский берет его в двух плоскостях — как музыкального ученого, обладавшего «даром поразительного научно-художественного обобщения», ученого, сумевшего в искусстве отдаленных эпох раскрыть их «живой для современности смысл», и как блестящего художника, сумевшего создать великолепный образ музыканта-бунтаря. «...В оригинальном творческом создании Роллана-писателя — образе Жана-Кристофа Крафта — переплавились ожившие портретные детали любимых фигур Роллана-музыковеда. Жан-Кристоф стал своеобразным художественным резюме музыкально-исследовательских работ великого европейского гуманиста», — говорит Соллертинский \*.

Раскрывая значение романа о Жане-Кристофе, исследователь видит в нем обобщение огромной художественной силы, отражение судеб многих великих художников. Именно многих — автора очерка не занимает вопрос о том, кто конкретно явился прообразом героя романа. Общеизвестна близость его к Бетховену. По свидетельству Стефана Цвейга, создавая биографию Жана-Кристофа, писатель воспользовался отдельными фактами из жизни Гуго Вольфа. Однако более всего, по меткому замечанию Соллертинского, Роллан в этом образе «угадал трагедию Малера».

Иван Иванович был настолько увлечен этой книгой, что собирался — также и в связи с устойчивым интересом к личности и творчеству Малера — вернуться к «Жану-Кристофу» и создать своего рода музыковедческий комментарий к нему. Однако замысел этот, как и многие другие, не успел воплотиться в жизнь.

Говоря о собственно музыковедческих трудах автора «Кола Брюньона», Соллертинский отмечает его верное понимание процессов развития музыкального мышления, глубину эрудиции, философской мысли, кипучий темперамент борца, образную поэтическую речь. Все это в совокупности определяет огромную силу воздействия музыкальных исследований французского писателя. «Героичность и народность музыки — вот лейтмотивы

\* Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды, с. 352.

этих книг,— подчеркивает Соллертинский.— Когда Роллан говорит о каком-либо великом композиторе, он непременно осветит его органическую связь с народным творчеством». В заключение автор подчеркивает, что интерес советских музыкантов к творчеству Ромена Роллана естествен и закономерен, так как это — интерес к передовому мыслителю, другу прогрессивного человечества, к писателю, произведения которого отличаются редкой музыкальностью композиции, к музыкальному исследователю, глубоко вникавшему в идейно-эмоциональное содержание музыки.

Эти работы Соллертинского являются своего рода модуляцией от первоначальной специальности Ивана Ивановича — литературоведения — к музыковедению, которым он начал активно заниматься на грани 20—30-х годов и которому почти полностью посвятил последнее десятилетие своей жизни. По содержанию к ним примыкает работа, опубликованная последовательно во всех посмертных изданиях его трудов. Речь идет об очерке «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика». Строго говоря, он не может быть причислен к печатным трудам Ивана Ивановича: это одна из лекций, прочитанных им в 1937 году в Ленинградской консерватории. Стенограмма лекции была подготовлена к печати М. С. Друскиным уже после смерти Соллертинского. Однако работа эта настолько вошла в обиход советской музыкальной науки, что остановиться на ней представляется необходимым.

Тему свою автор раскрывает чрезвычайно широко, свободно оперируя практически всем искусством XIX века. Своей задачей он ставит определить, что такое романтизм, какую роль сыграл романтизм в истории европейской культуры, каковы были идейные установки композиторов-романтиков, каково было их философское мышление. (Композиторов — поскольку лекция читалась для студентов консерватории. Самого же Соллертинского романтизм интересует как целостное развернутое мировоззрение.) «Найти какую-то объединяющую формулу для этого мировоззрения довольно трудно, потому что придется объединять очень мало похожие друг на друга явления. Скажем, к области романтизма относятся поэмы Новалиса и «Три мушкетера» Дюма-отца; к области романтизма относятся «Роберт-дьявол» Мейербера и «Тристан и Изольда» Вагнера. Внутри романтизма мы можем встретить разные струи и разные течения... Таким образом, романтизм объединяет в себе целый ряд достаточно противоречивых художественных явлений, и, очевидно, то определение романтизма, которое нам надо будет установить, должно быть достаточно емким, гибким, чтобы вместить в себя всю полноту противоречий романтических направлений», — говорит ученый во вводной части своей лекции\*.

\* Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика.— В кн.: Избр. статьи о музыке, с. 49—72.

Указывая, что романтизм в музыке выдвинул на первый план программность, Соллертинский утверждает: «Сама эстетика романтизма требует сближения самых разнообразных отраслей художественного творчества». Истоки романтизма он видит в трудах Руссо — «Исповеди», «Савойском священнике», «Новой Элоизе». Именно у Руссо заимствовали романтики «примат чувства над разумом», понятие о своеобразии и неповторимости индивидуума вне зависимости от того, является ли он героем, властителем, художником, мыслителем или самым простым, обычным человеком; наконец, культ природы, которую Руссо впервые ввел в кругозор европейца.

Вторым предком романтизма является, по Соллертинскому, литературно-общественное движение «Бури и натиска». Два наиболее типичных произведения «Бури и натиска» — «Страдания молодого Вертера» Гёте и юношеская драма Шиллера «Разбойники». Вертеровская меланхолия и чувствительность, равно как и образ благородного разбойника, очень близки романтизму. Но решающую роль в рождении этого явления исследователь видит в исторических событиях рубежа XVIII—XIX веков: Великой французской революции, ее поражении, в десятилетней наполеоновской эпопее и падении наполеоновского режима.

Наступившая после этих событий реакция вызывает пессимистические настроения среди мыслящих европейцев. Выразители этих настроений, будь то в музыке, литературе, философии и т. п., становятся властителями дум. Среди них Соллертинский особо отмечает Байрона, Леопарди, Шопенгауэра, Шеллинга, Гофмана, Тика, Шлегеля, Новалиса. Исследователь проводит сравнение между эстетикой XVIII и XIX столетий, подчеркивая примат музыки в системе романтической эстетики, тему трагического разлада между идеалом и действительностью, характерную для романтизма. Отсюда, следует вывод, художник ищет пути ухода от действительности. Есть три пути: романтизация исторического прошлого, «бегство» в экзотические страны, наконец, «бегство» в сферу чистого вымысла, фантазии, грезы.

Рассматривая эти пути, Соллертинский опирается на творчество Байрона и Вальтера Скотта, Гюго и Шатобриана, Вебера и Шумана, Вагнера и Мендельсона. Разумеется, не может обойти Гофмана, упоминает Альфреда де Виньи, Эдгара По. С точки зрения романтической эстетики дает характеристики Шопена, Листа, Берлиоза. «...Общее представление о том, чем был европейский романтизм, в какой исторической атмосфере романтизм родился, каковы были основные черты романтического мировоззрения, каким образом романтизм ввел в литературу, в музыку байроническую тему, как расширил романтизм тематические границы искусства... каким образом романтизм поставил проблему «автобиографичности» в искусстве, и, наконец, каким образом романтизм создал новый тип композитора, который выступает

как боец авангарда европейской музыкальной мысли, владеющий самыми разнообразными видами оружия, чтобы сражаться за достоинство музыки, против мещанских вкусов, против пустого фиглярничанья или выродившегося в формализм виртуозничества» — такова тема, которую раскрыл в лекции-статье исследователь.

## КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

- 1898 — И. И. Соллертинский-старший приезжает в Витебск.  
1901 — свадьба И. И. Соллертинского и Е. И. Бобашинской.  
1902 — 3 декабря. Родился Иван Иванович Соллертинский-младший.  
1904 — переезд в Харьков, рождение Екатерины Ивановны.  
1906 — апрель. Переезд в Петербург.  
3 мая. Назначение И. И. Соллертинского-старшего товарищем министра юстиции.  
Рождение Василия Ивановича.  
1907 — 27 января. Отставка И. И. Соллертинского-старшего.  
24 июня. Смерть И. И. Соллертинского-старшего.  
1911 — Иван Соллертинский поступает в III мужскую гимназию.  
1918 — первые посещения оперного театра.  
1919 — окончание гимназии.  
Переезд в Витебск.  
1919 — 1921 — служба в губстатбюро и наробразе. Первые знакомства: Л. Пумпянский, М. Юдина, М. Бахтин, Н. Малько и др.  
Увлечение симфонической музыкой.  
Занятия в драматической студии.  
Увлечение философией.  
1921 — 6 мая. Возвращение в Петроград.  
С июня — посещение филармонии.  
Служба в бывшем Тенишевском училище.  
Работа переводчиком и репетитором.  
Сентябрь. Поступление в университет.  
Посещение лекций в Институте живого слова и Вольной философской ассоциации.  
1922 — поступление в ГИИИ.  
1923 — начало работы в Хореографическом училище.  
Сдача экзаменов на научного сотрудника ГИИИ.  
Работа помощником ученого секретаря ГИИИ.  
Приезд Е. Иос. Соллертинской с младшим сыном из Витебска.  
Начало серьезных занятий историей и теорией балета.  
1924 — окончание университетского курса.  
1925 — начало публицистической деятельности.  
1926 — поступление в аспирантуру ЛГУ.  
1927 — лето. Начало дружбы с Д. Д. Шостаковичем.  
Активизация постоянной критико-публицистической деятельности.  
1929 — поступление в Ленинградскую филармонию на должность лектора.  
1930 — первая женитьба и развод.  
1932 — опубликование очерков «Густав Малер» и «Гектор Берлиоз».  
1933 — начало работы в Ленинградском реперткоме.  
Опубликование очерка «Жак Оффенбах».  
Женитьба на И. Ф. Габар.  
1934 — опубликование очерка «Арнольд Шёнберг».  
Соллертинский — председатель музыковедческой секции Ленинградского Союза композиторов.  
1936 — начало постоянного преподавания в Ленинградской консерватории.  
Знакомство с О. П. Демянской.  
1937 — опубликование очерка о Глюке.  
Болезнь матери.  
1938 — июнь — октябрь. — Тяжелая болезнь. Отпуск для восстановления здоровья до конца года.  
29 октября. Развод с И. Ф. Габар.  
1939 — 29 марта. Регистрация брака с О. П. Демянской.  
1 сентября. Рождение сына Дмитрия.  
Утверждение в звании профессора.

- 1940 — май. Декада ленинградского искусства в Москве.  
18 декабря. Доклад на всесоюзной оперной конференции.
- 1941 — май. Всесоюзная конференция по симфонизму. Доклад Соллертинского «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм».  
26 мая. Смерть матери.  
22 августа. Эвакуация коллектива филармонии.  
4 сентября. Прибытие в Новосибирск.  
4 октября. Открытие концертного сезона в Новосибирске.
- 1942 — июнь. Приезд Д. Д. Шостаковича в Новосибирск. Исполнение Седьмой симфонии.
- 1943 — лето. Гастроли в Барнауле.  
Сентябрь. Поездка в Москву.  
Ноябрь. Поездка в Москву.  
14 ноября. Доклад о Чайковском на торжественном заседании (трансляция по радио на всю страну).
- 1944 — 5 февраля. Новосибирская премьера Восьмой симфонии Шостаковича.  
11 февраля. Смерть И. И. Соллертинского.

## ДОПОЛНЕНИЕ К БИБЛИОГРАФИЧЕСКОМУ УКАЗАТЕЛЮ

- «Ручей». Выпускной спектакль Академического балетного училища.— Новая веч. газ., 1925, 15 апр., № 14.
- «Спящая красавица».— Новая веч. газ., 1925, 11 мая, № 40.
- «Египетские ночи».— Новая веч. газ., 1925, 18 мая, № 47.
- Заккрытие сезона в Академическом балете.— Новая веч. газ., 1925, 1 июня, № 60.
- В балете (открытие сезона).— Новая веч. газ., 1925, 5 окт., № 169.
- Из заметок о балете.— Новая веч. газ., 1925, 19 дек., № 234.
- Семенова в «Лебедином озере».— Новая веч. газ., 1926, 15 февр., № 40.

# СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия . . . . .	4
<i>И. Андроников</i> . . . . .	6
Введение . . . . .	13
Глава первая. Предыстория . . . . .	31
Глава вторая. В Петрограде . . . . .	48
Глава третья. Дебюты . . . . .	68
Глава четвертая. Начало дружбы на всю жизнь . . . . .	83
Глава пятая. В филармонии . . . . .	97
Глава шестая. Середина 30-х . . . . .	113
Глава седьмая. Последние мирные годы . . . . .	132
Глава восьмая. В Новосибирске . . . . .	157
Глава девятая. Последняя . . . . .	177
Вместо заключения . . . . .	181
Комментарии . . . . .	254
Краткий хронограф жизни и творчества И. И. Соллертинского . . . . .	255
Дополнение к библиографическому указателю . . . . .	

**Л. Михеева**

*(Людмила Викентьевна Соллертинская)*

## **И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ**

Жизнь и наследие

Редактор *И. В. Белецкий*. Художник *И. Г. Архипов*. Худож. редактор *И. Н. Кошаровский*.  
Технич. редактор *Л. Л. Мусатова*. Корректор *С. В. Петрова*. ИБ № 2208. Сдано в набор  
24.12.87. Подписано к печати 12.06.88. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 1. Гарн. Т. Таймс.  
Высокая печать. Печ. л. 16+2 л. вкл. Усл. печ. л. 16+2 л. вкл. Уч.-изд. л. 17,8+1,5 вкл.  
Усл. кр.-отт. 180,0. Тираж 10 000 экз. Заказ № 828. Цена 1 р. 80 к. Ленинградское отделение  
Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.  
Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного  
Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой  
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, поли-  
графии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский пр., 29.