



В. В. ЩЕРБАЧЕВ

статьи
материалы
письма



Щ 63 В. В. Щербачев: Статьи, материалы, письма/сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. — Л.: Советский композитор, 1985.—360 с., ил., 1,5 л. ил.

Публикуемый сборник посвящен деятельности главы ленинградской композиторской школы 20-х годов Владимира Владимировича Щербачева (1887—1952). Яркая творческая личность, крупный музыкально-общественный деятель, автор пяти симфоний, музыкальной комедии „Табачный капитан“, музыки к кинофильмам „Гроза“, „Петр I“ и др. В. В. Щербачев оставил заметный след в истории советской музыкальной культуры. Статьи и материалы сборника раскрывают облик композитора во всей многогранности его художнической и человеческой натуры. Большое место в сборнике занимают публичностические выступления композитора и его обширное эпистолярное наследие.

85,23(2)7

78с2

Составитель Р. СЛОНИМСКАЯ

Общая редакция А. КРЮКОВА

В. В. ЩЕРБАЧЕВ

Статьи, материалы, письма

Составитель

Раиса Николаевна Слонимская

Редактор И. В. Белецкий. Худож. редактор И. Н. Кошаровский. Техн. редактор Т. И. Кий. Корректор С. В. Петрова. И. Б. № 2095. Сдано в набор 31.07.84. Подписано к печати 15.01.85. М-38213. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 3. Литерат. гарн. Высокая печать. Печ. л. 22,5+1,5 л. вкл. Уч.-изд. л. 23,2+1,4 л. вкл. Тираж 5500 экз. Заказ № 414. Цена 1 р. 80 к. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства „Советский композитор“. 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения „Техническая книга“ им. Евг. Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

111 4905000000-623

082 (02)-85

410-84 © Издательство „Советский композитор“, 1985 г.

Жизнь и деятельность Владимира Владимировича Щербачева (1887—1952) неотрывна от художественной культуры Петрограда — Ленинграда: он связан с нею кровными узами. Замечательный композитор, общественный деятель, выдающийся педагог, Владимир Владимирович оказал значительное влияние на становление и развитие советской музыкальной культуры, особенно в 20—30-е годы. Это влияние сказалось прежде всего на многочисленных непосредственных его учениках и на широком круге тех музыкантов (в их числе исполнители и теоретики), которым привелось с ним общаться. Воздействие упорчивалось обаянием высоко и разносторонне образованной личности, непрестанно ищущей, крайне требовательной к себе и щедро доброжелательной к другим. Однако в сознании последующих поколений потускнел со временем облик В. В. Щербачева. Восстановить память о нем — задача настоящего сборника.

Путь Щербачева композитора не прост, извилист. Немало им свершено, но многое из задуманного было не завершено. Он — в ряду тех деятелей нашего искусства, которым суждено было стать связующим звеном между прогрессивными художественными традициями России предреволюционных лет и музыкальным творчеством советской эпохи. У одних процесс коренной мировоззренческой эстетической перестройки протекал в личном плане легче, у других, в их числе Владимир Владимирович, субъективно труднее, порождая противоречивые творческие искания. Но вне зависимости от конкретных художественных результатов эти искания всегда у него отмечены масштабностью замыслов, напряженным биением мысли, искренним желанием быть на уровне идейных запросов времени.

Как педагог Щербачев явился новатором. Он преобразовал обучение композиторов: последовательность изучаемых предметов и саму методику их преподавания. Разумеется, он преемственно воспринял то ценное, что было сосредоточено в педагогическом опыте Н. А. Римского-Корсакова, главы петербургской школы, и сохранено под мудрым руководством директора Ленинградской консерватории А. К. Глазунова. Владимир Владимирович привнес в эти традиции живое дыхание современности. Он неустанно стремился расширить музыкальный и общегуманитарный кругозор студентов, установить с ними тесный контакт. Поэтому трудно переоценить значение и размах социально-воспитательного воздействия Щербачева.

О столь многогранной его деятельности предлагаемый сборник не может дать исчерпывающего представления: далеко не полностью сохранился личный архив Щербачева, многое утрачено из переписки; многих из тех, кто близко его знал и мог бы больше рассказать о нем, нет в живых. Тем не менее, надо

полагать, внимательный читатель найдет в публикуемых материалах немало познавательно интересного, поучительного и полезного для себя.

В сборнике четыре раздела.

В статьях первого из них осуществлена попытка охарактеризовать основные вехи жизненного и творческого пути Щербачева; дать общий его портрет как композитора и педагога. Сюда же включены скупые (к сожалению) высказывания самого Владимира Владимировича, опубликованные в печати.

Во второй раздел вошла переписка композитора, где центральное место занимают его весьма содержательные письма из Дрездена, написанные во время заграничной командировки в 1922—1923 годах.

В третьем разделе представлены некоторые печатные отклики современников на премьеры произведений Щербачева, а также небольшие очерки о его творчестве в целом.

Сборник включает справочный раздел.

Составитель признателен М. С. Друскину, Е. А. Ручьевской, Т. П. Дмитриевой-Мей, О. В. Щербачеву за помощь в подготовке данного издания, Б. А. Арапову, А. А. Гозенпуду, Е. А. Мравинскому, Л. А. Пригожину, Т. Г. Тер-Мартirosяну, И. Б. Финкельштейну, поделившимся своими воспоминаниями о композиторе; а также Л. П. Щербачевой и В. О. Щербачеву за предоставление материалов из личного архива композитора; работникам государственных хранилищ, оказавшим содействие в процессе работы.

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Б. Кац

К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ В. В. ЩЕРБАЧЕВА

Этот сборник посвящен музыканту, внесшему чрезвычайно весомый вклад в развитие советской музыки. Достаточно сказать, что речь идет об одном из первых строителей советской музыкальной культуры, активнейшем музыкально-общественном деятеле, основоположнике современной системы обучения композиторов, воспитателе плеяды видных деятелей советского музыкального искусства, авторитетнейшем ленинградском композиторе 20—30-х годов, чьи творческие искания увлекали музыкантов разных поколений, и в первую очередь молодежь.

Речь также идет о художнике примечательного типа — о музыканте, ощущавшем свое призвание как ответственность, а свою деятельность как служение, чуждавшемся самоуспокоения, пребывавшем в постоянном мятельном поиске требуемых временем новых путей в искусстве и вместе с тем остро чувствовавшим необходимость обращения к опыту прошлого, к живой силе традиций.

Наконец, речь идет об исключительно ярком человеке, о сильной артистической личности, чье воздействие с благодарностью вспоминают все, его испытывшие.

„Человек замечательный; трудный, трагический, возвышенный, с острыми углами характера и умозрения и вместе с тем преисполненный некой неотразимости“¹, — так охарактеризовала Владимира Владимировича Щербачева в своих воспоминаниях Мария Вениаминовна Юдина. Думается, ознакомившись с материалами сборника, читатель убедится не только в меткости этой характеристики Щербачева-человека, но и в применимости ее к Щербачеву-художнику.

Понятно, что путь такого человека в искусстве не мог быть прямым и гладким. Не так уж просто сложить в цельную картину отдельные этапы эволюции композитора, на рубеже 1900—1910-х годов сочинявшего в духе академической, „петер-

¹ Мария Вениаминовна Юдина: Статьи; воспоминания, материалы. — М., 1978, с. 211.

бургской" корсаковско-глазуновской традиции, а спустя десять—пятнадцать лет возглавившего борьбу с этой традицией; в 10—20-е годы увлекавшегося звуковым воплощением призрачно-таинственного мира символистской поэзии, а в 30-е — писавшего симфонию „История Ижорского завода“; в 20-х годах стремившегося к освобождению от норм классического формообразования, а в 30—40-х — воссоздававшего старинные жанры бытовой музыки. Непростым был путь его творческих замыслов, вынашивавшихся годами, менявшихся и не всегда реализовавшихся в полном объеме; непростой была и жизнь его сочинений: успех порой сопутствовал тем из них, что возникали относительно случайно, а самые выстраданные автором и самые значительные его произведения (речь идет прежде всего о симфониях, которым посвящена статья Р. Слонимской), бывало, исчезали с концертной эстрады, едва успев на ней появиться. Вообще, в творческой судьбе Щербачева есть известный элемент драматизма,ступающий хотя бы в том, что по сей день имя столь яркого деятеля нашей музыкальной культуры незаслуженно редко появляется и на страницах музыковедческих работ, и в концертных программах.

Творческая судьба Щербачева, как и всякого художника, складывалась на пересечении свойств его личности, его дара и черт того времени, в котором жил и работал композитор; ее определяли порой как обстоятельства житейски-личные, так и исторические. Тщательно выяснив все эти свойства и обстоятельства, детально рассмотрев его творчество на фоне общего развития музыки XX века, можно было бы создать цельный творческий портрет Щербачева. Однако это задача специального исследования, существенные материалы для которого предоставляет данный сборник. Предлагаемый же беглый очерк может дать лишь намек на ее решение, достаточный, впрочем, чтобы убедиться в неотделимости творческой деятельности Щербачева от того общественно-исторического и культурного фона, на котором она разворачивалась, от путей отечественного искусства первой половины XX века¹.

Точкой отсчета для творческого пути Щербачева является эпоха 1910-х годов. Именно в 1910 году Щербачев, всего лишь два года занимавшийся теорией композиции в Петербургской консерватории, решает не держать государственных экзаменов в университете, где он в течение четырех лет слушал лекции

¹ Учитывая, что человеческий облик Щербачева ярко раскрывается в публикуемых далее письмах, а многие сочинения подробно характеризуются в статьях и рецензиях, автор ограничился лишь указаниями на общие контуры творческой деятельности Щербачева, более подробно осветив ее ранний этап, не нашедший отражения в материалах сборника. Автор пользуется случаем поблагодарить М. С. Друскина за ценные консультации и Р. Н. Слонимскую за предоставление разысканных и собранных ею архивных и иных материалов.

на юридическом и историко-филологическом факультетах, и целиком сосредоточиться на занятиях музыкой. Решение это было достаточно смелым, если учесть, что до начала занятий в консерватории музыкальный опыт будущего композитора ограничивался двумя годами домашних уроков, четкой с листа, игрой на танцевальных вечерах и импровизациями в дружеском кругу. Даже поступая в консерваторию, Щербачев не имел еще в портфеле ни одного сочинения и был принят благодаря фортепианной импровизации, понравившейся А. К. Глазунову. Запас музыкальных впечатлений, полученных Щербачевым в Варшаве (где он родился и жил до 1906 года), был, видимо, не слишком велик¹, но велика была с детства обнаружившаяся стихийная тяга к музицированию. Знакомство же с музыкальным Петербургом окончательно определило выбор жизненного пути.

Можно с уверенностью сказать, что ничто из музыкальных впечатлений ранних петербургских лет не прошло для творчества Щербачева бесследно. А музыкальная жизнь Петербурга на рубеже 1900—1910-х годов была исключительно насыщенной и разнообразной. В симфонических и камерных концертах Русского музыкального общества, в беляевских „Русских симфонических концертах“ и „Русских квартетных вечерах“, в „Концертах А. И. Зилоти“, в „Общедоступных концертах“ Музыкально-исторического общества, в летних концертах Павловского вокзала, в концертах „Вечеров современной музыки“ и еще во многих других раскрывалась музыкальная панорама, поражавшая как историческими дистанциями (от Монтеверди до Шёнберга), так и стилистическим диапазоном. Чтобы хоть вкратце охарактеризовать этот диапазон, стоит вспомнить, что в те годы высоким авторитетом пользовалась школа Римского-Корсакова (прежде всего в лице своего основателя и его виднейших учеников Глазунова и Лядова), с триумфальным успехом проходили выступления Скрябина и Рахманинова, оживленный интерес вызывали новинки французской (Дебюсси, Равель, Дюка и др.) и австро-немецкой (Г. Малер, Р. Штраус, М. Рeger) музыки, с первыми сочинениями выступали И. Стравинский, С. Прокофьев и Н. Мясковский, и наряду со всем этим петербургская аудитория ближе знакомилась с творчеством таких недооцененных ею в прошлом веке композиторов, как, например, Бах, Вагнер, Брамс или Мусоргский.

В это многообразие музыки прошлого и настоящего композитор-неофит вслушивался с жадным вниманием, особо обострившимся по отношению к новейшим сочинениям, столь непохожим на сугубо академические образцы композиторского мастерства, служившие ориентирами при обучении в консерватории.

Всем композиторам, чье становление совпало с 10-ми годами XX века, пришлось самым непосредственным образом ощутить

¹ Из них отметим сильнейшее впечатление от концертов Всеволода Буюкли — одного из лучших исполнителей Скрябина.

небывало огромную дистанцию, разделявшую в эти годы тех, кто мыслил себя провозвестниками будущего в музыке, и тех, кто считал своим долгом беречь музыкальные заветы прошлого. В стенах Петербургской консерватории эта дистанция ощущалась с особой остротой. Как вспоминал впоследствии Х. С. Кушнарев, „на теоретическом отделении дореволюционной консерватории господствовала одна школа, а вместе с ней — единые методы преподавания, отработанные в мельчайших деталях и носившие, так сказать, характер непререкаемых установлений. В смысле эстетических оценок идеалом являлись достижения русской, главным образом петербургской, консерваторской школы, что служило преградой для проникновения в консерваторию модернистских течений. Общая атмосфера в консерватории носила несколько официальный и даже суровый характер“¹.

Не учившийся в консерватории Стравинский назвал ее позже „ужасной музыкальной тюрьмой“². Оставим резкость выражения на совести автора, памятуя, что и сам он в первых своих сочинениях не избегал гипнотического воздействия петербургского академизма. Но вспомним одновременно, что и учившийся в консерватории Прокофьев, согласно его собственному признанию, „по молодости лет так и не соединил уроков Лядова со своими композиторскими планами“³, что рамки консерваторского обучения были тесны для творческих исканий молодого Мясковского. Между тем, к чему устремлялись молодые композиторские умы, и тем, чему учили в консерваторских стенах их многоопытные наставники (в основном превосходные музыканты), лежала пропасть. Лишь самые смелые и самые уверенные в своих силах решались, подобно Прокофьеву, на отчаянный прыжок через нее. Большинство же пыталось преодолеть эту пропасть с помощью наведения более или менее прочных мостов.

Щербачев был среди этого большинства. По самому складу своей натуры он, видимо, был склонен к сомнениям и мучительным раздумьям перед тем или иным серьезным шагом, и безоглядный риск ему не был свойствен как в жизни, так и в творчестве. И дело здесь не в осторожности, а в повышенном чувстве ответственности.

Через всю жизнь пронес Щербачев сомнения в достаточности своего творческого дара для осуществления тех высоких целей, которые виделась его композиторскому воображению. Будем беспристрастны: для таких сомнений имелись объективные основания. Композиторский дар Щербачева не проявлялся в непрерывном излучении творческой энергии. Он скорее пульсировал: периоды активнейшего, вдохновенного творчества (один из них необычайно выразительно описан самим Щерба-

¹ Кушнарев Х. С. К новым берегам. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 87—88.

² Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971, с. 46.

³ Прокофьев С. С. Автобиография. — М., 1973, с. 167.

чевым в письмах о работе над Второй симфонией) сменялись „глухими“ периодами молчания, очень тяжело переживавшимися композитором. И все же возникает впечатление, что внутренние сомнения композитора сводились не столько к вопросу „могу или не могу?“, сколько к вопросу „имею ли я право?“.

„Вдумчивым „медлителем“ в своем творчестве“¹ назвал Щербачева Б. В. Асафьев, употребив в русском варианте прозвище, которое еще в Древнем Риме давалось полководцам, отличавшимся склонностью к неспешности в своих действиях, — *Cunctator*. Известны случаи, когда эта склонность приводила к ошеломляющим победам: вспомним хотя бы мудрое „кунктаторство“ Кутузова. Нельзя сказать, что „кунктаторство“ Щербачева было залогом его побед, но, безусловно, диктовалось оно в основном причинами этического порядка, сознанием своей ответственности, суровыми критериями совершенства, применяемыми к собственному творчеству.

Впрочем, все это проявится позже, а пока — в 10-е годы — первые композиторские опыты Щербачева естественно сочетали порыв к дерзновениям новой музыки с оглядкой на принципы петербургской композиторской школы. Первые сочинения Щербачева возникли, собственно, еще вне учебного класса, ибо по той самой системе обучения, которая будет взорвана — прежде всего усилиями самого Щербачева — спустя полтора десятилетия, композиторская специализация начиналась лишь на пятом году учебы. Только в 1912 году, уже получив диплом об окончании консерватории по специальности „теория композиции“², Щербачев продолжил обучение в классе практического сочинения М. О. Штейнберга, у которого он занимался до 1914 года. Начиная специализироваться как композитор, Щербачев уже имел в своем портфеле ряд сочинений — романсы на слова К. Бальмонта и А. Изюмова (1908—1909), симфоническую картину „Вега“ (1910), Сонату для фортепиано в четырех частях (1911), и две оркестровые пьесы — „Сказка“ и „Шествие“ (1912). Во время дальнейшей учебы возникли фортепианная сюита „Нечаянная радость“ по мотивам поэзии Блока (1912—1913) и Первая симфония (1913). Сочинения, созданные по окончании композиторской учебы, — романсы на слова Тютчева и Вторая фортепианная соната (1914) — могут быть представлены как своего рода кульминация предвоенного, да и в целом — дореволюционного, творчества Щербачева.

Понятно, что оглядка на школу более всего сказалась в сочинениях, непосредственно связанных с академическими заданиями — в Первой фортепианной сонате (классическом четырехчастном цикле) и в Первой симфонии, охарактеризованной

¹ См. с. 327 наст. изд. Далее при подобных ссылках страницы указываются в основном тексте.

² Щербачев учился в классе специальной гармонии В. Калафати, в классе формы А. Витоля, в классе фуги К. Лядова и в классе инструментовки М. Штейнберга.

Асафьевым в 1916 году как „грамотный, но ученический *опыт* построения крупной формы“ (с. 304, ср. также отзыв Каратыгина на с. 305).

Наряду с „петербургскими“ приметами (прежде всего в области композиционной формы и приемов развития) в этих сочинениях отчетливо проступила и общая ориентация музыкального языка раннего Щербачева на позднеромантическую традицию, на средства высказывания, характерные и для Листа, и для Вагнера, и для Чайковского, причем воздействие таких русских завершителей этой традиции, как Скрябин и Рахманинов, было особо ощутимо.

С большей свободой от академических норм высказался композитор в сочинениях, не связанных с учебным процессом, прежде всего в симфонических пьесах „Вега“, „Сказка“ и „Шествие“. Здесь наряду с отголосками впечатлений от симфонических картин Римского-Корсакова и Лядова (особенно в „Сказке“ и в „Шествии“), наряду с сильным влиянием Скрябина (в основном в „Веге“, которой предпослана литературная программа, кое в чем сходная с программой Четвертой сонаты Скрябина) ощущался и пристальный интерес композитора к звукокраसочности, к тем тончайшим переливам гармонических и тембровых красок, которыми в то время пленяла слух музыка французских импрессионистов, категорически отвергавшаяся мэтрами петербургской школы и тем не менее даже их подталкивавшая к собственным поискам в той же области.

Такие сочинения Щербачева, как „Сказка“, „Шествие“ или „Нечаянная радость“, безусловно, принадлежали сфере специфического „русского импрессионизма“, на одном краю которой находилось „Волшебное озеро“ Лядова, а на другом — вступление к „Весне священной“ Стравинского.

В стилистическом плане ранние сочинения Щербачева представляли довольно пеструю картину, но в ней уже возникали черты, которым суждено будет определять композиторский почерк в дальнейшем. Интерес к контрастным сопоставлениям хроматики и диатоники, пристрастие к полифоническим приемам развития (их обилие в Первой симфонии вызвало даже упрек Асафьева), к чередованию сгущений и разрежений музыкальной ткани, стремление к широкому мелодическому разпелу наряду с использованием кратких, остро экспрессивных мелодических фраз, тяга к преодолению расчленяющей силы кадансов, к сквозной форме — эти и другие черты ранних сочинений явно предвосхищали будущие поиски композитора, определявшиеся установкой на внутренний динамизм формы, на непрерывность контрастного звукового потока.

Достаточно ясно обрисовался в ранних сочинениях и эмоционально-образный мир, привлекавший молодого композитора. В них прослушивается и влечение к раскованному самовыражению, к воплощению личностно-исповедального монолога, свободно переходящего от драматического пафоса к лирическим

откровениям, от затаенной трепетности к экстатическому ликование, и вместе с тем — попытка запечатлеть в звуках образ окружающего мира, предстающего окутанным покровом таинственности, фантастичным, полным манящей прелести и одновременно тревожных предостережений. Словом, в ранних сочинениях Щербачева раскрывается мирозерцание юношеское и, можно было бы сказать, романтическое — при одной поправке: романтизм раннего Щербачева со всей определенностью окрашивался в тона, типичные для русской художественной культуры начала века и, в частности, для петербургского ее варианта.

Здесь следует подчеркнуть, что Щербачев принадлежал к тому типу музыкантов (кстати, возвращенному романтизмом XIX века), для которых „родной язык“ высказывания — музыка — ценен в первую очередь не столько своей специфичностью, своей обособленностью от других языков, сколько именно способностью вступить в диалог с другими языками, на которых говорят культура и эпоха, и по-своему сказать то же (или почти то же), что говорят искусства слова и пластики, красок и жестов. Дело не только в том, что Щербачев был превосходным знатоком и ценителем поэзии, живописи, балета и драматического театра. Дело главным образом в том, что общехудожественные впечатления не отделялись им от специфически музыкальных той резкой чертой, которая нередко в сознании музыканта-профессионала ограничивает мир звуков от всего остального. „Цеховая“ замкнутость в мире музыки была всегда чужда Щербачеву — и в творчестве, и в педагогике, и в сфере человеческого общения¹. И потому на его становление общехудожественная атмосфера Петербурга 10-х годов оказала, пожалуй, большее воздействие, чем собственно музыкальная.

Не вдаваясь здесь в сколько-нибудь развернутую характеристику этой атмосферы, отметим в ней лишь то, что непосредственно повлияло на Щербачева. А сильнее всего действовали на него из многочисленных и разнонаправленных художественных тенденций этой эпохи те, что несли на себе следы своего романтического происхождения.

Прежде всего отзвуком романтизма была уже сама „повышенная эмоциональная температура“, которую Асафьев отметил в музыке Скрябина и Рахманинова, но которая была свойственна практически всем художественным проявлениям этой эпохи. Далеко не всегда она обнаруживалась внешними признаками — буйством красок врубелевских полотен, экстазом балетомонтовских заклинаний, „дионисийским“ танцем В. Нижинского. В сдержанности тонов сомовских акварелей, в клас-

¹ Помимо большого числа музыкантов в круг общения Щербачева постоянно входили многие художники (в том числе А. Бенуа, М. Добужинский, А. Радаков), литераторы (среди них А. Ахматова, В. Маяковский, Б. Пастернак, Ю. Тынянов), деятели театра и кино, искусствоведы.

сической чеканке мандельштамовских строк, в отточенном изяществе пластики А. Павловой скрывалось не меньшее эмоциональное напряжение. „Повышенной эмоциональной температурой“ отличалась и музыка молодого Щербачева, хотя в ее взволнованности можно ощутить нечто брамсовское: кипение страсти словно прорывается сквозь завесу внешней несколько сумрачной строгости.

Романтического происхождения был и тот культ эстетизма, который в ту эпоху накладывал отпечаток не только на художественные искания, но и на повседневную жизнь людей, причастных к искусству. В их бытовом поведении порой стиралась граница между художественным вымыслом и реальностью: элементы маскарада то более, то менее явно внедрялись в будничное существование, человеческие взаимоотношения выстраивались по законам сюжетной логики, быт театрализовался. Танцующая походка Андрея Белого, желтая кофта Маяковского или „ложноклассическая шаль“ Ахматовой вовсе не были чисто бытовыми деталями: внешний облик человека входил неотъемлемой частью в целостный образ художника. И не только крупнейшие мастера — едва ли не все, кого взрастила художественная атмосфера тех лет, сохраняли много позже, когда описываемая эпоха безвозвратно ушла в прошлое, ее след в виде особого — индивидуального для каждого — артистизма в своем внешнем облике. Слово артистизм возникает почти во всех воспоминаниях о Щербачеве, судя по которым артистизм этот был исполнен мужественной элегантности и специфического обаяния, на языке той эпохи именовавшегося „шармом“. Романтическую же подоплеку этого артистизма, думается, превосходно вскрывает один эпизод, описанный самим Щербачевым в письме от 28 июня 1923 года из Германии, где композитор находился в творческой командировке: „Шел я по Alt Moabit'y¹ и увидел хромоногого, с деревянной ногой нищего, играющего на шарманке... на беднягу никто не обращал внимания, и вот меня внезапно осенила мысль, я подошел к нему, предложил ему стать в сторону и передать мне шарманку, а затем я стал ее вертеть, снял шляпу и обращался к публике со словами: „Geben Sie für meinen Kamerade!“²... Публика, конечно, обращала на нас внимание, тем более, что я был довольно франтовато одет, и минут в 10 я собрал ему порядочно денег, затем дал и сам, и мы очень трогательно простились“ (с. 169). Здесь примечательно и то, что порыв к оказанию помощи выливается в театрализованное действие, и то, что за „театром для себя“ („потом вдруг стало совсем дико и смешно, тем более что проделал я это не в веселой компании, а совершенно один, затерянный в дебрях Берлина“) встает тень романтического одиночества, тень шубертовского героя, признающего нищего шар-

¹ Район в Берлине.

² Подайте для моего товарища (нем.).

манщика товарищем и готового петь свои песни под его шарманку.

Романтическое происхождение имели и два значительнейшие течения, с которыми ближе всего пришлось соприкоснуться Щербачеву в предреволюционные годы.

Влияние первого из них — символизма — сказалось в раннем творчестве Щербачева с особенной силой уже в таких сочинениях, как „Вега“ и „Сказка“. В последней, как отмечали все о ней писавшие, вовсе не было того фольклорно-игрового ореола, в котором сказочность традиционно выступала в русской музыке. В нарастаниях и спадах звуковых волн, рождающихся из зыбкого таинственного фона, в мелодических разливах, впитывающих в себя разрозненные хрупкие „мимолетные“ реплики, в затаенной застылости призрачно-смутного гула, обрамляющего все сочинение¹, раскрывалось характерно символистское „вчувствование“ в мир природы, которую символисты — вслед за романтиками — наделяли сознанием и эмоциями и в любом проявлении которой готовы были усматривать знаки, полные неизъяснимого, но глубокого смысла. Неслучайно, конечно, в „Сказке“ характерные черты симфонического пейзажа сливались с не менее характерными признаками лирико-монологического симфонизма: познание внешнего мира, природы было для символистского сознания — вполне в духе романтической традиции — прежде всего познанием „мировой души“, в ней растворенной. Неслучаен поэтому в „Сказке“ и эпиграф из Тютчева („Земная жизнь кругом объята снами“), и вообще пристальный интерес молодого Щербачева к романтическому поэту, чье творчество в эпоху символизма переживало второе рождение. В романах на стихи Тютчева также пейзажно-изобразительные моменты сливаются с эмоционально-насыщенной исповедью, причем музыка Щербачева, подобно тютчевским стихам, не теряет тона строгого достоинства даже при передаче крайнего эмоционального напряжения.

И уж тем более неслучайна была встреча музыки Щербачева с поэтическим миром Блока. Начиная с 10-х годов блоковская тема становится центральной в творчестве композитора, но об этом речь впереди.

В другом художественном течении, с которым Щербачев оказался связан в 10-е годы биографически (в творчестве воздействие этого направления сказалось позже), романтические тенденции проявлялись в первую очередь в любовании эстетическим обликом минувших времен, а также в акценте на тесной сплоченности различных видов искусств, в поисках их нового синтеза. Речь идет о том весьма широком (и не слишком отграниченном от иных) течении, которое первоначально формировалось вокруг журнала „Мир искусства“, а затем проявляло себя

¹ Тематическое обрамление композиции, связанное в „Сказке“ с тютчевским эпиграфом (о нем далее), впоследствии стало одним из самых устойчивых признаков щербачевских сочинений, как одночастных, так и циклических.

на художественных выставках с тем же названием, на „Вечерах современной музыки“, считавшихся музыкальным филиалом этих выставок, и, наконец, с наибольшей яркостью выявило себя в музыкальном театре — в руководимых С. Дягилевым „Русских сезонах“, являвшихся крупнейшим триумфом отечественного искусства за рубежом и значительно повлиявших на развитие западноевропейской, да, пожалуй, и мировой художественной мысли XX века¹.

Можно с уверенностью предположить, что молодой Щербачев был среди посетителей „Вечеров современной музыки“. Связи с „миriskусниками“ у композитора, оживленно интересовавшегося живописью, могли завязаться и через профессора класса дирижирования Н. Н. Черепнина — одного из немногих консерваторских педагогов, чуждого как излишнему академизму, так и цеховой замкнутости, к тому же родственника А. Н. Бенуа — вдохновителя „миriskуснического“ течения². Но, конечно, решающим шагом для вхождения в атмосферу „Мира искусства“ было поступление молодого композитора в состав дягилевской балетной труппы в качестве пианиста-концертмейстера. Произошло это в феврале 1911 года по рекомендации А. К. Глазунова. К осени того же года Щербачев вернулся к занятиям в консерватории, проведя, таким образом, в дягилевской труппе не так уж много времени. Но это время осталось в памяти композитора сгустком незабываемо ярких впечатлений, которыми Щербачев и много лет спустя делился охотно и с нескрываемой радостью.

Легко понять! Находиться в дягилевской труппе в 1911 году — это значило: совершить гастрольное турне, охватившее Рим, Венецию, Монте-Карло, Париж и Лондон; работать в постоянном контакте с В. Серовым и А. Бенуа, И. Стравинским и М. Фокиным, Т. Карсавиной и В. Нижинским; быть свидетелем беспрецедентного успеха таких постановок, как „Половецкие пляски“ и „Шехеразада“, „Клеопатра“ и „Павильон Армиды“, в которых музыка Бородина и Римского-Корсакова, А. Аренского и Н. Черепнина сочеталась не только с блеском хореографического мастерства, но и с покоряющей сценографией Н. Рериха, Л. Бакста, А. Бенуа. Наконец, это значило наблюдать совместную работу М. Фокина, А. Бенуа и И. Стравинского над кристаллизацией замысла и постановкой спектакля, ставшего одной из кульминаций в деятельности дягилевского балета, — над „Петрушкой“, репетиции которого начались

¹ Недавно советскому читателю стало известно еще одно свидетельство этого влияния — роман кубинского писателя Алехо Карпентьера „Весна священная“ (М., 1982).

² И к самому Н. Н. Черепнину, и к его музыке (в частности, к балету „Павильон Армиды“ — одному из примечательнейших музыкально-театральных воплощений „миriskуснических“ идей) Щербачев всю жизнь питал искреннюю симпатию.

в римском театре „Констанци“ и закончились триумфальной премьерой в Париже¹.

По косвенным данным можно считать, что контакты с „мирискусниками“ не прерывались по возвращении Щербачева в Петербург. Во всяком случае дружеские и деловые связи с А. Бенуа, М. Добужинским и С. Дягилевым продолжались и в начале 20-х годов.

Некоторые (однако далеко не все) эстетические идеи „мирискусничества“ оказались актуальными для формирования творческой личности Щербачева. Здесь в первую очередь надо упомянуть пафос культуры, проповедь широты художественного кругозора, отказ от узкопрофессиональной или узкостилистической оценки тех или иных явлений искусства. В воспоминаниях современников, в собственных письмах Щербачев предстает музыкантом не только обладающим громадными познаниями в самых различных областях культуры, но и свободным от слепого следования установкам какой-либо одной школы, одного направления. Примечательны в этом плане его беседы с Н. Метнером (см. с. 140): при сходстве воззрений на пути современной музыки, при общем для собеседников неприятии отношения к ней как к игре звуками, Щербачев — в отличие от Метнера — оказывается готовым понять и то, что далеко отстоит от его собственных творческих устремлений.

С другой стороны, не менее примечательно, что, высоко оценивая „Учение о гармонии“ Шёнберга с теоретической и методической сторон, Щербачев иронизирует по поводу объединения автором таких разных по эстетической направленности композиторов, как Дебюсси, Барток, Шрекер, Дюка и Пуччини, в одну группу лишь на оснований сходства отдельных технологических приемов. Узкотехнологическое отношение к музыке Щербачеву всегда было совершенно чуждо. Он остро ощущал единство различных проявлений культуры, разделяя, в частности, особый интерес „мирискусников“ к идее „целокупного произведения искусства“ (Gesamtkunstwerk), выдвинутой в свое время Вагнером.

Кстати, увлечение Вагнером было одним из пунктов, в котором „мирискусники“ сходились с символистами (вспомним хотя бы вагнерианство А. Белого, А. Блока, В. Иванова), а идея Gesamtkunstwerk'a, что называется, носилась в воздухе эпохи. Проницательнейший музыкальный наблюдатель В. Г. Каратыгин усматривал ее даже в эстрадном искусстве 10-х годов

¹ Мери участия Щербачева в этих репетициях установить трудно. В мемуарах А. Бенуа упоминается Стравинский, „часами исполнявший роль репетиционного пианиста, ибо кто же мог, кроме автора, разобраться в сложнейшей рукописи, кто, кроме него, мог на ходу упрощать свою музыку настолько, чтоб она стала понятной танцорам“ (Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти кн. — М., 1980, кн. 5, с. 526). Заметим, однако, что ряд фрагментов ранней фортепианной музыки Щербачева свидетельствует, что музыка „Петрушки“ была у него не только „на слуху“, но и „в пальцах“.

(в частности, в успехе Плевицкой и Вьяльцевой)¹, не говоря уже о таких „высоких“ попытках синтезировать различные виды искусства, как замысел „Мистерии“ Скрябина.

Неудивительно, что увлекавшийся и Вагнером и Скрябиным Щербачев (он, кстати, играя на челесте, участвовал в премьере скрябинского „Прометея“) внес свой вклад в идею синтеза искусств: в 1918—1919 годах создается Нонет, в котором кроме вокальной партии в сопровождении инструментального ансамбля предусмотрены пластическая партия — соло балерины, а также световая партия. Можно считать, что и будущий — в 30-е годы — успех Щербачева как одного из первых композиторов звукового кино, и его постоянный интерес к сценическим жанрам несли в себе отзвуки того поиска слияния разных видов искусства, что был характерен для времени становления композитора.

Из атмосферы „миriskусничества“ воспринял, видимо, Щербачев и острое чутье к специфике исторических стилей, а также интерес к прошлому России, в особенности же к России XVIII века, к Петровской эпохе, к самой фигуре Петра. Много позже, в 30—40-е годы, это скажется на музыке к кинофильму „Петр I“ и в оперетте „Табачный капитан“.

Сказанного, думается, достаточно, чтобы убедиться: в предреволюционные годы Щербачев рос как художник „серебряного века“, дыша его воздухом — тем воздухом, в котором в аромат утопченного эстетизма (не без примеси, говоря словами Блока, „яда модернизма“) врывался, порой, отчетливый запах гари — предвестник пожаров грядущих лет. И неслучайно, должно быть, в сочинениях Щербачева 1908—1913 годов за красочностью тембровой палитры, за таинственным мерцанием изысканных гармонических узоров постоянно ощущается смутная тревога, нарастающее томительное ожидание чего-то трагического и неминуемого, ожидание, столь знакомое нам по самым разным образцам искусства тех лет и по блистательному портрету эпохи, данному в „Поэме без героя“ Анны Ахматовой:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

В своих мемуарных заметках А. Ахматова записала: „В сущности никто не знает, в какую эпоху он живет. Так и мы не знали в начале 10-х годов, что жили накануне первой европейской войны и Октябрьской революции“².

¹ См.: Каратыгин В. Натурализм в опере. — Театр и искусство, 1913, № 10.

² Цит. по ст.: Мандрыкина Л. А. Из рукописного наследия А. А. Ахматовой. — Нева, 1979, № 6, с. 198.

Разразившаяся над Россией гроза 1914 года вызвала к жизни, пожалуй, самое драматическое из ранних сочинений композитора — Вторую фортепианную сонату, в которой ощущимо характерное для музыки молодого Щербачева слияние скрябинской нервности, порывистости, „полетности“ с рахманиновской властью, мощностью и сумрачностью.

Вторая соната одночастна: традиция романтической поэматики, заложенная Листом и развитая в русской фортепианной музыке Скрябиным, проступает в ней не менее явно, чем в Первой симфонии.

Два контрастных образа, представленных во вступлении, пронизывают в дальнейшем все развитие. Первая тема (*Maestoso*) — рождает ощущение мерно звучащего траурно-тревожного набата: сумрачная аккордовая декламация, в которой патетическим возгласом взлетает основная интонация будущей главной партии, выступает на фоне оstinатного остро пунктирного баса, движущегося по тонам трезвучия *b*-moll. Вторая тема (*Lento*) — по сути преобразование первой. Аккордовая декламация, поднявшись в высокий регистр, превращается в отдаленно манящий зов; „колокольный“ бас — в кружево гармонической фигурации. Арфообразные пассажи, едва уловимый налет вальсовости в ритмике, хроматические скольжения различных аккордов терцовой структуры (от увеличенного трезвучия до терцдецимаккорда) — все эти краски, знакомые по сказочным эпизодам музыки Римского-Корсакова, создают образ призрачно-зыбкой красоты, своего рода зачарованного царства.

Сонатное *allegro* открывается стремительно-порывистой темой главной партии, имеющей явное сходство с „полетными“ темами Скрябина:



Динамизм главной партии¹, усиленный в связующей появлении остро ямбического ритмического рисунка, умиротворяется широко льющейся, исполненной неизбывной печали мелодией побочной темы, первая фраза которой своей отчетливой диатоничностью, тональной устойчивостью противостоит хроматической насыщенности и модуляционной напряженности предшествующего развития:

¹ Главная партия написана в трехчастной форме с динамизированной репризой, и это не единственная деталь композиции, заставляющая вспомнить о сонатных формах Чайковского.



Сочетание квинтового зачина с продолжающим его ангеитонным трихордом в кварте, как и опора на звукоряд натурального минора, — безусловно признаки ориентированности мелодики на русскую народную песенность. Однако последняя оказывается лишь начальным импульсом: уже сопровождение первой фразы выдержано в явно романсовой фактуре, и в дальнейшем песенный зачин получает характерно романсовое развитие, с хроматической обостренностью мелодики и ярко красочной гармонизацией, с многослойной и тематически разнообразной фактурой (в заключительном разделе побочной — *Tranquillo* — к отголоскам начальной мелодии присоединяется ритмический рисунок из связующей партии).

Проведение в заключительной партии темы *Lento* из вступления лишний раз подчеркивает, что экспозиция развертывается в большем масштабе контраст, заложенный во вступлении: и там и здесь тревожно-мятущемуся, грозовому началу противопоставит проникновенная песенно-романсовая лирика.

Фактура исключительно напряженной разработки отличается той характерной „партитурностью“ (трехстрочная запись становится почти нормой), которая свидетельствует о политембровой, симфонической трактовке композитором фортепианного звучания. Уже в первом эпизоде (*Lento*), как бы заменяющем медленную часть сонатного цикла, новый вариант побочной темы всплывает из сплетения двух плотно пригнанных друг к другу мелодических линий на фоне далеко отстоящего „колокольного“ баса, задавая исполнителю оригинальную колористическую задачу:



Неслучайно, конечно, и обозначение *come tromba* в следующем эпизоде (*Più mosso*), где сигнально звучащий мотив главной темы возносится над вихревым движением триольных фигураций (явная реминисценция из разработки Четвертой сонаты Скрябина). И в дальнейших нарастаниях и спадах основные темы, пробиваясь сквозь густые напластования фактурных слоев, обретают все более „медную“ окраску, заставляя вспомнить о прорезающей всю симфоническую ткань меди вагнеровского оркестра.

Стремительный натиск разработки вызывает еще более драматизированное, развернутое проведение первой темы вступления, за которым идут сокращенная реприза и монументально-торжественная кода. Здесь в ослепительно яркой звучности, для которой мобилизуются все регистровые ресурсы фортепиано, манящий зов второй темы вступления преобразуется в экстатический гимн, сопровождаемый звончатыми каскадами многозвучных аккордов. Под этот же „благовест“ проводящийся в увеличении призывный мотив главной темы контрапунктически объединяется с одним из вариантов побочной.

Но все же не ликующим гимном, а нотой тревожного ожидания завершает композитор сонату. В заключительном разделе коды возвращается — на этот раз в быстром напряженно-маршевом движении — сумрачный набат первой темы вступления. В терпком политональном наложении (триольно-пульсирующее трезвучие *Es-dur* на фоне остро пунктирного хода в басу по трезвучию *b-moll*) сплетаются воедино призывная фанфара и мрачный погребальный звон.

Вторая фортепианная соната создавалась под непосредственным впечатлением вести о начале войны. Нетрудно услышать в ней отзвук тревожных раздумий композитора о судьбе Родины и уловить ту страстную мечту, что нашла выражение в заключительных строках одного из созданных в те годы стихотворений Анны Ахматовой:

Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Первая мировая война, с которой начался „некалендарный настоящий XX век“, застала Щербачева в Италии, куда он был приглашен по рекомендации Глазунова на частный урок. С октября 1914 года вернувшийся в Россию Щербачев находится на военной службе: после четырехмесячного обучения в Киевском пехотном училище он в чине прапорщика направляется в гвардейский Литовский полк, квартировавший в Петербурге, а затем по состоянию здоровья переводится в канцелярию Петроградской военной автошколы, где служит до начала 1918 года. Таким образом, в годы войны Щербачев не теряет связи с художественной атмосферой столицы. Более того, служба в автошколе эти связи примечательным образом

расширяет: вместе со Щербачевым в автошколе служило немало представителей петербургской художественной интеллигенции, среди которых ярчайшей фигурой был Маяковский.

Быстрое сближение двух Владимиров Владимировичей — поэта и композитора — произошло на почве их общего увлечения поэзией Блока и вскоре перешло в дружбу. Как пишет биограф поэта, „Маяковский делился со Щербачевым своими литературными замыслами, втянул в круг своих знакомств, повез к Брикам. Поэт подарил ему только что вышедшую свою поэму „Облако в штанах“ и в дальнейшем дарил ему все свои книги, выходившие в то время, с дружескими надписями. Восхищенно и восторженно рассказывал он композитору о встречах с Горьким“¹.

Щербачеву принадлежит нотная запись напевов, введенных Маяковским в поэму „Война и мир“. Щербачеву же принадлежит и честь „музыкального открытия“ поэта. Услышав Первую симфонию Щербачева (ее премьера состоялась 22 октября 1916 года под управлением А. Зилоти), поэт предложил композитору написать музыку на его стихи. Романс Щербачева „Четыре. Тяжелые как удар“ стал первым музыкальным сочинением на стихи Маяковского.

„Основа композиторского метода здесь, — пишет об этом романсе А. Сохор, — иллюстративность. Щербачев стремится отразить в музыке, преимущественно в фортепианной партии, с ее изобразительными или экспрессивными гармоническими „бликами“, каждый смысловой оттенок стихов“². Подобный же метод применялся Щербачевым и в романсах на стихи Тютчева, причем с большей убедительностью. В литературе о Щербачеве уже отмечалось, что несхожесть творческих индивидуальностей Маяковского и Щербачева резко проявилась в романсе, который, оставшись историческим прецедентом, тем не менее не повлиял на дальнейшую жизнь стихов Маяковского в музыке. Показательно, что более к стихам Маяковского Щербачев не обращался.

Кроме Первой симфонии в военные годы обрела концертную жизнь „Сказка“, исполненная Г. Фительбергом в Павловске 8 августа 1915 года. В симфонические программы включалось и „Шествие“, впервые исполненное еще до войны в концерте Павловского вокзала А. Аслановым и повторенное под управлением С. Прокофьева на его выпускном акте в консерватории 11 апреля 1914 года. Но для творчества Щербачева военные годы были „глухими“: кроме романса на стихи Маяковского в 1915—1916 годах появился лишь еще один романс на стихи Блока („Здесь дух мой злобный“).

Композиторское молчание Щербачева было, видимо, в те годы следствием многих мучительных раздумий и переживаний,

¹ Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество. — М., 1957, с. 331.

² Сохор А. Маяковский и музыка. — М., 1965, с. 83.

вызванных исторической ситуацией и свойственных многим представителям молодого поколения русской интеллигенции. Воинственно-патриотические порывы первых дней войны сменялись устойчивым отвращением к бессмысленной бойне, бурление молодых творческих сил не находило выхода в обстановке катастрофического развала дряхлеющей Российской империи, радостное предчувствие неминуемой очистительной бури сопрягалось с тревогой за неясно рисовавшееся будущее. Вместе с тем 1915—1916 годы были для Щербачева и годами гражданского мужания: в Петроградской автошколе были сильны революционные настроения, к которым все более склонялся и молодой композитор.

И когда, говоря словами Маяковского, „в терновом венце революций“ грянул 1917 год, у Щербачева не было никаких колебаний в определении своей гражданской позиции.

Известен примечательный документ, выданный в марте 1917 года комитетом грузового взвода автомобильной роты: „...подпоручик Щербачев... пользовался любовью и уважением солдат и с первых дней революции открыто стал на сторону последней, способствовал образованию солдатского комитета, выборам делегатов в Совет рабочих и солдатских депутатов, а также способствовал совместно с солдатами водворению порядка и внутреннего спокойствия в команде, удерживая от лишних и вредных эксцессов“.

Сам Щербачев писал в автобиографии: „В Февральской и Октябрьской революциях я активно участвовал... После революции был выбран на ряд должностей по культурно-просветительной работе. В июле 1917 [года] был выбран на должность председателя дивизионного суда, на эту же должность был переизбран и после Октябрьской революции. Эта работа совмещалась со строевой службой и была началом и школой моей общественной деятельности“.

Революция пробудила в Щербачеве энергию общественного деятеля — организатора и просветителя. В первые послереволюционные годы он, находясь на службе в Красной Армии, преподавал на военно-музыкальных курсах Петроградского военного округа, читает лекции в Институте внешкольного образования и в Институте истории искусств. Велика роль Щербачева в деятельности музыкального отдела Наркомпроса, где он, занимая различные должности, вместе с Б. Асафьевым, Н. Стрельниковым и другими музыкантами активно участвовал в перестройке музыкальной жизни на новый лад. В эти же годы Щербачев неоднократно выступает как пианист в просветительских концертах, а также возглавляет музыкальную часть Мастерской Передвижного общедоступного театра, руководимого П. Гайдебуровым.

Активизируется и композиторское творчество Щербачева. В 1918—1919 годах пишется Нонет, имевший успех в многочисленных представлениях с участием знаменитой балерины

О. Преображенской, в эффектной постановке и декоративно-световом оформлении Н. Евреина и П. Гайдебурова¹. В 1921 году создается фортепианный цикл „Выдумки“; с 1921 по 1924 год пишутся романсы на стихи Блока, составляющие (вместе с уже упоминавшимся романсом 1915 года) цикл, помеченный опусом 11. Наконец, с 1922 года начинается работа над самым монументальным сочинением Щербачева — пятичастной Второй симфонией для большого симфонического оркестра, хора, сопрано и тенора на тексты А. Блока.

Но, кроме того, именно в 20-е годы раскрывается еще один талант Щербачева — талант педагога, воспитателя композиторской школы. После поездки в Германию, где продолжалась работа над Второй симфонией, Щербачев с 1923 года начинает активную преподавательскую деятельность в консерватории и в музыкальных техникумах и в краткий срок приобретает славу выдающегося педагога композиции, энергичного преобразователя системы музыкального обучения, новаторски мыслящего музыканта, вокруг которого спланивается одаренная молодежь.

Первое послереволюционное десятилетие — расцвет творческой деятельности Щербачева, время наиболее активного и разностороннего выявления его творческих потенций.

В становлении Щербачева как художника и музыкально-общественного деятеля революция сыграла решающую, поворотную роль, которая была им самым глубоко осознана.

Нельзя, однако, не заметить того, что в это же десятилетие музыкально-общественные и собственно композиторские устремления Щербачева оказываются в определенном смысле разнонаправленными. Находясь в первых рядах строителей новой музыкальной культуры, ориентируя учеников на запросы современности, занимая в вопросах композиторской техники одну из самых передовых для того времени позиций, Щербачев вместе с тем в своем творчестве обращается не столько к духовной атмосфере сегодняшнего дня, сколько к проблематике недавнего прошлого. Это, видимо, диктовалось и стремлением ретроспективно осмыслить тот колоссальный перелом, который произошел не только в судьбе страны, но и в сознании близкого Щербачеву поколения, и надеждой воплотить замыслы, осуществление которых было прервано войной, и желанием продолжить работу над темой, которую можно с уверенностью считать самой дорогой для композитора и самой яркой во всем его творчестве.

Тему эту принято называть блоковской. Действительно, в разноголосице предреволюционного времени самым важным

¹ Нонет, впервые поставленный 17 мая 1919 года, спустя тринадцать лет (уже не в сценическом, а в концертном исполнении) прозвучал в Венеции на II Международном музыкальном фестивале и в Льеже в концертах Ассоциации камерной музыки.

и близким для Щербачева оказался тот голос, который А. Ахматова позже назовет „трагическим тенором эпохи“, — поэтический голос Блока. Но, думается, название ключевой темы творчества Щербачева 10—20-х годов следует уточнить, воспользовавшись словами Маяковского — „Россия Блока“.

О пристрастии, мало сказать, — о преклонении Щербачева перед поэзией и личностью Блока (как и для большинства современников, для Щербачева эти две ипостаси поэта были неразрывно связаны), о гипнотическом воздействии на композитора звукового потока блоковской лирической стихии еще не раз пойдет речь на страницах этого сборника. Здесь же хочется подчеркнуть, что Блок был близок и дорог Щербачеву не только как проникновеннейший и музыкальнейший лирик, как носитель мирозерцания, родственного композиторскому, наконец, не только как значительнейший представитель русского символизма, о влиянии которого на композитора уже говорилось. По всей видимости, для Щербачева Блок был в первую очередь певцом России, кульминационным, концентрированнейшим выражением ее духовной сущности. И обращение Щербачева к поэзии Блока было вызвано прежде всего тем, что певцом России стремился стать и сам композитор.

Публикуемые в настоящем сборнике письма Щербачева из Дрездена с исчерпывающей ясностью раскрывают авторское ощущение неразрывной духовной связи с Родиной, ощущение, которое композитор пронес через всю жизнь и которое сказалось в его сочинениях и частым обращением к мотивам русской истории, и опорой на традиции русской музыкальной классики, и все более выявлявшейся с годами тягой к стихии русской песенности, интересом к музыкальному быту России минувших эпох. Глубокий, непоказной патриотизм композитора был на чисто лишен каких-либо „квасных“ или „шапкозакидательских“ привкусов. Остро стоявшая перед поколением художников предреволюционной эпохи проблема „Россия — Запад“ решалась Щербачевым в ключе, подсказанном еще Достоевским, — в плане „всёмирной отзывчивости русского человека“. Однако благодарно принимая культурное наследие Западной Европы, благоговей перед ее „священными камнями“, Щербачев со всей непримиримостью отнесся к бездуховной атмосфере буржуазного Запада 20-х годов: „... нужно сказать, что от „великой Европейской культуры“, в житейском ее смысле, остался один лишь пиджак, да и то сильно потертый...“ (с. 193). Стоит отметить: щербачевская критика Запада напоминает суждения, распространенные в 10-е годы в кругах, близких Блоку. Так, А. Белый в 1911 году писал из-за границы: „...на Западе есть цивилизация; западной культуры в нашем смысле слов нет. <...> Мы, русские, единственные из европейцев, кто ищет, страдает, мучается; на Западе благополучно здравеют... про-

возглашается культ зубочистки в пику исканиям последней правды. <...>¹.

Видимо, и во время дореволюционных зарубежных поездок (особенно в составе дягилевской труппы), и находясь в 1922—1923 годах в Германии, Щербачев с особой остротой ощущает себя представителем русского искусства². Его, например, возмущает отсутствие упоминания о русской музыке в „Учении о гармонии“ Шёнберга (с. 179). Одновременно он категорически отвергает профанированную демонстрацию русской культуры, ту спекуляцию на якобы этнографической экзотике, которую принято называть „развесистой клюквой“ (с. 111). Возможность — житейски крайне необходимая ему в ту пору — печатать свои сочинения в немецких издательствах смущает композитора: „как бы изменяешь России“ (с. 139). Здесь важно подчеркнуть, что над „акцентируемой в дрезденских письмах темой привязанности к России“ витает дух Блока: именно в это время Щербачев работает над Второй симфонией. „По мере приближения симфонии к концу, — пишет он, — я все больше и больше тоскую по России; быть может, отчасти влияет и то, что целиком ее можно исполнить только в России и, кроме того, здесь ей как-то не место“ (с. 171).

Действительно, Вторая симфония явилась сочинением органически связанным с Россией, и именно с „Россией Блока“. Это произведение оказалось своего рода итогом многолетних обращений Щербачева к данной теме. Неслучайно композитор задумывал исполнение Второй симфонии как финал концертного цикла — „двухвечерия“, в первом концерте которого должна была звучать фортепианная сюита „Нечаянная радость“ и романсы на стихи Блока, а во втором — сама симфония³. Таким образом, должна была обнаружиться связующая нить, идущая от сочинения 1913 года к сочинению, оконченному в 1926 году.

Нить эта заметна в самой музыке „блоковских“ произведений Щербачева. Примечательно, что первым подступом к блоковской поэзии стали не романсы, а фортепианные миниатюры с блоковскими названиями и эпиграфами. Блоковское слово еще не звучит здесь реально, оно лишь подразумевается, и порой его можно услышать как мысленно пропетое в инструментальной мелодике. Фортепианные миниатюры „Нечаянной радости“ возникли как своего рода музыкальные отзвуки стихов Блока.

¹ Цит. по ст.: Долгополов Л. К. Роман А. Белого „Петербург“. — В кн.: Белый Андрей. Петербург. М., 1981, с. 595.

² Примечательно, что и музыка Щербачева воспринимается на Западе как явление характерно русское. Эрнст Курт, например, видел в одной из пьес Щербачева выражение „русской души — во всем ее величии и глубине“ (см. с. 271).

³ Щербачев осознавал связь такого замысла с „четырёхвечерием“ вагнеровского „Кольца нибелунгов“ и отмечал сходство грандиозных размеров своей Второй симфонии и Восьмой симфонии Малера.

В романсах же блоковское слово выходит на авансцену: оно является слуху предельно выпукло, подчиняя себе развитую инструментальную партию. Наконец, в симфонии блоковское слово звучит и реально — в вокале, и скрыто — в напряженном, непрестанно-певучем оркестровом мелосе, переводящем в чисто музыкальный план непрерывную текучесть блоковской словесной вязи.

Определенную „восходящую“ линию можно уловить и в последовательности обращения композитора к разным пластам блоковской поэтической образности, и в смене средств их воплощения.

Сюита „Нечаянная радость“ связана со стихами 1905—1907 годов, рисующими мир „странный, окутанный в цветной туман“. Россия предстает здесь „зачарованным царством“, в дымке таинственных видений, порожденных смешением христианской и языческой мифологий, в обаянии приглушенного, неяркого русского пейзажа, в весеннем томлении, в ожидании пробуждения солнечной, звонкой силы.

В ряде миниатюрных пьес сюиты воплощены загадочные персонажи блоковских стихов. Гротескно-причудливые мелькающие „позвякивания“ остроритмизованных ниспадающих тират и взлетающих аккордовых фигураций (преимущественно по тонам полууменьшенных септ- и нонаккордов, а также увеличенных трезвучий) в „Болотных чертенятках“ (№ 2) явно подсказаны строками одноименного стихотворения:

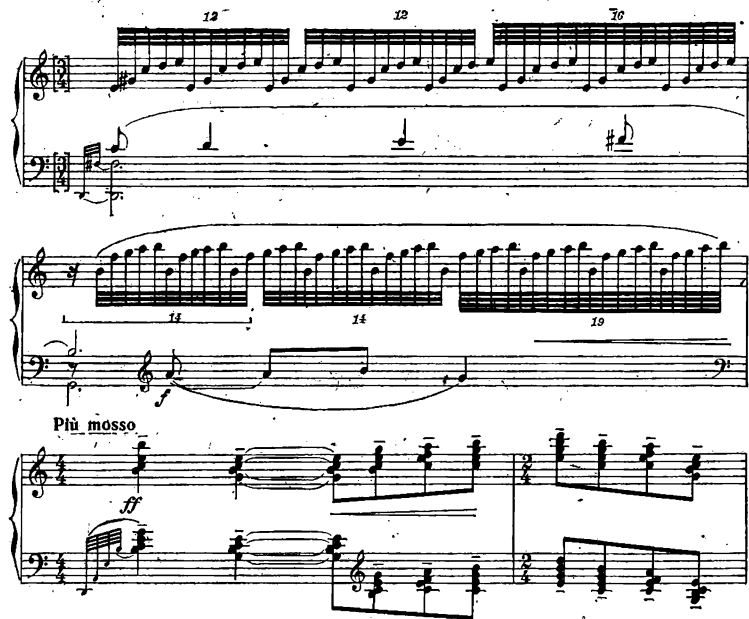
На дурацком колпаке
Бубенец разлук.

Эти же звучания возникают и позже — в „Старушке и чертенятах“ (№ 7). В характерно сказочных звуковых одеяниях предстают герои пьесы „Колдун и Весна“ (№ 3): чередование хроматических интервалов в низком регистре, подобное угрюмому, глухому бормотанию заклинаний, через томительное нарастание на доминантноаккордовой основе сменяется экспрессивным расцветом аккордовой фактуры, заполняющей высокий регистр. Сходное сопоставление, только в обратной последовательности, встречается и в пьесе „Болотный попик“ (№ 5), обрамленной призрачно звучащим жалостливым хоралом. В „Невидимке“ (№ 6) маняще-призывная кантилена, отбрасывая сдерживающие ее аккорды сессо, прорывается в верхний регистр и, опираясь на арфообразно арпеджированные гармонии,

Протяжно зовет и поет
На голос, на голос знакомый¹.

¹ Стоит заметить, что композитор явно проходит мимо тех строк блоковской „Невидимки“, в которых предстает увиденная в апокалиптическом свете картина городского дна. Вообще в воплощении блоковского поэтического мира Щербачев предпочитает акцентировать романтически-возвышенные мотивы, оставляя в стороне важную для блоковской лирики тему „грязи жизни“.

В других пьесах сюиты воплощаются не столько персонажи, сколько состояния, характерные для блоковской лирики тех лет. В пьесе „На весеннем пути в теремок“ (№ 4, с эпиграфом „... И ушла в синеватую даль“) из глухого рокота басовой трели вырывается патетический возглас и, рассыпавшись звонким *staccato* в верхах диапазона, застывает в выдержанных аккордах под гул угасающей в басах трели. В пьесе „Сольвейг“ (№ 1) длительное накопление хроматически усложненных доминантовых гармоний, сопровождаемое последовательным ускорением фигураций, разрешается звонкой, терпкой диатонической многозвучной аккордовой декламацией, словно взрывая томительное ожидание ликованием встречи:



Финальная (№ 8) пьеса сюиты не имеет названия; в ней свободно перемежаются тематические элементы предыдущих пьес¹.

Общий эмоциональный колорит сюиты заставляет вспомнить слова, сказанные Блоком в 1906 году: „Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний“². И подлинно *нечаянной радостью* в этой дали звучит у Щербачева замыкающий сюиту светлый возглас из первой пьесы (см. вышеприведенный пример): „Сольвейг! Песня зеленой весны!“

¹ Объединение в финале цикла тематического материала предыдущих частей впоследствии станет одним из излюбленных композиционных приемов Щербачева (ср. финалы фортепианного цикла „Выдумки“, Третьей и Пятой симфоний, отчасти сюиты „Гроза“).

² Блок А. Соч. в 2-х т. — М., 1955, т. 2, с. 34.

Сюита „Нечаянная радость“ производит впечатление фортепианных эскизов к каким-то более крупным сочинениям иных жанров: разнообразие фактурных и темброво-регистровых красок словно вызывает к оркестровке; ритмическая характерность ряда тем рождает мысль о пластическом, балетном воплощении фантастических персонажей блоковской лирики; наконец, в текучести мелоса, в обилии романсовых интонаций проступает несомненная ориентация на звучание вокала.

В этом свете создание уже упоминавшегося Нонета, где кроме голоса, флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета есть еще и пластическая партия, не кажется данью экстравагантности. Нонет не связан непосредственно с блоковской темой, но в его образно-эмоциональном мире немало переключек с „Нечаянной радостью“. В частности, в обрамляющем двухчастный цикл звучании (арфа на фоне тянущихся у засурдиненных струнных флажолетов), в отвечающем ему (в начале первой части) широком печальном распеве солирующего сопрано, едва ли не слышится та самая *синяя даль*, которая была отмечена Асафьевым как „очень частое сопряжение у Блока, в музыканте рождающее чувство напряженности и устремленной текучести неизменно льющегося звучания“¹:

The musical score is divided into three systems. The first system is for the Arpa (harp) and 2 Vni (two violins), V-la (viola), and V-c (violin). It is marked 'Largo' with a tempo of 48 and 'p' (piano). The harp part is marked 'pp' (pianissimo). The second system continues the harp and string parts, with the harp marked 'pp' and the strings marked 'piu p' (pianissimo). The third system is for the Canto (soprano) and is marked 'Tranquillo' and 'mf' (mezzo-forte). The Canto part is marked 'piu f' (pianissimo).

¹ Игорь Глебов (Асафьев, Б. В.). Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока). — В кн.: Блок и музыка: Сб. статей. Л.; М., 1972, с. 16.

Тяга к „неизбывно льющемуся звучанию“ с особой отчетливостью проступила в романсах Щербачева на стихи Блока, причем даже не столько в вокальной партии, сколько во всей звучащей ткани, где роль фортепиано весьма ответственна. Уже не раз отмечалось, что блоковские романсы Щербачева близки к тому типу камерной вокальной лирики, который принято называть „стихотворениями с музыкой“¹. Композитор крайне бережно обращается с поэтическим текстом: тщательно воплощен в музыке ритмико-синтаксический строй стиха, специфическими музыкальными повторами подчеркнуты рифмы, к минимуму сведены распевы-слогов. Потому вокальная партия порой тесно сближается с декламацией (особенно в романсе „Тихая ночь“). Драматургическим же развитием романсов управляет фортепианная партия, отличающаяся фактурной и гармонической изысканностью, а в таких романсах, как „Не спят, не помнят“ и „Я сегодня не помню“, еще и почти оркестровой многослойностью и тембровым разнообразием.

По сравнению с „Нечаянной радостью“, мир блоковской лирики предстает в романсах более сумрачным. Элегическая дымка здесь не исчезает, но сказочная радужность уступает место отрешенно-сосредоточенной созерцательности. Не звонкая вестница весны — прибегающая на лыжах Сольвейг, но задумчиво опустившая руки и распустившая косы Мэри — героиня цикла романсов. Оба романса, связанные с этим блоковским образом — „Косы Мэри распущены“ и „Мэри“, — принадлежат, думается, к лучшим сочинениям Щербачева и к лучшим явлениям музыкальной блокианы². С поразительной чуткостью сохранив музыку блоковской поэтической речи, композитор присоединил к ней тончайшую игру звуковых красок, в которой диатоническая простота вокальной мелодики оттеняется мерцанием напряженно-неустойчивых гармоний аккомпанемента:

¹ См., в частности: Болеславская Т. Поэзия Блока в романсах Н. Я. Мясковского и В. В. Щербачева. — В кн.: Блок и музыка, с. 153.

² Блоковские романсы Щербачева создавались под непосредственным впечатлением от трагической кончины поэта и звучали на вечерах, посвященных памяти Блока, в исполнении К. Н. Дорлиак и автора. Об одном таком вечере, состоявшемся 2 сентября 1922 года в Пушкинском Доме, см. в комментариях к письмам композитора (с. 295). В воспоминаниях М. В. Юдиной блоковским романсам В. В. Щербачева и их исполнительнице посвящены восторженные строки: „на долгие, долгие времена, вероятно навечно, запомнит человечество проникновенное исполнение его романсов на тексты Блока... Ксенией Николаевной Дорлиак... они и были посвящены ей автором...“

Хочешь не хочешь, а слезы неудержимо льются, когда слушаешь „Косы Мэри распущены“, или „Та жизнь прошла“, или „Двойник“... Это — как бы сама сердцевина лирики... Музыка нашего „дорогого Владимира Владимировича“ давала тексту еще большую прозрачность и окрыленность. <...>

А незабвенная Ксения Николаевна была поистине великой артисткой и на удивление сильной, героической личностью и вместе с тем женщиной, как бы истаявавшей в печальной нежности...“ (цит. кн., с. 211—212).

[Lento] *p poco più lento*

И рас-сы-палась грусть жем-чу-га-ми... Мы о
Мэ-ри твер-дим на-и-зусть зо-ло-ты-ми сти-ха-ми...

В романах „Дым от костра“ и „Та жизнь прошла“ начальные состояния оцепенения или обессиленности сменяются в кульминациях драматической патетикой, заставляющей вспомнить рахманиновские эмоциональные „взрывы“. Наконец, эмоциональный накал достигает экспрессионистской заостренности в романсе „Я ее победил...“ и в таких романах, как „Тихая ночь“, „Не спят, не помнят“, „Я сегодня не помню“, где отчетливо звучит трагедийная нота, приобретающая в романсе „Не спят, не помнят“ оттенок обличения. Трагический пафос этих монологов, раскрывающих тему отверженности, затерянности героя в чуждом и страшном для него мире, непосредственно предвосхищает образный строй Второй симфонии¹.

То, что Вторая симфония является прямой наследницей блоковских романсов, было убедительно показано Асафьевым (см. с. 314). Развивая эту мысль, Т. Болеславская определяет Вторую симфонию „как романсовый цикл, введенный в сферу симфонизма“². Такой жанровый сдвиг связан с новым освещением блоковской темы: романсы высвечивают личностную драму, симфония — трагедию космического масштаба. Противостояние человека „непроглядному ужасу жизни“, безучастному бегу времени, мраку „пустой Вселенной“ становится главной проблемой Второй симфонии, завершающейся трагическим монологом тенора — „Песнью Ада“.

¹ Из романсов в симфонию перешли и нередкие в музыке Щербачева имитации различных оттенков колокольного звона, об исключительной важной роли которого в поэзии Блока писал Асафьев в статье „Видение мира в духе музыки“.

² Болеславская Т. Цит. ст., с. 175.

„Любовь, страдание и смерть с ее переходом во что-то таинственное, величавое и неизвестное в жизни всей вселенной, доступной нашему живанию, являются самыми живыми и вечными проявлениями мира, потому они всегда юны и захватывающи и в искусстве“ (с. 143), — писал Щербачев во время работы над симфонией. Эти слова, думается, многое объясняют и в символистски ориентированной концепции грандиозного сочинения и в экспрессионистских чертах его музыкального языка, истоки которого можно отыскать в вагнеровском „Тристане“.

Если „Нечаянная радость“ рисовала „Россию Блока“ зачарованным сказочным царством, томящимся в ожидании пробуждения, если в романах „Россия Блока“ представала в гнетущем, душном оцепенении, то во Второй симфонии она запечатлена вздыбленной вихрем вселенских бурь, несущих, говоря словами поэта, „неслыханные перемены, невиданные мятежи“.

В творческих планах Щербачева было и музыкальное воссоздание той России, которая отразилась в стихах Блока революционных лет — прежде всего в „Двенадцати“ и в „Скифах“ (см. с. 190), но эти планы остались неосуществленными.

Премьера же Второй симфонии, самого монументального сочинения, самого сокровенного и, должно быть, самого значительного высказывания композитора, осталась — по сей день — единственным исполнением.

Думается, в печальной судьбе этого произведения среди других обстоятельств сыграли свою роль и сравнительно долгий срок композиторской работы, и интервал между окончанием сочинения и премьерой (симфония задумана в 1922 году, окончена в 1926-м и исполнена в конце 1927-го). Дело в том, что Вторая симфония Щербачева прозвучала тогда, когда стимулы, вызвавшие ее к жизни, — трагический вихрь предреволюционных лет, отражение великого перелома в индивидуалистически ориентированном сознании¹ — в известной мере утратили свою актуальность. Сгущенный психологизм и трагедийный пафос, привычные для художественной атмосферы рубежа 10—20-х годов, с трудом вписывались в атмосферу рубежа двух следующих десятилетий — эпохи, провозглашавшей энтузиастический настрой, деловитость и бодрость. К тому же примерно с 1928 года влиятельнейшей силой в музыкальной жизни страны стала, как известно, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), и определенные тенденции ее деятельности (в частности, нетерпимость к сочинениям авторов, чьи взгляды расходились с рапмовскими установками) практически исключали для Второй симфонии возможность закрепиться в концертном

¹ Называя Вторую симфонию Щербачева „одним из наиболее ярких явлений“ советского симфонизма 20-х годов, М. Г. Арановский указывает: „Как и Шестая симфония Мясковского, она родилась как отклик на исторические события 1914—1917 годов, но отклик глубоко индивидуалистический, где социальные катаклизмы предстают как вселенская трагедия...“ (Арановский М. Г. Симфония. — В кн.: Музыка XX века: Очерки, ч. 2, 1917—1945. М., 1980, кн. 3, с. 139).

репертуаре. Думается, что в наши дни сочинение Щербачева имеет права на достойное место в симфонических программах.

Тяжело переживая судьбу своего любимого детища, Щербачев вместе с тем, видимо, достаточно ясно ощущал изменения, на его глазах происходящие в культурно-художественном и эмоционально-психологическом климате. Во всяком случае Вторая симфония подводит черту под теми сочинениями композитора, в которых главенствовали пафос самовыражения, трагедийная экспрессия, романтико-символистская образность. Уже к моменту премьеры творческий поиск Щербачева шел в иных направлениях. В том же 1927 году Асафьев писал о Третьей симфонии, тогда еще не законченной: „... я увидел в ней воздействие новой жизни, суровой и сомкнутой. Музыка стала лаконичной, личное чувство сдержанным...“¹

Основной контраст Второй и Третьей симфоний, поразивших современников своим несходством, в самом общем плане можно определить, перефразируя известную антитезу Брехта, как контраст „искусства переживания“ и „искусства представления“. Переход от первого ко второму не был в творчестве Щербачева ни абсолютно неожиданным, ни случайным. Уже в ранних сочинениях, наряду с ведущей тенденцией самовыражения можно было уловить и интерес к воплощению острохарактерного, к звуковым зарисовкам явлений, лежащих вне сферы субъективного переживания автора или героя. Таковы, например, некоторые гротескно-фантастические образы „Шестивия“ и „Нечаянной радости“. И если ориентация на „переживание“ проступала в музыке Щербачева в первую очередь кантиленным распевом, насыщенностью мелодики романсово-песенными интонациями, то — не столь явная поначалу — ориентация на „представление“ давала о себе знать тембровой красочностью и ритмической остротой, часто апеллировавшими к пластическим, а то и откровенно танцевальным ассоциациям. Здесь вновь приходится вспомнить о Нонете, соединении в котором пластической и вокальной партий можно оценить как попытку синтеза „переживания“ и „представления“: танец переводит во внешний план то, что изливается изнутри души пением.

Заметным сдвигом в сторону „искусства представления“ стал в творчестве Щербачева фортепианный цикл „Выдумки“², созданный в 1921 году. В этом цикле, композиционно напоминающем „Нечаянную радость“ (восемь миниатюр с объединением тематического материала в последней), контраст вокального и пластического начал весьма заострен. Если в первой (*Lento*) и четвертой (*Lento molto*) пьесах романсовая фактура

¹ Игорь Глебов (Асафьев Б. В.). Русская симфоническая музыка за 10 лет. — Музыка и революция, 1927, № 11, с. 28.

² Название цикла, звучащее несколько претенциозно, есть не что иное, как калькированный перевод слова *инвенции*.

дает простор напряженной певучести, то во второй (*Animato con rabbia*) и третьей (*Moderato*) пьесах на первый план выходят моторно-танцевальные элементы, гротескно заостренные резкими скачками, sforцандо и форшлагами, а в четвертой пьесе — еще и явно шаржированными ритмофактурными оборотами бытовых жанров — польки и фокстрота. В чем-то сходные противопоставления в дальнейшем ощущаются уже внутри пьес: в связанных воедино пятой и шестой пьесах патетическая аккордовая декламация контрастно оттеняется стремительной прелюдийного типа моторикой, в седьмой пьесе созерцательно-задумчивыми репликами прерываются таинственно-зловещие „прыжки“ аккордов. Все эти контрасты резко стыкуются в финальной пьесе, ряд эпизодов которой подтверждает складывающееся уже после прослушивания первой половины цикла впечатление, что контрастируют в этой музыке не только жанровые начала, но и стилистические. Эпизоды, тяготеющие к патетике, к вокально-речевой выразительности, опираются на скрябинско-рахманиновскую традицию, в то время как в эпизодах, связанных с моторикой, гротеском, с ощущением пластики, слышится воздействие Стравинского и Прокофьева. От первых эпизодов цикла тянутся нити к блоковским романсам и ко Второй симфонии, от вторых — к фортепианной пьесе „Инвенция“ и к Третьей симфонии.

Таким образом, уже в начале 20-х годов готовились те сдвиги, которые яснее всего сказались в конце десятилетия. В символистскую „очарованную даль“ вторгалась дерзостная энергия, мечтательность уступала место мужественности, субъективно-лирический пафос отстранялся резко очерченными зарисовками бурлящей динамики внешнего мира. В появлении этих новых для музыки Щербачева моментов нельзя не заметить воздействие времени. Кардинальная ломка общественного уклада страны, вызванная революцией, естественно влекла за собой и ломку художественного сознания, в котором пафос коллективизма все решительнее вытеснял элементы субъективизма. Перестройка жизненного уклада шла невероятно быстрыми темпами, и сами скорость, энергия, динамизм оказывались определяющими чертами духа времени. На глазах меняющийся внешний мир становился гораздо более привлекательным объектом художественного отражения, чем внутренний мир отдельной личности.

Никак нельзя сказать, что процесс перестройки художественного сознания шел у Щербачева быстро и безболезненно, но он безусловно шел с самого начала 20-х годов и еще до того, как полностью выявился в творчестве, со всей определенностью сказался в музыкально-общественной и педагогической деятельности композитора.

Как уже говорилось, с середины 20-х годов Щербачев становится одной из центральных фигур музыкальной жизни Ленинграда. „Асафьев и Щербачев, — пишет в своих воспомина-

ниях М. С. Друскин, — два полюса притяжения для молодежи тех лет; с ними связано все лучшее, новое, свежее, что привнесено в ленинградскую музыкальную культуру этого десятилетия¹. Авторитет Щербачева у композиторской молодежи во многом определялся той славой реформатора и новаторски мыслящего педагога, которую он завоевал своей деятельностью в консерватории и в музыкальных техникумах.

Начав педагогическую работу в консерватории с декабря 1923 года, Щербачев активно включился в процесс перестройки музыкального образования на новый лад. Очень скоро он оказался фактическим главой группы молодых преподавателей, приглашенных по его инициативе (Ю. Н. Тюлин, П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарев, М. А. Юдин и др.). Опираясь на поддержку более старших — А. В. Оссовского и Б. В. Асафьева, они повели решительное и энергичное — вполне в духе времени — наступление на явно устаревшие принципы преподавания, защитниками которых оказались представители школы Римского-Корсакова во главе с ректором консерватории А. К. Глазуновым. История этой борьбы неоднократно освещалась², и здесь нет смысла в нее углубляться. Но стоит хотя бы вкратце напомнить цели молодых реформаторов, сформулированные в их докладной записке: „...борьба... за культурное строительство, за культурного слушателя, за обострение творческой энергии масс, за интенсификацию всего художественного хозяйства — вот задача подлинного художественного вуза. <...> Дело главным образом в более глубоком и пластичном образовании музыканта... он должен быть прежде всего мыслящим, широко образованным и инициативным музыкантом, он должен уметь не только излучать свою творческую энергию... но и преломлять в себе излучения окружающей среды, быть художественным политиком... Ведь главной массе оканчивающих музыкальный вуз предстоит выполнить инструктирующую, направляющую роль в создании современной и будущей нашей музыкальной культуры“.

Ради создания новой музыкальной культуры и приходилось Щербачеву, бывшему, согласно свидетельствам многих очевидцев, главным инициатором реформ, идти на нелегкий в этическом плане конфликт со своими учителями — М. О. Штейнбергом и А. К. Глазуновым, ревностно защищавшими принципы преподавания, установленные Римским-Корсаковым, и считавшими едва ли не любое от них отклонение оскорблением памяти учителя. Но на стороне реформ было само время; вводились в действие новые программы учебных курсов для композиторов и теоретиков, разрабатывавшиеся под руководством Щербачева; наконец, с 1925 года было решено начинать прак-

¹ Друскин М. Исследования. Воспоминания. — Л.; М., 1977, с. 213.

² См., например: 100 лет Ленинградской консерватории. 1862—1962: Исторический очерк. — Л., 1962; Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.

тическое сочинение с первого курса — новшество, против которого настойчивее всего возражали противники реформы.

Одной из инициатив Щербачева, ратовавшего за создание единого трехступенного учебного процесса (школа — училище — вуз), было внедрение композиторской специализации в программы техникумов, как тогда именовались музыкальные учебные заведения среднего звена. Руководя (вслед за Асафьевым) теоретико-композиторскими отделениями во Втором государственном, а с 1926 года — в Центральном музыкальном техникумах, Щербачев сумел так организовать подбор педагогических кадров и наладить занятия, что Центральный музыкальный техникум (ЦМТ, ныне — Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского) не без основания стали называть „второй консерваторией“. Показателен в этом плане фрагмент из воспоминаний выпускника ЦМТ В. П. Соловьева-Седого: „Насколько высоким был уровень преподавания в техникуме, можно судить по тому, что к нам поступали учиться некоторые музыканты, кончившие до этого в других городах консерватории. Поэтому, когда в 1930 году возник проект перевода нас в Ленинградскую консерваторию, мы решительно запротестовали и заявили, что никуда из техникума не уйдем. Чтобы „сломить“ наше сопротивление, пришлось композиторское отделение техникума закрыть (это произошло в 1931 году)“¹.

Там же Соловьев-Седой отмечает, что все педагоги техникума „принадлежали к одной школе, к одному направлению в творчестве и педагогике“ и „горели желанием осуществить в техникуме те новые, противостоящие устаревшим догмам „академизма“ принципы обучения, за которые боролась эта же школа в Ленинградской консерватории“². Речь здесь идет о направлении, именовавшемся „школой Щербачева“. Хотя „щербачевцами“ назывались не только непосредственные ученики композитора, но и те, кто разделял его реформаторские устремления и участвовал в их осуществлении, все же именно консерваторский класс Щербачева был главной „экспериментальной лабораторией“, средоточием поисков новых средств в сфере композиторского обучения³.

Атмосфера, царившая в этом классе, живо предстает в воспоминаниях М. Чулаки, публикуемых в настоящем сборнике. По ним, а также по отзывам других учеников Щербачева видно, что его класс был совершенно чужд тому, что еще Мусоргский называл „академической дрессировкой“. Композиторское мастерство воспитывалось в обстановке свободного творческого общения, пронизанного духом поиска и эксперимента, раскованности фантазии, независимости от каких бы то ни было технологических догм. Свидетельства учеников ясно показывают,

¹ Соловьев-Седой В. П. Разговор с молодыми. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 168—169.

² Там же.

³ Список учеников Щербачева см. в Приложениях.

сдоль беспочвенны были прозвучавшие на рубеже 20—30-х годов и бездумно повторявшиеся позже обвинения Щербачева-педагога в отрыве от традиций и в формалистических грехах. Судя по воспоминаниям, Щербачев апеллировал в своем классе к широчайшей музыкально-исторической панораме XVIII—XIX веков едва ли не чаще, чем к современным сочинениям, а в своих блестящих аналитических примерах акцентировал именно смысловые, содержательные детали композиций.

Стремление всячески расширить духовный кругозор своих студентов, требование осмысливать явления музыки в общехудожественном контексте сочетались в педагогике Щербачева с нетерпимостью к дилетантизму, с установкой на выработку подлинно профессионального мастерства. Педагогику Щербачева отличали и чуткость к индивидуальности ученика, стремление избежать нивелировки различных композиторских дарований.

Это не исключало того, что с понятием „школа Щербачева“ связывались и определенные композиционно-технические принципы — те же, что характеризовали творческую манеру главы школы. Здесь в первую очередь следует упомянуть установку на непрерывность развития, на сквозную „текучесть“ формы. Пафос „свободной формы“ был заметен в творчестве Щербачева еще в 10-е годы, но в 20-е он обрел неизмеримо большую смелость. *Sempre quasi improvvisato* — эта ремарка ко второй пьесе из сюиты „Нечаянная радость“ могла бы служить эпиграфом едва ли не ко всем композициям Щербачева 20-х годов. Импровизационная свобода высказывания вела от дерзких экспериментов с традиционными формами (ср. перенесение сонатной разработки во вторую часть цикла в Нонете) к почти полному растворению их внутренних границ в непрерывном звуковом потоке, идущем от одного подъема напряжения к следующему. Естественно, что „источником питания“ такого постоянного движения в условиях ослабления функционально-гармонических тяготений становилась энергия мелодических линий, а организующим принципом, согласно известному пророчеству С. И. Танеева, — опора на полифонические конструкции. Понятие линейность — одно из ключевых для направленности поисков Щербачева и его школы. Нельзя не заметить в этом воздействия духа времени. Неслучайно Асафьев, развивавший в своих теоретических работах процессуальное понимание музыкальной формы, писал в 1927 году: „...наша эпоха почти одновременно выдвинула в музыке идею симфонизма, динамическую теорию формы, принцип линейности и возрождение полифонии“¹.

В качестве интонационной основы мелодического развития Щербачев указывал прежде всего на русский песенный фольк-

¹ Игорь Глебов (Асафьев Б. В.). О симфонизме. — В кн.: Десять лет симфонической музыки: 1917—1927. Л., 1928, с. 23.

лор: „Наше народное творчество, как подпочвенный сок, таит в себе громадную потенциальную энергию... „линейного“ мелодического мышления“¹.

Установка на линейность естественно сочеталась с политональными поисками, заметными — в виде явлений полиаккордики — еще в сочинениях Щербачева 10-х годов и ярче проступившими, начиная с „Выдумок“. Наконец, особое внимание уделялось „драматургии тембров“, которой Щербачев предлагал учиться у Вагнера, считая вместе с тем некоторые свои тембровые смещения „чисто русскими“ (с. 124). И вновь нельзя в связи с этим не вспомнить об импрессионистском налете на ранних сочинениях Щербачева.

Таким образом, те установки, которые связывались с именем Щербачева в 20-е годы, не были для его композиторского мышления чем-то абсолютно новым, но были выявлением тенденций, зревших ранее. Правда, безусловно сменились стилистические ориентиры: с начала 20-х годов и особенно к концу десятилетия „футбольная“ моторика Прокофьева, „варваризмы“ Бартока, четкая конструктивность Хиндемита, кажется, становятся Щербачеву ближе, чем рахманиновская патетика и скрябинская „высшая утонченность“. Во всяком случае фониический облик музыки Щербачева становится жестче: терцобая вертикаль все чаще заменяется квартовой, мелодическая линия теряет романсовую чувствительность, обретая более строгие очертания. Говоря, что в Третьей симфонии Щербачева „музыка стала лаконичной, личное чувство сдержанным, форма сконцентрированной... выражение четким и определенным“, Асафьев подчеркивал: „Этими словами я определяю вместе с тем и устремления щербачевской школы, складывающейся сейчас в устойчивое течение, порожденное годами революции. Эта школа, всецело утверждая права эмоциональности, пытается соединить их с суровыми конструктивными принципами на основе современной полифонии“².

О том, насколько установки щербачевской школы были актуальны для 20-х годов и насколько они связывались с авторитетным именем главы школы, можно судить по одному примечательному эпизоду из истории советской литературы тех лет. В 1928 году К. А. Федин обратился к Ю. А. Шапорину с просьбой написать главу для романа „Братья“: глава должна была представлять профессиональную рецензию на симфонию главного героя романа, композитора Никиты Карева. Показательно, что, выполняя просьбу писателя, Шапорин не только придал композиторской биографии Карева отдельные черты сходства с творческим путем Щербачева, не только применил к симфонии Карева слова Асафьева о Второй симфонии Щербачева

¹ Щербачев В. В. О современной музыке. — Жизнь искусства, 1927, № 8, с. 7.

² Игорь Глебов (Асафьев Б. В.). Русская симфоническая музыка за 10 лет, с. 28.

(„симфония-роман“), но и, определяя ведущую тенденцию в творчестве героя романа, сформулировал поиск, типичный для Щербачева и его школы: „Возродив в своем творчестве русскую песенную стихию на основе глубокого и всестороннего изучения стиля западных полифонистов, он как бы осуществил прогноз С. И. Танеева, всегда утверждавшего, что только таким путем может пойти развитие русской музыки. <...> Говоря о влиянии на творчество Карева, можно было бы отметить родство последнего с Хиндемитом, с чисто, конечно, формальной стороны (контрапунктический склад мышления). Из наших русских современников ближе остальных Карев стоит к В. Щербачеву, мастеру полифонической песенности“¹.

Убеждение Щербачева в том, что общая эволюция музыкального искусства „идет очень энергично в сторону песенного, инвенционного, полифонического мышления“², разделялось и многими из тех, кто формально не принадлежал к его школе³, культивировавшей, по словам Х. С. Кушнарера, „методы, основанные на широком симфоническом развитии с его развернутыми пластами нарастаний, спадов и пр.“⁴.

Х. С. Кушнареру, кстати, принадлежит и меткая формулировка основного изъяна, дававшего себя знать в творчестве приверженцев щербачевского направления: „...несоответствие между значимостью тематического материала и масштабами развития“⁵. Возможно, изъян этот беспокоил и самого Щербачева. Во всяком случае, уже в Третьей симфонии заметно стремление к сокращению масштабов, к лаконизации высказывания, к приданию тематическому материалу большей характерности.

Творческая, концертно-просветительская (Щербачев принимал участие в деятельности Кружка новой музыки и Ленинградской ассоциации современной музыки), учебно-организаторская и педагогическая работа Щербачева вкупе с привлекательными свойствами его личности сделали композитора в 20-е годы кумиром ленинградской музыкальной молодежи. По словам М. С. Друскина, „В. В. Щербачев для молодых композиторов Ленинграда был тем, кем являлся для музыкальной Москвы Н. Я. Мясковский“⁶. Однако деятельность Щербачева протекала в сложной обстановке. Если в начале своего педагогического пути ему приходилось вступать в конфликт с академизмом приверженцев петербургской школы, то на рубеже

¹ Федин К. Братья. — Собр. соч. в 12-ти т. М., 1983, т. 3, с. 320.

² Щербачев В. В. Цит. ст., с. 7.

³ Атмосфера, складывавшаяся вокруг „школы Щербачева“, не могла не влиять на становление таланта Д. Д. Шостаковича. Исследователям его творчества еще предстоит определить объем и качество этого влияния. Вместе с тем следует помнить об уже отмечавшемся исследователями воздействии Первой симфонии Шостаковича на Третью Щербачева.

⁴ Кушнарер Х. С., Цит. ст., с. 91.

⁵ Там же.

⁶ Друскин М. С. Цит. кн., с. 214.

20—30-х годов Щербачев и „щербачевцы“ подверглись атакам со стороны рапповской критики, отголоски которой продолжали преследовать композитора и позже. Как писала М. В. Юдина, „мучим в своей многообразной музыкальной деятельности — как всякий истинно творческий человек, — Щербачев был изрядно; как всегда, мучим персонами неизмеримо меньшего калибра...“¹

В 1930 году Щербачев был вынужден оставить Ленинградскую консерваторию. В 1930—1933 годах он вел педагогическую и музыкально-общественную работу в Тбилиси, внося значительный вклад в развитие музыкальной культуры Советской Грузии.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года („О перестройке литературно-художественных организаций“), объявившее о роспуске РАПМа и о создании Союза советских композиторов, вызвало перемены в положении Щербачева. В работе Ленинградской композиторской организации Щербачев принял живейшее и заинтересованное участие. Человек, говоря словами Ю. Н. Тюлина, „по характеру и темпераменту созданный главенствовать“², он на посту руководителя Ленинградской композиторской организации (в 1935—1937 и 1944—1946 годах) полностью подтвердил репутацию бескорыстного энтузиаста музыкальной культуры, всегда готового оказать помощь и поддержку своим коллегам.

В 1932 году Щербачев начинает работу над произведением непосредственно продиктованным „социальным заказом“ эпохи: замысел Четвертой симфонии — „История Ижорского завода“ — явился откликом на призыв А. М. Горького воссоздать в художественных образах революционный путь российского пролетариата. Сочинение это органично включалось в ряд тех советских симфоний 1930-х годов, в которых авторы стремились отразить актуальные явления в сегодняшней жизни страны и героические страницы ее недавнего прошлого. Ровесниками Четвертой симфонии Щербачева были Четвертая симфония Штейнберга („Турксиб“), Двенадцатая симфония Мясковского („Колхозная“), Третья („Дальневосточная“) и Четвертая („Поэма о бойце-комсомольце“) симфония Книппера и др.

В семичастной „Ижорской“ симфонии, предполагавшей участие солистов и хора, композитор намеревался дать ряд вокально-симфонических картин, обрисовывающих в совокупности путь ижорских рабочих от первых стачек 1905 года через империалистическую войну, Октябрьскую революцию, гражданскую войну к созданию первого советского блюминга. Как показывают письма композитора (см. с. 233), его особенно волновало то, что в тексте, создававшемся П. Далецким, фигурировало подлинное имя, здравствовавшего тогда участника

¹ Мария Вениаминовна Юдина. Цит. кн., с. 213.

² Тюлин Ю. Н. От старого к новому. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 106.

событий, который, таким образом, становился одновременно и героем, и слушателем сочинения. Четвертая симфония, которую в 1934 году композитор посвятил памяти С. М. Кирова, осталась фактически незаконченной: Щербачев написал только первые четыре части, свидетельствующие о том, что „методы, основанные на широком симфоническом развитии с его развернутыми пластами нарастаний, спадов и пр.“, динамика полифонических форм, опора на фольклорную песенность, жанрово-бытовое начало, драматургия тембровых красок, — словом, все, что составляло суть композиторских исканий в предшествующее десятилетие, оказалось направленным на создание монументального драматического полотна, запечатлевшего этапные сдвиги в судьбе и сознании народных масс.

Представшая слушателям в четырехчастном виде (последняя часть „Восстание“ посвящалась событиям 1905 года), Четвертая симфония явилась в итоге сочинением, поднимавшим не столько современную, сколько историческую тему. И это, видимо, было не случайным. С начала 30-х годов тема русской истории становится ведущей в творчестве Щербачева.

Первые проблески интереса к историческому материалу наблюдаются в деятельности Щербачева еще в 1923 году, когда, находясь в Берлине, он обсуждает с театральными деятелями возможные замыслы балетных спектаклей. Среди обсуждаемых сюжетов упоминается „балет из жизни старого Петербурга с всевозможными кадрилями и прочими штуками“ (с. 182), однако в итоге в основу сюжета кладется „Сказание об Орфее“ — один из первых образцов итальянской ренессансной драматургии, созданный в 1479 году при дворе Лоренцо Медичи выдающимся флорентийским поэтом-гуманистом Анджело Полициано. Балет „Орфей“ остался лишь в набросках, однако именно в работе над ним Щербачев, видимо, впервые ощутил специфическое обаяние „музыкальной старины“ и во многом предвосхитил тот метод работы с историческим материалом, который найдет применение в сочинениях 30-х годов.

Метод этот характеризуется двумя чертами. С одной стороны, тщательно изучается широкий круг культурно-исторических источников и главным образом „звучащих документов“ той эпохи, в которой происходит действие. С другой стороны, воссоздание исторического колорита не является у Щербачева строгой музейно-точной реставрацией: композитор всегда готов пожертвовать теми или иными деталями подлинника ради создания полнокровной, эмоционально насыщенной музыки.

Заявив однажды о своей неспособности к стилизации (с. 183), Щербачев, по-видимому, имел в виду прежде всего тот оттенок эмоционально приглушенной объективности, который был присущ стилизациям в ранних явлениях неоклассицизма. Вместе с тем многое в сочинениях Щербачева 30-х го-

дов иначе как стилизацией не назовешь, хотя эмоциональная напряженность, в принципе свойственная музыке Щербачева и коренящаяся, видимо, в характерологических особенностях его личности („...он был как мятежный петербургский вечер“, — говорила о Щербачеве М. В. Юдина), и там не утрачивается. Щербачевские стилизации — менее всего „игра формами, из которых ушла жизнь“ (Т. Манн); напротив, они пронизаны ощущением того или иного музыкально-исторического памятника как живого явления, словно хранящего тепло человеческих чувств, в нем отразившихся. В стремлении Щербачева воплотить не только внешние достоверные черты минувшего, но и его эмоциональную атмосферу, нельзя не увидеть следов воздействия „миriskусничества“ и прежде всего идей А. Н. Бенуа, энергично возражавшего против пассивной, холодной реконструкции каких-либо ушедших в прошлое художественных стилей.

Специфика подхода Щербачева к воссозданию в музыке исторического колорита во многом определялась и тем, что вплотную с этой проблемой ему пришлось столкнуться, работая в самой современной области искусства — в звуковом кино. В том, что Щербачев оказался одним из пионеров советской киномузыки, можно усмотреть определенную закономерность: работа в кино сочетала иллюстративные задачи с требованиями психологической выразительности, совмещая, таким образом, „представление“ и „переживание“. Первый же фильм, в создании которого принял участие композитор, — „Гроза“ по пьесе А. Островского (режиссер В. Петров, 1934 год) — давал широкие возможности и для звукового „бытописания“, и для сочных жанровых зарисовок, и для углубленного раскрытия характеров, и для воплощения симфоническими средствами личностной драмы героев. Собственно исторические задачи в этой работе занимали подчиненное место, но все же воспроизведение на экране достоверных деталей купеческого быта России требовало соответствующего музыкального оформления, и в музыке к кинофильму ожили интонации русского бытового романса, церковных песнопений, плясовые ритмы и тембры, типичные для городского фольклора XIX века.

Гораздо большую роль играет исторический колорит в следующей кинематографической работе Щербачева — в музыке к двухсерийному кинофильму „Петр I“ (режиссер В. Петров, 1937—1939 годы). Вообще Щербачев не был склонен рассматривать работу в кино как главную линию своих творческих интересов, несмотря на единодушное признание критикой той большой роли, какую сыграла его музыка в успехе фильма „Гроза“. Однако работой над фильмом „Петр I“ он весьма заинтересовался, поскольку еще с 1924 года зрел замысел сочинения оперы о Петре (см. с. 209). Отсутствие либретто, удовлетворяющего запросам композитора, не давало замыслу осуществиться.

Жанр исторической оперы постоянно волнует воображение Щербачева в это время: с 1933 по 1941 год пишутся сцены для оперы „Анна Колосова“, повествующей о трагической судьбе крепостной актрисы (либретто С. Спасского); в 1938 году задумывается опера „Иван Грозный“, над либретто которой начинает работать В. Шишков. Все эти замыслы не получили окончательного воплощения, однако и в них самих, и в подступах к работе над ними легко заметить общие черты. Во-первых, все сюжеты, привлекающие внимание Щербачева, связаны с трагическими личностями, чьи драмы разворачиваются на фоне русской истории; во-вторых, композиторская фантазия во всех случаях стремится опереться на подлинные музыкальные материалы воссоздаваемых эпох. Так, работая над „Петром Первым“, Щербачев изучает военные сигналы, марши и канты Петровской эпохи, европейские танцевальные жанры, вошедшие в быт России в XVIII веке; сочиняя итальянскую сцену для „Анны Колосовой“, держит на столе сборник итальянских народных песен; задумывая „Ивана Грозного“, знакомится с образцами знаменного распева и, в частности, со стихирами самого царя Ивана. Наконец, каждый из названных замыслов активизировал внимание композитора к русскому фольклору, самые разные пласты которого — от лирической протяжной песни до частушек, балалаечных и гармошечных наигрышей — оживают в сочинениях 30-х годов, начиная еще с Третьей симфонии.

Из симфонических сочинений 30-х годов следует выделить две симфонические сюиты, родившиеся из киномузыки, — „Гроза“ и „Петр I“. Обе эти сюиты семичастны (что заставляет вспомнить семичастный и — по существу тоже сюитный — замысел Четвертой симфонии), но на этом их сходство заканчивается.

Сюита „Гроза“ представляет собой развернутый симфонический цикл, в котором интонационные характеристики действующих лиц и иллюстративные эпизоды массовых сцен фильма переосмыслены в качестве самостоятельных музыкальных образов, контрастно оттеняющих друг друга. Динамичная, многокрасочная, не без гротеска обрисованная картина ярмарочного гулянья купцов (№ 1) сменяется наивной лирикой второй части („Варвара и Кудряш“), где имитация нестройного шарманочного звучания (напевно-танцевальная мелодия в „сладком“ терцовом двухголосии флейт) обрамляет чувствительную „гурилевско-варламовскую“ тему. Тревога, пронизывающая третью часть („Катерина“), равно противостоит и ухарскому веселью первой, и простодушному лиризму второй части. Здесь на протяжный распев крестьянской песни, развивающийся в подголосочной фактуре, надвигается плотно сомкнутыми аккордами угрожающе растущий хорал. „Гулянка“ (№ 4) вновь погружает слушателя в разгульную стихию плясовых ритмов, резким контрастом к которой выступает неизбывная тоска „Сентименталь-

ного романса" (№ 5). Эта часть, исполняемая дуэтом кларнета и арфы, отмечена чертами сплава городской и крестьянской песенности: трехчастная форма, синтаксическая квадратность, сопровождение в виде разложенных аккордов с опорой на гармонический минор сочетаются с подчеркнутой диатоникой натурального минора в мелодии, с вариантносью повторов, с намеком на ладовую переменность, с характерными мелодическими оборотами, типа трихорда в кварте или кадансового хода от квинты к тонике.

Две заключительные части сюиты последовательно нагнетают напряжение. В шестой („Купцы на прогулке...“) плясовые ритмы обретают отчетливо саркастический оттенок, хорал выступает в явно гротескном облике; оба эти жанровые начала объединяются в агрессивном натиске, отбрасывающем мимолетно возникающие темы Катерины и Бориса (побочная партия из первой части). Трагической кульминацией сюиты оказывается седьмая часть („Тревога Катерины. В церкви. Терзания Катерины. Гроза“), где песенная тема Катерины в итоге развития иступленно звучит у медных в контрапункте с неумолимо повторяемым струнными многозвучным хоралом. В заключительном эпизоде тема вовлекается в стремительно нарастающую динамическую волну и, прозвучав в последний раз патетическим возгласом, исчезает в вихревом кружении фигураций...

Цельность драматургического развития, театральная яркость образов, отчетливый демократизм музыкального языка сделали сюиту „Гроза“ самым популярным сочинением Шербачева (см. с. 244).

Рядом своих черт музыка сюиты связана с предыдущими произведениями композитора. Так, в ней широко используются полифункциональные гармонические наслоения, совмещаются контрастные пласты фактуры; драматическая экспрессия финала напоминает о Второй симфонии; калейдоскопическая пестрота первой и четвертой частей восходит к финалу Третьей симфонии, заставившему рецензентов говорить о „кустодиевских красках“ и о воздействии масляничных сцен из „Петрушки“ Стравинского. Однако, пожалуй, нигде прежде не сказывались так явно стилизаторские тенденции.

В следующей сюите — „Петр I“ — они вышли на первый план. Замысел этой сюиты непритязателен. Из разнообразного музыкального материала фильма, характеризующего Петровскую эпоху в ее различных аспектах, в сюиту вошли только фрагменты, связанные с придворным бытом. В ряде пьес стилизованы европейские танцевальные жанры XVIII века. В торжественно-гимническом „Вступлении“ (его повтор в финале обрамляет всю сюиту) прослушивается ритмика сарабанды, в „Немецком танце“ (№ 2) и в „Песне в староанглийском стиле“ (№ 5) — гавота; старинный французский танец представлен в шестой части — „Паване“, отличающейся изысканной ариозно-импровизационной мелодикой. Несколько выпадает из

этого ряда озорная „Полька“ (№ 4): сам жанр этот возник лишь в XIX веке, стилистической же моделью композитору служил шведский народный танец.

Колоритно оркестрованная третья часть („Музыкальный ящик“ или „Куранты“) продолжает традицию имитаций „механической музыки“, в русской культуре ярче всего представленную „Музыкальной табакеркой“ Лядова. Динамичный финал сюиты строится на ритмоинтонационных и фактурных формулах, типичных для финалов барочных *concerti grossi*, с явной ориентацией на тематизм баховских быстрых минорных фуг.

В связи с сюитой „Петр I“ не приходится говорить об индивидуальном своеобразии композиторского стиля. Щербачев-симфонист, мастер „волновой драматургии“, композитор-линеарист, преодолевающий энергией мелоса инерцию квадратных построений, здесь практически не слышен. Но стоит отметить исключительно тонкое постижение композитором музыкального языка, бытовавшего на стыке позднего барокко и раннего классицизма, и на редкость естественную живую „речь“ на этом языке, звучащую в сюите. Сочетанием культуры, мастерства, непринужденности и эмоциональной живости при воссоздании картин прошлого сюита вновь заставляет вспомнить о „мир-искуснических“ истоках творчества Щербачева. Примечательно в этой связи, что, пожалуй, самая яркая пьеса сюиты — „Павана“ — родилась из наброска, предназначавшегося еще в 1923 году для балета „Орфей“.

В целом же разработка Щербачевым темы исторического прошлого России органично вписывалась в художественные искания 30-х годов. Напомним, что с конца 20-х годов в советской литературе начинается расцвет исторического романа, что к исходу 30-х годов историческая тема все более активно входит в советскую кинематографию. Особым вниманием пользовались эпохи крутых переломов в социальной жизни России — прежде всего эпохи Ивана Грозного и Петра I. Сами эти личности становились героями романов, пьес, фильмов, и желание Щербачева вывести их на оперную сцену было вполне в духе времени.

Вместе с тем Щербачев ощущал себя в первую очередь симфонистом, и потому естественным было его намерение не ограничивать воплощение исторической темы театральными и кинематографическими рамками, но дать ей жизнь в сфере „чистого“ симфонизма. В 1940 году, продолжая работать над оперой „Анна Колосова“, готовя материалы к „Ивану Грозному“ и не оставляя замысла оперы о Петре, Щербачев приступил к сочинению новой симфонии, в которой намеревался широко использовать фольклорный материал, собранный им для исторических фильмов. Национально-исторический колорит будущей симфонии подчеркивался вариантами предполагаемых ее названий — „Русская“ или „Героическая“.

Работа над симфонией и операми была прервана Великой Отечественной войной. В Новосибирске, в тяжелейших житейских обстоятельствах эвакуации Щербачев пишет музыку к драматическим спектаклям и техническим фильмам. В 1942 году, получив неожиданный заказ на оперетту, Щербачев с поразительной для него быстротой — менее чем за полгода — написал свое единственное законченное музыкально-театральное сочинение — „Табачный капитан“. Скорость работы была обусловлена, конечно, не только внешними, но и внутренними, творческими причинами. Долгое время вынашивавший оперные замыслы, Щербачев был готов к встрече с музыкальным театром. К тому же мастерское либретто Н. Адуева предлагало ему сюжет из Петровской эпохи — историю крепостного башкира Ахмета, за смекалку и сноровку в морском деле назначенного Петром в капитаны вместо своего барища-недоучки. Наконец, сам жанр — как бы он ни был далек от прежних интересов композитора — еще перед войной манил Щербачева: „...очень хочется поработать на веселом комическом материале. Ничего такого не было до сих пор в моем творчестве. А есть потребность окупиться во что-то, наполненное пенящимся весельем, жизнерадостностью, заражающим юмором. Что бы это ни было — водевиль, лирическая кинокомедия, оперетта — я поработал бы для этого с удовольствием“ (с. 100).

В „Табачном капитане“ (в посмертно изданном клавире сочинение названо музыкальной комедией) талант Щербачева открылся новыми гранями: в музыке засверкал легкий, искрящийся, артистичный юмор. В соответствии с законами жанра музыка всех комических сцен пронизана ненавязчивой танцевальностью, проступающей в различных вариантах ритмических рисунков вальса, польки, менуэта, гавота. Вместе с тем ряд лирических и драматических сцен, включающих речитативные фрагменты, по масштабности и эмоциональному накалу тяготеют к опере¹. Многое связывает музыку „Табачного капитана“ с киномузыкой „Петра I“. Целиком перенесены в оперетту (в сцены, происходящие в Париже) два номера из сюиты — „Куранты“ и „Павана“.

Существенную роль в музыке „Табачного капитана“ играют стилистические сопоставления: парижские сцены насыщены интонациями барокко; в русских сценах эпизоды фольклорного происхождения (песня Любы из четвертой картины, женский хор из первой картины) оттеняются фанфарными оборотами, идущими из кантов-виватов, и пародийно утрированными интонациями итальянской оперы (интермедия из первой картины); в партии Ахмета заметны черты восточного колорита.

Явно стремясь к максимальной простоте гармонического и мелодического языка, композитор вместе с тем счастливо избе-

¹ К сожалению, начатая композитором переработка оперетты в комическую оперу осталась незаконченной.

гает банальности. Диатоническая по преимуществу мелодика оперетты обретает свежесть за счет обилия бесполутоновых мелодических оборотов при ярких тональных сдвигах. Вполне традиционную гармонию освежают обороты мажоро-минора и нестандартные пути модуляционного движения. В целом композиторская работа отмечена печатью не только мастерства, но и изысканного вкуса.

Создавая атмосферу водевильного веселья, композитор выпукло представил и героико-патриотические мотивы, содержащиеся в сюжете комедии. Увертюру и эпилог открывает торжественная музыка „Вступления“ из сюиты „Петр I“, переключаящаяся с могучим гимном в честь Петра и побед российского флота (гимн звучит в „Здравнице“ из второго акта, а затем в хоровом изложении завершает спектакль).

В историческом, очерке о развитии оперетты в XX веке А. Орелович, касаясь „Табачного капитана“, отметил, что „его патриотическое звучание отвечало настроением военной эпохи“, и назвал оперетту Щербачева одной из лучших советских музыкальных комедий, которые „в самые трудные годы... несли большой заряд оптимизма, бодрости, веселья, помогая советским людям выстоять в борьбе с врагом“¹.

Однако сам композитор, видимо, не считал это сочинение достаточно весомым творческим откликом на грозные события военных лет и выполнение своего долга видел в продолжении работы над симфонией. В литературе о Щербачеве уже цитировалось его письмо от 23 июня 1942 года: „Очень хочу вернуться к симфонии и мечтаю ее закончить осенью. <...> Очень было бы досадно, если б оказалось, что этот новосибирский период свелся бы к сидению в безопасной щели и не дал бы никаких результатов в работе. Стыдно возвращаться домой!“

Пятая симфония Щербачева стала обобщением всех исканий композитора, связанных с исторической темой. Как известно в эту симфонию вошли отдельные темы из Четвертой симфонии, из „Грозы“, из „Петра I“, из „Табачного капитана“, из набросков к „Анне Колосовой“. Не имеющая конкретной программы, Пятая симфония благодаря ясной национально-жанровой основе своего тематизма (он опирается на интонации знаменного распева и лирической крестьянской песни, скоморошья наигрыши и плясовые ритмы, фанфарность, маршевость и гимничность) воспринимается как героико-эпическая песнь о России. Многие в этой симфонии — от классической четырехчастности цикла до отдельных мелодических, фактурных и тембровых деталей — заставляют вспомнить об эпическом симфонизме Бородина и Глазунова. Вообще зависимость музыки Щербачева от традиций русской классики, пожалуй, нигде не выявлялась еще с такой очевидностью.

¹ Музыка XX века: Очерки, ч. 2. 1917—1945. — М., 1980, кн. 3, с. 310, 309.

В отличие от большинства сочинений советских композиторов, созданных в годы Великой Отечественной войны, Пятая симфония Щербачева явилась не столько непосредственным отражением современности, сколько философско-поэтическим раздумьем об исторических судьбах своей страны, раздумьем, полным любви, сострадания и безусловного оптимизма. В этом сочинении вновь (и в последний раз) в творчестве Щербачева встала тень его любимого поэта: по признанию композитора (сообщенному А. А. Гозенпудом), замысел симфонии был связан с циклом Блока „На поле Куликовом“.

Работа над Пятой симфонией продолжалась и по возвращении композитора в Ленинград (1944 год), где он возобновил преподавание композиции в консерватории.

В 1948 году педагогическая деятельность Щербачева была прервана.

В том же году была закончена и впервые исполнена Пятая симфония. Спустя два года она прозвучала в новой редакции.

Последней работой композитора стало участие в музыкальном оформлении кинофильмов „Концерт мастеров искусств“ и „Композитор Глинка“.

5 марта 1952 года Владимир Владимирович Щербачев скончался.

„Был он человек яркий, кончина его — внезапная — для всех, с ним осмысленно и дружески соприкасавшихся, явилась чрезвычайным горем“, — писала в своих воспоминаниях М. В. Юдина¹.

История музыки, как и любая другая история, призвана рассматривать прежде всего то, что было в действительности, а не то, что могло бы быть. Однако, оценивая творческий путь ряда художников, трудно удержаться от соблазна сопоставить действительное с возможным. В случае со Щербачевым этот соблазн усиливается ощущением, что мы имеем дело с художником, который сделал в искусстве много, но далеко не все, что мог бы. Вряд ли можно однозначно определить причину, по которой не все задуманное Щербачевым осуществилось и не все осуществленное им получило достойное признание. Причин много, и их взаимодействие образует то, что принято называть судьбой. Среди прочих причин можно отметить и известное противоречие между характером творческой работы композитора и характером его времени: „вдумчивый медлитель“ (напомним слова Асафьева о Щербачеве) жил и работал в чрезвычайно стремительное, скорое на перемены время. То „кунктаторство“ Щербачева, о котором шла речь в начале очерка, играло в его творческой судьбе двойную роль: с одной стороны, оно исключало появление скороспелых, недостаточно

¹ Мария Вениаминовна Юдина. Цит. кн., с. 211.

отшлифованных сочинений, а с другой — иногда невольно препятствовало плодам многолетних трудов предстать перед слушателем своевременно или же вообще обрести заверченный облик.

Скажем, прозвучи Вторая симфония не в 1927 году, а в 1922 (то есть тогда, когда она была задумана), ее судьба наверняка была бы иной: сочинение было бы, подобно Шестой симфонии Мясковского, воспринято не как ретроспектива, а как непосредственный отклик на только что пережитое. Точно также, появившись Третья симфония в год начала работы над ней (то есть в 1926-м, а не в 1931-м), она наверняка привлекла бы гораздо большее внимание и наряду с Первой симфонией Шостаковича служила бы ориентиром для симфонических поисков молодых композиторов. И если бы Пятая симфония была завершена в год своего зарождения (1940), она стала бы симфоническим аналогом близких ей по духу кантатно-ораториальных сочинений Прокофьева („Александр Невский“) и Шапорина („На поле Куликовом“), отразивших патристический подъем предвоенных лет. А если бы осуществились в 30-е годы оперные замыслы „Петра I“ и „Ивана Грозного“, возникшие, кстати, до появления знаменитых одноименных кинофильмов, то кто знает, какое место заняло бы имя Щербачева в панораме советской музыки?

Однако и того, что было осуществлено Щербачевым в его разносторонней деятельности, с избытком хватает, чтобы отвести ему почетное место в ряду тех композиторов, которые, подобно Н. Я. Мясковскому и Р. М. Глиэру, Ю. А. Шапорину и Ан. Н. Александрову, образовали своей творческой активностью связующее звено между русской предреволюционной и советской музыкальными культурами и заложили фундамент для дальнейшего развития композиторского творчества в нашей стране. Имя В. В. Щербачева — художника-патриота, самоотверженно откликавшегося на призывы времени и своими гражданскими действиями, и своим творчеством, композитора, воспевшего „Россию Блока“ и открывшего для музыки поэзию Маяковского, педагога, заложившего основы современного композиторского образования и воспитавшего большое число видных деятелей советской музыки, — принадлежит истории. Но его творческое наследие представляет интерес отнюдь не только исторический. Именно в наши дни, когда в композиторском сознании с новой силой утверждается примат линейно-мелодического начала, когда композиторская мысль увлечена поиском нетрадиционных способов работы с фольклорным материалом, когда вновь актуализируется проблема обновления симфонической драматургии, когда на композиторской палитре все чаще смешиваются самые разные стилистические краски, — именно сейчас знакомство с тем поиском, что велся Щербачевым, почти полвека назад, может оказаться особо плодотворным.

Заканчивая этот беглый очерк о художнике, всегда стремившемся к решению высоких и сложных задач, хочется напомнить убеждение А. А. Блока, которое вполне могло разделяться В. В. Щербачевым: „Только о великом стоит думать, только большие задания должен ставить себе писатель; ставить смело, не смущаясь своими личными малыми силами; писатель ведь — звено бесконечной цепи; от звена к звену надо передавать свои надежды, пусть несвершившиеся, свои замыслы, пусть недовершенные“¹.

Р. Слонимская

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В. В. ЩЕРБАЧЕВА

Творческий путь Щербачева-симфониста продолжался четыре десятилетия. Наиболее полно концепционно-масштабные творческие устремления Щербачева проявились в его симфониях. К этому жанру композитор обращался в течение всей жизни, на всех этапах идейно-образной и стилевой эволюции творчества. В списке работ композитора камерно-инструментальный ансамбль единичен (Нонет). В сфере фортепианной музыки и вокальной миниатюры он работал лишь до середины 20-х годов². Программные сюиты 30-х годов и музыкальная комедия (последняя частично) созданы на основе киномузыки композитора, которую он сам считал отнюдь не главной жанровой линией своего творчества. Выявившееся в музыке к кинофильмам и сюитах стремление к национальной почвенности было развито в Четвертой и особенно Пятой симфониях; блоковская же тематика большинства ранних произведений нашла масштабное обобщение во Второй и отчасти Пятой симфониях. Поэтому пять симфоний Щербачева дают достаточно разностороннее и полное представление о нем как о симфонисте и об основной направленности его творчества в целом.

Начало формирования симфонического творчества композитора связано с предреволюционной эпохой. Эти годы были необычайно интересны и богаты разнообразными, подчас противоречивыми поисками в различных областях искусства. Традиции русских классиков сложно перекалились с новыми художественными направлениями, течениями, индивидуальностями. Дерзкое новаторство художников „Мира искусства“, поэтов-символистов и футуристов, деятелей дягилевского балета, композиторов Скрябина, Стравинского и Прокофьева сочеталось с опорой на традиции русского искусства.

¹ Блок А. Соч. в 2-х т. — М., 1955, т. 2, с. 57.

² О камерной музыке см. выше, в статье Б. Каца.

Щербачев впитал поэтическую, сказочную романтику корсаковских опер (особенно „Сказания о невидимом граде Китеже“), изысканную колоритность лядовских миниатюр; он был захвачен дерзновенной полетностью, грандиозным обновлением всей музыкально-образной речи, свойственным симфониям и поэмам Скрябина. Огромное влияние на Щербачева оказали и вагнеровские оперы, в те годы как раз утвердившиеся на Мариинской сцене и высоко ценимые передовой интеллигенцией. Дягилевские балеты пробудили театрально-живописную фантазию молодого композитора. Музыка Стравинского и Прокофьева раскрыла перед ним горизонты новой музыкальной стилистики, по сравнению с которой даже скрябинские „томления“ и „взлеты“ вскоре стали восприниматься принадлежащими предыдущей эпохе.

Уже в первых симфонических партитурах — „Вере“ (1910), „Сказке“, „Шестви“ (1912), Первой симфонии (1913) — Щербачев проявил себя, как сложившийся художник, технически хорошо вооруженный, обладающий необходимым творческим потенциалом.

Следующий этап пути Щербачева-симфониста был кульминационным в его творчестве. Он связан с работой композитора над Второй, „Блоковской“ симфонией (1922—1926)¹. Вторая симфония, как и ряд других произведений того периода, во многом является откликом на предреволюционную эпоху.

Тема новой жизни, современной действительности определила концепцию Третьей симфонии (1926—1931). Становление нового человека, активного строителя социалистического общества, — центральная тема советского искусства на переломе 20—30-х годов.

Актуальная для современности тематика отражается в симфонических произведениях Щербачева 30-х годов, в его сюитах „Гроза“ (1934), „Петр I“ (1939) и Четвертой, „Ижорской“ симфонии (1932—1935). Четвертая симфония явилась своего рода социальным заказом, отражением интереса творческих работников к истории фабрик и заводов, который усилился в этот период.

Годы тяжелых военных испытаний оказались поразительно плодотворными для советских композиторов: в ту пору было написано более тридцати симфоний, среди них такие выдающиеся, как Седьмая и Восьмая Шостаковича, Пятая Прокофьева. Рожденные бурями и грозами войны, они слили воедино судьбы отдельного человека с судьбой Родины, личное и всенародное. Великие испытания, выпавшие на долю нашего народа, несокрушимость его духа, беззаветная любовь к отчизне нашли отражение в Пятой симфонии (1948, 2-я редакция — 1950) Щербачева².

¹ О роли блоковской темы в творчестве Щербачева будет сказано особо.

² Замысел симфонии возник еще в довоенные годы, углубился и расширился во время войны, а был воплощен в послевоенный период.

При всей широте интересов Щербачева-симфониста на протяжении большого исторического отрезка времени, его симфоническое творчество сохраняет единство, цельность. Что же объединяет столь, казалось бы, разные симфонические произведения композитора? Это отражение крупномасштабных явлений жизни и истории, философская насыщенность концепций, связь с отечественной литературой и поэзией, в особенности с блоковским поэтическим мироощущением.

С молодых лет властителем дум Щербачева был Блок. Его сложная драматическая лирика, поразительно чуткая к общественным явлениям времени, оказалась созвучной композитору.

В фундаментальной книге Д. Максимова блоковское понимание „чувства пути“ положено в основу исследования поэтического сознания А. Блока¹.

Блоку принадлежит следующее высказывание: „Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, — является чувство пути. Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и особенно в наше время. <...> Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стёблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты *подземного роста души*“ (курсив мой. — Р. С.)². Отталкиваясь от блоковского „чувства пути“, приобретшего в его творчестве статус идеи, Д. Максимов выводит на основании анализа поэзии Блока целую систему концепций, категорий и проблем его поэтического мира. Это, помимо „чувства пути“, категория „исповедальности“, формулы „идеала“ и „музыки“, проблемы „стихийности“ и „спирального развития“, концепции „вечного возвращения“ и „поэтической интеграции“, „организма памяти“, „нисхождения“, борьбы со „страшным миром“ и закона „возмездия“. Перечисленные проблемы, концепции и категории в поэзии Блока взаимосвязаны и сопряжены в единый целостный мир. Вся эта система оказалась созвучной творчеству Щербачева.

Идея непрерывного пути, эволюции человеческой личности и плодотворного в конечном счете изменения человека и человечества предстает у Щербачева как одна из центральных идей его творчества. В недрах предшествующей образной сферы прорастает и кристаллизуется новая, а в ней в свою очередь вызревают элементы последующей. В эволюции творчества Щербачева можно наблюдать идею пути, обновления, спиралеобразного развития, возвращения в новом качестве к определенным устойчивым символам, многоликости и разносторонности эмоционального мира.

¹ См.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975.

² Блок А. Душа писателя (1909). — Собр. соч. в 6-ти т. Л., 1982, т. 4. с. 127.

1. ОБРАЗНЫЙ МИР И ДРАМАТУРГИЯ

Образная палитра симфонического творчества Щербачева богата и разнообразна. В ней воплощен мир воображаемый и мир реальный. Широка амплитуда жанровых истоков, питающих щербачевские образы. Рафинированная утонченность колорита сочетается с густыми, сочными малявинскими красками. Четко очерченная графичность рисунка сменяется изысканной звукописью. Остро драматический, даже трагический тон высказывания чередуется с жизнеутверждающим, задорным настроением. Эпичность повествования сменяется пленэрностью, жанровая характеристичность — драматической заостренностью. Лирико-созерцательная картинность противостоит динамичному действию.

В широкой панораме образного мира симфонического творчества Щербачева можно усмотреть две основные линии развития. Первая, лирико-психологическая, генетически связана с вагнеровско-скрябинской образностью. Вторая, жанрово-эпическая, развивает бородинско-прокофьевскую линию симфонизма. Каждая из этих двух линий на протяжении творческого пути композитора претерпела существенные трансформации.

В „Веге“, первой симфонической партитуре Щербачева, раскрывается лирико-психологическая направленность индивидуальности композитора. Круг образов этой пьесы навеян лядовским „Волшебным озером“ („... без людей — без их просьб и жалоб — одна мертвая природа, холодная, злая, но фантастичная, как в сказке“¹) и скрябинской „Поэмой экстаза“ с ее космической темой „полета“. Музыка повествует о воображаемой вселенной, где находится таинственная голубая звезда Вега. Это не картина реально существующей природы, а видение мерцающей звезды. Бесспорна в самом названии пьесы ориентация композитора на ранние стихи Блока. Призрачный мир „Веги“ перекликается с симфонической миниатюрой Щербачева „Сказка“, которой предпослан эпитаф из Тютчева: „Земная жизнь кругом объята снами“.

Однако только воображаемая мертвая природа или же само экстатическое состояние не могли бы представить творческого интереса для Щербачева². Он композитор действия, а не состояния, программа для него только стимул для выявления живых эмоций в их динамическом развитии. Причудливые, таинственные, призрачные настроения в ранних произведениях Щербачева наполнены тревожным предчувствием „грядущих скитаний“, „неслыханных мятежей“. Тематика ранних симфони-

¹ Лядов А. К. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. — Пг., 1916, с. 202.

² „Просто зрелище меня мало захватывает как композитора, к стилизации я не чувствую себя способным и мне необходимы живые люди с живыми страстями для зацепки за какую-то динамику действия“, — писал композитор (с. 183).

ческих произведений Щербачева не является плодом созерцательной фантазии, она рождена глубоким человеческим переживанием. Как и в юношеской лирике Блока, в этих произведениях композитора волнуют проблемы соотношения частного с общим, человека с миром.

„Вега“, „Сказка“ и „Шествие“ писались композитором в летние каникулы 1910 и 1912 годов на Украине, в деревне Васильково. Украинские ночи с жгуче-черным небом, с таинственно мерцающими созвездиями явились для автора источником вдохновения. Возможно, молодому Щербачеву вспоминались гоголевские „Вечера на хуторе близ Диканьки“ и ранние стихи Блока, где в изобилии встречаются образы и мотивы, ведущие свое происхождение от народных сказок и песен. По своему художественному складу Щербачев — романтик. В его воображении сливаются внешние впечатления и фантазия, окрашиваясь в лирические тона.

Лирико-психологическая образная линия, представленная в симфонических картинах, в Первой симфонии углубляется и драматизируется.

Блок утверждал, что „личная страсть“ всякого истинного художника всегда „насыщена духом эпохи“ и поэтому „в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой“¹. Тонкий и чуткий художник, Блок запечатлел в стихах и поэмах предреволюционного десятилетия путь свой и своих современников как „путь, среди революций“.

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забуть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый ответ в лицах есть².

Эти строки блоковского стихотворения (1914) могут служить эпиграфом к Первой симфонии Щербачева. Эмоциональная сфера одночастной симфонии многообразна. Она развивается от сумрачных монологов вступления через порывистую устремленность экспозиции и разработки к обострению конфликта в заключительном разделе, где резко сопоставлены экстазическая кульминация и трагический срыв к исходному сосредоточенно-мрачному ожиданию. Основной образно-психологический перелом в событиях симфонии-драмы оттянут на заключительный, завершающий этап развития. Он происходит не в разработке и даже не в репризе, а лишь в коде, где после лучезарной кульминации особенно печально звучит тихий минорный заключительный раздел. Такого рода композиционный план

¹ Блок А. Л. Катилина (1918). — Цит. изд., т. 4, с. 287.

² Блок А. Л. Цит. изд. — Л., 1980, т. 2, с. 239.

абсолютно не типичен ни для классической, ни для романтической симфонии, где итоговость вывода принципиально подчеркивались. Здесь же, напротив, итог оказывается двойственным, внутренне конфликтным. Столкновение героического и элегического в конце симфонии достигает уровня неразрешимого конфликта.

Некоторые из страниц симфонии отличаются светлой напевностью. Среди них ярко выделяется центральный раздел побочной партии, в которой предвосхищено то обращение композитора к современной песенно-маршевой стихии, которая раскроется значительно позже, в Третьей, Четвертой и Пятой симфониях.

Особое место занимает в творчестве Щербачева Вторая, „Блоковская“ симфония — монументальное пятичастное вокально-симфоническое полотно на стихотворения поэта. Эпоха „страшного мира“, запечатленная поэзией Блока, получила в этой симфонии художественно зрелое и глубокое воплощение. Стихия романтических образов блоковской поэзии, проблемы, стоявшие перед личностью в начале XX века, — все это волновало Щербачева-художника. В основу симфонии для сопрано, тенора, хора и четверного состава оркестра положена четко выстроенная композиция из стихов Блока 1909—1913 годов.

Первая часть — чисто оркестровая, симфонический пролог, где зарождаются все образные сферы симфонии. Вторая — для сопрано, хора и оркестра — написана на слова стихотворения „Миры летят“ из цикла „Страшный мир“. Она воссоздает образ движущейся, меняющейся вселенной. Третья часть — для сопрано и оркестра — лирический центр симфонии (на слова „Поет, поет“ из цикла „О чем поет ветер“). Четвертая часть — для хора и оркестра — воссоздает тревожные звуки мира („Сквозь серый дым от краю и до краю“ из цикла „Арфы и скрипки“). Финал — наиболее развернутая часть симфонии, ее кульминация и итог — воплощает блоковскую „Песнь Ада“ из цикла „Страшный мир“. Человек, не найдя ответов ни на земле, ни во вселенной на мучительные вопросы о смысле жизни, решает спуститься в ад. Если Данте избрал своим спутником в странствиях по кругам ада древнеримского поэта Вергилия, то Блок мысленно обращается к поэзии великого флорентийца. В блоковской „Песни Ада“ бережно сохраняются стилистика, особенности поэтической структуры поэмы, даже ее характерные лексические свойства. У Блока это не стилизация, а подлинное творческое перевоплощение, воссоздание!

Щербачевская композиция, думается, выстраивается не без глубокого влияния архитектоники и образной драматургии „Ада“ Данте. Не случайно, блоковская вариация на тему Данте („Песнь Ада“) стала смысловой вершиной цикла, его гигантским финалом¹. Как и Блок, посетивший дантовские места

¹ См. письмо Б. В. Асафьева к В. В. Щербачеву от 16 марта 1926 года (с. 269).

в 1909 году, Щербачев бывал в Италии (в 1911 и 1914 годах). Величавое искусство основоположника итальянской поэзии не могло не захватить и поэта и композитора. В дантовской поэме люди XX века воспринимали созвучный их эпохе дух мятежных страстей, закованных в строгие и мощные грани совершенных архитектурных форм. „Песнь Ада“ Блока написана теми же терцинами, что и „Ад“ Данте, написана на ту же тему, воссоздает те же необычные трагические чувства и образы.

В отобранных для симфонии стихотворениях Блока Щербачев выявляет их образную взаимосвязь и даже определенный символический трактованный сюжет: жизнь — смерть — утраченный рай — нисхождение в ад. Есть в композиции и сквозные сюжетные линии: крушение привычных жизненных устоев, полет в неизведанное, смена пространств и времен, тревожные звоны и вихри, миг счастья, низвержение в пучину страданий. Вместе с тем эмоциональный колорит блоковской поэзии, ее драматическая взрывчатость, сложнейшее воплощение душевного состояния, тончайшая психологическая лирика, грозные образы-символы — все это определило эмоциональный тонус музыки Второй симфонии. Музыка Щербачева вступает со словами в своеобразный смысловой контрапункт, несет не только „встречный ритм“ (термин Е. А. Ручьевской), но и „встречное содержание“, рожденное новым, более динамичным и созидательным десятилетием XX века.

Образно-стилевой строй симфонии многослоен. Щербачев трактует поэтические тексты в дантовском ключе (аллегорически), обращаясь в воплощении стихов к музыке как эпохи барокко, так и позднего романтизма. Однако образный мир симфонии, написанной в 20-е годы XX века, острее, жестче блоковского, мелодические силуэты приобрели резкие, причудливые формы.

Во Второй симфонии, наиболее оригинальном и совершенном произведении композитора, психологические глубины его творчества сконцентрированы в максимальной степени. Это кульминация его лирико-драматического симфонизма, после которой на первое место выдвигается вторая, эпическая сфера, ранее не игравшая в симфонизме Щербачева столь значительной роли.

Впервые она представлена в „Шествии“, где ощущается (еще в достаточно наивном облике) бородинско-прокофьевская традиция. „Шествие“ задумано как блестящая концертная пьеса жанрового характера. В ней эффектно сочетаются элементы мендельсоновского Свадебного марша, лирических образов бородинской увертюры к „Князю Игорю“ и резких, стремительных прокофьевских маршей.

Жанрово-эпическая сфера зрелого щербачевского симфонизма, так же как и лирико-психологическая, теснейшим образом связана с системой блоковской поэтики. Примером может служить Третья, пятичастная симфония. В этой симфонии жан-

рово-эпическая сфера вырастает на основе балетной, изысканной театральной стихии. В партитуре сопряжены гротеск и драматизм, лирика и скоморошество, эпос и ориентальная дансантичность, конфликтность образов и простодушный юмор. Музыкальные образы возникают на основе ритмоинтонаций, близких балетному театру, пантомиме, музыкально-хореографическим сценам, древнерусским скоморошьям игрищам, преломленным сугубо современно.

Если во Второй симфонии осуществлялась блоковская идея „памяти о прошлом“, то в Третьей господствует тенденция „преодоления прошлого“. „Страшный мир“ вчерашнего дня запечатлен в остропсихологической лирике Второй симфонии. Динамичный и светлый, своей необычностью удивляющий человека, познавшего „страшный мир“, сегодняшний день выступает в лаконичной, жестковатой по звучанию Третьей симфонии, первоначально задуманной как симфониетта.

В симфонии отражена тематика духовной перестройки интеллигента в атмосфере трудовых будней страны, которая была намечена уже Блоком, но реально выявилась в советской литературе 20-х — начала 30-х годов. Сегодняшний день, как эпоха массового трудового порыва, борьбы за темпы строительства, энтузиазма новостроек выступает в таких литературных произведениях, как „Время, вперед!“ В. Катаева, „Гидроцентраль“ М. Шагинян, „Цемент“ Ф. Гладкова. В „Братьях“ К. Федина и „Зависти“ Ю. Олеши, позже в „Хождениях по мукам“ А. Толстого ярко запечатлен конфликт нового и старого в сознании основных героев, трудная, мучительная перестройка духовного мира интеллигента предреволюционной формации в условиях нового общества. В музыке эта тематика выявилась даже раньше, чем в литературе, и не только у старших, но и у самых молодых композиторов, начиная с Шостаковича. В Первой симфонии (1925) Шостаковича реалистически остро воплощен объективный жизненный конфликт старого сознания и зарождающихся новых духовных сил, связанных с обостренным чувством коллективизма, энтузиастической верой в правоту новых, только что победивших идей. В Пятой симфонии Шостаковича (1937) эта тема углубилась и была определена А. Толстым как тема становления личности. Та же тематика в ином плане пронизывает все симфонии Мясковского, начиная с Шестой. Интеллигент и революция, интеллигент и новое общество, личность интеллигента и массовый трудовой энтузиазм строителей первых пятилеток — тема, являющаяся одной из ведущих в литературном и музыкальном творчестве всего периода между Октябрьской революцией и второй мировой войной.

Свое решение названной темы нашел и Шербачев, чья Третья симфония явилась своеобразной концепционно-стилевой модуляцией от Второй симфонии к Четвертой и Пятой. Переломное значение этого опуса было не сразу оценено современниками. Достаточно указать на серьезное и искреннее

письмо П. Б. Рязанова к Щербачеву (с. 280), в котором Рязанов безоговорочно осуждал Третью симфонию, воспринимая ее как музыку того же „староинтеллигентского“ духовного мира, полную странностей и вычурных ужимок, далекую от здоровой психологии нового поколения...

С первых тактов симфонии противопоставляются две образные сферы — ораторски-призывная, почти агитационная в своей волевой твердости и скептически-гротесковая, сумрачная, раздвоенная. Конфликт реализован в симфонии как противопоставление мажорно-диатонической и атональной сфер. Этот драматургический прием в полной мере проявился в советской музыке значительно позже, в 60-х годах. Щербачев был одним из его первооткрывателей.

В последующих сочинениях Щербачева традиционализм — в высоком смысле — выступает более отчетливо. Третья симфония (особенно ее финал) подготовила обращение композитора к театральной и киномузыке на сюжеты из русской истории и литературы („Гроза“, „Петр I“, „Анна Колосова“, „Табачный капитан“), а также к программной симфонии на современную тему (история Ижорского завода).

В сюите „Гроза“ достигнуто важное новое качество. Это конкретность образных характеристик, рельефность и сочность тематизма, отвечающая классическому сюжету. Отчасти и киномузыка подготовила появление программной симфонии, в которой Щербачев попытался запечатлеть коренные изменения в жизни страны на локальном материале истории Ижорского завода.

Четвертая симфония написана для баса, тенора, сопрано, хора на слова П. Далецкого и тройного состава оркестра. В симфонии предполагалось семь частей: „Мирное житье“, „Но...“, „Первая стачка“, „Восстание“ (1905 год), „Империалистическая война“, „Гражданская война“ и заключительная часть — дифирамб, посвященный первому советскому блюмингу, построенному на Ижорском заводе. Из семи частей были написаны четыре, история Ижорского завода сюжетно обрывается на революции 1905 года.

Образная сфера симфонии перекликается с блоковским поэтическим миром. Блок еще в предреволюционные годы «видел перед собой страну, неудержимо рвущуюся к новой жизни. Россия обернулась к нему своим „новым ликом“». Поэт «увидел и воспел „многоярусный корпус завода“, фабричные трубы и гудки, уголь и руду. „Будущее России лежит в еле еще тронутых силах народных масс и подземных богатств“, — писал он в 1915 году»¹.

„Новый лик“ России композитор хотел раскрыть в симфонии на примере истории Ижорского завода. Это сочинение является этапным в творчестве самого Щербачева и отражает ха-

¹ Цит. по вступительной статье Вл. Орлова в кн.: Блок А. Стихотворения и поэмы: Библиотека поэта; малая серия. — Л., 1951, с. 58—59.

ракетные черты симфонического жанра конца 20-х — середины 30-х годов. Четвертая симфония не только развивает героико-эпические традиции отечественной музыки, но и намечает новые пути. Открытое обращение композитора к фольклорным жанрам — фабричных песен-романсов, заводских призывных песен-маршей, соединенных с плясовыми, скоморошьими наигрышами, — рождает музыкальную образность, ранее не встречавшуюся в симфоническом творчестве. Концепция симфонии находится в русле исканий, направленных на освоение советской темы в симфонической и театральной музыке.

Мысль о создании монументального полотна, посвященного истории Русского государства, изложена в авторской программе-аннотации к Пятой симфонии (с. 101). Возможно, блоковские идеи „памяти о прошлом“, „вечного возвращения“, раскрытые в цикле статей „Россия и интеллигенция“ (1907—1918), явились отправной точкой в работе над Пятой симфонией, навеянной образами блоковского цикла „На поле Куликовом“.

В Пятой симфонии запечатлены напряженные поиски синтеза традиционных и новаторских принципов. Здесь ощутимо воздействие бородинской большой симфонии и рахманиновского симфонизма, заметна образно-драматургическая связь с Третьей симфонией Рахманинова: трактовка знаменного распева как темы судьбы, линейная протяженность лирической медленной части, сочетание праздничности и драматизма в финале. Однако в этой симфонии содержится многое от завоеваний ранних симфоний композитора.

В Пятой симфонии две основные образные сферы щербачевской музыки — лирико-психологическая и жанрово-эпическая — взаимодействуют при главенстве эпической. В этой партитуре возрождается свойственная композитору напряженность и непрерывность симфонического дыхания, психологическая углубленность лирических образов. Трагический пафос конфликтных столкновений органично сочетается с суровым эпосом, широкой распевностью мелодических линий. Контрастом к драматически действенным основным построениям звучат таинственно-созерцательные эпизоды, в которых, однако, также ясно ощутим русский ладовый кодорит.

Симфонизму Щербачева свойственна глубокая и оригинальная взаимосвязь музыки и поэтического слова, литературно-философская насыщенность. Композитор направляет свои поиски прежде всего в сферу драматургии, концепционно-выразительной архитектоники. Его гуманистические концепции принимали формы то лиричнейшей исповеди (Вторая симфония, романсы); то театрально-броской характеристичности (Нонет, Третья симфония), то программной картинности в традициях русской школы („Вега“, „Сказка“, „Шествие“, „Гроза“, „Петр I“, Четвертая симфония), то, наконец, масштабного героико-эпического полотна (Пятая симфония).

Симфонизм Щербачева пластичен, многослоен, живописен. С образным миром Блока Щербачева роднит всепроникающий лиризм, романтическое мироощущение, сочетающееся с беспощадно трезвым трагедийным воспроизведением реальных конфликтов и противоречий предреволюционной эпохи, а также с острым патриотическим чувством и оптимистической верой в будущее своего народа. Отсюда эпический тон поздних полотен композитора, возникающих под влиянием стихов Блока о Куликовской битве и образов русской классической литературы. Щербачев на три десятилетия пережил Блока. Поэтому естественно, что в его творчество вошли новые темы и идеи, рожденные советской жизнью. Искреннее, глубокое стремление композитора к воплощению образов новой действительности проявилось в Третьей симфонии, соединяющей праздничную героику, углубленный лиризм и острый гротеск, в Четвертой симфонии, воплощающей картины и страницы русской истории и революционной борьбы масс. И наконец, в Пятой симфонии, где лирика и эпос сплавлены воедино на основе общего сурово-драматического, остроконфликтного повествования.

II. ТЕМАТИЗМ, ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, ФОРМА

В общей эволюции стиля Щербачева симфоническая картина „Вега“ оказалась первым ростком творческой индивидуальности композитора и его симфонического метода. Осваивая традиции русской симфонической школы, Щербачев находит и свой индивидуальный путь. Формируются принципы построения и развития тематического материала, устанавливаются типичные для Щербачева контрастная дифференциация фонового и рельефного тематизма, активное развитие фигурационных многоплановых фактур. Индивидуализирован тембровый план произведения, форма выстраивается в своеобразно трактованную трехчастную композицию.

Первая тема раскрывает свои индивидуальные особенности не сразу. Вначале дается ее гармоническая структура, затем ритмическая и только потом излагается ее мелодическая основа.

Подобный тип изложения встречается в симфонической миниатюре Лядова („Волшебное озеро“): Но моделью этой гармонии является „тристанаккорд“ Вагнера. Фонический эффект „тристанаккорда“ преломлен в основном гармоническом комплексе „Веги“. Вычлененный из гармонии „терцовый“ мотив — это первый мелодический вариант темы. Он получает свое развитие в последующих девяти вариантах мелодии. Каждый из них возникает по принципу прорастания (термин В. В. Протопопова) не только интонационного, но и метроритмического,

[Lento]

Fl. *p* Ob. *p*

V-ni I, II con sord. *pp*

V-le con sord. *pp*

Cor. a2 con sord. *pp*

pp V-c, C-b. con sord.

Ob. *p*

Cor. a2

Tr-ba I con sord.

Cor. con sord.

Cl. *p* C. ingl. *p*

V-no solo e Fl. *p* C. ingl. *p*

Ob. *p*

Cor. con sord.

Tr-ne

тесситурного, тембрового и полифонического. Относительная равноправность каждого из последующих вариантов основана на том же принципе прорастания. Связь между вариантами осуществляется на основе производного тематизма, являясь не только особенностью темообразования рельефа „Веги“, но и стилиевой чертой тематического материала всего творчества Щербачева.

В композиции „Веги“ также проявляются индивидуальные особенности композитора.

Первый, экспонирующий раздел представляет собой смешанную гомофонную и полифоническую форму. Гомофонная структура — двухчастная с включением ($a = \frac{a_1}{b}$), а полифоническая воспроизводит экспозицию фуги с удержанным противосложением, являющимся темой „в“. Тема „а“ имеет и экспозицию, и контрэкспозицию. Так совмещается двухчастная (с включением) гомофонная форма с полифонической экспозицией двух тем.

Средний раздел основан на полифонических принципах развития, однако экспонируются темы порознь. Они являются производными от тем первого раздела. Форма здесь гомофонная — двойная двухчастная: интенсивное развитие тем во втором разделе среднего эпизода образует зеркальную репризу всей средней части (ABV_1A_1).

Реприза „Веги“ усеченная, выполняет функцию перехода к коде. Кульминация, не состоявшаяся на грани среднего и репризного разделов, переносится в код. Переменность функций формы ярко выступает в этих структурных особенностях. В среднем разделе внесены черты экспозиции (ABV_1A_1) с зеркальной контрэкспозицией. Код совмещает функции разрабочной и репризной кульминаций, а также является вершиной развития фонового тематизма.

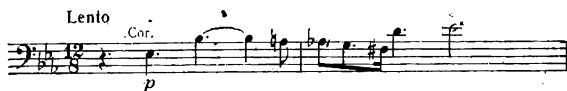
Общая тенденция становления индивидуального тематизма Щербачева опирается на конкретный, четко сформулированный тематизм Римского-Корсакова. Отточенность, образная конкретность, лаконизм — именно этим методом экспонирования овладел Щербачев в стенах консерватории. Но уже в „Веге“ он начал преобразовывать этот метод путем переинтонирования, прорастания тематизма на протяжении всего произведения.

В тематических взаимосвязях разделов сонатной формы *Первой симфонии* сложно выявлен принцип прорастания. Если этот принцип в „Веге“ является преобладающим, то в симфонии он взаимодействует с варьированным переинтонированием тем в различных тембровых красках. Значительную роль играют жанровые, ладовые, образные контрасты.

Тематический материал *Первой симфонии* достаточно разнолик и представлен многообразным кругом жанровых сфер. Спокойное повествование, различные оттенки риторики, лирические, песенные интонации перекликаются то с активным мар-

шевым ритмом, то с вальсовой кружащейся интонацией. В тематическом материале симфонии по сравнению с „Вегой“ больше сдержанного драматизма, внутренней сосредоточенности и эпической повествовательности.

Неторопливое повествование темы главной партии вырастает из величавого напева-клича вступления.



Жанровым, фактурным, тесситурным контрастом вторгается тема связующей части, развивающая интонации вступления. Ее мотивная и структурная квадратность, секвентность преодолевается вторжением элемента темы главной партии.



Множественность тематизма побочной партии (ее основная тема песенна, диатонична) функционально дифференцируется на основной и продолжающий тематизм, как это присуще и главной партии, что придает экспозиции некоторые признаки цепной формы.

Разработка симфонии предвосхищает соответствующие разделы последующих щербачевских симфоний. Введение скерцозного эпизода в разработку обновляет и вместе с тем продолжает линию образов экспозиции в новом жанровом качестве на основе остропунктирного ритма и вносит черты цикличности. В разработке также формируется типичная для симфоний Щербачева фазность прорастания и развития тематизма. Отдельные фазы здесь связаны с полифоническими приемами развития — имитационным и контрапунктическим, с темповыми и ритмическими контрастами, с фактурным и темповым противопоставлением разделов, с различной ролью фонового материала. Разработка является наиболее индивидуализированным разделом сонатной формы по приемам и стадиям развития. Динамизированная репризность вторгается в разработку, создавая переменнo-функциональную трактовку ее кульминационной фазы.

Реприза симфонии необычна для одночастных циклов (смешанных форм) подчеркнутой точностью воспроизведения всех разделов экспозиции. Лишь тональный план изменен, но сугубо традиционно — побочная партия тонально подчинена главной.

В начале коды возникает общая кульминация произведения. Тема вступления звучит в героическом, „скрябинском“ облике.

Столь же мощно утверждается и тема главной партии, переходящая в медный унисон (ц. 108), но далее тема стремительно ниспадает и возвращается к первоначальному сумрачно-повествовательному напеву бас-кларнета. Зеркальность коды подчеркивается заключительным проведением вступительной темы в тождественном по отношению к началу симфонии облике. Подобная концентрическая зеркальность (вступление — главная партия и проведение их в обратном порядке в коде) возвращает повествование на круги своя. Печальная безысходность эпилога была предопределена таким же скорбным прологом.

Особенностью стиля Щербачева-симфониста, связанной с развитием лирико-психологических образов, является создание определенных условий для возникновения темы: рельефному тематизму неизменно предшествует „звуковая среда“.

Такое соотношение вступительного фона и тематического рельефа впервые встречается в главной партии Девятой симфонии Бетховена и получает свое развитие в экспозиционных построениях почти всех симфоний Брукнера (главные партии первых частей). Исторически посредствующим звеном между Бетховеном и Брукнером в этом плане явился Вагнер. Так, гигантский вступительный Es-dur „Золота Рейна“ представляет собой неторопливое вызревание тематизма из недр арпеджированной тоники. Произведения Дебюсси во многом также развивают эту традицию. В русской музыке можно указать на вступление к опере „Сказание о невидимом граде Китеже“ (тематическая фигурация с постепенно накладывающейся на нее мелодией-темой) и симфонические партитуры Лядова и Скрябина.

Для Щербачева-симфониста характерно отображение самого процесса кристаллизации тематизма, становления музыкального образа, данного не в сформулированном виде, а в облике, соответствующем психологическому процессу зарождения мысли.

Соотношение тематического рельефа и фона драматургически существенно во всех симфониях Щербачева, начиная с Первой.

Наглядно выступает в Первой симфонии также фактурно-тематическая взаимосвязь фоновых фигураций вступления, главной и побочной партий. В разработке фоновый материал развивается, достигая кульминации в коде одночастного цикла.

Сам тематический рельеф Первой симфонии и принцип его оркестрового развития опирается на скрябинскую стилистику и на глазуновский метод симметричных секвентных перемещений и густых смешанных тембров. Как известно, в пристрастии к смешанным тембрам и дублирующим соединениям групп оркестра самого Скрябина преемственно связан с глазуновскими партитурами.

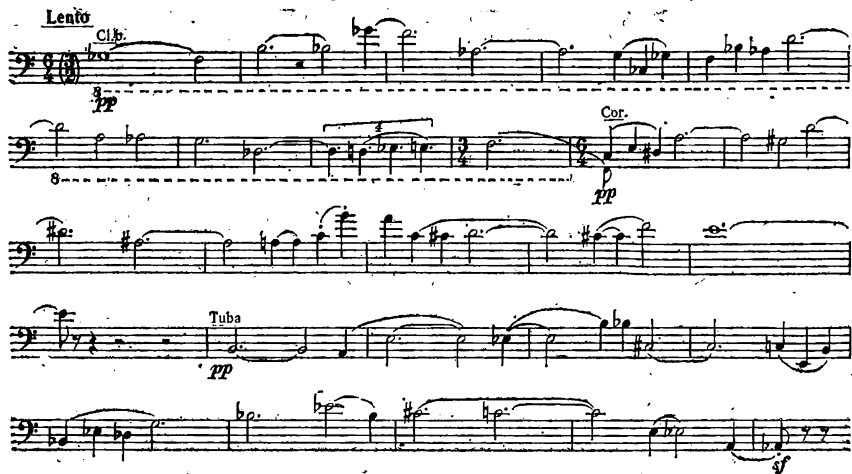
Квадратность тематического материала в Первой симфонии Щербачева сочетается с многотемностью, корсаковская и скрябинская стилистики — с поисками собственного музыкального

языка. Первая симфония близка и ранним опусам Мясковского („Аластор“, первые четыре симфонии) и даже Прокофьева („Сны“, „Осеннее“).

Во *Второй симфонии* своеобразно преломлен опыт безрепризных форм романтической музыки от позднеромантического романса (не шубертовских *Lied*, а скорее вольфовских „стихотворений“, сложных вокально-инструментальных композиций) до оперных сквозных форм монолога, сцены-монолога или единых развернутых музыкальных построений полифонического склада в мессах, „Страстях“ Баха, сочетающих хоровые и сольные разделы.

В блоковской поэзии Щербачев нашел материал, на основе которого создал свою яркую концепцию вокальной симфонии, отличающуюся от трактовки таких симфоний многими композиторами-современниками.

Близкие по стилю Щербачеву позднеромантические интонации „вздоха“, „томления“, встречавшиеся в предыдущих симфонических партитурах, присущи и темам Второй симфонии: они присутствуют во всех темообразованиях, которые можно подразделить на две группы. Первую составляют устойчиво фиксируемые лейттемы, которые постепенно принимают облик обобщенных тем-символов. Вторую группу представляют *лейтинтонации*, основанные на цепи сходных интервалов (например, нисходящих малых секунд). Грани между этими двумя группами размыты, ибо комплекс лейтинтонаций непрерывно преобразуется в темы; некоторые из них устойчиво повторяются, другие же „растворяются“ в последующем темообразовании. Так, начальная тема первой части, нигде не повторенная, интонационно определяет облик всех последующих тем цикла:



Вторая, флейтовая тема первой части наглядно демонстрирует рост, прорастание новых тематических фраз из предыдущих:



Выделенная из нее тема „креста“¹ становится одной из устойчивых лейттем, подвергаясь при этом интенсивной модификации на протяжении всех последующих частей. Она сохраняет сочетание двух нисходящих секунд, разделенных скачком. Не меньшее значение имеет лейтинтонация призывной фанфары: две восходящие кварты с малой секундой между ними.



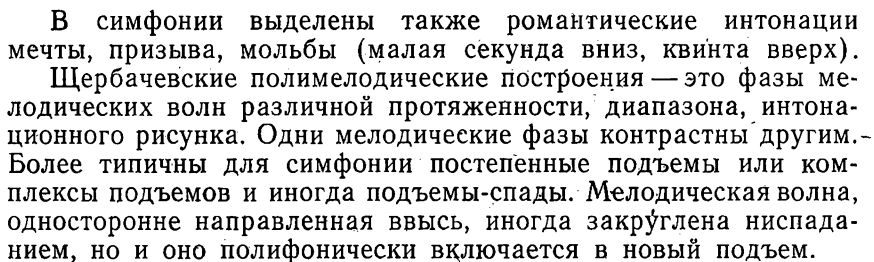
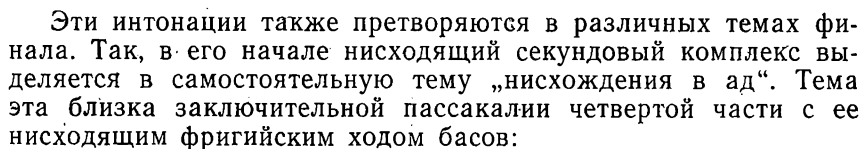
Этот боевой клич, интонационно близкий квартовым фанфарам „Князя Игоря“ и Поэмы экстаза, многократно встречается во всех частях симфонии вплоть до финала.

Наибольшие масштабы развития приобретает тема „инфернального танца“, зародившаяся во второй и откристаллизовавшаяся в четвертой части симфонии. Лейтмотив „инфернального танца“ широко развит в среднем разделе финала (рисующем „круг ада“, напоминающий „балльный зал“).



¹ Название тема „креста“ дается здесь по аналогии с баховскими интонационными оборотами, символизирующими в „Пассажах“ распятие. Сходные темы встречаются и в инструментальной музыке Баха, например, в фугах до-диез минор, си минор и других из первого тома „Хорошо темперированного клавира“.

В теме „креста“ синтезированы два интонационных ряда: нисходящее полутоновое движение и романтический мотив нисходящей секунды и восходящего скачка:



Начальная монодическая тема симфонии занимает двадцать семь тактов. Метод интонационного прорастания лежит в основе формирования этой мелодической линии. В ней сочетаются черты романтического и барочного стилей.

4 Заказ № 414

типов изложения тематического материала распространяются на фактурное соотношение частей цикла. Интонационная преемственность тем в различных тематических фазах перерастает в интонационную преемственность тематического материала целых частей цикла. Интервальные инверсии одних и тех же интонаций приводят к возникновению целостных лейттем-символов симфонии.

Смена гармоний представляет собой не функционально-альтерационное разрешение тяготений типа $ДД \rightarrow Д$ или альтерированной $S \rightarrow K_{64}$, а линейно-фигурационное голосоведение, вносящее в фактуру элементы непрерывной полифонизации. Подобного рода полифонически связанное и длительное фигурационное движение на органном пункте весьма характерно для начальных построений баховских „Страстей“, мессы си минор и более ранних образцов музыки барокко (начиная с концертов Корелли, Вивальди). Отличительной чертой разделов, основанных на органном пункте, у Щербачева является романтическая природа тематизма. Щербачев выделяет фоновый тематизм, однако смягчает функциональную и модуляционную направленность гармоний-комплексов, возвращая логике их последования полимелодическую, голосоведенческую природу.

Вокальные партии хора и солистов в симфонии представляют собой декламационно-скандируемые тоны, аккорды или речитативные интонации с ритмическим и тесситурным выделением ударных слогов на ключевых словах текста. В вокальных эпизодах симфонии преобладает медленное движение, в оркестровых — быстрое.

Риторические интонации сольных вокальных партий подчеркивают мерность, сдержанность движения голоса. Они тонко воплощают интонацию чтения Блоком своих стихов. По свидетельству современников, поэт читал стихи глухим, негромким голосом, с музыкально отточенной мерной ритмикой и частыми повторами одного тона в интонации¹. Эти же черты мы видим и в вокальной партии щербачевской симфонии, особенно в ее финале. Здесь средняя тесситура, многократные повторы тонов, акцентные выделения средствами ритма основных мыслей стихов, отсутствие внутрислоговых распевов и строгая ясная просодия. В финале партия хора трактуется фонически, как оркестровая краска. Хор поет без слов, он вводится там, где живописуются круги ада, стенания грешников. В партии хора преобладает восходящее поступенное движение, типичное для оркестровых линий финала. Эти восходящие поступенные линии приобретают облик некоего „лейтдвижения“ мелодии, шире — лейтнаправления музыки, вступающей в контрапунктический диалог с содержанием стихотворения. Музыкальные волны подъёмов создают *встречное движение* по отношению к безысходно ниспадающей и сатирически гротескной интонации стихотворения.

¹ Орлов Вл. Гамаюн. — Л., 1978, с. 703; Орлов Вл. Блок читает стихи. — Сов. культура, 1980, 14 окт.

В трактовке вокальной и оркестровой партий Щербачев — прямой последователь Вагнера¹. Он использует гигантский оркестровый аппарат: четверной состав с введением редко используемых инструментов (труба in F, флейта in F). Филигранно выверено в партитуре соотношение соло отдельных инструментов и групп оркестра. Четко деление внутри групп на многочисленные самостоятельные, свободно включающиеся и уходящие ритмические фигуры.

Композиция симфонии выстраивается достаточно симметрично: медленные (А) первая и третья части противостоят грозным, суровым быстрым частям (В) — второй и четвертой — и синтетической пятой (А—В—А—В—ВА). Быстрые части лаконичны, медленные более протяженны, их тематическое развитие подробнее и детализированнее. Тематические сцепления и взаимосвязи охватывают единым обручем все части цикла, выделяя группу лейтинтонаций, обновляясь в каждой части. От первой части к финалу композитор разворачивает форму по принципу объединения фаз развития каждой части в цикле всей симфонии. Композитор завершает произведение огромным финалом — последней большой фазой, в которой более мелкие перетекают одна в другую по принципу *переменности функций* и создается впечатление движения по спиралеобразному конусу спускающихся кругов ада.

Фазное членение в цикле своеобразно отражается на структурной дифференциации отдельных частей. Каждая часть переходит в последующую, сцепляя грани формы. Суть музыкального развития — в непрерывном обновлении. Пожалуй, эта симфония наиболее точно соответствует асафьевской идее формы как процесса². Процесс развития носит линейно-полифонический характер. Вычленяются как самостоятельные не только отдельные голоса, но и целые многоголосные пласты, комплексы мелодических и гомофонно-полифонических линий, интегрируясь вязкой многослойной оркестровкой. Традиционных структурных схем при этом не возникает.

В первой части намечаются элементы сонатной композиции, разрушаемые отсутствием репризы. Первая тема („главная партия“) отделена от флейтовой второй темы („побочной партии“) продолжительной цезурой и тремолирующим ритмом литавр. Развитие второй темы содержит типичное для побочной партии расширение, выделенное в самостоятельную фазу. В следующей фазе, соединенной с предыдущей „вторгающимся контрапунктом“, элементы заключительной части сочетаются

¹ В письме из Дрездена от 13 июля 1923 года читаем: „В этой части [IV] заранее знаю, что по поводу оркестровой манеры будут говорить о влиянии на меня Штрауса и Вагнера, но у кого же учиться оркестровой фактуре и свободе, как не у Вагнера, я теперь кое-что посмотрел из вагнеровских партитур и еще раз убедился, что это гений из гениев...“ (с. 178).

² Напомним, что Б. В. Асафьев работал над книгой „Музыкальная форма как процесс“, а Щербачев над Второй симфонией в одно и то же время, и этот термин появился в те же годы.

с началом разработочного движения. В разработке развитие тематического материала первой фазы полифонически сочетается с новым тематизмом. Новая тема объединяет весь многосоставный раздел до кульминации. В целом создается структурная композиция, состоящая из трех крупных фаз (по схеме АВС), границы между которыми разомкнуты. Дифференциация формы первой части симфонии на три самостоятельных раздела обуславливается также преобладающими принципами экспонирования — в первой фазе, разработочности — во второй, тематически обновленной „репризы“ — в третьей.

Вторая часть симфонии, идущая на едином стремительном движении, полифонически сопрягает и темы первой части, и новые ритмически-импульсивные темы „полета“. Оркестровая экспозиция развивает в нескольких взаимосвязанных волнах подъемов и спадов основной материал части — тему „порыва“.



Вторая — вокально-симфоническая — экспозиция вводит хор и солистку, а также новые тематические материалы. Вокальная экспозиция отделена от оркестровой не только введением хоровой фактуры, но и резким тональным сдвигом, цезурой, сменой оркестровой фактуры. Как и в первой части, крупная фаза дифференцирована на мелкие построения, связанные с тематическими репликами различных линий-тембров. Как и в первой части, кульминацией является синтезирующая реприза. Первая часть симфонии тонально разомкнута, вторая тонально определена: начинаясь в ре миноре, заканчивается в ре мажоре (баховский принцип ладового каданса). Итак, вторая часть представляет собой, как и первая, цепную трехфазную форму с двойной экспозицией оркестрового и вокального материала и со сквозным включением в развивающую фазу.

Третья часть является лирическим центром цикла. Она представляет собой великолепный образец шербацевской линейной полифонии. Мелодические линии разворачиваются спокойно, накладываясь друг на друга, поочередно выступая на первый план. Диатонический напев солирующей флейты свободно перевоплощается в новые мелодические образования, полифонически сливающиеся, вступающие в дуэтные и ансамблевые диалоги. Цементирующим элементом оказывается трепетный фон, который непрерывно переосмысливается, звуча то полетно, устремленно, то зыбко и хрупко. Трехфазный принцип

структуры этой части реализован в новом плане. Полифоническая экспозиция объединяется прорастанием интонационно родственных тем, прозрачной тканью оркестра, мелодическим речитативом солистки. Вторая и третья фазы части слиты в единое крупное построение, открывающееся новым фоновым пунктирным ритмом. Синтезирующая полифоническая реприза вводится в середину второй фазы как ложная реприза. В ложной репризе заключается реминисценция из второй части симфонии. Третья фаза — реприза-кода, отделенная цезурой, — лаконична и служит дополнением к предыдущей фазе. В ней звучат лишь отголоски линий экспозиции. Третья фаза является не полифоническим синтезированием, как было в предыдущих частях, а кодой-дополнением. В экспозиционном разделе части были широко развиты контрапунктические стретты. Их отсутствие в третьей фазе-коде является приемом торможения, позже используемым в финале. Таким образом, в третьей части наметившаяся трехфазность (имевшаяся в предыдущих частях) переосмысливается в двухфазную форму с кодой-дополнением, которая корреспондирует не только с кодой финала, но и с кодой первой части.

Наиболее близка к репризной трехфазной форме четвертая часть симфонии, содержащая элементы тематической, резюмирующей репризы в кульминационной фазе. Реприза этой части синтетическая — она содержит повторение темы средней фазы. Средняя фаза отделена от экспозиции резким жанровым, ритмическим, тембровым контрастом. В отличие от второй фазы, реприза — наиболее развернутый раздел четвертой части. Она основана на полифоническом соединении тем предыдущих разделов и завершается пассакалией на теме „нисхождения в ад“. Расширенная реприза подчеркивает завершение в четвертой части единой *макрофазы цикла*, состоящей из первых четырех частей симфонии. В четвертой, завершающей макрофазу части усилен резюмирующий, репризный характер образов-символов, прорастающих в процессе развития первых трех частей. Преобладание тематически безрепризной трехфазности в первых трех частях симфонии, дифференциация крупных фаз развития на многие взаимосвязанные вокально-симфонические фазы несомненно обнаруживает воздействие вагнеровских оперных форм на симфонический цикл. Возможна аналогия также с симфониями Малера, претворяющими влияние сквозных многофазных оперных форм. У Малера иначе выявлены черты сонатной и других инструментальных форм, его трехчастность тематически репризна. У Щербачева же больше *безрепризной*, свободной *фазности*, дифференцирующейся на прихотливые микрофазы, — все это носит отпечаток вольфовских вокальных „стихотворений“, по-своему воспринятых русскими композиторами в их блоковских романах (Щербачев, Гнесин и другие).

Финал симфонии синтезирует не только все проросшие в четырех частях темы-символы, но и многофазность структуры, объединяемой в три основные крупные фазы — экспозиционную,

развивающую и заключительную. Экспозиционная фаза, в отличие от предыдущих частей, является оркестровым синтезированием тематизма всей симфонии. Начинаясь как *контрэкспозиция*, вокальная линия вскоре модулирует в сферу разработочного развития, которое особенно проявляется в линиях оркестра. Так в недрах экспозиционной фазы зарождаются элементы развивающей фазы. В этом проявляется *переменность функций формы* в целом и ее построений. Развивающая фаза огромна по масштабу, тематически и структурно многофазна. Она объединена лейтмотивом „инфернального танца“. В этот раздел включаются все лейттемы и лейтинтонации симфонии от темы „креста“ до темы „порыва к свободе“. Внутри развивающего раздела возникают ложные и синтезирующие репризы. Ложные репризы рассредоточивают синтезирование тематизма внутри огромной фазы развития. Контрастная многосоставность развивающей фазы подчеркнута выделением в самостоятельное срединное построение фактурного тематизма изобразительного характера. Последующее развивающее построение объединяется лейтмотивом танца. Заключительная фаза финала, как и в третьей части, лаконична и является кодой-дополнением, чей траурный характер связан с кодой первой части. Переход к коде монодичен, как и в первой и в третьей частях цикла. Кода тонально разомкнута по отношению к экспозиции, лишь последний звук *си-бемоль* возвращает основной опорный тон финала, его начала и четвертой части.

Итак, синтезирующая экспозиция финала является одновременно оркестровым обобщением всех предыдущих частей цикла. Развивающая вторая фаза содержит черты тематической репризы как финала, так и всего цикла. А заключительная третья фаза является кодой-дополнением, траурным послесловием, эпилогом повествования. Вокально-симфонический цикл в целом оказывается прочно спаянным тематическими взаимосвязями и четко выявленными фазами прорастания и обновления тем.

Гигантская моносцена, неделимая сквозная трехчастность пятой части замыкает собой романтическую дилогию — композицию, состоящую из двух огромных фаз.

Таким образом, во Второй симфонии Щербачев направил свои поиски в сторону новых *безрепризных линейных построений* или обновленного принципа двухчастной зеркальной репризности (как в партитурах „Веги“ и Первой симфонии). Зеркально-двухчастная структура баховских инвенций становится „микронегативом“ огромного композиционного музыкального полотна, строящегося по тем же закономерностям, что и у Баха, опирающегося не на гомофонные, а на полифонические структуры. От гомофонной музыки остается множественность тематизма, его мотивная взаимосвязь; от полифонического — бескадансовость, непрерывность, отсутствие структурных граней. Даже срединные кадансы и цезуры, типичные для старинных форм, здесь отсутствуют. Волнообразное движение с подъе-

мом и спадом оказывается неизбежным для микроструктур, для отдельных фаз развития и для линий отдельных частей, для композиции цикла в целом.

Щербачев использует накопленную романтической музыкой самостоятельную выразительность фигурационно-гармонического материала в качестве устойчивого элемента инвенционной в целом композиции. Ее линейные пласты могут быть выписаны отдельно и в этом случае образуют осмысленную, непрерывно развивающуюся мелодику. Ритмогармоническая фактура также относительно самостоятельна и в экспонировании, и в развитии. Соединение же двух основных слоев партитуры создает и „полифонию высшего порядка“, ибо эти два слоя развиваются одновременно, в различных тембропространственных и временных проекциях. В этом контрапункте между горизонтальным и вертикальным движениями проявляется своеобразно преломленная инвенционность произведения, написанного в XX веке, далекого от неоклассицистской стилизации. Такую инвенционность можно назвать и более тяжеловесным термином, например комплексной линейностью, гомофонно-полифонической неповторностью, нестабильностью, структурной мобильностью. Однако более лаконично и точно выражает суть явления понятие *инвенционности*. Попробуем его сформулировать. Свободное полифоническое развертывание, далекое от строгих структур и приемов, неповторное в своем движении, является основным признаком инвенционного принципа тематического развития и формообразования. Цепная политематичность мелодического материала в полифоническом складе, типичная для инвенционного принципа в современной его трактовке, присуща и симфонии Щербачева. Фоновый ритмофактурный тематизм в инвенционном построении оказывается относительно устойчивым элементом, объединяющим отдельные разделы формы, в общей ткани произведения выполняющим функцию одной из самостоятельно развивающихся линий-комплексов. При этом сольные вокальные партии включаются в линейно-полифоническую систему, а хоровые перемененно тяготеют то к фоновой, то к мелодической линиям. Обновленная, современно трактованная инвенционность произведения, написанного через двести лет после Баха, не повторяет буквально баховские приемы и структуры, а гибко, по-новому видоизменяет их с учетом стилевых богатств, накопленных классической и романтической музыкой. Такую инвенционность можно назвать *инвенционностью высшего порядка*¹. Разумеется, этот термин отнюдь не означает качественной оценки сочинения Щербачева в сравнении с предшествующими ему классическими образцами. Художественный уровень баховских произведений остается уникальным. Щербачев же в своей Второй симфонии

¹ В лекциях по полифонии Х. С. Кушнарев называл ладами высшего порядка всю систему тональных связей вокруг основной тональности, а также систему *особых* монотоникальных ладов, отличную от функциональной мажоро-минорной системы.

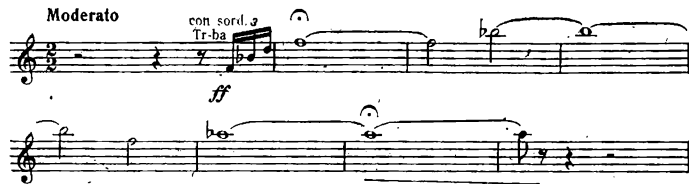
проложил некоторые новые пути, хотя далеко не исчерпал их скрытые возможности.

Процесс неустанный драматургического поиска новых принципов симфонической композиции остался незавершенным в творчестве Щербачева. Потенциальные возможности этого направления велики и в наши дни. Поэтому опыт выдающегося симфониста глубоко поучителен.

Грандиозная концепция Второй симфонии, вырастающая на основе бесконечной линейности, представляет собой плодотворное достижение русского симфонизма, перекидывающее арку к творческим поискам современных советских композиторов.

В *Третьей симфонии* примечательна острота сопоставлений многих тем. Число их перерастает привычные рамки сонатной и других традиционных форм. В отличие от концентрированной монологичности „Блдовской“ симфонии здесь достигнута подчеркнутая калейдоскопичность. Возникает своего рода парадокс: программная вокальная симфония в музыкальном отношении более обобщенна, лишена театрально-изобразительных аллюзий, которые очень сильны в непрограммном цикле.

В Третьей симфонии центральное место занимают несколько лейттем, изложенных в первой части и репризно повторенных в финале. Это прежде всего светлая си-бемоль-мажорная вступительная фанфара трубы, звучащая как призыв, как повелительный приказ. В отличие от минорных или уменьшенных ладов фанфарных тем Второй симфонии, этот лейтмотив подчеркнуто мажорен. Его направленность к самым высоким нотам диапазона трубы реализована ритмически обостренным арпеджированным движением мелодии, характерной для первичных жанров. Триольный затакт шестнадцатыми, целые и половинные длительности на звуках высокой тесситуры подчеркивают своеобразное сочетание маршевости и ораторской декламационности.



Так с первых тактов симфонии ярко выделяется новая для Щербачева сфера ораторски-призывных, почти агитационных в своей волевой твердости интонаций. Эта интонационная сфера мелодики и ритмики, дополненная жесткой политональностью гармонического языка, господствует в основных темах симфонии, объединяя их в единую образную сферу.

Вместе с тем с первых тактов дается предельно выпуклый, как в программной музыке, конфликт героического нафоса и развещающего скепсиса, жизнеутверждающей устремленности и гротескового, иронического излома, саркастической гримасы.

В этом противопоставлении словно воплощается раздвоенность сознания интеллигента конца 10-х — начала 20-х годов, включающегося в динамичные будни новой жизни. В ответ на призывную фанфару возникает хроматически изломанный мотив, звучащий у вторых скрипок, играющих пиццикато, и имитируемый альтами. Это не что иное, как вариант мотива „креста“ из Второй симфонии — два нисходящих полутона, разделенных скачком на большую терцию вверх...



Мотив „креста“ дополнен гротесковым пуантилизмом в крайних регистрах: флейты-пикколо в четвертой октаве и контрафагота в контроктаве. Диатонически-мажорная арпеджированная фанфара и хроматический атональный мотив „оборотень“ спаяны в единое построение и создают резкий внутритематический контраст бетховенской напряженности и полярности. Фанфарный мотив можно назвать лейттемой „ораторского призыва“, а хроматический мотив — темой „сомнений и скепсиса“. Так в одном музыкальном построении сталкиваются темы-символы нового и старого мира. Конфликт этот развивается далее. Второе предложение вступления модифицирует фанфарную тему, не повторяя, а преобразовывая ее. Первое предложение было монодическим, второе — полигармоническое, оно завершается политональным кадансом. Ми-бемоль Лейт-
ля

тема „сомнений и скепсиса“ предстает теперь в обособленном виде, она выделяется в самостоятельное тематическое построение, выполняющее функцию главной партии сонатной формы.

Тема главной партии оказывается тематическим прорастанием интонационной сферы хроматической темы „креста“ из вступления. Из основной интонации двух нисходящих полутонов, разделенных скачком, вырастает новая, длительно изложенная хроматическая тема, лишенная тонального устоя. Скачки расширены до уменьшенно-октавных и большесептимальных, с использованием прямого хроматического ниспадания.



Если во Второй симфонии возникали длительные линейные построения, то в Третьей господствует подчеркнутая дробность, структурная отчлененность многих кратких, разнородных тематических построений.

В лейттеме „массового шествия“ узнаются интонации вступительной фанфары, сжатые до секстового диапазона. Напев изложен в маршевом ритме параллельными квартами у валторн и звучит подобно массовой хоровой песне.



В этой теме сочетаются танцевальность, близкая туркменским ритмам, маршевость, а также массовая песенность. Этот новый для Щербачева интонационный оборот связан по контрасту с экзотической темой „инфернального танца“ из Второй симфонии. Однако общий облик и смысловое значение этих двух тем противоположны и даже полярны по характеру: песенно-маршевая тема Третьей симфонии излучает свет и радостную энергию. Связь с фанфарным лейтмотивом выделяется предельно наглядно. Так прораствание новых тем из предыдущих комплексов сочетается с их немедленным синтезированием уже в экспозиционных построениях. Эти два принципа, разделенные во Второй симфонии огромными пространствами, в Третьей предельно сжаты и концентрированы.

Форма строится из кратких, но не квадратных тем-эпизодов. Темообразование также отмечено стремительностью прораствания новых материалов из предыдущих интонационных комплексов.

Такова экспозиция первой части. Она многотемна и предельно контрастна по образной сфере. В ней начальные темы и интонационные комплексы стремительно развиваются, прораствают в новые, более выпуклые образы-символы, существенно меняют свой первоначальный характер и мелодический облик. При этом тема фанфары усиливает и дополняет свое значение лейтмотива „новой жизни“, а противостоящая ей „гамлетовская“ тема сомнений подчиняется жизнеутверждающему песенно-танцевальному движению. Так будет и во всем цикле, в этом весь пафос образно-тематического развития симфонии.

Первая часть — это дважды повторенная экспозиция основных тем симфонии. Основные темы экспозиции проводятся в последующих частях, развиваются в финале. Это единство дополнено интонационными связями тем в каждой части и между частями цикла. Дифференциация всех тем в каждой части симфонии на диатонические, или фанфарные и атональные, или хроматические подчеркивает основной образно-тематический конфликт.

Средние части цикла более замкнуты. Их жанровые контрасты более одноплановы, традиционны. Это вальсовая вторая часть, скерцозно-токатное „перпетуум мобиле“ в третьей, медленная распевная четвертая часть. Обращаясь к протяжной песенности в четвертой части, композитор находит новое предомление своей излюбленной линейности. Из одноголосной медленной попевки у флейты вырастает мелодическая линия широкого дыхания. Сама попевка напоминает некоторые баховские темы, содержащие скрытое двухголосие.



Исподволь, неторопливо она заполняет собой всю оркестровую ткань. Песенность ведет к строфичности построения. Замыкает четвертую часть возвращение к начальному мотиву.

Финал цикла уводит из сферы лирики в русло жанровости, предвосхищая финал Пятой симфонии. Скоморошья наигрыши, танцевальные попевки главной партии близки темам Бородина и раннего Стравинского. Побочная партия звучит как куплетная песня, обнаруживая (как и некоторые ранее указанные черты) стремление композитора ввести в симфонию современные ему бытовые интонации.

Наличие жанровых частей в цикле (вальс, скерцо-марш, финал) и введение в их средние разделы самостоятельных эпизодов с новыми жанровыми темами еще более подчеркивают характеристичность симфонии.

Итак, будучи преемственно связанной со Второй симфонией, Третья составляет с ней некий контрастный диптих, являясь кратким, но веским эпилогом трагического повествования, широко распахивая окно „в новый мир“, призывая в новый путь, к новым поискам, к новым жизненным впечатлениям, к активному переустройству человеческого сознания и окружающей жизни.

В тематическом материале *Четвертой симфонии* композитор до определенной степени возвращается к попевочной дробности и квадратности построений, отмеченным в Первой симфонии. В Четвертой меньше индивидуально-щербачевской линейности, непрерывности мелодического дыхания. Традиционная основа музыки подчеркнута вплоть до элементов прямого воспроизведения народных наигрышей. Так воплощается блоковская идея „вечного возвращения“ и „организма памяти“.

Первая часть симфонии — медленное вступление к циклу, что типично для симфоний Щербачева. Все последующие части быстрые. Кульминационная — третья часть („Первая стачка“). В ней более ярко выявлен облик Щербачева-симфониста. Она близка к финалу Третьей симфонии своей опорой на жанро-

вость, театральность, действенность, картинность, предвосхищая и финал Пятой симфонии.

Третья часть Четвертой симфонии изобилует полифоническими приемами. Она написана в форме свободных полифонических вариаций с использованием многочисленных имитаций, канонов, контрапунктически активных голосов, которые подводят к кульминации, где звучит свободное фугато, построенное на новой теме. В третьей части заметны две взаимопроникающие структуры: свободно трактованные полифонические вариации и полифоническая несимметричная трехчастность.

В финал композитор вводит ряд изобразительных моментов: звукопись „метели“ (встречные гаммы арф и струнных), „цоканье копыт“ (двойные пунктирные ритмы басов). В этом сказывается влияние киномузыки Щербачева.

Именно в партитуре Четвертой симфонии определился переход к подчеркнутому традиционализму симфонического мышления. Вместе с тем наблюдается тяготение к русской линейности (в третьей части), вступающее в своеобразное взаимодействие с „кучкистскими“ приемами натурально-ладовой гармонии и тональных сопоставлений. Стиливая связь тематизма с русской крестьянской песней и старинным распевом перебрасывает арку к находкам Пятой симфонии, где столь долго вынашиваемая композитором русская линейность достигает наконец весьма рельефного и свежего воплощения.

Первая часть Пятой симфонии в композиции цикла является медленным вступлением. Ее мелодика основана на ангемитонной попевке малообъемного звукоряда, звучащей у одинокого фагота. Вариантная куплетность приводит к трихордовому проведению темы в трех фазах.



Подобные яркие попевки уже встречались в четвертой части Третьей симфонии, в третьей части Четвертой симфонии. На свободно-вариационном развитии и прорастании этой темы строится строфическая первая часть симфонии. Она подготавливает появление „богатырской“ темы второй части, звучащей грозно-героически у низких духовых инструментов, воспринимаемых особо резко после хрупкого и нежного тембра темы первой части.

Сонатное allegro второй части построено во многом аналогично первой части Второй симфонии Бородина. Основная тема звучит по-богатырски сурово, мужественно и лаконично. Она основана на архаическом напеве, образно и интонационно близ-

ком духовному стиху. По-русски выразителен былинный перенный метроритм (2—1—3—1).



Вариантное преобразование темы порождает весь дальнейший тематический материал. Вторая (побочная) тема близка знаменному распева. Ее секундное движение с поступенным завоеванием мелодической вершины преемственно связано с мелодиями Рахманинова (главные партии Второго и Третьего концертов, начало Третьей симфонии).



Основные попевки части глубоко родственны друг другу, но развиваются самостоятельно, разветвляясь широко, интонационно концентрированно. Образный контраст взаимосвязанных тем дает возможность построить на этом материале необычное сонатное allegro. Развитие основано на куплетно-вариационном принципе, но опирается не на дробление тем, а на широкое их разветвление, как в народной песне. Так на сонатную форму накладывается куплетно-вариационная форма народного типа. Варьируются три основные темы части: главная, побочная и заключительная. Вариантные изменения тем при каждом их проведении восходят к вариационной технике Мусоргского и Прокофьева, преломляющих фольклорные принципы варьирования.

Третья, медленная часть — яркий образец щербачевского линейного стиля, вырастающего в результате обобщений важных черт русской протяжной песни, с ее сложно-ветвистой вариантной подголосочностью и широким, длительным полифоническим распевом.

В центральном эпизоде этой трехчастной композиции возникают драматичные зарисовки, в основу которых положены темы второй части. Принцип кадровой драматургии, встречающийся в Третьей и Четвертой симфониях, лежит в основе и

этого эпизода. Он проявляется в чередовании кратких, относительно законченных сцен, сменяющих одна другую, подготавливая жанровый финал симфонии.

В финале вихрем проносятся сцены народных гуляний, картины русской ярмарки. Калейдоскопическое чередование тем создает образ безудержного празднества. Богатырская тема второй части преобразуется в хоральный напев до-мажорной коды. Все же кода финала несколько неорганична, излишне помпезна, упрощена...

Своеобразие психологически углубленного эпического стиля этой симфонии Щербачева заключается в конфликтном сопоставлении стилистических черт двух линий русской симфонии — эпоса Бородина и драматической лирики Чайковского — Рахманинова.

В жанре симфонии Щербачев несомненно является новатором. Стремясь к преодолению установившихся типов драматургии, принципов темообразования и формы симфонического цикла, Щербачев направил свой творческий поиск на индивидуализацию сквозного принципа развития, смело расширяя и обновляя закрепившиеся композиционные структуры (сонатную, трехчастную и другие). Новаторские поиски Щербачева-симфониста в области сквозной формы произведения привели и к изменению музыкального языка композитора, к линейной протяженности мелодических пластов, к разрушению функционально-гармонических стереотипов вертикали.

Музыкальный идеал Щербачева может быть сформулирован так: непрерывное линейное развитие, в котором ничто не повторяется и форма не членится на симметричные участки. В таком смысле он непосредственно следует за Рахманиновым. Свободное слияние мелодических черт знаменного распева, романской кантилены и декламационности в инструментальной музыке Рахманинова подготавливает линейность Щербачева. Это особая линейность, опирающаяся и на традиции западной полифонии, и на подголосочно-вариантный склад русской протяжной песни и синтезирующая их в симфоническом плане.

Особенность творческой индивидуальности Щербачева-симфониста заключается в своеобразии музыкальной драматургии, концепционно-выразительной архитектоники его симфонических полотен. Новаторство композитора выступает в сфере формы как процесса, в которой традиции музыки барокко свежо сочетаются с постромантической возвышенностью в блоковском понимании. Существенно, что в творчестве Щербачева ни одна симфония не повторяет драматургии другой: каждая индивидуально своеобразна по концепции, общей композиции.

В этом смысле творческая фигура Щербачева занимает особое, несколько парадоксальное положение в музыке 20—40-х годов нашего века. Ведь именно в это время одним из ведущих

течений был неоклассицизм, возрождающий старинные формы и стили.

В западноевропейской музыке уже в конце XIX века новаторское преобразование всех стилевых черт мелодики, гармонии, оркестровой фактуры сочеталось с подчеркнутой устойчивостью строгих форм симфонического цикла. Структурной основой позднеромантических симфоний Брукнера явилась, как известно, композиция Девятой симфонии Бетховена. Брамс сочетает бетховенские и шумановские традиции, сохраняя и обновляя изнутри сонатность, трехчастность, развивающую вариационность. Даже в грандиозных циклах Малера явственно прослеживается сонатная схема первых частей, традиционная контрастность медленных и скерцозных разделов: лишь финалы построены значительно свободнее, являясь смысловым центром концепции. Радикальное новаторство Шёнберга, Берга и Веберна в сфере музыкального языка сочеталось, как правило, с подчеркнутой классичностью, традиционностью форм, интересом к баховским и добаховским формам (старинная двухчастная, старосонатная, старинная сюитная и т.д.), а у Веберна — к полифоническим формам старых нидерландских мастеров (канон, канонические вариации). Подобный контрапункт между новым языком и старой формой островыразителен.

Староклассические формы возрождаются также в симфониях Стравинского и Хиндемита, но здесь нет противоречия между лексикой и синтаксисом — то и другое питается животворными традициями благородного искусства минувших веков, причем отнюдь не в ущерб яркости индивидуальной авторской манеры. Барток, с его остроэкспрессивным и вместе с тем глубоко индивидуальным стилем, поразительно оригинально обновляет мелодику, гармонию и темброво-фактурную ткань, опираясь на классические типы сонатно-симфонического цикла.

В русской музыке начала XX века дерзновенный новатор Скрябин, как известно, придерживался строгих классических форм в симфониях и в сонатах, а в поэмах трансформировал листовский принцип смешанной формы: Глазунов в симфониях продолжает традиции русского эпического симфонизма. Рахманинов расширяет и обогащает сонатную и другие формы в их позднеромантических вариантах. Как правило, классичны по композиции и симфонии великих советских композиторов Прокофьева и Шостаковича, каждый из которых по-своему развил сонатный, трехчастный, вариационный, рондальный принципы симфонической архитектуры¹.

У всех перечисленных композиторов — истинных новаторов XX века — именно глубокая, основательная опора на традиции в области музыкальной формы мудро уравнивала кардинальное обновление музыкальной речи, ладового мышления,

¹ Симфонизм Прокофьева и Шостаковича детально исследован в книгах М. Тараканова и М. Сабининой.

метроритма и оркестровой фактуры. Разумеется, в области формы их сочинения также содержат немало нового. Однако и общая композиция циклов, и приемы развития, и экспозиционное изложение, и разработочное развитие тем, и их репризные преобразования опираются на классические принципы.

Иная картина вырисовывается при ознакомлении с такими сочинениями 20-х годов, как Вторая и Третья симфонии Щербачева, произведениями, запечатлевшими период „Бури и натиска“, порыв композитора к новым берегам симфонической драматургии, к новым принципам симфонического развития и формообразования.

Разумеется, мы не сопоставляем напрямую творчество Щербачева с высочайшими вершинами музыки XX века. Однако с точки зрения художественно-исторического процесса роль Щербачева в отечественной культуре представляется существенной. Неустанный, неутомимый поиск композитора поучителен, а направленность его поиска плодотворна и перспективна для нашего времени.

Творчество Щербачева развивалось параллельно с работой его современников, симфонистов старшего поколения, из числа которых следует особо выделить Мясковского¹.

Как и Мясковский, Щербачев, воспитанный на корсаковско-глазуновской традиции, тяготел уже в первых сочинениях к Прокофьеву — Стравинскому, с одной стороны, и Рахманинову — Метнеру — с другой. Мясковский и Щербачев, каждый по-своему, направили поиски в сферу углубленного психологизма и линейной протяженности симфонического дыхания. Как и у Щербачева, в ранних произведениях Мясковского (например, в „Аласторе“) ощутимо воздействие Скрябина.

Мясковский воспринял традицию Чайковского и непосредственно, и через ее продолжение в симфониях Танеева и Рахманинова. При этом Мясковскому оказалось присуще органичное равновесие между достаточно сложным и непрерывным развитием тематизма и подчеркнутой классичностью симфонических структур (сонатой, трехчастной, вариационной, рондальной). Подобная уравновешенность не свойственна симфонизму Щербачева. На протяжении всего творческого пути он искал и находил различные проявления линейного принципа развития, сугубо индивидуального формообразования. В этом отношении Щербачев оказывался подчас бескомпромиссным (во Второй и Третьей симфониях), освобождая процесс развития от каких-либо предустановленных, ранее сложившихся формообразующих принципов, и все же возвращался к ним в последних своих партитурах (в Четвертой и Пятой симфониях).

Каждая из симфоний Щербачева раскрывает новые, увлекательные, глубоко связанные со своим временем замыслы. Каж-

¹ О симфонизме Мясковского см. книги А. Иконникова, Т. Ливановой, Е. Долинской.

дая завершает определенный этап творческих исканий, воплощая „чувство пути“ Блока. Его симфонии бесспорно заслуживают возрождения на концертной эстраде. Перед нашими слушателями пора раскрыть несправедливо забытые, глубоко содержательные страницы советской музыки, запечатлевшие поиски и находки крупного мастера-симфониста.

М. Чулаки

О В. ЩЕРБАЧЕВЕ И ЕГО ШКОЛЕ ¹

Одной из примечательных фигур музыкальной жизни 20—40-х годов был Владимир Владимирович Щербачев — талантливый композитор, выдающийся педагог, видный общественный деятель, интересный, обаятельный человек.

Начав свою композиторскую деятельность в предреволюционные годы, он с первых же дней революции с головой ушел в музыкально-просветительскую и общественную работу, стал активно сотрудничать в Музо Наркомпроса.

Вскоре Щербачев был приглашен преподавать на композиторском отделении Петроградской консерватории, и это явилось знаменательным событием: именно на педагогическом поприще ему удалось добиться наибольших успехов — воспитать несколько поколений советских композиторов и создать школу, которую впоследствии стали называть „школой Щербачева“.

Пользуясь „дистанцией времени“, я пытаюсь заново осмыслить значение Щербачева в истории советской музыкальной педагогики. Мне становится очевидным, что он не только „пронетрил воздух“ консерваторских классов от затхлого академизма, сохранившегося от предреволюционных времен, но и внес большой позитивный вклад, приблизив преподавание к требованиям жизни: Создав весьма стройную для того времени систему преподавания практического сочинения, он сумел „подпереть“ ее теоретическими дисциплинами: мелодикой, гармонией и полифонией (эти предметы по-новому вели его творческие единомышленники П. Рязанов, Ю. Тюлин, Х. Кушнарв).

Вспоминаю конец 20-х годов, нашу работу над ораторией „Ленин“ по поэме Маяковского (с использованием текстов других поэтов и писателей-прозаиков). Замысел этой коллективной работы возник по инициативе Щербачева, который привлек к ее написанию своих учеников и творческих единомышленников. Первую часть — „Ленин на трибуне“ — писал Б. Арапов, следующую — „Первый коммунистический субботник“ — В. Волюшинов, третью — „Смерть Ленина“ — и четвертую — „Ленин

¹ Статья опубликована в журнале „Советская музыка“ (1959, № 10). Для настоящего издания пересмотрена автором; печатается с сокращениями (прим. сост.).

жив в наших сердцах" — я, пятую часть — „Завод" — А. Животов, шестую — „Первый советский трактор" — М. Юдин и, наконец, финал — сам Щербачев.

С огромным подъемом сочиняли мы это грандиозное по замыслу, „берлиозовское" по масштабам звучания произведение!¹ Щербачев был действительно душой этого сложного творческого начинания: мы показывали ему темы и эскизы, советовались по всем вопросам содержания и технологии.

Помню, как мне не удавалось на первых порах найти музыкальный образ глубочайшей скорби для третьей части оратории (у меня получался традиционный похоронный марш). Щербачев раскритиковал самый подход к решению темы и посоветовал мне искать „не процесс, а состояние". При этом, он двумя-тремя словами очень „зримо" описал музыкальные признаки того, что он понимал под „состоянием". Помог Щербачев и Б. Арапову, когда порекомендовал ему интересный замысел первой части: сначала большой оркестровый фрагмент, в котором постепенно нагнетается чувство ожидания, состояние крайнего волнения, а затем исполненная максимальной силы разрядка в виде единого возгласа: „Ленин!", произносимого всеми участниками в момент появления на трибуне вождя. По мысли Щербачева, такой прием должен был своей внезапностью произвести на аудиторию потрясающее впечатление.

Наряду с этими запомнились и некоторые любопытные приемы художественного воплощения, как то: вздох изумления огромной толпы при виде вышедшего на поле первого советского трактора (само слово „трактор" начиналось в партитуре М. Юдина раскатом малого барабана и по мере нарастания подхватывалось хором чтецов).

Или еще: остроумно изобретенный А. Животовым „индустриальный" фон для части, изображающей завод; звукоподражание достигалось здесь не оркестровыми эффектами, а тем же хором чтецов, шепотом произносившим... различные комбинации чисел. И еще помню, что была заказана специальная планка, с помощью которой можно было нажать одновременно все 88 клавиш рояля, и т. д. и т. п.

Однако спешу оговориться — не в подобных кунштюках заключался главный смысл описываемого сочинения, они являлись лишь частностями того важного, выразительного, волнующего, к которому мы все стремились: всеми доступными нам средствами нарисовать живой многоплановый образ любимого народом вождя, попытаться хоть в малой степени передать источаемые им свет и тепло. Произведение предполагалось к исполнению в ленинские дни 1929 года. К сроку были закончены и сданы в расписку все части, кроме второй и седьмой

¹ Партитура оратории „Ленин" предусматривала участие четырех солистов-певцов, одного солиста-чтеца, смешанного хора, детского хора, хора чтецов и тройного состава симфонического оркестра.

(впоследствии все партитуры были утеряны). Чувство ответственности было столь велико, что, быть может, потому и сам Щербачев так и не завершил финальную часть: ведь он должен был написать сильнее, убедительнее всех нас! Я помню, с каким волнением он показывал нам свои эскизы финала оратории и как он их браковал, вопреки нашим одобрениям...¹

Рассказывая о коллективной работе над ораторией „Ленин“, я мысленно очутился в классе на третьем этаже Ленинградской консерватории, и Владимир Владимирович предстал перед моим взором как авторитетный педагог, как любимый учитель.

Сейчас, по прошествии многих лет, сталкиваясь с его многочисленными учениками, рассеянными по всей нашей стране, я хотел бы подчеркнуть, что все они глубоко чтят его память, — и не только ученики, но и ученики его учеников (таких тоже немало), и просто музыканты различных специальностей, которым когда-либо доводилось с ним общаться.

Здесь кроется „секрет“ педагогики Щербачева, основанной на обязательности глубоких человеческих отношений между учителем и учениками. Он пользовался у нас непререкаемым авторитетом именно потому, что был не просто высокообразованным музыкантом, но и человеком высоких этических качеств, другом каждого из нас во всех наших житейских и художнических делах.

Он никогда не навязывал ученикам своих композиционных решений, а, наоборот, всемерно стремился разбудить их собственную инициативу, помогал развивать сильные стороны дарования каждого. Поэтому в классе у него сочиняли весьма по-разному, особенно в отношении музыкального языка; здесь не существовало никаких ограничений, каждый писал сообразно своему вкусу, причем некоторые — весьма остро². Сам же Щербачев, писавший относительно традиционно, также пытался — в период увлечения „современничеством“ — „обострить“ свою музыку, однако это ему плохо удавалось (примеры тому: инвенция из „Северного альманаха“ или Третья симфония). Однажды он с известной долей досады признался, что ему никак не удается писать столь же „современно“, как некоторым его ученикам.

Итак, Щербачев поощрял в студентах каждое проявление самостоятельности, каждый намек на собственный художественный замысел. Конечно, легко сказать „разбудить творческую инициативу“! На практике же это означает — предугадать в на-

¹ Владимир Владимирович был болезненно мнителен во всех вопросах, касающихся его творчества. Обычно такой самоуверенный, он начинал нервничать и даже казался сконфуженным на прослушиваниях своих произведений.

² Следует все же отметить, что хотя ограничений и не существовало, но кое-какие предпочтения все же иногда проскальзывали у Щербачева; они, бесспорно, отдавались мелодической, ясной, эмоциональной музыке. В то же время Щербачев порой поощрял новаторство, не отвечавшее его личным склонностям и вкусам.

чинающем музыканте безусловное наличие этой инициативы, пусть в зачаточном состоянии, а затем в процессе обучения отчетливо представлять себе особенности дарования, уровень вкуса, склонности каждого из своих учеников. Всем этим Щербачев владел в полной мере. Занимался Владимир Владимирович с каждым из нас, если можно так выразиться, по индивидуальной программе, и это обеспечивало особо благоприятные условия для развития различных дарований. Вместе с тем были у него и общие, обязательные для всех педагогические принципы.

В противовес сложившейся системе узкотехнологического „натаскивания“, Щербачев смело осуществил идею всестороннего обучения композиторов, тесно увязав свой курс практического сочинения с „производственной практикой“. Он всемерно поощрял студентов писать разнообразную прикладную музыку и не устал внушать им, что соприкосновение со смежными искусствами обогащает фантазию композитора, развивает профессиональные навыки. Наиболее работоспособных и подвижных учеников он лично рекомендовал для работы в театральных, концертных и самодеятельных организациях, не без основания считая, что работа „на заказ“ дисциплинирует, учит самостоятельно трудиться.

Проводя на практике свою систему, Щербачев принимал энергичное участие в дальнейшей судьбе сочинений, написанных его учениками: находил исполнителей, проводил репетиции, продвигал к исполнению на концертах, содействовал напечатанию — и все это убежденно, темпераментно, не щадя времени и сил.

В классе у него наряду с чисто академическими произведениями постоянно звучали то пионерские песни, написанные кем-либо из нас в результате поездки в пионерлагерь, то хоровое сочинение для самодеятельности — с сопровождением духового или народного оркестра, то театральная музыка. Из наиболее значительных работ этого рода напому оперу-хронику „1905 год“, которую писали четыре студента класса Щербачева: В. Желобинский, Ю. Кочуров, В. Томилин и И. Туския по заказу бывшего Мариинского театра. В процессе написания фрагменты оперы неоднократно подвергались горячему обсуждению в классе¹.

Вообще занятия в классе Щербачева принадлежали к числу интереснейших в консерватории. Сколько живых и ценных мыслей высказывал Владимир Владимирович о музыкальной форме, об инструментовке, о стилях и т. д. Как сильно расширял он кругозор студентов не только в области музыки, но и литературы, живописи, театра. Недаром на его уроках постоянно присутствовали студенты других классов, иногда и

¹ Опера „1905 год“ была закончена в 1930 году. Ее постигла судьба многих произведений на современную тему: она так и не была поставлена на сцене.

вовсе не композиторы, а теоретики или исполнители, — все, кто тянулся к живому слову, к горячей артистической атмосфере в искусстве...

К работам прикладного характера Владимир Владимирович относился с той же высокой требовательностью, как и к академическим. Он не терпел, когда в одних своих сочинениях автор изъяснялся сложным музыкальным языком, а параллельно писал упрощенные опусы для „широкого потребления“. Он справедливо квалифицировал это как приспособленчество и обычно учинял по каждому такому поводу „допрос с пристрастием“, дабы выяснить, где же настоящее лицо композитора? Конечно, в известных пределах он допускал абсолютно неизбежные „поправки на жанр“, когда речь шла о произведениях для массовой аудитории, но понимал это как особую лаконичность формы, четкость фактуры, экономию гармонических средств:

„Если композитор не может написать произведения массового жанра, оставаясь самим собой, значит, и во всех иных жанрах он пишет надуманную, нежизненную музыку“, — сказал как-то Щербачев.

Удивительно, что подобные мысли были высказаны композитором, так и не решившим задачу создания музыки для широкой массовой аудитории, к чему он стремился всеми силами души... Педагог и мыслитель переросли в нем творца, а строгая взыскательность к самому себе не позволила избрать проторенную дорожку расчетливого копирования апробированных образцов, как это и по сейчас делают некоторые...

Всякий поступивший в класс Щербачева прежде всего писал „арию“ — медленную, преимущественно инструментальную пьесу широкого мелодического дыхания. В процессе выполнения этого задания студент учился строить выразительную мелодию с одной кульминацией и последующим спадом. Никаких „квадратностей“, никаких кадансовых завершений — все должно было быть сделано предельно пластично!

Сочинение „арии“ являлось программной работой: в ней наиболее отчетливо проявлялся важный для щербачевской школы принцип „единоборства“ композитора с музыкальным материалом; композитор должен был при этом утвердить свою волю, преодолевая свойства материала. Щербачев учил, что в руках мастера мелодия оживает, обретает почти физическую весомость, и если ей не противодействовать, то она устремится вниз, к достижению полного покоя. Композитор, наоборот, прилагает все усилия, чтобы воспрепятствовать этому: энергичными толчками либо плавными нажимами он движет ее вверх — к кульминации. При этом на каждом шагу сказывается „тяжесть“ мелодии: как только хоть на мгновение ослабеет нажим, как только композитор переведет дыхание, вытрет лоб после очередного усилия, — мелодия успевает немного

скатиться вниз и частично заполнить отвоеванное звуковысотное пространство. После достижения кульминации усилия композитора ослабевают, он постепенно теряет свои ранее завоеванные позиции, мелодия приходит к исходному положению — фаза движения заканчивается.

Разумеется, я несколько вольно, даже слегка аллегорически описал преподанный нам в свое время принцип мелодического развития — никогда наш учитель не формулировал его именно так. Но основной смысл многих замечаний В. Щербачева и его ближайшего соратника по музыкальной педагогике П. Рязанова передам мною верно.

Под стать мелодике и гармонический фактор рассматривался Щербачевым в непрерывном развитии. На убедительных примерах он показывал, как постоянно назревает в тональной музыке тот или иной каданс и как каждый раз что-либо мешает окончательному его свершению: то в решительный момент появляется иная тональность, то каданс оказывается несовершенным, а то возникает столь тесное сопоставление двух тональностей, что обе они становятся функциями третьей, сильнейшей...

Анализируя музыку в движении, Владимир Владимирович резко критиковал всякое „топтанье на месте“. К таковому он в первую очередь относил „квадратность“ построения, основанную на буквальных повторениях равновеликих отрезков музыки. В противовес этому Щербачев предлагал ученикам учиться у Бетховена так пользоваться повторами, чтобы они служили развитию, динамике поступательного движения, а для этого каждый повтор должен либо вызывать дальнейшее дробление масштабов (то есть ритмогармоническое ускорение), либо использоваться для объединения мелких образований в более крупные волны движения, превышающие первоначальный разбег.

Надо сказать, что в борьбе со статикой Щербачев долгое время допускал известные полемические преувеличения. Он, например, считал „топтанием“ и принцип вариационного развития, столь характерный для русской народной плясовой музыки. Лишь значительно позже сумел он провести грань между великолепной красочной особенностью народного (и не только русского) искусства и статичностью мышления отдельных композиторов.

Очень четко разграничивал Щербачев понятия ритма и метра, формы и схемы. Он прививал своим ученикам стремление проникнуть в существо ритмических и формообразующих процессов, не ограничиваясь заучиванием простых и сложных метров, различных схем: А+В+С и т.д. Метры Щербачев относил к сфере техники записи, схемы — к типовому расположению музыкального материала; по-своему он пытался поставить проблему видимости и сущности применительно к музыкознанию.

В этой связи я не могу не вспомнить, как содержательно — не в пример старой консерваторской „энциклопедии“ — объяснял Щербачев драматургию сонаты, показывая отличие сонатного принципа от рондального. Впервые тогда мы поняли, что не на всяких двух темах может быть построена экспозиция сонаты, что не всякое чередование тем, хотя бы и сотворенное по всем правилам типовой схемы, годно для рондо, и многое другое.

Надо сказать, что музыкальные анализы, проводимые Щербачевым на его уроках, были всегда исключительно интересными. Я помню его блестящие многочасовые разборы Девятой симфонии Бетховена и „Бориса Годунова“ Мусоргского — это были „коньки“ Владимира Владимировича! Кроме того, за годы моей учебы мы проанализировали в классе бездну музыки: почти все Бранденбургские концерты и многие клавирные и органые прелюдии и фуги Баха; соль-минорную и до-мажорную симфонии и Реквием Моцарта; симфонии и увертюры Бетховена; „Камаринскую“ и „Арагонскую хоту“ Глинки; обе сонаты и некоторые баллады Шопена; „Карнавал“ Шумана; Неоконченную симфонию, ре-минорный квартет и Фореллен-квинтет Шуберта; симфонии Брамса и Дворжака; до-минорную симфонию, смычковые квинтеты и некоторые квартеты Танеева; Первую и Третью симфонии Малера; поэмы „Дон-Жуан“ и „Тиль Уленшпигель“ Р. Штрауса; Скифскую сюиту, Первый и Третий фортепианные концерты Прокофьева; „Петрушку“ Стравинского и массу других произведений.

Не все из названного материала было показано целиком — часть его фигурировала в выдержках, иллюстрируя основные мысли и положения педагога. Однако наша аналитическая работа не исчерпывалась занятиями в классе: Щербачев требовал, чтобы мы ежедневно играли в четыре руки, ходили на репетиции оркестра филармонии, слушали музыку с нотами в руках...

Владимир Владимирович вспоминается мне преимущественно в консерваторской обстановке, наверное, потому, что он действительно проводил там большую часть своего времени. Пожалуй, он был в консерватории самой примечательной фигурой; его можно было узнать издали и по несколько необычным пропорциям его крепкого тела — большой квадратной голове и мощному торсу, и по той хозяйской уверенности, которой отличалась его слегка семенящая походка.

Носил Щербачев свободного покроя темную бархатную куртку и галстук бабочкой; было сразу видно, что это артист. Однако элегантность его не была крикливой, нарочитой, — наоборот, во всем был виден хороший вкус.

Слушая музыку, Щербачев имел обыкновение подпирать голову правой рукой, даже больше — упираться указательным

пальцем в ямку на правой щеке, что свидетельствовало о напряженном внимании. На уроках он охотно помогал ученикам исполнять их сочинения, подыгрывая в дискантах или читая с листа партию, специально написанную для второго роля. При этом он нередко начинал подпевать высоким тонким голосом, смешно выпятив вперед сложенные в трубочку губы. Это дрожащее, напоминающее валторну в верхнем регистре пение отнюдь не являлось мелодией исполняемого произведения, скорее это была импровизация некоего среднего голоса, приспособленного к передаче общего напряжения данной музыки.

Суждения нашего учителя бывали очень определенны: он никогда не старался завуалировать свое недовольство неудачными работами „обтекаемой“ критикой. Наоборот, он резко обнажал недостатки, делал их чуть не карикатурными в глазах авторов. Так, услышав заимствованный оборот, он без всяких комментариев многократно проигрывал подозрительное место и незаметно переходил к „подлиннику“, да еще с самыми неожиданными вариациями. Это действовало неотразимо, тем более что Щербачев категорически отвергал всякие ссылки на незнание обязательной, с его точки зрения, литературы. Подобным же образом он демонстрировал ученикам и различные примеры тавтологии, топтания на месте, не щадя иной раз и некоторых классиков!

При этом нельзя сказать, чтобы Владимир Владимирович был скуп на похвалу: когда студенту удавалось сочинить что-либо интересное, он всегда с удовлетворением отмечал это, однако сразу же требовал закрепить, умножить успех. Обычно здесь-то Щербачев и прибегал к демонстрации тех образцов музыки, которые могли обогатить творческую фантазию молодого композитора, показать ему, как в аналогичных случаях поступали великие мастера.

Если кто-либо из молодых авторов испытывал творческие трудности и впадал по этому поводу в отчаяние, Щербачев рекомендовал в качестве наилучшего лекарства решительную перемену обстановки: иной круг людей и интересов, общение с природой и т.д. На уроках он постоянно внушал, что первопричиной творческого процесса следует считать те впечатления, которые художник получает от явлений окружающей действительности¹.

Как я уже упоминал, Щербачев был ярым поборником работы студентов в области прикладной музыки. Он утверждал, что прикладные жанры оплодотворяют область „чистой“ музыки, которая без этого зашла бы в тупик. Что же касается

¹ Ш. Мшвелидзе, рассказывая о тбилисском периоде педагогической деятельности Щербачева, сообщил, между прочим, что и там Владимир Владимирович настойчиво проводил в отношении своих учеников тактику смены впечатлений: то неожиданно организовывал вылазку в ботанический сад, то водил всех в музей или на гору Давида... Там, каждый раз в новой обстановке, он затевал дискуссию на музыкальные и иные смежные темы, заставляя активно мыслить даже наиболее инертных.

самой „чистой“ музыки, то в классе мы писали много различных ансамблей (иногда самого фантастического состава!), сольных пьес для деревянных и медных инструментов, для арфы и для органа и большое число прочей „экзотики“, что содействовало развитию изобретательности и обогащало учащихся практическим знанием инструментария.

Особенно интересны были советы по части инструментовки. Щербачев стремился, чтобы ученики твердо усвоили разницу между тем, что обычно называют „капельмейстерской оркестровкой“, и сочинением подлинно оркестровой музыки. Для достижения второго он требовал, чтобы первоначальный эскиз служил лишь „поводом для написания оркестрового сочинения“, первым текстом которого являлась бы полная партитура. С этой партитуры в случае необходимости мог быть сделан клави́р — первое фортепианное изложение данного оркестрового сочинения (а отнюдь не наоборот, как это зачастую практикуется в наши дни).

Убежденный сторонник принципа „драматургии тембров“, Владимир Владимирович иногда, в чисто педагогических целях, утверждал и совершенно противоположное. Вспоминаю, как однажды я принес ему партитуру своей частушки из сюиты для двух фортепиано „Майские картинки“. Это была весьма добротная партитура, сделанная по всем правилам и удостоенная похвалы профессора, обучавшего меня оркестровке. К моему великому удивлению, Щербачев раскритиковал в пух и прах эту партитуру именно за ее, казалось бы, положительные качества. Он заявил, что ожидал от меня совершенно иного, и стал импровизировать, какой именно он хотел бы видеть партитуру злостной частушки: пестро и необычно раскрашенной, абсолютно рискованной по части использования крайних регистров, предельно контрастной... Лишь много позже я понял, что Владимир Владимирович — тонкий и проницательный педагог — захотел, если так можно выразиться, лишить меня покоя, не дать застояться воображению, толкнуть на поиски нового...

Большое значение придавал Щербачев развитию у ученика хорошего вкуса, и не только музыкального, но и в области литературы и, особенно, живописи. Делал он это в присущей ему беспопытной манере, одним ударом ниспровергал идеалы воспитуемого. Так, например, некто из его класса имел неосторожность пригласить учителя к себе домой посмотреть картины, которые с малолетства считал очень хорошими. Окинув взглядом картины и не обращая внимания на восторженный шепот присутствующих, Щербачев громко обратился к ученику через их головы со словами: „А ведь картинки-то дребедень! Ничего здесь нет порядочного!“ И сразу же порекомендовал сконфуженному хозяину походить в Русский музей и в Эрмитаж, назвав при этом добрых два десятка картин, которые тому надлежало изучить в порядке повышения культурного уровня.

Чувство стиля проявлялось у него на каждом шагу, даже в мелочах. Если, к примеру, кто-нибудь писал у него в классе программную пьесу на русскую тематику, нечего было и думать употребить в названии или в подзаголовке слово иностранного происхождения. Сам он назвал свои инвенции „Выдумками“; один из его учеников подзаголовок Речитатив и рондо сменил на „Выражение и хоровод“; другой вместо названия Фугато надписал „Движение“ и т. д.

В классе Щербачева всегда царила приподнятая обстановка: то присутствовал кто-нибудь из музыковедов или исполнителей, заинтересовавшихся новым произведением, то знакомились с какой-нибудь новинкой современной музыки, то репетировали к предстоящему концерту.

Вечера из произведений студентов-композиторов бывали довольно часто и всегда являлись важными событиями в жизни класса. Исполнением неизменно ведал сам Владимир Владимирович: он и исполнителей находил наилучших, и репетиции проводил так, чтобы каждое произведение выучено было на совесть. Малый зал консерватории, где проходили концерты, всегда бывал полон — столь популярны были в Ленинграде эти праздники новой музыки.

Помню также, как некоторые нами написанные сочинения исполнялись впервые симфоническим оркестром Ленинградской филармонии. С каким удовлетворением (смешанным с оттенком зависти!) присутствовали мы на всех репетициях и на концертах, где исполнялись Танцевальная сюита Животова и Фугато Арапова! Щербачев ходил очень довольный, потирал руки и приговаривал: „Это мой стариковский праздник!“

Будучи долгое время председателем ленинградского жюри Музсектора Госиздата, Щербачев сам отбирал к изданию лучшие произведения своих учеников. Взыскательно подходя к этому, он терпеть не мог авторов „из молодых, да ранних“, пытавшихся протолкнуть к печати свои сочинения, нередко вопреки их действительным достоинствам.

По натуре он был ярким общественником и не боялся вносить общественный дух в свои классные занятия. На уроках у него часто разгорались принципиальные споры, критиковались приносимые сочинения, обсуждались концерты и спектакли. Но над всем этим главенствовал непререкаемый авторитет руководителя: его мнение, высказанное в качестве резюме, всегда бывало столь талантливо аргументировано, что убеждало самых непримиримых.

Щербачев в совершенстве знал склонности каждого из своих учеников, — и не только знал, но сообразно этому наталкивал их на практическую работу в той или иной области творчества или педагогики. Лично я крайне признателен моему покойному учителю, что именно благодаря его настоянию начал преподавательскую деятельность, которую люблю и которой отдал большую часть своей жизни в искусстве.

Общественные склонности Щербачева, естественно, не позволили ему стоять в стороне, когда решались судьбы дальнейшего развития музыкального искусства. Ему были глубоко чужды догматизм и начетничество РАПМа: в то же время некоторых положительных сторон массово-пропагандистской работы этой ассоциации он просто не понимал... Более удивительно, что и Ассоциация современной музыки с ее проповедью „новаторства во что бы то ни стало“, также не привлекла всерьез внимания Щербачева: некоторое время он скорее „пробыл“, чем работал в этой организации и ушел из нее фактически еще до ее ликвидации.

Зато с какой радостью приветствовал Владимир Владимирович постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года, положившее начало деятельности новой единой творческой организации — Союза советских композиторов! С первых же дней он был избран членом правления Ленинградского союза композиторов, в отдельные годы был его председателем. На этом посту запомнился он как бодрый, энергичный, полный всяческих планов и намерений руководитель, придававший всей композиторской организации Ленинграда особую солидность, весомость...

Как же в целом можно охарактеризовать творческую школу Щербачева?

Как только я начинаю размышлять об этом, перед моим мысленным взором проходит череда его воспитанников — отличных музыкантов, работающих во многих, в больших и малых, городах нашей необъятной Родины. Многие из них сами успешно преподают в консерваториях, применяя на практике знания, полученные ими в классе Владимира Владимировича; некоторые руководят театрами, концертными организациями, консерваториями...

Перебираю я в памяти и имена видных общественных деятелей — тех, кто вложил свой труд в создание творческих организаций, и тех, кто всю свою жизнь активно помогал развитию художественной самодеятельности, а ныне принимает горячее участие в работе народных университетов культуры, — многие из них также в свое время были учениками Щербачева. Вообще, я затруднился бы назвать хоть одного из его воспитанников, кто не сочетал бы творческую или педагогическую работу с общественной деятельностью, — так сильна была „общественная закваска“, которую мы получали в классе Щербачева...

И главное — сколько интересных произведений: опер, балетов, оперетт, симфоний, кантат, песен, камерной музыки создано в разное время учениками Щербачева! Пусть не все эти произведения выдержали проверку временем, не все вошли в „золотой фонд“ советской музыкальной культуры — это удел лишь лучших из лучших, — но тысячи советских людей — посетителей театров и концертов, радиослушателей, кинозрителей — выра-

жали горячее одобрение в адрес многих удачных сочинений, отдавая должное таланту и мастерству их авторов, заложенным в них прогрессивным идеям!..

Все это, вместе взятое, и есть композиторская школа Щербачева, представлявшая одно из интереснейших направлений современной ей музыкально-творческой педагогики.

С особенной силой педагогический дар Щербачева проявлялся в том, что никогда он не преподносил готовых рецептов, ничего не „разжевывал“, а, наоборот, стремился развить творческую самостоятельность молодых композиторов. Поэтому так не похожи друг на друга ученики Щербачева. Различные по темпераменту и складу дарования, они со студенческих лет развивались сообразно склонностям каждого, объединенные общностью идейно-художественных принципов. Признаки школы Щербачева надо искать не в одинаковости творчества, а прежде всего в высокой гражданственности, в непрерывном стремлении к новому, созвучному жизни, в требовательности к качеству своего труда.

Я не знаю ни одного из учившихся у Владимира Владимировича, кто пошел бы по торной дорожке холодного ремесленничества, кто умножил бы число дельцов от музыки, превыше всего ставящих личное благополучие, вечно суетящихся в погоне за материальными благами. Людям с такими склонностями была решительно противопоказана атмосфера артистизма, беззаветного служения искусству, царившая в классе Владимира Владимировича Щербачева. Ведь сам он — наш учитель и наставник — был Личностью с большой буквы, человеком широкого кругозора, повидавшим мир, много общавшимся с известными деятелями литературы и искусства. Образованный музыкант, он был солидно эрудирован во многих областях духовной культуры, прекрасно разбирался в живописи, постоянно интересовался событиями концертной и театральной жизни; дружеские отношения связывали его с Ю. Тыняновым, К. Петровым-Водкиным, Б. Асафьевым и еще многими выдающимися современниками; дома у него постоянно бывали сотрудники Эрмитажа; к нему тяготела вся прогрессивная консерваторская профессура...

Каждый раз, когда я бываю в здании Ленинградской консерватории, мне чудится, что вот-вот из-за поворота коридора третьего этажа появится группа оживленно жестикулирующих молодых музыкантов, предводительствуемая внушительного вида профессором (что профессор, сразу видно!), с чертами лица, как бы вырубленного резчиком из корня кряжистого дерева. На ходу продолжаются споры, начатые еще в классе, намечаются планы, выражаются надежды...

Так беспокойная память возвращает меня к тем далеким временам поисков новых путей в искусстве и связанных с ними преобразований в области музыкальной педагогики.

ЩЕРБАЧЕВ О СЕБЕ И О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Ниже публикуются журнальные и газетные высказывания Щербачева о своих сочинениях с 1933 по 1950 год. Композитор не вел дневников, не писал воспоминаний. Поэтому его немногочисленные статьи и интервью, сохранившиеся в прессе, особенно ценны и примечательны. Они не только воссоздают атмосферу, в которой находился композитор в период создания того или иного сочинения, но и позволяют установить неизвестные ранее факты его творческой биографии.

Краткая автобиография, помещенная вначале, написана в 1949 году. Она является единственным щербачевским документом этого жанра и носит чисто деловой характер. Даты жизни и деятельности композитора, указанные в автобиографии, уточнены и исправлены в соответствии с документами, найденными в архивах Ленинграда.

Высказывание композитора об опере „Анна Колосова“ публикуется в сокращенном виде. Опера так и не была закончена.

Статья „Музыка в кино“ является в некоторой степени обобщением накопленного опыта работы в звуковом кино, появившемся в 1932 году. Щербачев, наряду с Шостаковичем и Прокофьевым, одним из первых использовал новые возможности, открывшиеся перед композиторами. Он предвидел возникновение новых музыкальных жанров, связанных со звуковым кино. На протяжении многих лет Щербачев активно работал в кино, сотрудничая с крупными советскими режиссерами. По его рекомендации в кино также стали работать такие талантливые молодые композиторы как Г. Н. Попов, Ю. В. Кочуров, Б. А. Арапов, В. В. Пушков и другие.

Первой удачной работой Щербачева в этой области стала музыка к фильму „Гроза“ (режиссер В. М. Петров, 1934), принесшая композитору заслуженный успех. На основе музыки к этому фильму им была написана симфоническая сюита, включавшаяся в концертные программы многими известными дирижерами (А. В. Гаук, Ф. Штидри, А. Ш. Мелик-Пашаев, Е. А. Мравинский, А. Л. Стасевич, Б. Э. Хайкин, Н. С. Рабинович, Н. Г. Рахлин, Э. П. Грикуров).

Сохранились высказывания Щербачева о музыке к двухсерийному фильму „Петр I“ (режиссер В. М. Петров, 1937—1939). Тема Петра I и его времени интересовала композитора долгие годы (см. материалы наст. изд.).

На страницах журнала Щербачев поделился творческими планами и коротко рассказал о сюжете задуманной оперы из эпохи Ивана Грозного.

Авторская программа Пятой симфонии была приурочена к первому исполнению в Ленинграде второй редакции произведения. Это исполнение состоялось 30 ноября 1950 года под управлением Н. Г. Рахлина. Идея создания сочинения зародилась еще в довоенные годы, но была реализована только в 1948 году.

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился в г. Варшаве в 1887 году в семье подполковника в отставке. В 1895 году умерла мать, в 1900 году умер отец. Двенадцати лет, оставшись круглым сиротой, был старшими братьями (ныне умершими) определен в интернат при 1-й Варшавской гимназии, которую окончил с серебряной медалью в 1906 году. По окончании гимназии поступил в С.-Петербургский университет, где весьма успешно занимался на юридическом и историко-филологическом факультетах в течение четырех лет, но университетского диплома не имею, гос[ударствен-ных] экзаменов не держал.

В 1908 году поступил в С.-Петербургскую консерваторию по классу теории композиции (в течение двух лет совмещал кон-

серваторию и университет). Консерваторию окончил в 1912 году со званием „свободного художника“. В студенческие годы существовал на заработки от частных уроков. В 1911 году по рекомендации А. К. Глазунова работал в оперно-балетном театре С. П. Дягилева, с которым совершил заграничную поездку: Монте-Карло, Рим, Париж, Лондон.

В 1912—1914 годах, будучи студентом, преподавал обязательное фортепиано для композиторов в гос[ударственной] консерватории, одновременно состоял преподавателем в 5-м четырехклассном городском училище. В мае 1914 года по рекомендации А. К. Глазунова был приглашен на частный урок в Италию. Начавшаяся война заставила меня вернуться на родину и вступить в армию в октябре 1914 года. Как получивший высшее образование, я был направлен на ускоренные четырехмесячные курсы в военное училище, откуда был выпущен с чином прапорщика в гвардейский Литовский полк, откуда по состоянию здоровья был переведен в автомобильные войска, в которых и прослужил до демобилизации (февраль 1918 года). После революции был выбран на ряд должностей по культурно-просветительной работе, в июле 1917 года был выбран на должность председателя дивизионного суда, на эту же должность был переизбран и после Октябрьской революции. Эта работа совмещалась со строевой службой и была началом и школой моей общественной деятельности.

В Февральской и Октябрьской революциях я активно участвовал.

В феврале 1918 года я был призван в Красную Армию, где служил по апрель 1922 года. Работал главным образом в армейских культурно-просветительных организациях: преподавателем, членом различных комитетов и т.п. Я имел возможность одновременно служить и на гражданском поприще, консультировал и сочинял музыку. В 1918 году я был восстановлен в должности преподавателя городского училища, работал в Мастерской Общедоступного передвижного театра. В 1920 году был привлечен к большой государственной работе в музыкальном отделе Наркомпроса в Ленинграде, был назначен заведующим отделом, состоял профессором Института внешкольного образования, действительным членом Российского института истории искусств. В 1923 году был приглашен в Ленинградскую гос[ударственную] консерваторию, где работал по 1932 год в качестве профессора. За эти годы мне пришлось много поработать по реформе музыкального образования, состоять в многочисленных комиссиях, участвовать в конференциях, в общественных организациях (секция научных работников президиума обкома Рабиса, общество „Новая музыка“ и прочие). В этот период я был в значительной степени инициатором и автором реформы учебных планов и методики преподавания композиторских и музыкально-теоретических дисциплин. Очень многое из результатов этой работы сохранилось в практике и по сей день.

Из моих учеников наиболее известны: лауреаты государственных премий М. И. Чулаки, Г. Н. Попов, Г. В. Киладзе, Ш. Мшвелидзе, орденоносцы А. Л. Степанян, И. И. Туския, В. В. Желобинский, В. В. Пушков, В. Р. Гокиели, профессора Б. А. Арапов, ныне покойный П. Б. Рязанов, композиторы А. С. Животов, Ю. В. Кочуров, В. В. Волошинов.

В 1922 и 1927 годах мною были совершены заграничные поездки в Германию и Париж с образовательными целями (ознакомление с постановкой учебного дела в музыкальных учреждениях — консерваториях и академиях). В 1944 году был вновь приглашен профессором в Ленинградскую консерваторию.

С основания Союза сов[етских] композиторов (1932) состою членом правления Ленинградского отделения союза.

В. В. Щербачев

17 января 1949 года, Ленинград

ОБ ОПЕРЕ „АННА КОЛОСОВА“

Давно мне хотелось написать оперу. В театрах я работаю лет десять, и за это время мне пришлось просмотреть немало либретто. И все же я ни на чем не смог остановиться. Обращался я к К. Федину, он отказался, говорил с Л. Сейфуллиной, но она обожглась на „Черном яре“ и пока что писать сценарий для музыкального театра не собирается¹.

Даже сопоставляя качество русской литературы XIX века с качеством оперных текстов того же периода, мы увидим, какой разрыв имелся между ними. Разрыв этот уцелел до наших дней.

Какое же либретто нам нужно? Динамичное, сценичное, с полноценным словесным материалом и притом по своей выразительности приближающееся к пантомиме: зритель в опере должен понимать действие, даже если он пропустит или не поймет кое-что из текста. Необходимо также учитывать коэффициент замедления. По моим расчетам, если либретто в чтении займет час, то готовая опера будет идти четыре часа. Целый ряд таких специфических „мелочей“, в большинстве случаев неизвестных литераторам, мешает им написать хорошее либретто и сильно затрудняет работу композитора над оперой.

Возвращаясь к своей опере. Наконец после долгих поисков я... оказался без либретто. Это, очевидно, надоело ГАТОБу, с которым я имел контакт, и мне предложили такой выход: оперу мою контрактуют, а искать либретто предоставляют мне, где и как угодно.

И тут, очевидно в виде протеста, заработала моя фантазия. Оттолкнувшись от одного классического произведения, я набросал либретто. И так как я не литератор, то обратился за содействием к С. Д. Спасскому, который заинтересовался темой, принялся за работу, в результате чего у меня оказалось отвечающее моим требованиям либретто.

Вся эта эпопея привела меня к выводу, что лучший путь к созданию оперы — самостоятельная работа композитора с помощью мастеров слова, сцены и т. д. Сюжеты, образы будущей оперы композитор должен продумать сам и только потом привлекать к работе мастеров-соавторов. Только таким путем можно найти подлинный синтез в работе, объединяющий художественные возможности всего коллектива, работающего над оперой.

Я лично мечтаю написать оперу на советскую тематику. Но, к сожалению, не чувствую себя достаточно подготовленным.

В области симфонической музыки мне это дается легче: здесь свои желания я воплощаю в симфонии из истории Ижорского завода.

Тема „Анны Колосовой“ (так называется моя опера) — крепостные и крепостники. Опера моя историческая, действие разворачивается в 30—40-х годах прошлого столетия. Сюжет ее в целом выдуманный, но каждая деталь его исторически обоснована (некоторые моменты заимствованы из „Сороки-воровки“ Герцена и „Тупейного художника“ Лескова).

МУЗЫКА В КИНО

Самая трудная задача для композитора при его работе в кино — это, как ни странно, найти общий язык с режиссером. И нужно сказать, что этот язык найти трудно. Мне в этом отношении повезло. Я начал работать в кинематографии как автор музыки к фильму „Гроза“, который ставил В. М. Петров. С ним у меня сразу же установилось взаимопонимание. Однако от товарищей по работе я слышал неоднократные жалобы на то, что трудно договориться с режиссером, что в сценариях бывают композиторские соображения и мысли о значении музыки в фильме, но эти соображения носят литературный характер и композитору помочь в его работе никак не могут. Режиссеры по-настоящему еще не ощущают значения музыки в своем же фильме.

Советская кинематография по сравнению с западноевропейской и американской по отношению к музыке находится в наиболее благоприятных условиях. В Европе и Америке, насколько мне известно, появился тип „киношного“ композитора, автора примитивной, но легко запоминающейся музыки, композитора „середняка“. У нас к работе в кинематографии с первых же шагов звукового фильма были привлечены крупные композиторские силы. В свою очередь творческие работники начинают осознавать все более и более, какое большое значение имеет музыка в кино. И все же следует отметить, что наша кинорежиссура в музыкальном отношении слабо подготовлена. Речь идет, конечно, не о знании контрапункта или каких-либо специально композиторских знаний, речь идет о том, что режиссеры недостаточно ясно представляют себе, как должна стро-

иться музыка в фильме, какой характер она должна носить и т. д.

Возвращаясь снова к фильму „Гроза“, которым я начал свою работу в кино. Мне пришлось там столкнуться с таким явлением: в музыке нужно было дать большие звучания, эмоциональную, восходящую линию, но вместе с тем говорили актеры, и, чтобы слышны были их слова, приходилось музыку отводить на задний план, давать ее только в качестве фона.

Очень большое, очень существенное значение имеет увязка в фильме *музыки и слова*. Например, в опере текстовый материал делится на три группы: есть слова, которые должны быть непременно слышны, есть слова, которые могут быть слышны и не слышны, и есть, которые поются артистами, но самым важным является музыкальное звучание фразы, а не слов, которые ее составляют.

Музыку в фильме очень легко прекратить, но очень трудно ее естественно начать. Нужно, чтобы и отсутствие музыки являлось музыкальной паузой. В фильме „Гроза“ я попытался разрешить в ряде сцен тишину, отсутствие музыки именно как музыкальную паузу. Конечно, эти мои соображения относятся к тем фильмам, в которых музыка играет особо значительную роль.

В звуковой кинематографии на повестке дня сейчас стоит создание новых музыкальных жанров. Для этого безусловно есть данные, но все же в кинематографии музыку используют, как и в драматическом театре, то есть главным образом с чисто иллюстративной целью. Совершенно очевидно, что в кино может быть создан свой, особый жанр музыки, жанр, отличающийся от оперы или симфонии.

Я много говорил о трудностях работы в кино, но для композитора есть и другая, более приятная сторона работы в кинематографии. Прежде всего, работа над музыкой к фильму приучает к конкретности и лаконичности музыкального образа, иногда даже к его плакатности, под которой я подразумеваю наиболее основные, самые характерные черты того или иного образа. Композитор при работе в кино ограничен во времени. В фильме все рассчитано по секундам. И это чрезвычайно дисциплинирует, заставляет композитора давать образ в конденсированном виде.

Мне еще хочется сказать о методе работы композитора с режиссером. Так, при работе над „Грозой“, я в основном использовал два метода. Первый был таков: я ничего не делал, пока не просматривал на экране уже заснятые сцены. Увидев их, я уже после этого писал музыку. Так была написана музыка к эпизодам „Приход Дикого в лавку“ и „Прогулка купцов“. Второй метод — обратный, то есть первоначально писалась музыка, а затем уже под нее снимали сцены (например, „Приход Катерины в церковь“). В различных условиях применимы оба эти метода. Там, где музыка призвана раскрывать самые глу-

бокие психологические основы образа, там ее лучше писать заранее. Но это следует делать, когда уже большая часть картины снята, когда композитор вжился в образы и в стиль фильма в целом. В тех случаях, когда музыка играет главным образом иллюстративную роль, когда берется внешний, зрительный образ, мне кажется, музыку лучше писать уже после съемки соответствующих эпизодов.

Сейчас я работаю над оперой „Анна Колосова“, и опыт работы в кино принес мне несомненную пользу, прежде всего в смысле нахождения конкретности в музыкальном образе. Когда пишешь музыку не симфоническую, а театральную, то главной задачей, мне кажется, является координация задачи композитора с основным замыслом пьесы.

Работая над спектаклем, нужно подумать прежде всего о создании единого музыкального действия. Пора уже подумать о создании в кино музыкально-монументального произведения. Основную зарядку композитору должен дать сценарный материал. Ведь прежде всего нужно ощутить центр темы, ее кульминационный пункт и соотношение всех моментов фильма с этим кульминационным пунктом действия.

Я сейчас снова пишу музыку для фильма — „Петр I“.

Перед нашими композиторами, в том числе и перед теми из них, кто работает в кино, стоит задача создания реалистических образов, богатых эмоционально и идейно насыщенными, борьба с примитивом и вместе с тем борьба за народность музыкального языка.

МУЗЫКА К ФИЛЬМУ „ПЕТР I“

Кинофильм „Петр I“, первая серия которого закончена ленинградской киностудией „Ленфильм“, представляет собой историческую хронику, ряд исторических фрагментов. Музыка к этому фильму не ставит себе задачи давать характеристики и музыкальные портреты отдельных героев. Я стремился лишь дать эмоциональную „ретушь“ исторической обстановки и ситуаций эпохи.

Соответственно этой задаче были найдены метод и средства музыкального выражения. В „Грозе“ я пользовался в качестве исходного материала волжским фольклором и сентиментальным „жестоким“ романсом 60-х годов. Для музыки к „Петру I“ пришлось прибегнуть к более широким источникам.

Изучение музыки той эпохи не могло дать особенно ощутимых результатов. Нотные записи русской инструментальной музыки того периода почти не сохранились. Бытовая музыка иностранцев, живших в России конца XVII и первой четверти XVIII веков, большей частью слишком неубедительна и скучна для современного слушателя и имеет скорее музейное значение. Из немецких композиторов я пользовался материалами Телемана, Фишера (музыканта, привезенного Петром из Гамбурга),

Рейха и Кирнберга, из шведских — Дюбена, из английских — Джона Буля.

Конечно, музыка всех этих композиторов, как и приводимые ниже источники, была для меня сырьем, отправным пунктом.

В поисках соответствующего русского фольклора я руководствовался желанием найти наиболее сохранившиеся, то есть претерпевшие наименьшие изменения народные песни. Мне казалось правильным обратиться к старинным песням уральских и яицких казаков-староверов, сохранявших до революций наибольшую самобытность и слабо воспринимавших иноземную музыкальную культуру пограничных им татар и башкир. Песни про петровские времена мне также удалось разыскать, но обычно это песни гораздо более поздней эпохи.

Допетровская культовая музыка (знаменный распев) оказалась необходимым материалом в связи с образом Алексея, так же как и древние колокольные звоны, старинные крестьянские игровые и обрядовые песни (например, сохранившаяся в фольклоре „дрема“, в более позднее время ставшая веселой песней).

В танцевальной музыке: из трех танцев на ассамблее у Меншикова два свободно сочинены мною, а в третьем — польке — использован шведский народный танец.

Для военной музыки — маршей, сигналов (поскольку от Петровской эпохи их не сохранилось) — я обратился к более поздним шведским и русским источникам. В шведских и русских тушах, в застольной музыке и виватах я пытался воссоздать картину и атмосферу петровского времени.

Не автору, конечно, судить, удалось ли ему разрешить эту задачу и показать в музыке то, что зрителю призван дать фильм. Пусть об этом скажут слушатели.

Хочется лишь отметить, что собранный материал представляет для композитора очень большой интерес. После завершения работы над музыкой ко второй серии фильма я намерен наподобие „Грозы“ написать симфоническую сюиту „Петр I“.

О НОВЫХ РАБОТАХ

Начнем с того, что уже почти закончено. Это сюита для струнного квартета, написанная по просьбе Квартета имени Глазунова и этому же квартету посвященная. Она в характере музыки XVIII века, на материале, родственном тому, который был мною использован в Сюите № 2. Она будет, вероятно, исполнена в самом недалеком будущем на одном из первых концертов Квартета имени Глазунова.

Вторая работа находится в полном разгаре — это Русская симфония. Именно как русская симфония она мною задумана и так, по всей вероятности, и будет называться. В симфонии широко используются материалы великорусского и казачьего фольклора. К концу нынешнего года я предполагаю симфонию

закончить. Возможно, что во второй половине нынешнего сезона она уже будет исполнена в Москве и в Ленинграде.

Третья, очень крупная и очень волнующая меня работа — опера „Иоанн Грозный“ (по либретто В. Шишкова). Это творческий заказ Театра оперы и балета имени Кирова.

Что влекло меня к образу Грозного?

После музыки к „Грозе“ и „Петру“ (в кино) я ощутил особый интерес к национально-русскому материалу, меня потянуло к тщательному изучению русского музыкального фольклора, к обрядовой музыке, к распевам... Захотелось создать большое полотно для театра, на сцене которого я еще не дебютировал. Заинтересовали исторические темы, особенно моменты больших исторических переломов. Одно время я думал о Петре I, даже обсуждал эту тему с руководством Театра имени Кирова. Но тема оказалась слишком обширной: охватить ее в опере целиком — немыслимо, брать короткий эпизод не хотелось. Тогда пришла мысль о Грозном. Эта тема влекла к себе прежде всего своей большой социально-исторической значимостью. Эпоха Грозного — эпоха острых коллизий общественного значения, на фоне которых рождались крупные деятели, расцветали большие характеры, разыгрывались бурные страсти.

В „Иоанне Грозном“ четыре действия (восемь картин). В прологе бунт в Москве после пожара 1547 года, одиночество Грозного. Первая картина: Москва в смятении — нет царя, он уехал в Александровскую слободу. Там, в слободе, разворачивается действие второй картины. Третья картина — поместье крупного феодала, находящегося в оппозиции к царю, и разгром его опричниками. Четвертая — суд Грозного над боярами в Александровской слободе. (В пятой выведено русское посольство за границей¹.) Шестая — у польского короля Стефана Батория во время осады Пскова. Седьмая — в Московском Кремле. В финале картины — ссора Грозного с сыном Иваном и убийство сына царем. Восьмая картина — смерть Грозного. Закончить оперу я предполагаю к январю 1942 года.

„Иоанн Грозный“ — не первая моя работа над оперой. „Грозный“ только отодвинул на время окончание давно начатой мною оперы „Анна Колосова“ на сюжет из эпохи крепостного права (по либретто, написанному мною совместно с С. Спасским).

К лермонтовским юбилейным дням я готовлю цикл (5—6) вокальных романсов. Сейчас я выбираю для них литературный материал².

И, как это ни покажется парадоксальным, после „Грозы“, „Петра I“, ряда симфоний очень хочется поработать на веселом комическом материале³. Ничего такого не было до сих пор в моем творчестве. А есть потребность окунуться во что-то, наполненное пенящимся весельем, жизнерадостностью, заражающим юмором. Что бы это ни было — водевиль, лирическая кинокомедия, оперетта, — я поработал бы для этого с удовольствием.

МОЯ ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

Идея написания Пятой симфонии появилась у меня во время Великой Отечественной войны¹. Колоссальный, полный героического напряжения, могучий патриотический подъем, охвативший всю страну, весь советский народ в борьбе со злым и коварным врагом, все трудности, жертвы, страдания и боль, сопровождавшие эту героическую борьбу народа, привели к полной победе над врагом, а с победой — к свету и торжеству, радости и утверждению жизни, свободы и счастья.

Пережитое в эти годы породило во мне творческую необходимость высказаться, написать в симфонической монументальной форме произведение, состоящее из симфонического цикла, первым звеном которого является Пятая симфония — посвящение Великому Русскому Народу, славящее его многовековую борьбу за свою жизнь, свободу, честь и счастье.

Пятая симфония состоит из четырех частей:

I часть — это прелюдия, рисующая картину русской природы, с ее ширью полей, сверкающими на солнце водными пространствами ее могучих рек и озер, тишиной лесов и перелесков. Музыка в характере народных интонаций песен „дрема“, очень древних и бытующих в народе и в наше время.

Настроение этой части созерцательное, поэтичное, как бы несколько мечтательное, с думой, мечтой о счастье, лишь на короткий миг взволнованное драматическим взрывом.

II часть — „Героика“.

В этой части я не имел в виду описывать какие бы то ни было конкретные исторические факты. Мне хотелось в максимально обобщенном виде дать картину многовековой борьбы русского народа за свою жизнь, честь, свободу и счастье. Поэтому интонационной основой музыки здесь являются как древнейшие, однако и поныне бытующие попевки, так и современные русские интонации; есть и фанфарные (на медных инструментах), как бы сигналы, живописующие батальные эпизоды исторической борьбы народов; есть и фрагменты победных маршей, приводящие к высшей степени накала героической борьбы, есть и широкий распев, говорящий о боли и страданиях народа, сопровождавших эту борьбу.

III часть — „Памяти героев“.

Эпиграфом к этой части могла бы служить строчка: „О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями“.

Начало III части рисует как бы предрассветную мглу на поле брани, безразличие природы к судьбам человека, предрассветный ветерок в степи, и на этом фоне постепенно возникает тема плача о погибших героях, одновременно исподволь возникает и главная тема предыдущей героической части, и вся музыка постепенно принимает характер героического похоронного марша, переходящего в скорбное *Andante*.

IV часть — „Праздник“.

Ликующее веселье победоносного народа: пляски, частушки, лирические темы любви. В разгар веселья вливается тематизм второй, героической части, напоминающий о пережитых героике и страданиях борьбы, — это „помни о войне“ посреди ликующего веселья. Наступающая затем кода с ее бурным весельем приводит к заключительному гимну — славлению Великого Русского Народа.

Тема славления построена на музыке предыдущей III траурной части, преобразившейся сейчас в жизнеутверждающий, полный мощи и оптимизма конец симфонии.

[Партитура] симфонии писалась в 1947—1948 годах.

В самом конце 1948 года три части (финала еще не было) исполнялись в концерте Ленинградской филармонии, а затем симфония подверглась весьма значительной переработке, главным образом во второй части и финале, и ныне исполняется в новой редакции.

КОММЕНТАРИИ

Автобиография. Печатается по тексту на бланке отдела кадров Управления по делам искусств исполкома Ленгорсовета. Рукопись автобиографии хранится в архиве Щербачева и Знаменской в отделе рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 1088, оп. 1, д. 1).

Об опере „Анна Колосова“. Печатается по журн. „Рабочий и театр“, 1933, № 17.

¹ Имеется в виду опера А. Ф. Пашенко „Черный яр“ на либретто Л. Н. Сейфуллиной, поставленная в 1931 г. Государственным академическим театром оперы и балета (ГАТОБ). Опера выдержала лишь несколько представлений.

Музыка в кино. Печатается по журн. „Искусство кино“, 1936, № 3. Щербачев В. Музыка в кино.

Музыка к фильму „Петр I“. Печатается по газ. „Музыка“, 1937, 26 июня. Щербачев В. Музыка к фильму „Петр I“.

О новых работах. Печатается по журн. „Искусство и жизнь“, 1940, № 8. Щербачев В. О новых работах.

¹ В тексте о пятой картине пропущено, перепечатано из высказывания Щербачева в „Курортной газете“ (Сухуми, 1940, 27 июня).

² В списке сочинений композитора романсов на стихи Лермонтова нет. ³ Этому желанию композитора суждено было осуществиться только два года спустя. В 1942 году им была написана музыкальная комедия „Табачный капитан“, поставленная Московским театром оперетты в Новокузнецке (см. материалы наст. изд., а также рецензию Л. Гора, с. 323).

Моя Пятая симфония. Печатается по газ. Ленинградской филармонии „Слушатель“, 1950, 7 ноября. Щербачев В. Моя Пятая симфония.

¹ Речь идет о „Русской“ симфонии, упоминаемой на с. 99. Очевидно, имеется в виду, что работа над Пятой („Русской“) симфонией в годы войны приобрела новый смысл и стала еще более актуальной.

ПИСЬМА

ПИСЬМА ИЗ ДРЕЗДЕНА

Эпистолярное наследие Щербачева обширно. Будучи человеком высоко эрудированным, деятельным, эмоциональным, Щербачев постоянно был окружен людьми. С ним общались люди разных профессий, возрастов, интересов. В выборе друзей, знакомых или собеседников он был разборчив, в беседах — прям и откровенен.

Многие личные контакты дополнялись общением в письменной форме. Щербачев писал часто и увлеченно. Адресатами композитора были его учителя и ученики, коллеги и единомышленники, родные и друзья. Литературный язык писем живой, колоритный, изобилует метафорами, каламбурами, острыми замечаниями. Оценки художественных явлений аргументированы и отличаются профессиональной точностью и тонкостью наблюдений. Как правило, в каждом явлении Щербачев подмечает и свежее, художественно яркое, и подчас рутинное или даже смещное (например, в постановке „Бориса Годунова“ в Дрездене).

Особую ценность представляют циклы писем Щербачева к жене, Марии Илларионовне Щербачевой. Это письма-дневники, письма-рассказы. В них раскрываются страницы жизни композитора; запечатлены его мысли о своей творческой судьбе, о музыкальной культуре молодой Советской Республики и зарубежной музыке.

Наиболее значителен цикл дрезденских писем. С декабря 1922 года по ноябрь 1923 года Щербачев находился в творческой командировке в Германии. Постоянным местом жительства он избрал Дрезден, откуда регулярно писал жене, сообщая о текущих событиях и творческой работе, описывая жизнь и культуру Германии. М. И. Щербачева была высокообразованным искусствоведом, работала в Эрмитаже. Естественно, что в письмах к ней композитор подробно делится своими впечатлениями от художественных выставок и архитектурных ансамблей Дрездена, пишет о современной литературе, поэзии, театре.

В цикле дрезденских писем раскрывается живой интерес композитора к новой музыке. Он жадно следит за концертной жизнью Дрездена, высказывает свои суждения о современном музыкальном языке, о новейших направлениях зарубежной музыки. Проявляя большое внимание к вопросам национальной специфики творчества, Щербачев сопоставляет новые произведения немецких композиторов с сочинениями русских, советских авторов. Высказывая в целом критическое отношение к современной зарубежной музыке, он с интересом вслушивается в творения Малера, Регера, Р. Штрауса, сравнивает художественную культуру Германии с культурой Англии, Италии, где он бывал в 1911 и 1914 годах.

Проводя параллели, Щербачев касается проблем, стоящих перед советскими композиторами. Высоко оценивая традиции русской музыки, Щербачев считает их развитие далеко не исчерпанным. Именно к советскому периоду истории он относит предстоящий огромный подъем музыкальной культуры.

Современной русской музыке он отводит важную роль в дальнейшей эволюции музыкального мышления.

Из писем видно, как вызревает у Щербачева понимание процессуальности музыкального произведения, его формы, как исподволь складывается новая методика преподавания композиции, полифонии, гармонии, формы, музыкального анализа...

Центральное место в своеобразном эпистолярном дневнике занимает увлеченное повествование о напряженном процессе создания монументальной Второй („Блоковской“) симфонии. Черновые эскизы были написаны еще в России, а в Германии на основе этих эскизов выстраивалась сложнейшая музыкальная драматургия произведения, скрупулезно прорабатывалась многослойная музыкальная ткань вокально-симфонической партитуры. Щербачев делится с женой творческими успехами и неудачами, приводит фрагменты симфонии.

Дрезденские письма ярко раскрывают романтическую основу образного мышления композитора. Подобно „Письмам бакалавра музыки“ Листа или авторским предисловиям к произведениям Листа, Вагнера, Скрябина, дрезденские письма Щербачева носят характер художественной исповеди, литературно-образного комментария к собственным творческим замыслам и открытиям. Композитор увлеченно раскрывает свои программные, эстетические, идейные замыслы. Он подробно описывает литературно-философскую канву своего произведения, проводит различные аналогии, затрагивает историю, архитектуру, поэзию, драматургию, музыкальное искусство. Столь же подробно и откровенно описывает он и форму, архитеконику рождающегося произведения, объясняя ее смысл, функции и выразительность. Щербачев рассказывает о различных вариантах того или иного раздела, части гигантской „Блоковской“ симфонии...

В ряде писем рассказывается о встречах с композитором и пианистом Н. К. Метнером. Музыкальные вкусы Метнера и Щербачева совпадали в основных эстетических вопросах, но расходились в оценках некоторых конкретных сочинений (например, Стравинского).

Щербачев был восторженным почитателем Р. Вагнера. Во время своего пребывания в Дрездене он ближе и глубже познакомился с музыкально-театральным наследием великого немецкого композитора.

Цикл писем к жене воссоздает обаятельный образ Щербачева — человека щедрой души и большого интеллекта, отзывчивого и внимательного к людям, неустанно ищущего, идущего вперед в своем развитии, в своих взглядах на искусство и на современную жизнь. Он вернулся в Ленинград полным сил и желания работать, творить на благо родного искусства.

Всего из Дрездена Щербачевым было отправлено в адрес жены (согласно авторской нумерации) 66 писем. В настоящую публикацию вошло 56 писем из сохранившихся 61. Автографы (карандаш, черные и красные чернила) находятся в личном архиве семьи Щербачевых. Все письма в настоящем издании публикуются с купюрами, обозначенными простым отточием или отточием в угловых скобках (пропуск абзаца отменен отточием с красной строки). Необходимая правка орфографии и пунктуации специально не оговаривается. Нотные примеры расшифрованы М. А. Матвеевым и сверены с партитурой Второй симфонии И. В. Белецким.

1

19 декабря 1922 г.

Вот уже ровно неделя, как расстался я с вами, родные, дорогие мои, и все время я с вами и о вас думаю. Сюда я приехал в воскресенье поздно вечером, но пишу лишь сегодня, во вторник, так как вчера был в ужасном унынии из-за невозможности устроиться с квартирой, но об этом потом, начну с путешествия.

Прежде всего, мне ужасно досадно было, что, как оказалось, всякие таможенные перипетии окончились очень скоро, пароход ушел лишь в среду, в 12 часов дня, а мы с тобой не виделись на следующий день, то есть в среду. На пристань ко всем приходили родные и знакомые, ко мне только одному никто не приходил, кроме Елизаветы Евсеевны, но все равно это уже прошло, и теперь я только думаю, как мы опять встретимся.

Из Питера мы очень медленно шли до Кронштадта (по дороге нас снимал кинематограф), а за Кронштадтом к вечеру, хотя и предводительствуемые „Ермаком“, мы все же застряли во льдах из-за встречи с другим германским пароходом; провозились долго-долго, ничего не могли поделать и до утра решили ждать (пока не начнет светать). Но тут чуть не случилась катастрофа: часов в 7 утра все пассажиры были разбужены, всем было велено одеться и выйти на палубу, а команда приготовила спасательные шлюпки: оказалось, что поднялся ветер, мы были в плавучих льдах и нас вместе со льдом стало относить к финскому берегу, где много подводных камней, мелей и возможны еще не убранные мины. Так мы находились во власти стихий несколько часов и всё приближались к опасности, но, когда берег казался уже совсем-совсем близко, подул благоприятный для нас ветер, и всё потом с помощью „Ермака“ обошлось благополучно. Я очень боялся за симфонию¹, так как ее, конечно, пришлось бы бросить, как и все вещи (люди, конечно, спаслись бы). На прошлой неделе, оказывается, здесь же погиб норвежский пароход.

К утру стал опять работать вовсю „Ермак“, затем нас вытащил в свободное от льда море, и там уже мы сами поплыли. Первый день сильно качало, а затем море было удивительно спокойным до самого Штеттина². Кормили на пароходе отлично, а у меня и от качки, и от всех смертельных опасностей только прибавлялся и прибавлялся аппетит, меня по-прежнему не укачивало, и ел я все время за десятерых. Между прочим, публика почти вся была больна, выходило в столовую человек лишь 10—12. Плыл я в одной каюте с Миклашевским, с которым и заколотил дружбу. В Штеттин мы пришли в воскресенье в полдень, и первое впечатление было весьма неприятным — дерут за все ужасно: за извозчика (очень близко) до вокзала надо было заплатить 2500 марок. Это больше, чем за все наши „кутежи“ на пароходе вместе с чаевыми.

В Дрезден я попал лишь в 11 часов вечера и за поздним временем пошел в ближайшую гостиницу, где и нахожусь сейчас.

Вчера, выспавшись как следует, помывшись и наевшись, я отправился к Bluthner'у, но тут меня постигла неудача, так как оный Bluthner 3 недели тому назад умер, Frau Franke уехала, а квартира их опечатана. Мне было предложено зайти сегодня, и я вчера поэтому в великом унынии бродил по городу

весь день и думал о всяких ужасах. Сегодня я был у Frau Franke и выяснилось, что у них там сейчас чрезвычайно тяжелое положение из-за всяких семейных дел, квартира опечатана, предстоит раздел имущества и всяческая кашаваша, словом, пока что у них жить нельзя, и вот меня обуял внезапно прилив энергии. Кроме того, по обычаю, мне опять повезло, и я уже нашел себе прекрасную комнату с балконом, на солнечной стороне, комнату большую, в чудной части города, на горе, на прекрасной улице, словом, буквально санаторий, и хозяйка, узнав, что я Komponist und Tonkünstler³, сразу пошла на необычайные любезности, согласилась поставить мне в комнату свое пианино, очень недурное, переставить все, как я хочу. Оказалось, что у нее жил Зигфрид Вагнер, и она поставит мне даже Brieftisch⁴, за которым этот неудавшийся Зигфрид работал, словом, по всей вероятности, я устроен очень хорошо и сравнительно недорого, так как у нее полный пансион с комнатой мне будет стоить 1500 марок в день (кроме стирки и дополнительного освещения и отопления, но это уже пустяки). Жить в гостинице и есть в ресторане стоит около 5000 марок в день.

Климат здесь замечательный, в комнатах 15°, на дворе 7°, и поражает то, что окна не только не замазаны, но и большую часть дня открыты, а дома все же отапливаются.

Впечатлений всяких очень много, но о них буду писать потом и буду писать для „Жизни искусства“, так что прочтешь⁵.

Опера здесь, в особенности дирижер и оркестр, говорят, очень хорошая, и в этом году 3 новых русских постановки: „Петрушка“ (уже идет), затем „Борис Годунов“ и „Золотой петушок“, кроме того, говорят, очень хорошо идут „Мейстерзингеры“ и „Rosenkavalier“⁶. Я много упражняюсь в немецком диалекте, у немцев, должно быть, волосы встают дыбом от моих разговоров, но все же мы объясняемся отлично и друг друга понимаем. Я не только говорю, но и пишу, как сегодня, например, мне пришлось в Polizeipresidium⁷ заполнять какую-то анкету при Meldung'e⁸ моего паспорта.

На праздниках поеду в Берлин на несколько дней, чтобы зарегистрироваться в русской миссии и там же повидать Андрея Дмитриевича.

Питаюсь тут отлично, пью в изобилии пиво, на ночь ем яблоко или даже апельсин, и мне только ужасно больно за свое привольное житье и совестно перед тобой и Лютошенькой. Милые вы, дорогие мои, если б вы могли почувствовать, как дороги вы мне, как часто и с какой нежностью вспоминаю я вас, как бы мне хотелось видеть вас здесь, около себя. Я очень все-таки надеюсь, что перед возвращением в Россию я выпишу вас к себе, и вы отдохнете немного вместе со мной, и вместе мы поедем обратно. Здесь жизнь чужая, все это великолепие

все-таки ничего не стоит, и люди здесь живут другой жизнью, чем мы.

Сейчас меня оторвали от письма, дорогой мой, единственный Марсеныш. Завтра я в 3 часа переезжаю на свою новую квартиру и напишу тогда адрес; сейчас я забыл, как пишется фамилия моей хозяйки.

Теперь я уже у себя дома, но уже надо кончать, чтобы успеть бросить письма сегодня, завтра опять напишу тебе, родной мой. Лютошеньке, моему дорогому голубчонку маленькому, посылаю 3 дрезденских трамвайных билета, крепко, крепко целую тебя с маленьким нашим, маменьку, все Лидочкино семейство, Сашу и обеих нянь. Ваш *Володя*.

Адрес мой: Dresden, Nürnberger Strasse, 26,
Pension Gr[au] Anna Meincke, мне

2

21 декабря 1922 г.

Вот я уже окончательно устроился на своей новой квартире, дорогой мой, единственный Марсеныш!

Если бы ты видела, какое это чудное и спокойное место Дрездена. Мой большущий, как веранда, балкон, выходит на прекрасное солнечное место, то есть здесь будет хорошо весной. С другой стороны прилегает Liebigstrasse, на которой сплошь расположены небольшие двухэтажные домики, и это место очень напоминает наши питерские острова, с садами около каждого дома.

В комнате у меня громадная кровать с немецкими пуховиками и еще одним сверхпуховиком для ног, то-то тебе бы было здесь раздолье, затем диван, бюро с массой выдвижных шкапулочек, трюмо, умывальник, два стола и прочее, вообще, я здесь устроился буржуем. Кормят хорошо, но все-таки надо прикупать хлеба и еще чего-нибудь. Утром кофе или чай и булочки с маслом, в 2 часа обед из 3-х блюд, но хлеба не дают, в течение дня можешь получить чаю, а вечером в 8 ужин, опять же из 2-х блюд (вчера: омлет с какой-то зеленью и бутерброды с сыром и всякими колбасами). Очень экономят сахар и притом песок.

Хозяйка весьма пожилая, ужасно нравственная, строгая дева, но очень приветливая и, как все говорят, любезная. Народу здесь живет немного и всех наций: 2 гречанки, 3 норвежца, прочие пока мне неизвестны, за столом разрешается говорить только по-немецки, и я боюсь, что приобрету норвежско-греческий акцент в немецком диалекте.

Сегодня узнал, что здесь пребывает московский композитор Добровейн (он скоро уже, кажется, возвращается в Россию), и зашел к нему. Мы весьма дружелюбно с ним встретились,

хотя и 1-й раз в жизни, и он довольно много интересного рассказал мне о немецкой музыкальной жизни.

Я уже и до того кое-что тут слышал и все разные замечательные вещи. Что здесь очень трудно, это концерты и театры, так как на первые все абонементы распроданы, а опера совершенно недоступна из-за цен, так как иностранцы платят в 10 раз больше, то есть 12 000 марок, что на наши деньги составляет около 60 000 000. Удивительно, как при этом все-таки все всегда полно.

По возвращении из Берлина познакомлюсь с Busch'ем и надеюсь, что он меня понаслышке знает и поможет в смысле устройства меня в театр и концерты.

Вообще здесь жизнь музыкальная весьма своеобразна. В отношении композиторства здесь, как говорят, происходят удивительные вещи, прежде всего, здесь совершенно невероятное количество композиторов, их, кажется, больше, чем населения, из 120 человек оперного оркестра, например, 80 композиторов, а всяких молодых — прямо хоть пруд пруди; так что удивить кого-нибудь тем, что, мол, ты композитор, отнюдь не приходится, скорее наоборот. В талантах их, конечно, можно весьма сомневаться, но самое удивительное — это то, что у всех этих мириад композиторов совершенно умопомрачительная техника, все они пишут чуть ли не по симфонии и опере в месяц, и все чародеи всяческих контрапунктических и инструментальных фокусов, и вообще здесь все какие-то музыкальные Зубрицкие и Араго: Busch с листа дирижирует „Петрушкой“ и „Rosenkavalier'ом“, пианист в вагоне глазами учит Шёнберга, чтобы вечером его играть в концерте в Берлине (ни разу перед этим не выдавши этой музыки), ученик консерватории жалуетса один другому, что отстал в инструментовке и для упражнения пишет по памяти партитуру 9-й симфонии Бетховена, и прочие в таком роде штучки.

Попадая сюда, мы ничего не понимаем, приходится или начать сначала и писать ноту против ноты, или повеситься, или плюнуть и быть самим собой. До чего все-таки мы, русские музыканты, талантливы, если при всей нашей дикости, некультурности и дилетантизме все-таки из нас выходит кое-какой толк.

Суждения здесь тоже бывают неожиданные: лучшие оперы на свете — „Fidelio“, „Rosenkavalier“ и „Борис Годунов“, вообще здесь процветают оперы, ставят их в невероятном количестве в каждом театре, и пишут тоже все, кому не лень, но музыка все больше „Busoni'евская“. Если не поставят во Франкфурте-на-Майне, поставят на Рейне, поставят в Chemnitz'e, в Breslau¹, где-нибудь да поставят.

В концертных афишах процветает больше всего немецкая музыка, Бетховен, Брамс и последний германский бог музыки — Ререр.

Главными музыкальными и музык[ально]-общественными деятелями являются: Busch и заместитель Никиша (забыл его

фамилию)², обоим 36-38 лет, оба замечательные дирижеры, а в общем, говорят, все-таки сейчас в Германии музыкальных гениев нет, во всем колоссальная работа, фокусничество и Kunststück³.

О русской музыке имеют по-прежнему весьма малое представление, Скрябин — салонная музыка и прочее.

Ну вот, дорогой мой Марсеныш, написал тебе целую музыкальную корреспонденцию.

<...>

3

27 декабря 1922 г.

Голубка моя, родная, скучно без вас мне, и беспокоюсь я тут за вас, а письма до сих пор еще ни одного нет, говорят, что письма идут сюда долго, чуть ли не 15 дней.

22—24 я провел в Берлине, разыскал там Андрея Дмитриевича Стасова, и даже он оставил меня у себя, а затем 24-го они (с женой) вместе со мной приехали в Дрезден, остановились у меня и сейчас здесь. Он такой же хороший, как и был, очень мне обрадовался и был ужасно гостеприимен.

В Берлине я ходил также в миссию регистрировать свой паспорт.

Нигде, ни в концерте, ни в театре, не был, видал только афиши с фамилиями Юрьевской и Бика. Юрьевская поет в симфоническом концерте 27 декабря, а Бик играет Clavierabend 29 декабря, оба подвизаются в Blüthnersaal¹.

Берлин сейчас больше всего поражает своим колоссальным движением, здесь сейчас всякой суетоки больше, чем в былые времена в Париже и Лондоне.

Люттошенька здесь бы положительно обалдел — одних трамваев более 200 маршрутов, да еще Untergrund², автобусы, извозчики, автомобили, поезда и люди, люди без конца, все поезда полны, один за другим идут, и только диву даешься, куда они все спешат и куда несутся. Вообще, жизнь в Берлине, вероятно, сейчас очень нервная и утомительная, и, возвратясь домой, я прежде всего обрадовался тишине на моей чудной Nürnbergerstrasse.

Очень хочу приняться за работу, но сейчас мешают мои гости, и, кроме того, мне придется, вероятно, еще несколько дней подождать пианино (когда кончатся праздники), Frau Franke приглашала меня приходить к ним заниматься, но это, конечно, очень неудобно и не дома.

Кормят в моем пансионе довольно вкусно, но пресновато и маловато, так что приходится чего-нибудь прикупать, стол весьма гигиеничный, всегда есть мясо, зелень, Gemüse³ и немного фруктов, и всякий раз, когда я ем, мне как-то больно за вас.

Думаю, что срок своего здесь пребывания мне удастся выяснить в течение месяца, как в смысле средств, так и работы.

<...>

4

29 декабря 1922 г.

Дорогой мой, хороший Мурсаныш! Вчера писал тебе и бранил своих гостей, вчера же вечером они уехали, и мне жалко их стало.

Они очень хорошие, нехорошо только то, что я уступил им свою комнату, сам поместился в крохотной и холодной другой, так что весь день мне приходилось быть в своей (вместе с ними), а так как они по целым дням попросту слонялись из угла в угол, не находили себе применения и так как А. Д. стал старой шляпой и марудой¹, то в конце концов они меня извели вдребезги.

Когда в следующий раз они приедут ко мне, я уже устроюсь по-другому, и, если в пансионе не окажется для них комнаты, будут жить в гостинице, так мы с ними и условились.

Сегодня и завтра я уже надеюсь окончательно устроиться, то есть получить Arbeitstisch² и пианино и приняться за работу. С Arbeitstisch'em уже все в порядке — его мне только что принесли.

Кроме того, начал наводить справки относительно немецкого урока, и мне рекомендуют какую-то очень хорошую немку, учительницу гимназии, так что и с этим делом устраивается.

В Zwinger³ еще не ходил, подожду, пока все не налажу и не устрою, а тогда буду себе устраивать всякие экскурсии и удовольствия, в Саксонскую Швейцарию отсюда меньше часу езды, и у меня есть мысль, если здесь мне не совсем хорошо будет, переселюсь туда.

<...>


Сейчас я уже окончательно устроился у себя в комнате, разложил свои вещи, и все у меня в порядке, к новой обстановке тоже начинаю привыкать, а это так необходимо, чтобы войти в работу.

Со своей горы в город буду спускаться лишь за покупками да разве в театр, а так собираюсь вести здесь весьма отшельнический образ жизни, ни с кем не знаться и ни с кем не водиться.

Хозяйка весьма милая старая дева, и притом очень культурная женщина, любит музыку и, по-видимому, знает почти всех немецких музыкантов, знает лично и Козиму и Зигфрида Вагнера, между прочим, рассказывала, что Зигфрид очень талантливый архитектор и лишь по настоянию матери стал композитором, вот глупая-то мамаша.

Что здесь действительно поражает, так это техника жизни и быстрота сообщений, с Берлином уже говорил по телефону

из своей квартиры, в Берлин поезда идут 3 часа 20 минут, а почта так исправно действует, что, например, я дня 2 тому назад без точного адреса написал почти наугад Лялечке, помнишь, такая была пианистка, все Римского-Корсакова играла и романсы Гречанинова распевала, и сегодня же от нее получил ответ. На днях, как она пишет, получу от нее большущее письмо, в общем, по-видимому, живется ей ничего.

Смешно здесь также наблюдать на улице разных франтов, европейцы, разгуливают теперь в каких-то клоунских штанах, коротких, так что видно не только концы сапог, но и носки, на сапогах белые гетры, а на пальто как-то особенно расположены пуговицы , вот приблизительно так, напоминает старые мундиры старой армии, в глазу монокль, на голове цилиндр, а в общем, шуты гороховые.

В Дрездене любопытно, что сохранилось еще много старонемецкого. На первый день праздника я пошел гулять и слышу музыку, духовой оркестр играет Вагнера, пошел по направлению звуков — на Altmarkt'e⁴ посреди площади довольно большой оркестр, все какие-то старые дяди, и все в цилиндрах, в сюртуках с черными галстуками, разыгрывают Вагнера, особенно смешны были те, которые играют на геликонах, и играли очень хорошо.

В гостинице горничная, когда получает на чай, делает knicksen⁵ и жмет руку. Вообще, всего не перескажешь. На будущей неделе пойду в оперу, здесь идет сейчас целиком весь Вагнер (включая и „Кольцо“), и, говорят, очень хорошо. Кроме того, раз в неделю в опере бывают симфонические концерты, очень хорошие, камерных тоже много, а по субботам в католической церкви с участием лучших сил идут баховские вещи, всевозможные оратории и прочее.

Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что здесь настолько крепко бьет ключом своя собственная немецкая музыкальная жизнь, что всякие иностранные выступления проходят мало замеченными и не очень затрагивают немцев. На днях здесь был концерт какого-то русского балалаечного оркестра с пением и плясками в русских костюмах, что имело успех, но, конечно, успех экзотики, „развесистой клюквы“, и публика туда шла, конечно, самая буржуазная, ресторанного пошиба.

На днях я прочел в газетах, что в Лондоне с большим успехом выступал в качестве прекрасного пианиста с концертом целиком из своих произведений Саша Черепнин.

На днях я также получил из Берлина от некоего композитора, занимающегося четвертитоновой музыкой, письмо с приложением вырезки из газеты об успехах этой музыки, оказывается, уже есть один итальянский и один чешский композитор, которые тоже занимаются этой галиматьей, а в Берлине недавно даже исполнялся квартет в четвертях тонов этого чешского композитора⁶.

<...>

<...>

Дрезден все меня питает всякими впечатлениями и совсем пока смахивает на санаторий, с правильным и тихим образом жизни.

Под Новый год у нас, кроме всякой вкусности, был заготовлен к полночи хозяйкой горячий пунш и пончики. Ровно в полночь здесь звонят колокола во всех церквях, во всех квартирах открывают настежь окна на улицу и во все горло кричат „Prost Neujahr!“¹

Зажигают бенгальские огни, фейерверки, стреляют, на улице тоже масса народу, многие с зажженными фонариками, и, говорят, в недавнем прошлом еще вывешивали за ноги за окно поросят, они визжали и прибавляли торжественности. Ночью я ходил гулять по Дрездену, поразило меня веселье немцев, громадное количество народу на улицах и масса пьяных, так много, как у нас и в довоенное время не бывало. Верхом один на другом катаются, подъезжают к шуцману и с ним шутят, а он и пошутить рад, и свое величие сохранить хочет, и очень смешно выходит.

Разговорился я тут больше всего с каким-то норвежцем, соседом по комнате, он находит, что я прекрасно владею немецким языком, объясняемся мы с ним великолепно, говорим об искусстве, о преимуществах Дебюсси перед Бетховеном и прочее, кроме того, тут есть англичане, румыны и шведы. Особенно мне нравится это норвежское семейство. У них есть очень веселый, здоровый мальчик лет 10, укладывается спать ежедневно безропотно в 7 часов.

Когда я был в Берлине и видел на афишах имя Бика (он давал Clavierabend in Blüthnersaal'e), я написал ему тогда же письмо со своим адресом, так, чтобы ему вручили после концерта. Вчера неожиданно он прикатил сюда ко мне с женой, и сегодня уехали они вечером уже обратно. <...>

Фиттельберг дирижирует у Дягилева в Лондоне, затем в свободное время в Варшаве, Вене и Берлине, и здесь он будет скоро ставить какую-то новую вещь Равеля², а затем дирижировать современными 2 симфоническими концертами. Между прочим, Равель божественно наинструментовал „Картинки с выставки“ Мусоргского.

В Америке сейчас самые популярные музыканты Рахманинов, Зилоти и Падеревский. Рахманинов после Северной Америки едет в Южную, а затем в Австралию, Зилоти едет тоже в Южную Америку.

Мне здесь говорили, что недавно в каком-то венском музык[альном] журнале обо мне была статья, как о крайнем левом³.

О концертной жизни здесь напишу другой раз, это сплошь кошмар с точки зрения организации.

Бик будет тут играть несколько Clavierabend'ов и будет играть мою сонату⁴. Он за полтора года сочинил только часть симфонии и даже не инструментовал ее, жена его сочинила квартет.

Вчера я получил страшно милое и трогательное письмо от одного финского композитора, с которым мы когда-то вместе учились, а потом он у меня немного занимался, но в Питере не мог кончить консерваторию из-за поездки в Англию, теперь он живет в Финляндии, едет на днях в Лондон, потом в Париж, Берлин и приедет ко мне сюда в Дрезден, письмо от него изумительно хорошее, и мне ужасно было радостно его читать.

<...>

Вчера вечером мы долго, долго сидели с Биками на Брюль-ской террасе⁵, на берегу Эльбы, была чудная лунная ночь, и мне было так жалко, что тебя нет около меня. Мы много рассуждали о музыке, о наших планах, хотя, в сущности говоря, больше я говорил, а они все слушали.

<...>

6

6 января 1923 г.

<...>

У вас там елка будет, вероятно, завтра или послезавтра, и я опять буду с вами.

Церковь здесь очень славная, служат то по-русски, то по-гречески (русских здесь, слава богу, мало), хор сегодня пел по-русски, но так как певчие — наемные немцы и русского языка совершенно не знают, все тексты у них выписаны немецкими буквами, то моментами получается qui pro quo¹.

Я уже достал себе учительницу немецкого языка, со среды начинаю заниматься, кроме того, раздобыл себе „секретаря“ для писания немецких писем, пожилую даму, соседку по пансиону, немку, говорящую по-русски (которая когда-то была в России), она ко мне относится с большой симпатией и охотно в этом отношении помогает.

<...>

Понемногу начинаю входить в музыку, но по некоторым соображениям вполне приняться за работу смогу лишь через неделю. Прежде всего принимаюсь за симфонию и первую часть рассчитываю очень скоро кончить, так как она уже довольно ясно вырисовывается, отчасти уже намечается финал, средняя же часть в смысле формы вытекает из словесного содержания.

По вечерам я сейчас читаю замечательную книгу, этого ты никак не угадаешь, — Марка Аврелия „Размышления“, я вижу даже твою улыбку, но коли ты его не читала, то непременно прочти — весьма замечательная вещь.

Все забывал писать тебе, что статью Малкова обо мне, которую ты прислала, я получил, содержание оной одобрил,

и удивительно, что не ругается человек и о „нагнетаниях“ ничего не пишет, а в общем все равно, хотя и мило, конечно². Мне кажется, что он просто очень добрый и благожелательный человек и обо всех, вероятно, так пишет.

Тюлина очень славное письмо, и меня премного и тронуло и позабавило, и я очень прошу его еще мне писать. Получил я также и открытку Татьяны Давыдовны, и письмо В. В. Алперс (напиши, что она делает и как поживает). Скоро буду писать послание Кружку композиторов³, Татьяне Давыдовне напишу к высокоторжественному дню ее тезоименитства, напишу также и Ксении Николаевне, хотя вообще мне как-то хотелось бы писать только тебе, и все, что я пишу другим, мне как-то жалко отдавать (что не тебе).

<...>

Что касается музыкальной „карьеры“, то здесь ее или можно проделывать способами морально и материально совершенно для меня неприемлемыми и, конечно, весьма искусственными, или же идти другим, почтенным и гордым путем, но для этого требуется большое количество времени.

Вообще рекомендую к сведениям о головокружительных успехах русских артистов в Германии относиться весьма осторожно. Берлин сейчас действительно интернациональное артистическое торжище, авторитет Германии в Америке весьма высок, и потому здесь люди выделяют черт знает что, чтобы попасть на афиши, создать себе рекламу, а затем ехать в Америку зарабатывать доллары.

В Берлине, например, есть один русский дирижер Б., фамилию которого мы никогда в России не слыхали, тупица невероятная, и он много дирижирует симфоническими концертами, конечно, за деньги, с лучшим филармоническим оркестром. С русских артистов за возможность выступить в симфоническом концерте берут большие деньги, немцы про него пишут, что он годится только в скверный ресторан, но в результате получается все-таки масса афиш, где он дириж[ирует] симф[оническими] концерт[ами] филармонического замечательного оркестра, и, конечно, в итоге — внешний успех и — Америка.

Вообще здесь невероятное количество музыки и, наряду с замечательными явлениями, всякая рвань, в особенности русская. Немцы действительно интересуются русским искусством, но они его не знают и постоянно нажигаются, попадая черт знает на что, так как ловкие дельцы умеют использовать этот интерес и подсунуть себя, а, в конце концов, это очень грустно, так как русское искусство постоянно себя компрометирует.

Ты скажи Игорю Сергеевичу, что напрасно он думает, что сюда может приехать молодой русский дирижер и как-нибудь выдвинуться самостоятельно.

Все государственные учреждения поддерживаются казной, но туда нового человека очень нелегко пустят, и выдвинется быстро только тот, кто привезет с собой массу денег, будет пла-

тить Wolf'am, Ries'am, нанимать оркестр на свой страх и прибегать к всевозможным уловкам, обращать на себя внимание, и только тогда, если он действительно талантлив, то его куда-нибудь здесь пригласят, так как немецкое исполнительское искусство стоит на очень высоком уровне, ведь даже Кусевицкому его здешние концерты стоят очень больших денег.

Кроме того, надо различать здесь успех у русской эмигрантской, в большинстве случаев спекулянтской, публики — это рвань, и подлинный немецкий успех, который чего-нибудь стоит.

Ну видишь, Марся, опять я очень заболтался. Я очень хочу, чтобы ты с Тюлей пошла в Кружок композиторов и написала мне, как там тебя принимали и что хорошего. Пускай мне пишут.

<...>

7

14 января 1923 г.

<...>

Ты замечаешь, родная, что я пишу тебе на новой бумаге, ее я купил специально для писем тебе, она очень легкая, и можно писать на ней длинные письма и главное — музыку, которая займет в них теперь большое место. Вот уже 2 дня как я принялся за систематическую работу, перед этим мне пришлось создавать себе особый режим и привыкать к новым условиям работы; а в моей новой обстановке можно хорошо работать только лишь при известном режиме.

Когда мне поставили инструмент в комнату, я стал много и долго играть, но оказалось, что моя музыка нравится соседям, они собираются в соседних комнатах и подслушивают, и это, конечно, совершенно парализовало все мои творческие устремления и очень меня стесняло, но кончились праздники, и оказалось, что буквально все жильцы нашего пансиона или где-нибудь служат, или учатся, а потому встают в половине седьмого, и к половине восьмого уже буквально ни одной души дома нет, пропадают до обеда (2-х часов), а затем после обеда хотя не все, но все же исчезают. Сообразно с этим я постепенно приучаю себя к такому режиму: вечером после 9 часов я по-настоящему сочиняю (можешь себе представить — без рояля, так как в Германии разрешается играть до 10 часов), то есть обдумываю; кое-что записываю, но очень схематично, и главным образом составляю план вообще и план завтрашней работы, музыки звучит в голове ужасно много, и почти всегда это сопровождается каким-то экстазом, который меня не покидает иногда и ночью и мешает спать, с утра же я с помощью рояля привожу в исполнение все, задуманное вечером, и работаю до обеда, после обеда или иду гулять, или за покупками, или на немецкий урок, в 5 часов пью чай и ем что-нибудь (не беспокойся, всегда хорошо!), после чая опять музыка, или письма, или чтение до ужина — 8 часов, а там как придется, но почти

всегда около 9—10 опять музыка начинается. Конечно, и здесь у меня есть свой бич — наверху пианист вроде Термена, но Термен по сравнению с ним Лист или Рубинштейн, вначале меня это открытие убило, но это уже мой злой рок, и я вскоре одолел его тем, что, как только он за рояль, и я тут сейчас же, и тогда я его не слышу, но утром он не играет.

Пансионом своим я премного доволен, и все здесь у меня хорошо и не мешает работать.

Сейчас я работаю над симфонией и, пока ее не кончу, не буду ничего другого сочинять. Рассчитываю скоро сделать I часть, тогда поеду в Берлин кое-кого повидать, может быть, затеять что-нибудь с концертами и куплю для симфонии бумагу, по возвращении буду сочинять II часть и одновременно инструментовать I.

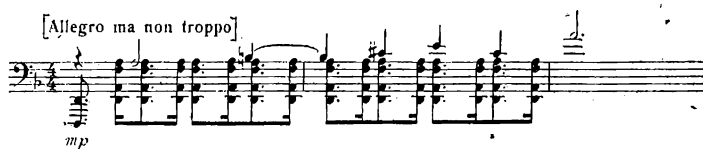
Она претерпела некоторые изменения, и у меня опять же было несколько планов, прежде чем я окончательно решил вопрос с формой. Сначала выходило так, что все остается по-старому, включая и это место:



и его конец:



после чего непосредственно начинается самое „сонатное“ allegro:



Выходило очень хорошо в смысле формы, но получается в конце концов совершенно классическая схема, где вся предыдущая перед этим allegro музыка была как бы вступлением, но из-за этого рушилась ее драматическая напряженность, и вместе с тем вся симфония в дальнейшем приобретала какой-то чересчур уравновешенный характер, превращаясь в обычную симфонию, и это разрушало план моего дальнейшего построения в целом, в особенности в связи с „Песнью Ада“¹. Я понял тогда, что весь дефект в написанной части заключается в чересчур долгом раскачивании и бесконечных вступлениях, и в конце концов совершенно ясно вырисовался план всей симфонии в целом:

II часть есть по существу Andante, несмотря на хоры и „Песнь Ада“, там будет очень много драматического элемента, будет и Allegro и Presto, но в основе там:



хотя эта музыка входит в I часть (в другой тональности, на кварту ниже) и играет в ней весьма существенную роль.

В первой редакции (петербургской) был тот недостаток, что музыка никак не могла долго продержаться на большом подъеме и все нет-нет да и скиснет, от этого она не шла вперед и не развивалась. С I частью обстоит дело окончательно так: все с начала, как было, остается до этого места, с новым переходом дальше:



Эта музыка приводит к большому подъему, основанному на чисто мелодическом и контрапунктическом напряжении. Все идет, как было, и с окончанием этого отрывка он не скисает, а как бы собирается с новыми силами, оканчиваясь *diminuendo*,

[и] непосредственно переходит в



Все идет, как было раньше, в этой новой тональности (в старой будет во II части перед самой „Песнью Ада“) и - приводит к срыву, откуда уже начинается чисто оркестровая возня с очёнь большим движением, над которым я сейчас работаю.



Вот эта часть в основе остается той же, но значительно расширена и снабжена многими оркестровыми эффектами, но в ней не будет прежней скомканности. Она должна свободнее и легче литься, материал весь сохраняется, но будет много нового. Вообще мне с музыкой сейчас думается довольно легко, и дело пойдет весьма скоро.

Вот, Фурсик, сделал тебе подробный доклад, и ужасно мне трогательно вспоминать твои возмущения и композиторские скандалы. Ты знаешь, так, как я сейчас делаю, выходит удивительно мощно и хорошо, и здорово все такими большими пластами укладывается, меня сейчас симфония ужасно захватывает и увлекает.

<...>

Сегодня тут обратилась ко мне некая художница, живущая в пансионе, с просьбой нарисовать мой портрет и в случае

удачи гравировать его по дереву и отпечатать, я, конечно, „любезно“ согласился, и если это состоится, то пришлю вам². <...>

<...>

8

18 января 1923 г.

<...>

Живу я себе по-прежнему ничего, но только последних 3 дня музыкой занимался мало из-за собачьего холода у себя в комнате. Здесь была ужасно ветреная погода, целая буря, снежная метель и даже мороз — целых -1° , и так как здесь ни окон не закрывают, ни моего большого балкона-веранды, то, несмотря на топку, в комнате был адовый холод, холоднее Петербурга, приходилось сидеть в шубе или пальто, и это порядочно злило, я почти все время читал.

<...>

Относительно симфонии напишу в следующем письме, она за эти 2 дня, верно, сильно подвинется, тем более, что я знаю сейчас, что мне делать, только все же писать тебе о ней мне трудно, так как самый материал больше все старый, а порядок, в котором он расположен, трудно себе представить без непосредственного впечатления.

В Бердин рассчитываю прокатиться недели через 2 и пробывать там дней 5—6, а вернувшись оттуда, буду работать и, только закончивши что-нибудь, соберусь, вероятно, в марте на несколько дней в Sächsische Schweiz¹.

<...>

9

25—28 января 1923 г.

<...>

В настоящее время русская музыка пользуется очень большим успехом в Испании, и там даже есть русская опера... и с очень большим успехом идет „Борис Годунов“. Русская музыка приобретает там такое же влияние, какое она некогда имела во Франции.

Очень много интересного я узнал о Норвегии и никак все-таки себе не представлял, что это такая трогательная, маленькая страна (всего около 3 000 000 жителей). Христиания¹ меньше Дрездена, не имеет даже постоянного оперного театра, в течение года там бывает 16—18 спектаклей, но есть филармония, мои друзья предлагают мне там всяческое содействие, до печати включительно.

О своих планах смогу судить только после поездки в Берлин, где повидаю музыкантов, и тогда начну что-нибудь предпринимать.

Вообще же, я хочу просто побольше и получше сочинить и с удовольствием думаю о своем возвращении в Россию. <...>

<...>

1 февраля 1923 г.

<...>

С симфонией у меня идут дела понемногу дальше, но беда в том, что симфония будет в 3-х частях, а перерыв будет между II и III. II часть начинается известной тебе музыкой:



только аккомпанирующие аккорды в оркестре будут сделаны совсем иначе, гораздо причудливее, начинается весьма тихо, с какой-то затаенной силой и затем непосредственно выливается в хор на слова „Миры летят, года летят“, причем и оркестр и хор ведут совместные и самостоятельные линии. Эта музыка, развиваясь, приведет к перерыву, и только после него, то есть в III части, начнется драма, причем тексты всех стихотворений придутся перед „Песнью Ада“, там же хоры будут петь бессловесно. <...>

Хочу поскорее побывать в Берлине, купить Блока на немецком языке и бумаги и сделать там все свои музык[альные] дела, и эти проклятые деньги задерживают.

<...>

3 февраля 1923 г.

Пишу тебе, дорогой мой, единственный Марсеныш, в совершенном упоении и умилении от своей музыки, до слез она мне нравится, так чудно хорошо будет, что ты себе даже представить не можешь, и все поет, поет, прямо-таки душа выскочить хочет. Только что кончил играть из-за позднего времени и вот сейчас же сел писать тебе. А я все о тебе думаю и когда пою, и когда играю. Какая великая радость тебе будет, когда ты ее услышишь, а как чудно она звучать будет, прямо замечательно. Сейчас я начал работать уже над хором „Миры летят“, и когда зазвучали у меня в воображении человеческие голоса, то даже дух захватило. Сейчас несколько колеблюсь, и весьма возможно, что этот хор сделаю с solo сопрано, то есть Ксения Николаевна (я ей уже писал, что ее голос и манера петь меня прямо-таки преследуют).

Начинается II часть, как я уже, кажется, тебе писал,



в весьма спокойно величавых певучих тонах, с сильно измененным против прежнего аккомпанементом, эта музыка очень постепенно развивается и растет и переходит в:

[Allegro ma non troppo]

Сого Ми-ры ле-тят, го-да ле-тят.

здесь совсем новая музыка!

Начиная со слов: „А ты, душа, усталая, глухая, о счастье твердишь, — который раз?“ — вступает Ксения Николаевна, и дальше все распределяется между нею и хором, „Что счастье?“, и в хоре все спрашивают: „Что счастье?“ В конце одна часть хора говорит: „Как страшно все!“, другая — „Как дико!“, Ксения Николаевна: „Дай мне руку“, хор: „Товарищ“, К. Н.: „Друг!“, хор: „Забудемся опять“.

Правда, как хорошо?! Дальше идет просто музыка, и на этом кончается II часть.

III часть. — Andante. Начинается большим вступлением струнных, все время солирующих инструментов, начиная со скрипки solo, потом еще скрипки solo, потом еще solo, потом альт solo, ещё 2-го альт solo, violoncelli по одной вступают, словом, разрастается очень большой камерный ансамбль с постепенным прибавлением деревянных духовых (солирующих), и тогда после весьма длинной прелюдии вступает опять же Ксения Николаевна со стихами: „Поет, поет... Поет и ходит возле дома... И грусть, и нежность, и истома, как прежде, за сердце берет...“

IV часть страшно мрачная и полная драматического напряжения, очень массивный оркестр с колоколами и хор — стихи: „Сквозь серый дым от края и до края багряный свет зовет, зовет к неслыханному раю, но рая — нет“.

V часть — solo баса, вероятно Молчанов, со стихами: „Впрочем, прости... Мне немного жутко и холодно стало“, затем оркестр, „Песнь Ада“, хор и все солисты без слов.

Возможно, что solo баса отойдет к IV части, вообще, с ним у меня не окончательно решено, и тут я колеблюсь.

Видишь, Мурсеныш, какая грандиозная штука получается, и совсем не так, как я думал вначале. Сейчас уже у меня начинает очень много чего звучать из дальнейшего, но довольно ясно самый конец симфонии.

Напиши мне, Фурсик, подробно все, что ты думаешь о моем плане, а также узнай мне 2 вещи: берет ли в России *contra-fagot[io]* ниже *си* и *си-бемоль*,



и играют ли когда-нибудь на высоких трубах [в строе] Ез и Е, или в крайнем случае D, и какие у них самые высокие ноты, это может спросить Карнович у оркестрантов, а также может ли хороший тубист играть на баритоне, так как я его собираюсь ввести в симфонию.

Как-то случилось, что все письмо я написал тебе, родной, о музыке, но я в данный момент так полон ею, и мне так приятно с тобой поболтать, да и, ты сознайся, ведь тебе тоже приятно!

<...>

12

12—13 февраля 1923 г.

<...>

Скоро опять поеду в Берлин специально слушать 8-ю симфонию Малера, которая является сейчас самым большим музыкальным событием Германии, написана она для громадного состава оркестра с хором и солистами, участвует в ней около 1000 человек, разучивали ее немцы чуть ли не целый год, тянется она целый вечер, и так как сродни моим затеям, то, конечно, меня очень интересует. Она уже исполнялась в Дрездене 1 раз, в Берлине пойдет еще 2 раза.

Бик говорил, что по масштабу формы и композиции действительно грандиозная вещь, но по самому материалу мало примечательная, идет в грандиозном, переделанном из цирка *Stadt-schauspielhaus'e*¹, дирижер представляет из себя совершенно затерянную в этой массе исполнителей фигуру, его еле видно,

и, конечно, должно быть все чертовски срепетировано, чтобы вышло.

<...>

13

18—21 февраля 1923 г.

<...>

К тебе у меня есть просьба, если это возможно и не очень трудно, прислать мне 3 экземпляра „Еженедельника гос[ударственных] акад[емических] театров“ со статьей Малкова обо мне¹. Меня просил некий Rieseman, пишущий в Вене историю русской музыки, прислать сведения о себе, кроме того, мне нужно послать 1 экземпляр в Америку и иметь еще на всякий случай у себя.

Если не трудно, то очень бы мне пригодилось здесь какое-нибудь удостоверение от института, по возможности на немецком, французском и итальянском языке, в котором было бы указано, что я — композитор, работающий в институте, и институт просит оказать мне содействие в моей научной работе за границей. Это должно быть написано официально и по возможности широковещательно, со всякими турсами на колесах, кои имеют здесь очень большое значение. Самое лучшее, если бы заранее кто-нибудь составил такой текст. Если это по каким-либо соображениям не неудобно и не связано с особыми хлопотами, то постарайся мне скорее выслать в 2—3 экземплярах.

Относительно „Еженед[ельника] акад[емических] театров“ сообразил следующее: если тебе придется на него тратить деньги, и в особенности большие, то ни в коем случае не покупай, так как я могу здесь снять копию на пишущей машинке, и тогда пришли мне лишь 1 экземпляр.

21 февраля. Вчера я был на одном очень трогательном торжестве: был приглашен на золотую свадьбу тестя и тещи Рахманинова² в 3 часа дня при большом количестве народу. Приглашенных было человек 40, был отслужен православным священником молебен. Старички очень хорошие, она была в белом платье, стояли они как жених с невестой, со свечами в руках, оба очень бодрые, особенно сияла она, нельзя было без умиления смотреть на нее, и вот во время молебна я вспоминаю, что 8 февраля 1873 г[ода] была свадьба и моих родителей и, значит, сейчас золотая свадьба и их. Не знаю, от моих ли мыслей, от внушения или случайно, но священник в это время ошибается и называет не Александра, а Владимира, то есть имя моего отца, я даже восторженно, и потом он еще 2 раза ошибся, правда, странно!?

После этого было настоящее свадебное угощение, с обилием тортов, всяких сладостей и шампанским, а затем танцы, и старушка прошла вальсом с одним из гостей, стариком 89 лет, который уже 2 года тому назад отпраздновал свою золотую свадьбу.

<...>

На днях я написал в Америку Саминскому, он председатель Composers Music Corporation³ в Нью-Йорке, и очень меня интересует его ответ. Написал также в Швецию, одной издательской фирме, и думаю недели через 1½—2 получить ответ. Фирма эта — Bonier — главным образом занимается литературным издательством, она крупнейшая и богатейшая в Швеции, издавала, между прочим, Стриндберга. Писал я туда на немецком языке, надеюсь — поймут. Между прочим, получил приглашение выступить с концертами в Риге и в Сербии — в Загребе. Что касается Сербии, то вряд ли туда поеду, так как дорога будет стоить, несомненно, дороже заработка, в Ригу же, весьма вероятно, попаду, так как это по дороге в Россию, но когда — еще не знаю.

Из-за этой золотой свадьбы и Zwinger'a не занимался сочинительством и только инструментовал да на сон грядущий перечитывал „Основы оркестровки“ Римского-Корсакова, и если меня не обманывает воображение и слух, то окажется, что я все-таки здорово ушел вперед от этого „остороженького“ звукозосерцания.

Сейчас я уже втянулся в инструментовку, и хотя работа идет медленно из-за каллиграфии, но работаю я очень убежденно и уверенно, и это дает мне превеликое наслаждение, а самое главное, что я очень отчетливо слышу совершенно новые звучности и при чтении Римского-Корсакова воспринимаю его как нечто совершенно чуждое в основном. Это очень интересно переживать, так как совершенно ясно ощущаешь какой-то лично свой большой успех, в смысле же „школы“ я, конечно, а может быть мне только кажется, тяготею к вагнеризму, но по-своему переработанному. Особенно меня увлекают некоторые чисто русские смешения тембров, но при этом я пользуюсь неким контрапунктизмом красок и самостоятельным их развитием в разных, так сказать, планах и плоскостях. Особенно узким мне представляется Р[имский]-Корсаков в учении об оркестровке гармонического фона с его определением „хорошего голосоведения“, „заполнения середины“ и четырехголосного сложения. В некоторых местах у меня, с его точки зрения, выходит безусловная чушь, и в особенности за эти места я спокоен и уверен в очень большой четкости линий. Состав оркестра у меня тоже несколько видоизменился, по сравнению с первоначальными планами, и носит несколько „капризный“ характер: 3 флейты + piccolo + альтовая, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета и Clar[inetto] basso, 3 фагота + contrafag[otto], 6 ваяторн, 2 обыкновенных трубы, 1 piccolo и contralta, 2-3 тромбона и 2 тубы. Несмотря на всякие еще мысли, я решил этого состава уже не увеличивать, дабы не создавать чересчур больших трудностей при исполнении⁴.

Вот, Фурсенька, мои главные дела!

<...>

Только что отправил тебе письмо, мой единственный, как случилось со мной событие, очень меня взволновавшее: я только что получил телеграмму из Парижа от Дягилева, в которой он меня приглашает немедленно (с марта) на службу в театр. В данную минуту нужно ехать в Монте-Карло. Это тем более для меня неожиданно, что я ему ничего не писал, по-видимому, он от кого-то узнал мой адрес и немедленно же телеграфировал даже с уплаченным ответом. Вот мне и хочется сразу же бежать к тебе и поболтать на эту тему.

Я решил ему ответить, что в данную минуту ехать не могу, очень благодарен и буду рад работать у него ближе к осени, и вместе с тем напишу ему подробное письмо, где поставлю целый ряд условий, как материальных, так и художественных (дирижерство), а также запрошу, в каких странах театр намерен побывать, если поедут в Америку и Испанию, то я постараюсь поехать.

Сейчас сразу не могу согласиться ехать хотя бы потому, что жду вестей от шведского концертного бюро и в зависимости от них буду планировать свою дальнейшую жизнь. Кроме того, было бы безрассудно отрываться сейчас от композиторской работы, которая у меня идет так хорошо. Морально же эта телеграмма имеет для меня колоссальное значение, так как это во всяком случае 1-е реальное и хорошее предложение, с большими дирижерскими возможностями, и я уже чувствую под собой почву.

Пожалуй, самое главное для меня в этом деле то, что он первый обратился ко мне, и это облегчит мне дальнейшие с ним разговоры. Служба у него для меня связана непременно со свиданием с вами, и ты можешь себе поэтому представить, какую радость я сейчас испытываю. Даже если со шведскими концертными бюро в дальнейшем ничего не выйдет, то, если осенью мне бы удалось поехать с театром, было бы чудно. Но для всего, конечно, нужно время, и, очевидно, теперь для меня начинается самый интересный момент в смысле получения артистических предложений.

Я, кажется, тебе уже писал, что получил кое-какие концертные предложения, но, конечно, это все случайно и единично, на этом планов строить нельзя, и только театральная служба является крепкой. Но все-таки я ни на минуту не желаю отступать от своего композиторского пути и только с этой точки зрения рассматриваю все возможности.

25 февраля. Написал Дягилеву и Алекс[андру] Александровичу, так как предполагаю, что они встречаются, и теперь буду с нетерпением ждать ответа.

За эти дни, пока не кончил это письмо, у меня появились в тумане 2 еще новых возможности: 1) поездка в Америку, но об этом предстоит еще длинная переписка, и 2) на лето меня

приглашает в гости некий совершенно мне неизвестный даже по фамилии буржуй и крупный помещик в южной Богемии. Это протекция — один дрезденский немец, приятель буржуа, он сам поедет туда на май и июнь и предлагает ехать с ним. По его рассказам, это чудное имение, дом — полная чаша, кругом замки и замечательная природа, есть охота, много лошадей и всяких прелестей, и туда зовут хоть на все лето, будет рояль, комната, фрукты, цветы и прочие великолепия.

В общем, мне все рисуется так: в случае удачи в моих артистических делах (а сейчас уже у меня 3 возможности: 1) Дягилев, 2) Америка и 3) шведское концертное бюро)¹ я немедленно вас выписываю сюда, еду в Богемию и к вашему приезду возвращаюсь. Вот бы чудно было! Мне все-таки очень сильно верится, что кое-что из этого сварится и вы, мои хорошие, бедные, любимые, тоже немного отдохнете, а об этом сейчас вся моя забота и вся мечта, если бы паче чаяния этого всего не вышло, то в сентябре-октябре я приеду домой. Обо всех этих моих проектах ты говори только ближайшим друзьям, а то музыканты — народ завистливый и, чего доброго, слезают.

На днях придет ко мне из Берлина один композитор², пишущий в четвертях тонов (приятель Тюли и Игоря Сергеевича Микл[ашевского]), с ним мы тоже кое-что устроим в смысле берлинских предприятий.

В скором времени сюда из Берлина переезжает Метнер, он будет жить около Дрездена в Pilnitz'e³. Бедный, он в очень скверном настроении, жемцы его совершенно не признают, осенью, кажется, собирается в Россию.

Сейчас здесь чудно как хорошо, уже начинается весна, и благодаря последним морозам и снегу она особенно дает себя чувствовать, хотя все еще холодно; в тени только 4—5° тепла, но солнце светит совсем пол-летнему, и моя уютная комната целый день купается в солнечных лучах; так что даже приходится спускать шторы у балкона, где у меня огромная дверь вроде венецианского окна, и скоро уже можно будет и перестать топить.

<...>

Встаю я теперь всегда в 8 часов, в 9½ уже за работой, в 12 устраиваю себе завтрак, в 2 обедаю, в 5 пью чай и тоже что-нибудь ем, в 8 горячий ужин и чай, так что ем я, как видишь, 5 раз в день, 2 раза горячее; последнее время, по-видимому из-за чудного мюнхенского Kulmbach[ского] пива, немного пополнил, но живот, слава богу, не растет. Ложусь спать в 11—12 часов, в постели всегда немного читаю, после обеда иногда лежу ½—1 час.

Даже при таком правильном образе жизни у меня недостает времени, и в особенности всегда много берут занятия немецким языком и письма, так как почти каждый день их пишу, а иногда и 2—3 в день, а теперь, быть может, придется заняться и английским в связи с возможностью поездки в Америку. Там у

меня, как это ни странно, но основной деятельностью может оказаться педагогическая.

По имеющимся у меня сведениям, дела А. И. сейчас обстоят между тем неважно, никаких постоянных ангажементов он не имеет, между тем как педагогических предложений хороших много. Имя его в Америке весьма популярно: ему предлагали профессорство и даже чуть ли не директорство в Нью-Йоркской консерватории, которая только сейчас открывается, но почему-то он все чего-то ждет и отказывается. По-моему, это безрассудно, тем более, что человеку идет седьмой десяток, для виртуоза возраст чересчур солидный, да и мыкаться по турне, я думаю, тяжело в его возрасте. Зато Рахманинов процветает больше всех в Америке, живет, как царь, и говорят, ездит чуть ли не в собственном поезде.

Как я слышал, Казальс бросил виолончель и из 1-го в мире виртуоза превратился в посредственного дирижера (тоже в Америке), до того захватило его капельмейстерство. Рахманинов, как говорят, совершенно не сочиняет и занимается только пианизмом.

Очень бы хотелось до пасхи кончить симфонию, но думаю, что это вряд ли удастся. Как приятно видеть уже много страниц хорошо написанной партитуры!

Теперь опять у меня 2 дня пропадет — завтра утром Zwinger, после обеда немецкий язык, а послезавтра генеральная репетиция „Бориса“. Борис, говоря о жене, называет ее „Frau Gemahlin“⁴, и русское грубое „чего“ превращено в „was gibt's?“⁵. Но за этими смешными вещами все же остается хорошая немецкая полная энтузиазма работа, но об этом, о своей музыке и о Zwinger'e напишу следующий раз.

<...>

15

6 марта 1923 г.

<...>

Последние дни у меня проходили очень смешанно в смысле впечатлений и перемежались музыкальными впечатлениями, тоской и беготней, и работать приходилось мало. 15 марта истекает срок моей германской визы (3-месячной), сейчас мне приходится хлопотать об ее продлении¹. Теперь немцы иностранцам делают всякие препятствия, и при их большом формализме приходится тратить много времени на преодоление этих бюрократических препон. Конечно, мне визу продлят, но для того, чтобы остаться именно в Дрездене, мне, быть может, придется определиться в какое-нибудь учебное заведение, так как в паспорте у меня мотивирована поездка „zum studium“², а Дрезден особенно придирчивый в этом отношении город. Все это — скучный вздор и требует много лишней беготни. В консерваторию мне определяться стыдно, и уж если придется, то поступлю на старости лет в Hochschule³ (универси-

тета здесь нет, он в Лейпциге) и буду вольнослушателем политехнического института по отделу истории искусств.

Все это, главное, совершенно ненужные и скучные формальности, и за все дерут большие деньги, так как все иностранцы — „verfluchte Ausländer“⁴, — по их мнению, „valuta-scheine“⁵.

Ну да бог им — мировой судья!

2 дня подряд был на концертах: 1-й с Бушем: 2-я симфония Брамса, „Римский карнавал“ Берлиоза и Es-dur'ный концерт Бетховена (пианист Franz Wagner). Этот Вагнер — такой мерзавец и свинья, что у нас бы его никто в России не посмел выпустить на эстраду, а здесь он играет в большом симфоническом концерте, стяжает лавры, имеет успех, приводит многих немцев в восторг, и, я думаю, все из патриотизма.

2-й концерт — в Kreuzkirche⁶, месса h-moll Баха. Прежде всего должен сказать, что помещение для концертов замечательное, вмещается гибель народу, оркестр и орган где-то под небесами, публики пропасть, и первый раз видел, что в церкви устроены такие громадные галереи и ярусы, больше, чем в театре, алтарь обращен тоже в места для публики, и я сидел на самом божественном месте. Играли очень хорошо, хоры тоже очень прекрасные, только паршивцы солисты, в том числе какой-то знаменитый бас, специально для сего случая приехавший из Лейпцига, пели с подвывом, как у нас собаки на пожарах. Месса, конечно, гениальная, местами потрясает, но все же в целом штука утомительная, и я иногда должен был принимать героические меры (глотать конфеты, которые у меня оказались в кармане), чтобы не заснуть.

Последнее время в Дрездене и Берлине только и разговору, что о дрезденской постановке „Бориса Годунова“⁷, он на всех здесь произвел очень большое впечатление, поставлен был с большим старанием, и хотя есть кое-какие смешные мелочи и кое-что нехорошо, но в общем для немцев поставлен прекрасно.

К моему большому удивлению, великолепно идет сцена в корчме, прекрасны Варлаам и Самозванец.

Если же принять во внимание, что все это вагнеровские певцы, привыкшие крепко держаться за копые и стоять таким образом 3—4 часа, то положительно удивительно, как у них выходит „Борис“, да и сам Борис тоже неплох. Марина — знаменитая по Байрейту вагнеровская певица Форти, Борис — Burg, Варлаам — Ermold, точно родился Варлаамом, а Самозванец — итальянец с немецкой культурой — Паспьера, Шуйский слаб, Пимен поет все ff (ему кажется, что это Wotans Abschied⁸).

Критические статьи в большинстве случаев восторженные и есть поразительно безграмотные. В одной говорится, что опера написана по известному роману Пушкина, а в другой, что Мусоргский вместе с Пушкиным сочинили либретто (вот и культурные немцы!), слово „юродивый“ перевели „fantastischer

Idiot"⁹, и певец после премьеры отказался петь и заболел, так как обидно ему стало петь „идиота“, хуже, чем самому быть идиотом.

В постановке этой принимал очень большое участие московский композитор Добровейн, режиссировал, разучивал с певцами и на 3—4 спектаклях дирижировал. ... О нем пишут, как чуть ли не о первом русском композиторе, хотя произведений его не знают, и пригласили уже на постоянную службу в Opera-haus на будущий год¹⁰.

В будущем сезоне здесь будут ставить „Пиковую даму“, и по этому поводу я буду писать Александру Николаевичу.

Вчера сюда приехал Метнер. Он за все время пребывания за границей почти ничего не сочинил, в чаянии концертных ангажементов поддерживал свой пианизм и забросил композицию, с концертами у него ничего путного не вышло, и вот наконец теперь он приехал сюда, будет жить в Pilnitz'e и до осени заниматься композицией.

<...>

Со дня на день ожидаю письма от шведского концертного бюро, и если, в течение 2-х недель ничего не получу, то значит, с ним дело плохо, недели через 2 могу получить известия из Америки, жду также от Дягилева, кроме того, я написал Александру Александровичу и просил его сообщить мне о дягилевских планах. Думаю, что в течение этого месяца многое у меня выяснится в смысле дальнейших музыкальных затей и времени пребывания за границей, боюсь только, что Дягилев ответит попоздней, так как я ему написал, что мог бы приехать и работать в его театре в июле — августе. На днях получил очень славное письмо от Ксении Николаевны и напишу ей, Тюле тоже напишу на днях, но все поджидаю вестей из Америки, так как тогда смогу, кроме всяческой лирики, сообщить интересные для музыкантов сведения о концертных, педагогических и издательских делах в Америке.

<...>

13 и 14 марта 1923 г.

<...>

Сейчас пишу тебе это письмо несколько торопливо, так как должен пойти на вокзал встречать Ваню Вышнеградского, он едет ко мне из Берлина и пробудет до завтрашнего вечера.

На днях у меня будет совершенно закончена инструментовка 1-й части симфонии, и ею я очень доволен, все сделано чрезвычайно просто, но в местах подъема я добился очень большой силы и достиг этого лишь особым расположением меди. Когда это кончу, должно быть в течение недели, на всех парах по скачу дальше.

<...>

14 марта. Оторвали меня от письма, а сейчас у меня уже Вышнеградский. В данный момент я его сплавил в Zwinger и опять пишу тебе. Он пробудет у меня до завтрашнего утра, завтра в 8 часов утра уедет в Берлин.

Он очень чистая душа, но совсем не талантливый и пороку не выдумает, хотя вместо пороку он придумал четвертитоновую музыку. Мне от всего этого скучно делается, и я, пожалуй, с удовольствием буду провожать его на вокзал. Рассуждает он обо всем выпренно, но я бы его все-таки хорошенько выпорол.

Вчера вечером мы много музицировали, я играл ему симфонию, исполнились также Тюленькины и Миклашевского вещи, и казалось, что мы в Петербурге, а славная Тюля тут же поблизости восседает.

По словам Вани, он в Берлине ведет весьма замкнутый образ жизни, никого решительно не знает, нигде не бывает и „водится“ только с „четвертитоновыми музыкантами“, да встречается с Лурье.

Последний чего-то весьма жаждет меня видеть, все передает приветы и поклоны, и, оказывается, хочет меня осчастливить своим посещением, и должен был вчера приехать ко мне вместе с Вышнеградским, но судьба вступилась за меня, и, должно быть, он сломал себе ногу или что-нибудь другое, так как не приехал, и Вышнеградский напрасно прождал его на вокзале целых $\frac{3}{4}$ часа.

25-го прекрасный Артур уезжает в Париж, так как немецкая атмосфера на него действует неблагоприятно, и, по-видимому, Париж его ждет с напряженнейшим энтузиазмом¹.

По словам Вышнеградского, в Париже есть „гениальный продолжатель и завершитель Скрябина“ — Обухов, он желает в течение всей своей жизни написать только одно произведение (быть может, за скромное количество человечество его весьма возблагодарит), и это произведение, конечно, мистерия.

Вышнеградский говорит, что Обухов безусловно гениален и что у него все время звучат все 12 ступеней хроматической гаммы. Я пытался робко возражать, что это может быть скучновато, так как все время 12 голосов прежде всего утомительно, но он меня побил, сказав, что расположение аккордов меняется.

Вся эта мистерия задумана для грандиозного, совершенно нового оркестра, состоящего из одних роялей (sic) плюс 2-х новых инструментов: 1-й — эфир (на наши деньги это фисгармония), 2-й, кажется, зол — это стеклянная гармоника, последний инструмент еще самому автору не совсем вырисовался. С этим Обуховым весьма носится сейчас в Париже скрябинский Шлецер и всячески его пропагандирует.

Сам Ваня, конечно, при этом скорбит, что гениальный Обухов все же сочиняет для прежних темперированных инструментов, но, впрочем, он не только завершитель Скрябина, но и, несомненно, всей эпохи полутоновой музыки².

Ваня также предался музыкально-теоретической литературной деятельности и... пишет ряд статей: „о раскрепощении звука“, „о раскрепощении ритма“ и прочее.

„Ooooo! Wie ist mir langweilig!“³ — как поет дрезденская Марина в „Борисе Годунове“.

Бедный Черепнин стал совсем старым и больным человеком и очень плохо живет. Когда он приехал в Париж, там, конечно, все его уже совсем забыли, на него это ужасно подействовало, дарование его пошло быстро к упадку, кое-как ему старались помочь, инструментовал он по чьему-то заказу „Женитьбу“ Мусоргского, помогала также ему Кузнецова-Бенуа⁴, пригласив его к себе в театр вместе с Сашей, но все это пошло неважно, сейчас он, говорят, в Южной Америке. Саша очень талантлив и пишет что-то вроде Прокофьева.

Стравинский сочинил оперу „Мавра“ в стиле доглинкинской музыки, но, говорят, это значительно хуже его прежних сочинений и кульминационным его пунктом считается по-прежнему „Весна священная“. Вот, Мурсеныш, кажется, сообщил тебе все главные новости.

<...>

17

17 марта 1923 г.

<...>

Ты спрашиваешь о моем настроении? Оно хорошее, полно музыки и какого-то ожидания, я все время напряженно жду, жду хорошего, и оно, конечно, связано с вами.

Сегодняшний день — это для меня известный разряд ожидания, и потому я к концу дня положительно впал в восторг, стал играть, петь, потом пошел гулять, купил себе шоколаду и тоже по-своему кутил.

Ты абсолютно не представляешь моей жизни сейчас. Я совершенно живу одиноко, ровно нигде, кроме музыки; не бываю и стал совершенным отшельником, каждый мой выход, даже в театр или на концерт, для меня целое страдание, так как отрывает меня и из моей комнаты, и от моего письменного стола. Вчера, например, был замечательно интересный для меня (как я сегодня переживаю) симф[онический] концерт, где исполнялись вещи Регера и Пфизнера, которых я не знаю, но так как о программе я заранее не знал, узнал лишь вчера, то никак не мог настроиться, „потерял“ вечер и пропустил его, о чем, конечно, сегодня очень жалею.

Ты поэтому понимаешь, вероятно, мою совершенно несправедливую ругань в последнем письме по адресу Вани Вышнеградского. Он, конечно, очень хороший и совсем не такой глупый, очень хорошо, что он приехал, я ему очень много рассказывал о Тюле и о Миклашевском, мы много музицировали и

с особенным удовольствием играли Тюлины вещи, но ты понимаешь, что при моей нетерпимости, да еще во много раз от одиночества возросшей, сколько я должен был выстрадать от непрерывного 2-дневного пребывания в моих 4-х стенах, в конце концов, совершенно мне чужого, хотя и хорошего человека. Я моментами готов был на стенку лезть и бегал несколько раз хотя на 10 минуточек передохнуть к соседям. Я думаю, что если бы ко мне приехал еще и Лурье, то я бы совсем с ума сошел.

В мае хочет приехать сюда ко мне на месяц Сережа с женой (если немцы дадут ему визу), но, они, конечно, не будут жить у меня.

На будущей неделе меня ведут знакомиться в местное общество современной музыки.

Ах Марся, Марся, какая чудесная будет симфония, а там, где голоса вступают, душа хочет вырваться из тела и унести куда-то, но все страшно певуче, все поет и поет.

Я сегодня играл, и так чудно у меня получилось. Последнее время я работал главным образом над инструментовкой, чтобы как можно скорее вполне закончить I часть и иметь возможность партитуру показать музыкантам, теперь у меня эта работа кончается, и все уже звучит дальше.

Фурсенька, милая, я считаю, что мы с тобой увидимся во всяком случае не позднее осени, так как если мне не удастся вас хоть на время выписать, то я, окончив симфонию, бегом к вам прибегу, и об этом я все время мечтаю.

Жалко, что в Америку так долго идут письма (отсюда 15 дней) и я должен еще недели 3 ждать ответа на свои вопросы.

На днях, когда я сидел у себя за столом и инструментовал, целых 3 художника рисовали мою гнусную физиономию, сейчас они изготовляют из этих рисунков гравюру на линолеуме, и, когда будут готовы, я их тебе вышлю. Рисунки получились недурные, но сходства не особенно много, стар, як пес, весь в морщинах, и получились не портреты, а маски покойника, так как я смотрел вниз и вышел с закрытыми глазами¹.

<...>

25 марта 1923 г.

<...>

Вчера я закончил инструментовать I часть, осталось только прокорректировать и просмотреть, все ли знаки на месте. Получилась она в 42 страницы убористой партитуры.

Инструментовкой я доволен, все вышло у меня очень просто и рельефно, во многих местах для тебя будут неожиданности, так как кое-где я значительно выделил подголоски, и это будет очень хорошо, например:



в этом месте очень хорошо будут звучать проходящие гармонии и очень сильная звучность 4-х валторн с усилением в верхней октаве трубами, идет *ре-диез* на *соль*, а на самом верху струнные с флейтами, а затем вступают 3 tromboni с альтовой трубой и внизу синкопами туба, все это дает очень массивную хорошую звучность.

Вообще вся эта часть вышла хорошо, и, когда надо было что-нибудь подчеркнуть, я не деликатничал и не занимался ювелирными тонкостями, брал здоровенный камень и по черепу. — трах! В следующих частях будет совсем другая манера, и мне хочется создать форму, в которой самые способы оркестровки будут важнейшими факторами именно формы, и в этом смысле отдельные части будут тоже контрастировать одна с другой.

<...>

Сегодня я был в музее Kunstgewerbe Akademie¹. Музей маленький, ничего чрезвычайного в нем нет, но побывать там было приятно. Понравилось мне очень кое-что из фарфора и 2 старых дарохранительницы (вроде эрмитажных), но, конечно, здешние музеи не могут идти в сравнение с нашими, как по ценности собранного, так и по своему великолепию. На будущей неделе опять пойду в Zwinger.

Сегодня получил 2 письма с угрозой посещения на паске. На 5 дней собирается приехать ко мне А. Д. с женой и 2-й — Ванечка Вышнеградский, которому так у меня понравилось, что он собирается осчастливить меня своим посещением. Обоим пишу, что уезжаю из Дрездена. Ведь это бич какой-то, эти гости!

На праздниках многие из пансиона уедут, и для меня, таким образом, складывается особенно благоприятная обстановка для работы, и я всех буду гнать ко всем чертям, кроме того, теперь я свободен от инструментовки, займусь исключительно сочинением и хочу на паске сочинить целиком II и III части и тогда опять инструментовать. Работать очень хочется, мешают сейчас только паспортные заботы, которые на будущей неделе, как я полагаю, закончатся.

На страстной неделе в пятницу буду здесь слушать шуберт-овскую мессу, я ее не знаю, должно быть замечательная музыка.

<...>

Очень не хватает здесь сердечного тепла, и я весьма часто уже думаю о России и о возвращении туда. Здесь все для меня чужое и случайное, там — родное.

Продление моего заграничного пребывания зависит от 3-х возможностей, и от них, конечно, зависит и ваш приезд ко мне: 1) шведское концертное бюро, 2) Америка и 3) дягилевский театр. До сих пор у меня нет еще никаких данных об этих делах, и хотя это вполне естественно, так как в Америку очень долго идут письма, а Дягилеву я написал, что согласен приехать в июле, но неопределенность начинает мне надоедать, и не совсем понятно мне молчание А. А., которому я написал одновременно с Дягилевым, послал заказным, и письмо про-пало не могло.

О России я всегда думаю, как о чем-то родном, и, вероятно, главным образом это зависит от того, что к последнему времени все же собрался около нас круг людей, не только интересных самих по себе, но и нас понимающих, а самое главное, по-настоящему любящих, чего никогда нигде ни в какой „за-границе“ быть не может, всегда здесь все чужое. Ты не можешь себе представить, как меня радуют всегда в твоих письмах сообщения о ласке и внимании к тебе наших друзей. Да я и не удивляюсь совершенно этому, так как, конечно, ты у меня совсем замечательная, для меня только ново и приятно то, что и другие начинают это ясно чувствовать.

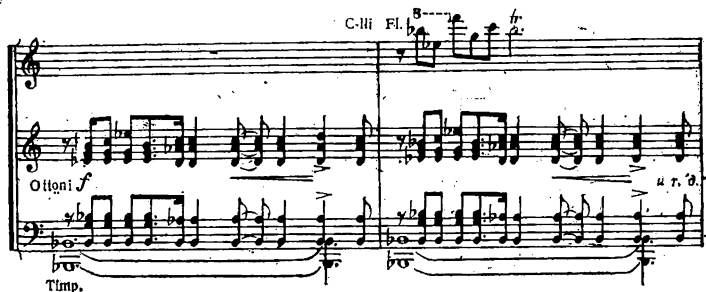
<...>

19

28 и 29 марта 1923 г.

<...> А вот тебе и светлая музыка к празднику¹:





Правда, Марся, веселая музыка? И представь себе, что это идет во II части, в том месте, где говорится о счастье, поет хор и сопрано solo. Особенно мне нравится первый взрыв, где душа точно выскочить хочет. Es-dur с медью, треугольником и колокольчиками с флейтами тоже очень наряден, немного напоминает по ритму Глазунова (Пляску Саломеи), по характеру совсем другой. Напиши, Марсенька, как нравится? Я все ждал от тебя критики по поводу плана симфонии и тех мест, что раньше послал тебе, отчего ты мне ничего не написала? Напиши непременно.

<...>

С шведским концертным бюро молчание я себе сейчас объясняю очень просто, так как со мной там не рассчитались еще за все концерты и только сегодня я прошу их выслать мне оставшуюся сумму и вместе с тем пишу о своих дальнейших музы[кальных] планах, то только теперь и можно будет ждать от них известий и концертных предложений².

Как жаль, что все это так долго тянется и я до сих пор не могу установить точно своих планов.

29 марта. Вчера меня оторвали от письма, а сегодня я утром был опять вызван в Polizeipresidium в связи с продлением визы. Я очень взволновался, но оказалось, что все обстоит вполне благополучно, и теперь я могу опять спокойно приняться за работу.

Весь этот вопрос с визой сильно мне портил нервы. Я нарочно не писал тебе, чтобы зря не беспокоить, и для меня очень большое счастье, что он благополучно кончился. Немцы очень неохотно дают теперь визы, я очень рад, что мне удалось обойтись без комедии поступления в учебное заведение и что оказалось достаточным моей профессии.

Конечно, они особенно сердиты на всяких иностранных спекулянтов, которых здесь множество, и потому тщательно проверяют всех, так как нередко под соусом „Studium“ скрываются спекулянты.

Это письмо, родной, я тебе посылаю заказным и потому на домашний адрес, так как оно придет на праздниках и ты не будешь на службе.

Посылаю тебе 2 моих изображения, но они неудачны, стар я на них, как пес, да, кроме того, на одном похож на покойника. Лучшие пошлю потом, так как из них должны быть приготовлены гравюры, но художник уехал на праздники и кончит их лишь по возвращении.

Не помню, писал ли тебе, что здесь я веду совсем иной распорядок дня и главное, что хорошо, — приучился рано вставать, не позднее 8 часов, это дает много времени для инструментовки (до 2-х час[ов]).

Теперь, когда я опять освободился от забот и так чудно и тепло кругом, работа пойдет очень хорошим темпом, тем более, что на некоторое время я брошу инструментовать.

Сейчас опять душа полна у меня музыки, так светло и безмятежно кругом, что только работай.

Сейчас я уже очень мечтаю о конечном пункте работы, об исполнении и дирижерстве. В последнем у меня появилась какая-то особенная сейчас уверенность.

<...>

Я сейчас полон здоровья, силы, энергии, планов и работы, словом, в теле, как говорят о лошадях. Сейчас, безусловно, началась лучшая пора моей жизни, как в смысле творчества, так и ощущения своего я, и я хочу непременно сейчас быть с вами и жить одной жизнью даже в мелочах. Мы, Марсенька, с тобой еще молоды и имеем полное право пожить еще много для себя и наверстать упущенное за время всяких бедствий, кроме того, я хочу видеть нашего малюка, как он растет и развивается, и потому мне жалко сейчас каждой минуты, когда мы не вместе.

<...>

20

4 апреля 1923 г.

<...>

В моей музыкальной настроенности произошла теперь очень хорошая одна перемена, а именно — нетерпеливость и желание поскорее кончить симфонию. Я ею очень доволен, теперь ежедневно работаю, и одолевает меня это нетерпение все время, мне ужасно жалко, что послал тебе в прошлом письме отрывок и забыл написать голос, а без него, конечно, все совсем не то, вообще, мне хочется каждую минутку все тебе показывать новое*. Когда я писал музыку к словам „Что счастье?“, я все время думал о вас и на все эти вопросы мне хотелось ответить, что все это пустяки, ведь Марся — мое счастье!

* (См. пример на с. 137—138. — *Прим. ред.*) К моменту „Иль мрачные порочные услады“ усиливается движение, вступает туба, медные, идет опять *allegro* и т. д.

Ты уже по этому отрывку должна почувствовать совсем другую инструментовку, напиши, Марсениш, нравится ли? ¹

Solo

А тм, аҫша ҫс - ҫа - ла - я, тны

V-ni

mp

Арре

ха - я, ҫча - ҫтм - и тбер

Ob.

Fl.

- димь ко - то - рый раз?

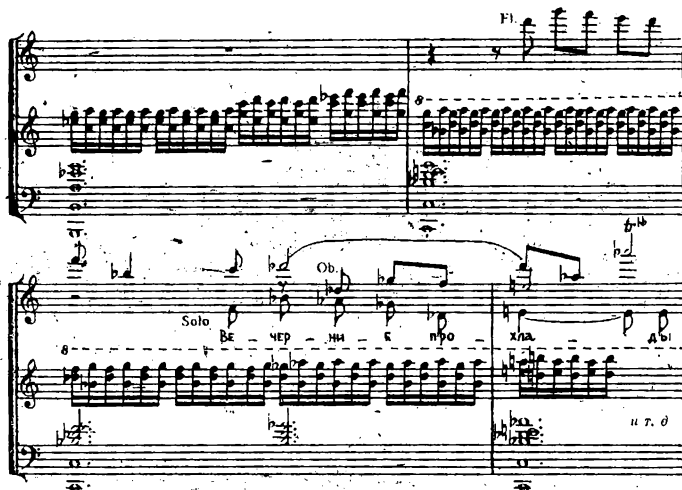
V-ni

Coro

что ҫча - стье? что

V-c.

ҫча - стье?



Вообще, в эту часть вложено ужасно много чувства, и, вероятно, будет производить она большое впечатление. На днях я ее кончаю.

Оркестровка в ней совсем иная, чем в первой-части, оркестр гораздо прозрачнее, и-свободнее перемещение групп. Вообще, мне очень интересно писать для пения с оркестром, и так как из всех моих сочинений пока романсы производили наибольшее впечатление, то кажется, что здесь я кое-чего добьюсь.

Пишу я в манере „Он ее победил, наконец“², то есть музыка все время бежит сама собой, хор-же и solo, хотя очень певуче и выгодно написаны, в особенности solo, но все время имеют характер драматизирующего элемента. Solo будет несколько трудновато ритмически, но зато страшно свободно все льется и хорошо в смысле декламационном. Вообще же, там так много чудесных местечек, так много души и так все просто, что я все время в восторге.

Мая, как же чудно будет, когда наконец мы услышим с тобой эту штуку! III часть у меня тоже займет не слишком много времени. Я надеюсь, что в течение месяца, то есть к середине мая, у меня будет закончена она, а в июле будет кончена вся симфония вместе с инструментовкой.

Ты ужасно трогательный и смешной, мой глупыш, что тебе за хоры страшно, потому что они у Пашенко не вышли, я очень смеялся по этому поводу и представлял себе, как ты беспокоишься.

Симфонию Пашенко³ я знаю, в ней совершенно замечательное начало, а затем вода, совершенная формальная беспомощность и очень вульгарный материал. Оркестром он, конечно, владеет прекрасно, что же касается трактовки хоров, то меньше всего этому делу надлежит учиться у Скрибина, у Пашенко

же, мне кажется, много выходит от общей его культурной неразвитости, все же он какой-то псаломщик, а сила дарования, по-видимому, не такова, чтобы побороть и превзойти его мечшанство.

<...>

„Выдумки“ я на будущей неделе пошлю в Москву.

Относительно издательства здесь я уже, кажется, писал тебе, что не предпринимаю ничего не из-за лени, а потому что этого делать не стоит. Крупных вещей здесь тоже не издают, мелкие, конечно, можно издать, но в этом нет, по-моему, решительно никакого смысла, платят здесь 10 % дохода (то есть ничего); на распространение рассчитывать не приходится, а вместе с тем как бы изменяешь России. Мне кажется, лучше держаться одного издательства и постепенно у него все издать, тем более, что в смысле распространения, несомненно, наши советские издательства будут посылать свои вещи за границу, и тогда распространение выйдет само собой.

Я, между прочим, мог бы издаться здесь (опять же только мелкие вещи) у Беляева, но весь характер этого издательства сейчас мне совсем не по вкусу, подожду еще, осмотрюсь, но думаю, что останусь при прежнем своем мнении. Напиши, что ты думаешь по этому поводу. После „Выдумок“ пошлю в Москву Нонет.

<...>

Ты меня спрашиваешь, почему я ничего не предпринимаю с исполнением. Как я уже писал тебе, здесь жизнь идет по 2 руслам, настоящие концерты — немецкие — идут абонементами, и только летом можно предпринимать для будущего сезона, что я и сделаю в Дрездене и Лейпциге (у Furtwängler'a). Если уеду отсюда, то оставлю копии партитур и голосов 1-й симфонии, чтобы играли без меня, другие же концерты случайны, и устройство их стоит колоссальных денег, я же предпочитаю лишнее время спокойно пожить и поработать на эти деньги.

„Четыре. Тяжелые, как удар“ изданы в сборнике „Все сочиненное [Владимиром]-Маяковским“⁴. Если даже ты расставишь знаки по собственному усмотрению, то никакой беды не будет от этого, романс же мой находится у Ершова.

За хлопоты об институтских бумагах большое спасибо, они мне здесь очень пригодятся.

Миклашевскому скажи от меня, что он большой молодчина, что так упорно держится за свой дирижерский путь, я уверен, что он здесь своего добьется.

<...>

Моя поездка в Богемию опять как будто бы состоится, вся штука в том, что мой компаньон-немец все жалеет денег на дорогу, так как чешская крона стоит много германских марок, но, к моему счастью, в Дрездене ему очень остроcherтелo, очень

хочется освежиться, последнее время он часто впадает в ничтожество и тогда мечтает о Богемии, я его, конечно, сильно подзуживаю, и, может быть, мы все-таки поедem месяца на 1 $\frac{1}{2}$ —2.

Теперь я усиленно уже жду приятных или неприятных для себя известий в связи с дальнейшими планами и возможностями вас выписать.

<...>

—, 21

9 апреля 1923 г.

<...>

В церкви познакомился я с Метнером, а затем вместе с ним разговлялся у рахманиновских/тестей, где и проболтал с ними всю ночь, почти до 5-ти утра.

Сразу же впечатление он произвел на меня самое лучшее, я почувствовал к нему нежность, и, по-видимому, с ним у меня будет дружба.

Прежде всего, это и по описанию всех, кто его знает, и по произведенному на меня впечатлению совершенно святое существо. Кроме того, он очень культурен, хорошо образован, умен и достаточно тонкий человек, иногда твердоум, но умеет находить хорошие словечки и говорит с большой убежденностью и увлечением.

В общем, это, конечно, очень определенная натура с ясно очерченным миросозерцанием (пронстекающим от свойств его дарования). С ним очень интересно говорить об искусстве и музыке вообще, но когда дело касается „конкретностей“, то, конечно, сейчас всплывает его консервативность и узость. Тем не менее мы в весьма многом с ним сходимся, для обоих искусство не „игра“, а нечто гораздо большее, но когда мы говорим, например, о Стравинском, что он писал „Весну священную“, потом „Соловья“, а потом „Мавру“ (в доглинкинском стиле), то я только удивляюсь, говорю, что мне близко что-то другое и что я так бы не мог, но вполне понимаю и Стравинского. Метнер же говорит, что все это ложь и ложь, что Стравинскому вообще на все „наплевать“ и потому он может говорить сегодня одно, а завтра другое.

Вообще, он отмечает как нечто характерное в теперешней жизни искусства полемический элемент, разнородность музык[ального] языка, „смены и переоценки ценностей“, то есть попросту вавилонское столпотворение, но в этом, конечно, его узость, но когда он говорит, что после исканий тембров или, вернее, „шумов“ ему хочется подлинного звукомыслия, и дальше устанавливает категории „напрасных“ талантов, напрасного образования и т.д., то тут начинается опять хороший большой Метнер. Я ему рассказывал об С. В. Алперсе и Ксении

Николаевне и об исполнении Юдиной его концерта по твоим и Т. Д. письмам.

В воскресенье еду к нему в Pilnitz на $\frac{1}{2}$ дня, будем музицировать, разговаривать и вместе ужинать.

У него есть жена, маленькая, некрасивая женщина, приблизительно его ровесница, смотрит на него все время влюбленными глазами, но он обращается с ней чрезвычайно нежно.

<...>

Сатины (рахманиновские тесты) говорили мне, что к празднику получили письмо из Америки от В. П. З., в котором она пишет много нежных и ласковых слов по моему адресу, пишет, что они получили мои письма, и между тем мне они до сих пор ни одного слова сами не пишут. По свойственному мне оптимизму я склонен их молчание до сих пор истолковать в хорошем для себя смысле, тем более, что знаю, что сейчас А. И. усиленно приглашают обосноваться в Нью-Йоркской, только что основываемой консерватории, он все еще колеблется, но скоро должно все окончательно выясниться, возможно, что в связи с этим он готовит и мне какие-либо перспективы и потому не пишет до поры до времени, иначе его молчание, а теперь еще в связи с письмом В. П., совсем необъяснимо.

Ты, Марся, все спрашиваешь про Zwinger, я писал тебе подробно, но, видимо, письмо не доехало до тебя. Я был там уже 4 раза. Конечно, Сикстинская мадонна — гениальная вещь и мне нравится, пожалуй, больше всех вещей Рафаэля, совершенно замечательные глаза и мадонны, и младенца, и это единственная вещь Рафаэля, в которой есть что-то поистине трагическое. Кроме нее мне больше всего понравились один пейзаж Рёйсдала (там их много)¹ [и] молодая Саския (в шляпе). Саския с Рембрандтом (с бокалом) и Ганимед оставили меня равнодушным, очень хороши многочисленные Теньеры², чудный Вермер Делфтский (женщина, смотрящая в окно), очень хорошие есть Доу, но Саския в шляпе самая замечательная, есть одна очень веселая кирмессе³, не помню чья, и очень хорошее, добродушное и веселое искушение св. Антония, видимо, и Антонию не страшно, скорее весело, очень хорошее, но тоже забыл чье, а вот Саския, да этот Рёйсдал действительно замечательные вещи. Очень хороший еще есть один Ribera, кажется, св. Екатерина⁴, Веронезе мне все не нравится, чересчур всего много наворочено, помнишь св. Елену в Лондоне, вот та замечательная была, Тициан мне здешний тоже не нравится, а вот Rubens есть очень хороший, очень хороший еще из молодых автопортретов Rembrandta, его же Hochzeit⁵ Самсона мне совсем не нравится, вспоминал Данаю и лондонских Рембрандтов.

<...>

А. А. Белый, говорят, в Берлине, много пьет, постарел, обрюзг, много пишет, а по вечерам ходит в танцальки 3-го раз-

ряда, танцует фокстрот с берлинскими горничными и уверяет, что обрел наконец в жизни свое подлинное призвание⁶.
<...> Еще раз вас крепко целую, малого прыща хорошего тоже. Твой *Володя*

22

13 апреля 1923 г.

<...>

Работаю я теперь хорошо, сочиняю каждый день, и с каждым днем работа у меня идет все лучше и лучше, оттого, должно быть, что я с ней поторапливаюсь и собираюсь в дорогу.

Хоров я уже совсем не боюсь, и в разных частях они у меня будут употреблены по-разному: во II части („Миры летят“) они главным образом речитативного характера, вместе с голосом, в IV части: „Сквозь серый дым...“ хор идет без пауз, как настоящая хоровая пьеса с оркестром, и, наконец, в „Песне Ада“, где хор без слов, мне хочется сделать его местами гармоническим фоном, местами применить как тембр — инструментально, местами даже как колоратурные голоса, с руладами и пассажами.

Дня через 4—5 рассчитываю уже приняться за III часть. Вчера и во вторник был в симфонических концертах, вчера на вагнеровском — не понравилось, плохой дирижер, совсем мальчишка — Willi Nan, все было очень грубо, программа была составлена плохо, певцы с хорошими голосами, но пели очень скверно.

Во вторник слушал Scherzo capric[cioso] Дворжака, вот возмутительная, безвкусная и вульгарная музыка, затем некий тенор распевал рассказ Лоэнгрина, прекрасный голос, пел скверно, но зато чудно сыграли 4-ю симфонию Брамса, да и музыка вся замечательная, дирижировал Edwin Zindner, хороший дирижер.

Вообще здесь мое основное первое впечатление было правильно — хороши только крупные ансамбли, оркестры и хоры, солисты, за редкими исключениями, ни к черту не годны, и это признак несомненного упадка, так как качества оркестров просто сохраняются по инерции, вследствие выработанной многолетними традициями дисциплины.

3-го дня я опять ходил в Zwinger, и опять самое большое впечатление: Саския и Рёйсдал.

<...>

Здесь у нас опять лето, по-видимому, уже окончательно, в тени +17°, вчера была гроза, и у меня на балконе чудно, в понедельник его окончательно устроят, повесят гардины, маркизу, и ко времени инструментовки я буду все время работать на балконе. Сплю я теперь при открытом окне, в 5 часов утра

будят меня птицы, но встаю я около 7¹/₂, хотя думаю теперь начать раньше, ложусь около 11.

Птицы (дрозды, чижики, скворцы, воробьи и еще какие-то) получают от меня ежедневно угощение, размоченную булку и остатки хлеба, а по воскресеньям им дается просфора, которая вот уже 2 месяца вынимается за вас всех.

Птицы — мои здесь самые большие друзья, да ведь, правда, они мне товарищи по профессии и по мирозерцанию.

Один негодяй воробей до того обнаглел, что собирается у меня между поднятым жалюзи и окном вить гнездо, если он, подлец, это сделает, то я буду лишен возможности опускать жалюзи.

Приблизительно через месяц, когда у меня будут закончены II и III части, а может быть, и IV, я поеду в Берлин по музыкальным и паспортным делам, и тогда же Вам будет отправлена вещевая посылка.

<...>

Ты спрашивала как-то, сколько времени пошло на инструментовку I части, — ровно месяц, но теперь, я думаю, эта работа у меня пойдет лучше.

Вчера я буквально целый день просидел над сочинением и порядочно извелся, но вообще это со мной здесь очень редкий случай, так как работаю я теперь без всякого извода.

Летом хочу непременно после окончания симфонии написать еще фортепианную сонату, романсы и, если успею, то виолончельную сонату или ансамбль.

Вообще в музыкальном отношении чувствую себя сейчас очень хорошо, должно быть, солнце и весна на меня так действуют, и первые месяцы моего здесь пребывания я точно находился в каком-то оцепенении, которого сам тогда не замечал, и только недавно оно растаяло, и я стал себя чувствовать по-другому, вместе с тем я ясно ощущаю какой-то рубеж, и по той его стороне петербургская последняя осень, прощание, слезы и ужасная тяжесть на душе, теперь солнце, музыка и предстоящая встреча с вами.

Кое-что появилось у меня новое в отношении к искусству, и кажется мне, что в жизни всех людей есть материал для искусства, но у большинства этот материал находится в весьма растворенном состоянии, и только тот, кто умеет сконденсировать в себе самом, а затем этот сгусток вылить в эстетические формы, только тот подлинный художник. Любовь, страдание и смерть с ее переходом во что-то таинственное, величавое и неизвестное в жизни всей вселенной, доступной нашему вживанию, являются самыми живыми и вечными проявлениями мира, потому они всегда юны и захватывающи и в искусстве.

<...>

В воскресенье еду в Pilnitz, в гости к Метнеру.

<...>

23 и 24 апреля 1923 г.

<...>

Сегодня закончил II часть, осталось только несколько тактов заключения.

24 апреля. II часть вышла у меня очень хорошо, хоров я совсем теперь не боюсь, звучать они будут прекрасно, одна только забота — хоровая дикция. В соло II части есть для Кс[ени] Ник[олаевны] верхнее *do ff*. („как страшно все“), за которое я немного побаиваюсь, она должна перекричать хор и оркестр *tutti ff*.

Очень просто и хорошо получилось „не сходим ли с ума“, все на очень простом сопровождении оркестра, все это идет *piano* и вырастает в *ff* к словам „когда ж конец? Назойливому звуку“ и т. д.

Очень было приятно, что не пришлось ничего переделывать и перекраивать, и хотя сочинялось не особенно быстро, но зато все подряд и даже без помарок. Оказалась, между прочим, выкинутой только та фразка, в глазуновском духе, которую я писал тебе и которая тебе тоже не понравилась.

С III частью, надеюсь, у меня пойдет дело очень скоро, ее колорит (так же, впрочем, как и IV) мне совершенно ясен и представляет чисто графические затруднения, это ведь, как я тебе писал, будет чисто камерная музыка, без медных, с очень тонкой и прозрачной инструментовкой. Не помню, писал ли тебе, что некоторые места II части напоминают чуть-чуть II часть Нонета.

В следующем письме пришлю тебе нотные отрывки из нее. Туда вошло также очень много знакомой тебе музыки из петербургской I части симфонии, очень здорово получилась также „летит, жужжит, торопится волчок“ на известной тебе музыке:

The image shows a musical score. The top system is a vocal solo marked 'Presto solo f' with lyrics: 'О-пять тол-чок! За-пу-щен-ный ку-да-то, как по...'. The tempo then changes to 'Doppio movimento'. The bottom system shows a complex orchestral arrangement with multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion, marked with a forte 'f' dynamic.

Coro

— па...но, ле — тит, жук — жит, то ро...мт.сволчок!

Fl.

Tr-be

Н. Т. Д.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is for the vocal part, with lyrics in Russian. The bottom staff is for the instrumental part, featuring a Flute (Fl.) and a Trumpet (Tr-be). The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The vocal part has a melodic line with some grace notes, and the instrumental part provides a rhythmic accompaniment.

И у — це — пась за край окомь — зя...млет — ром, и

сая — ша — я все — гда жук — ка — шчи звон, —

The second system of the musical score continues the vocal and instrumental parts. It consists of four staves. The top staff continues the vocal line with lyrics. The second staff continues the instrumental accompaniment. The third and fourth staves show further instrumental development, including a section with triplets. The music maintains the same key and time signature as the first system.



Напиши, мой родной, непременно, нравится ли тебе эта музыка, ручательством за хорошую звучность хора является его простота. Очень мне нравятся квартовые скачки с окончанием на *си-бемоль* в 2-х тактах перед „не сходим ли с ума“, особенно удачен, по-моему, *си-бемоль*, он как-то сводит на нет паузу хора, а пауза эта дает возможность переменить регистры и совсем изменить тембр хора. Фурсенька, моя славная! Ведь правда же, это хорошая музыка..

В твоём последнем письме ты спрашиваешь про „Песнь Ада“, конечно, там хоры есть, петь же ее будет Ершов.

Кроме всей симфонии начинает у меня уже довольно отчетливо звучать quintet, но за него примусь попозже.

<...>

28 апреля 1923 г.

<...>

На днях на улице я встретил Добровейна с немецким Rieseman'ом. Сей последний — немец, живший когда-то в России, музыкальный историк и критик, сотрудник нескольких му-

зык[альных] немецких журналов и, по произведенному на меня впечатлению, большой любитель музыки, но и большущий сапожник во многих музыкальных вопросах. Они мне, оказывается, в этот же день звонили по телефону и просили какую-нибудь партитуру для Буша. Я им дал 1-ю симфонию, и так как она, оказывается, очень Бушу понравилась, то он включил ее в программу своего берлинского концерта, куда он приглашен в мае вместе со всем дрезденским оперным оркестром (один из лучших в Германии) для 1-го концерта. Программа с немецкой точки зрения была для меня верхом почета: Рих. Штраус — „Дон-Кихот“, Вариации Регера (на тему Хиллера), моя симфония и „Тиль Уденшпигель“ Р. Штрауса.

Но берлинские музык[альные] заправили, получив программу, предложили ему сыграть вместо меня немца и прислали 5 разных новых партитур, но когда он их играть в этом концерте отказался, то была прислана еще одна партитура, оркестровые голоса и, наконец, в виде бесплатного приложения и сам автор, некий Ярно, и было весьма настойчиво предложено его сыграть. Здесь была даже в присутствии композитора сделана специальная репетиция, чтобы сыграть этого Ярно. Говорят, Буш несколько демонстративно после репетиции сказал: „Здорово играет дрезденская капелла“ — и поехал в Берлин. Если ему удастся, как он выразился, послать там их всех к черту с их Ярно, то будет исполнена моя симфония, во что я, впрочем, не верю.

По поводу моей симфонии, как мне говорили, он сказал, что у этой партитуры 2 больших недостатка, первое — это настоящая музыка и второе то, что автор ее русский.

Этот маленький успех у Буша мне тем более приятен, что все происходило абсолютно без моего участия, я с ним не виделся, не разговаривал и вообще был в стороне, да с Бушем только-то и знакомства у меня, что раз в феврале поздоровался.

Кроме того, я получил предложение быть исполненным в Лейпциге и в Христиании осенью. Как видишь, я был прав, когда писал тебе, что с концертными планами лучше повременить, как всегда, все само собой пришло, и хотя, быть может, на сей раз с этим берлинским концертом ничего не выйдет, но я уже здесь [нашел] очень хорошего исполнителя, и Буш сейчас здесь идет очень в гору. Что касается его любви к русской музыке, то все это преувеличено, если судить по программам, так как за весь сезон ни в одном концерте не было исполнено ни одной вещи русского автора, кроме оперы („Борис Годунов“).

Что касается моей личной жизни, то я по-прежнему живу „схимомонахом“. Здесь был целый ряд интереснейших концертов Madrigalvereins¹: Matthäus- und Johannespassion² Баха, затем Шютца (основателя немецкой оперы, старого гамбургского композитора), но я настолько полон своей музыкой, что никак не мог заставить себя пойти послушать.

II часть у меня уже кончена, только не переписал еще ее, но ты не бойся, каллиграфией я теперь не занимаюсь, но все же переписать придется, так как она вся на листках и ничего в ней не понять.

На будущей неделе иду слушать „Тристана“, на днях здесь будет в Oregnhause 5 гастролей русского балета, с Романовым, Обуховым и Смирновой, они приезжают из Берлина, где существуют под названием „Романтического театра“...

<...>

25

4 мая 1923 г.

Только что еще раз проиграл свою II часть, чтобы убедиться, что все в ней гладко, и остался ею доволен, вся она в общем идет очень бойко и с большим подъемом, хоры будут звучать великолепно, пожалуй, она чересчур насыщена музыкой и все время сплошь поет, но это не беда, зато музыки очень много хорошей, густой, и звучать тоже будет очень хорошо, форма тоже удалась, и мне переделывать не пришлось, хотя к концу, когда надо было сообразоваться с модуляционным планом, пришлось повозиться порядочно, чтобы подогнать все как следует. Форма в ней совершенно свободная.

Ты просишь прислать тебе начало, но мне очень трудно написать со вступления хора, так как все сделано чересчур оркестрово и переложения абсолютно сделать невозможно, а потому я самый хор тебе пишу, оркестровое же сопровождение только 1 такт, и то приблизительно. Как можно передать, например, начало „Золота Рейна“, ведь его надо слышать в оркестре, вообще во всех кусочках, которые я тебе посылаю, очень многого нет, и все это лишь самые общие наброски. Словом, часть эта начинается известной тебе музыкой:



Ты можешь ее разыскать в оставшихся моих набросках (конечно, аккомпанемент в оркестре несравненно сложнее и интереснее, чем здесь, и сделан совсем по-другому). Эта музыка идет, как раньше, вся подряд, но окончание периода изменено и, начиная с этого места, идет дальше так:

This musical score is arranged in four systems, each with three staves. The top staff of each system is for a vocal line, while the middle and bottom staves are for a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. In the third system, the vocal line has the lyrics "Hir-ba" and "Gor. con sord." written below it. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. In the fourth system, the piano part includes the marking "sm." (sforzando).

Hir-ba
Gor. con sord.
sm.

1 Corno

Мнѣ - poi - ле - тятъ го - нѣ - дѣ - ныя ста - я все - лен - на - я гла - дятъ

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. There are also some handwritten annotations and a large 'X' mark on the right side of the page.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble, Alto, and Bass. The Treble part features a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Alto and Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a double bar line at the end. The music is in 3/4 time and G major. The piano part features a prominent triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Мне особенно нравится, что часть сопрано на слове „пустая“ отделяется и идет на *соль-диез*, мелодия же у остальной части хора остается своя, и вместе с тем получается очень выгодное, хорошо звучащее расположение голосов. Ну, Марсюшенька, теперь ты уже имеешь представление о начале II части, непременно сейчас же мне напиши, как тебе эта музыка нравится. (Я сейчас потратил целых 1½ часа, чтобы разлиновать и написать тебе этот отрывок.) На будущей неделе мне необходимо съездить в Берлин в связи с паспортом, и я был бы безумно счастлив, если бы мне удалось еще до отъезда написать III часть, тогда по возвращении я бы инструментовал II и III части и сочинял IV.

<...>

<...> В воскресенье еду в Pilnitz к Метнеру и вообще теперь буду непременно выезжать куда-нибудь раз в неделю.

На этой неделе здесь очень много русского: русская фильма в кинематографе — „Поликушка“ Толстого, все очень хвалят, но я не ходил, Русский балет в Opernhaus'e... и 2 русские лекции, одна из них Карсавина, на последней я был, было очень интересно, талантливый он человек.

Ты спрашиваешь, читаю ли я, да, читаю, и довольно много, но сплошь беллетристику. За это время перечел, между прочим, с величайшим наслаждением Достоевского, теперь читаю Лескова и поражаю своих соседей, так как читаю уже довольно поздно, в кровати и часто громко хохочу, чем сначала их премного удивил, и они, оказывается, из деликатности мне ничего не говорили, но удивлялись, что человек один-одинешенек в комнате и к ночи несколько дней подряд начинает что-то говорить, а потом громко смеяться.

Сегодня у меня будет неожиданный гость — В. Н. Ракин, от него получил открытку, он приезжает на 2 дня в Дрезден, непременно будет у меня, и, быть может, мы вместе с ним отправимся сегодня в театр. Получил письмо от Оксаны из Лондона, в котором она пишет, что Саша был болен, но теперь уже лучше, и что Вера Павловна сломала себе ногу (у себя в комнате), лежит, и, вероятно, потому они ничего не пишут, она говорит, что послала им нагоняй за молчание.

„Holem“, о котором ты пишешь, я непременно достану и прочту. Интересная история была с этим Мейринком. Он австриец, жил всегда в Вене и 20 лет писал юмористические рассказы, где высмеивал офицерство и прочую австрийскую публику, [и] вдруг написал „Holem“, который его сразу сделал знаменитым, публика заинтересовалась его творчеством, стала читать его рассказы, и тогда вдруг за вещи, написанные 24 года тому назад, он оказался высланным из Австрии. Вот уж кому слава не в прок пошла...¹

А. А. Починкову напишу сегодня же.

Относительно книг сделаю все, как просишь, и поспрашиваю еще В. Н. Ракина, он наверное знает.

Больше всего мне понравился рёйсдалевский пейзаж, но не еврейское кладбище, а какой-то другой, в следующий раз посмотрю по каталогу. „Положение во гроб“, конечно, очень хорошо, но лучше всего „Саския“.

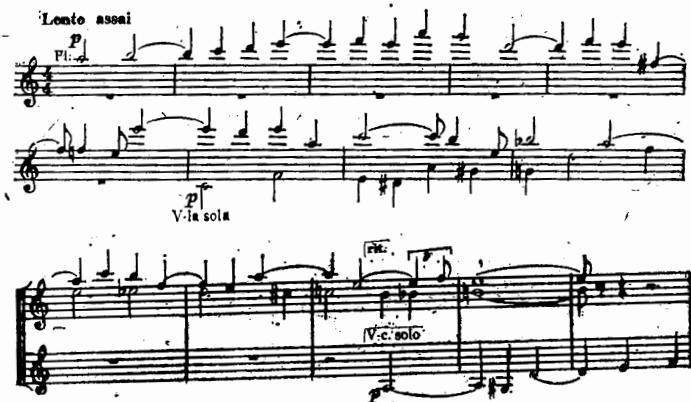
<...>

11 мая 1923 г.

Целую неделю тебе не писал, дорогой мой, родной, единственный Марсеньш, а не писал оттого, что все это время был в очень мучительном нервном состоянии, пока „муки творчества“ не вылились в конце концов в определенную музыку. Сегодня пятница, во вторник мне нужно ехать в Берлин, и, несмотря на это, я рассчитываю, если только извне мне ничто не помешает, до Берлина вполне закончить III часть.

На IV я кладу 2—2½ недели, и тогда мне останется только „Песнь Ада“, а после симфонии хочу написать много всякой музыки. Мне очень хочется прислать тебе всю III часть, и теперь я в каждом письме буду писать тебе понемногу, а ты с помощью Тюли из моих писем составишь всю музыку. В III части только 2 знакомых тебе места: на словах „Так древни мы...“ музыка самого начала симфонии и затем перед самым концом тоже известная тебе музыка (не вошедшая ни в I, ни во II части). Все это сочинено сразу во всех деталях инструментовки и потому звучать будет, конечно, изумительно хорошо, да и состав оркестра и манера инструментовать здесь не совсем обычные, музыка ужасно простая и прозрачная, замечательно проявляется тема у кларнета, и дальше трио: кларнет, скрипка соло и голос, гармония же с ритмической фигуркой все время у 4-х виолончелей соло.

Начало:



V.a. solo

4 V.c. con sord.

V-ni quartetto

V-c. solo

sub. p V-ni

Meno mosso. Lusingando senza sord.

V-ni quartetto

V-ni solo

Сейчас же вступает кларнет с темой начала этой части, а затем, и голос, и вот у них получается трио. Пиши мне, Маша, всякий раз непременно, нравится ли тебе музыка, и пиши какая — ясно, так как я теперь тебе часто посылаю, потом забываю, что именно послал; и не пойму, о чем ты пишешь.

В воскресенье я был в Pilnitz'e у Метнера и остался очень доволен этим путешествием, ездил туда на пароходе, частью пешком шел, изумительная природа, а потом был очень долго у него, он такой хороший и ласковый, оказывается, уже 3 раза ходил меня встречать на трамвай и ждал там целый час. Живет он у знакомых немцев, у него громадная чудная комната с террасой, сад и концертный Бехштейн (который он еще 10 лет тому назад выбирал по своему вкусу для этих знакомых). Я ему играл симфонию, которую он весьма одобрил, подчеркнув особенности гармонического дарования, пластичность и мастерство, сказал, что даже I часть „оперна“, но это, вероятно, означало отсутствие в ней сонатной схемы, затем я ему играл часть 2-й сонаты, он очень похвалил тематизм, сказал, что, прежде всего, эта музыка очень талантлива, но раскрыти-

ковал в формально-модуляционном отношении вступление, был, конечно, совершенно прав, и я с ним вполне согласен, и сыграл, между прочим, для примера вступления фа-диез-минорное начало шумановской сонаты. Какой он прекрасный пианист и как с первых же нот почувствовалось, что он на 10 голов выше всех нынешних пианистов Петербурга, в том числе и Миклашевской.

Мы с ним очень много поговорили о музыке и остались, кажется, довольны друг другом, потом он меня проводил до трамвая, и часа в 2 ночи я приехал домой.

<...>

27

22 мая 1923 г.

Вот я опять уже в Дрездене¹, родное мое, единственное, дорогое! Приехавши сюда, застал от тебя письмо и прежде всего поэтому на него отвечаю.

Относительно симфонии: II часть — оркестр, хор и драматическое сопрано; текст только „Миры летят...“, никаких других стихов в этой части нет, но это стихотворение поделено между хором и соло.

— Хор: „Миры летят“ и т. д.

Соло: „А ты, душа, усталая, глухая, о счастьях твердишь, — который раз? Что счастье?“ Хор: „Что счастье?“ Соло: „Вечерние прохлады в темнеющем саду, в лесной глуши?“ Хор: „Иль мрачные, порочные улады“ и т. д. Соло: „Очнешься — внявь безумный, неустанный“ и т. д. Хор: „Летит, жужжит, торопится волчок!“ и т. д. Соло: „Как страшно все!“ Хор: „Как дико!“ Соло: „Дай мне руку“. Хор: „Товарищ“. Соло: „Друг!“ Хор: „Забудемся опять!“

III часть — оркестр и соло (драм[атическое] сопрано); стихи — „Поет, поет, поет и ходит“ и т. д.

IV часть: хор и оркестр; стихи — „Сквозь серый дым от краю и до краю багряный свет зовет, зорет к неслышанному раю...“

V часть: Эпиграф: „Это — я помню не ясно, это — отрывок случайный, это — из жизни другой мне жалобный ветер напел“, затем бессловесные хоры и „Песнь Ада“, с большим концом, хоры все время в этой части без слов, кончается же громадным драматическим подъемом.

<...>

В Берлине я получил предложение сочинить балет для театра, отправляющегося в Северную и Южную Америку этой осенью. Мне было предложено или что-нибудь в стиле „королевских французских старых балетов“ (что меня совсем не интересует, и я отверг), что-нибудь из сюжетов Гофмана и, наконец, придумать что-либо совсем свое. Гофман — вещь интересная, послезавтра я его достану и примусь перечитывать, но по дороге из Берлина в Дрезден, в вагоне, я уже обдумывал нечто вроде оркестровых „Выдумок“, кое-что нащупал в воображении, и весьма возможно, что примусь именно за это. Недели

через 2½—3 у меня должно быть свидание с этими театральными людьми, и если я решу работать, то сейчас же у меня будет другое свидание — с художниками и режиссером-балетмейстером; и мы уже условимся обо всех деталях. Кроме того, был разговор о моей работе в этом театре в качестве дирижера, и если это дело сладится, то мне придется подписать контракт на 9 месяцев и ехать в Сев[ерную], а потом в Южную Америку. Театр очень интересный, там есть талантливые люди, и работать было бы, весьма вероятно, интересно. Вопрос о моем дирижерстве решится тоже через 3 недели при этом свидании.

Если это дело выйдет, то я немедленно напишу тебе через Luftpost² или пришлю телеграмму, дабы вы сейчас начали хлопотать паспорт и собираться в дорогу. Пока об этом ты никому не говори, кроме Ксении Николаевны, так как музыканты — народ завистливый.

Возможность эта совсем не фантастична, так как театр уже существует, и вопрос только в уходе дирижера, которым недовольны и которого контракт кончится 1 июля. Предложение это вызвало во мне, как это ни удивительно, ужасно тоскливое какое-то чувство, так как, с одной стороны, при соответствующих условиях будет безумием от него отказаться, а вместе с тем мне хочется в Россию. Самое же главное для меня то, что тогда мы будем вместе, мои дорогусенькие, родные, любимые. За симфонию ты не беспокойся, она-то во всяком случае будет кончена.

Вообще, конечно, еще совсем неизвестно, поеду ли я, так как для этого требуется согласие целого ряда лиц, мне совершенно неизвестных и меня совсем не знающих, но со мной все же говорили от имени театра. Театр в целом уже подписал контракт. Главными административно-финансовыми его деятелями являются один американец и один немец.

Все это, конечно, порядочно меня взволновало, и сейчас я полон дум о вас, о балете, о возможной поездке и, кроме того, после Берлина, как всегда, совсем разбит и только, верно, завтра войду в норму.

В Берлине мне пришлось очень много носиться, несколько раз побывал в ресторанах, так как все деловые разговоры в Европе происходят „по-спекулянтски“ — за бутылкой вина, и хорошо, что я уже сейчас несколько оделся и имею более или менее европейский вид.

Марсенька, сейчас кончаю, послезавтра опять напишу, сегодня очень устал.

<...>

<...>

Вчера я, оказавшись уже здоровым, для придания себе бодрости и возвращения к музыке решил пойти в театр и полу-

чил неожиданно для себя такое великое наслаждение, какого давно не испытывал — был в опере на „Rosenkavalier“¹.

В нем, помимо обычного штраусовского мастерства, так много подлинно прекрасной и очень насыщенной музыки, такой удивительный ритм, здоровое остроумие и неиссякаемый фонтан музыкального красноречия, что положительно в восторг приходишь, несмотря на то, что эта музыка все-таки сродни германской архитектуре типа Reichstaggebäude².

Играли так замечательно и в музыкальном и в сценическом отношениях и местами был такой бешеный темп музыки и действия, что дух захватывало. Ужасно хотелось еще раз послушать, но его, к сожалению, очень редко здесь ставят.

О том ансамбле, музыкальном и сценическом, которого здесь достигают, у нас не имеют понятия.

<...>

Посылаю тебе дальше музыку III части, но забыл отметить у себя, на чем остановился, и, быть может, в этом куске будет уже несколько известных тебе тактов. Мои музыкальные планы уходят уже далеко за симфонию, очень хочется теперь поскорее ее кончить и начать что-нибудь из задуманного дальше, а ведь кроме балета, квинтета, сонаты, виолонч[ельной] сонаты рисуется у меня уже 3-я симфония, по величине приближающаяся к типу обычной, но по форме совсем другая. <...>

[Меню можно]



First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff has a simpler melody. The third staff contains the vocal line with the lyrics "по-ет, по-ет,". The fourth and fifth staves provide harmonic support for the vocal line.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has a melody. The third staff contains the vocal line with the lyrics "по-ет и ко-дит ма-ле до-ма,". The fourth and fifth staves provide harmonic support.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has a melody. The third staff contains the vocal line with the lyrics "и грусть, и неж-нось, и не-то - ма." and includes some musical markings like "5" and "3". The fourth and fifth staves provide harmonic support.

<...> Это письмо я тебе начал писать вчера днем, вечером был опять в Pilnitz'e у Метнера, провел очень хороший вечер, он, то есть Метнер, положительно очарователен своей мягкостью и ласковостью, при прощании опять провожал, дал свое пальто и всячески заботливо кутал (была вечером большая сырость, и стало холодно), и все это у него так, как-то забавно по-детски и трогательно выходило. Очень он хороший и интересный человек, и в каждом его движении чувствуешь, что это музыкант с ног до головы.

В следующих письмах буду тебе опять посылать музыку, и таким образом получишь всю III часть симфонии.

<...>

29

2 июня 1923 г.

<...>

Мне бы очень хотелось зиму провести за границей, так как, не говоря о всяких музыкальных успехах, которые меня здесь несомненно ожидают, мне бы очень хотелось много чего сочинить. У меня уже рисуются планы 3-й симфонии, балета и много чего другого, и, конечно, здесь для работы условия очень хорошие.

<...>

Посылаю тебе дальше кусок III части, она очень хорошо идет за II, и вообще ты о координации частей не беспокойся, большой антракт будет перед „Песнью Ада“ (V частью), III часть очень хороша, и пока она мне нравится больше первых двух, ты только хорошенько вслушайся в эту простую, но бесконечно певучую музыку и вчувствуй весь прозрачный контрапунктизм, тембры и гармоническую мягкость этой части, в ней очень много „святого“.

Meno mosso, poco ritard.

Об.

Ритмичность и не-то-ма, как пре-же, де, за се-ра-це бе-

Fl.

Ob.

и т. д.

- рет...

Vni e Fiali

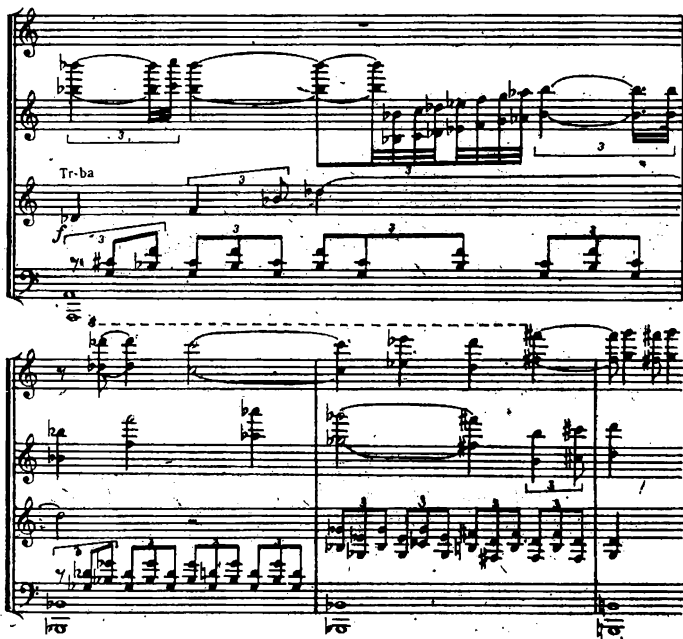
Cor.

Tr-ni

не тяж - ко вре-мя, всей

Più mosso e più espressivo

жиз - ни вре-мя про-жи-той



5 июня 1923 г.

<...>

Ты меня спрашиваешь, Марсенька, о симфонии, где будет антракт, я окончательно не уверен еще в этом вопросе, возможно, что между III и IV частями, возможно, что между IV и V, но первое вероятнее.

Что касается координации ее частей, то все выходит очень хорошо, и меня эта сторона не пугает. В смысле музыки я пока более всего доволен III частью, может быть, потому, что это последнее, что написано, но она до такой степени вся такая мягкая и мудрая и полна бесконечного пения, что просто даже удивительно. Жалко, что здесь целиком не удастся сыграть симфонию из-за ее сложности, хоров, солистов и прочее.

Что касается моих зимних планов, то они все еще не выяснены, хотя и продолжают развиваться. В понедельник еду дня на 3—4 в Берлин и там рассчитываю кое-что выяснить. Относительно поездки в Америку до сих пор у меня нет дальнейших известий, и если б она вырешилась отрицательно, то я тоже бы

получил известия, но у меня нет никаких, так что выясню, когда буду в Берлине, но занимает меня сейчас совсем другой план. Америка сейчас для меня чересчур полна суеты, и в особенности потому, что я так давно вас не видел, а не только из-за музыки. Америка от меня не убежит, туда я попаду, но сейчас мне хочется другого, и американская поездка — лишь выход из положения в смысле материальном. Мне больше всего хочется сейчас пробыть зиму в Германии или поблизости от нее, видеть вас как можно скорее около себя и не отрываться по возможности от композиторской сосредоточенности, и в этом направлении я сейчас и работаю. В Германии чрезвычайно трудно найти себе нашему брату определенный заработок из-за „патриотизма“ немцев, а в настоящее время в особенности, и у меня появилась мысль поискать себе чего-нибудь в Праге, и, как оказывается, это вещь отнюдь не безнадежная. Удобство Праги заключается в ценности ее самой как культурного музыкального центра, в близости к Германии и возможности базироваться на последнюю в музыкальных делах, а главное, в том, что, как сказал один крупный служащий советского там, представительства, только что приехавший оттуда в Берлин (он теперь служит в полпред[ств]е РСФСР в Берлине), там такого, как я, музыканта примут с распростертыми объятиями. Он советовал даже хлопотать вам визу не в Германию, а прямо туда, и мне, указав несколько фамилий, тоже рекомендует сейчас же туда съездить. Удивительнее всего, что я этого человека никогда не видал, с ним незнаком, он же меня, вероятно, по Питеру знает. Обо всем этом мне написал Андр[ей] Дмитр[иевич], отношение коего ко мне поистине замечательное.

Вот теперь я и начал собирать сведения о музыкальной жизни в Праге и кое с кем из музыкантов списываться по этому поводу. Мне было бы весьма полезно иметь несколько теплых строк, рекомендующих меня как музыканта, композитора, педагога, дирижера и — еще не знаю — литавриста или трубача, от Александра Константиновича, и если б тебе не трудно было попросить его написать мне (по-французски и по-немецки) что-нибудь хорошее обо мне, то это бы мне здесь очень и очень пригодилось.

Кроме планов, связанных с Пражской консерваторией и оперным театром, у меня внезапно открылись и кое-какие издательские возможности в Лейпциге, которые тоже выяснятся в скором будущем, так что, как видишь, у меня всяких планов немало, все они сводятся к тому, чтобы иметь возможность как можно скорее видеть вас около себя.

<...>

[Agitato]



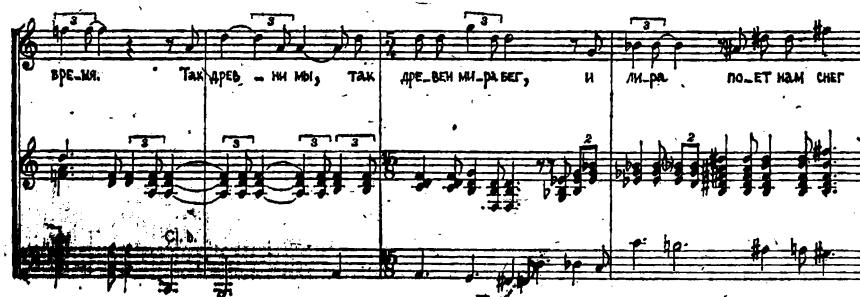
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood marking "[Agitato]" is written above the treble staff.



Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood marking "[Agitato]" is written above the treble staff.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood marking "[Agitato]" is written above the treble staff.



<...>

31

11 июня 1923 г.

<...>

Вчера получил очень большое и сердечное письмо от Александра Ильича и Веры Павловны.

Очень досадно мне, что не успел написать тебе вчера вечером, через час уезжаю, и потому все мысли сейчас скачут,

боюсь, чтоб не забыть чего-нибудь, музыку не успею тебе написать в этом письме. Это мне тоже очень досадно, и вообще я сейчас в суете и недоволен; обидно мне также, что сегодня должен ехать, а завтра придет твое письмо и будет лежать здесь без меня.

<...>

Последние дни я читал „Голем“, он мне очень понравился, и, к моему крайнему удивлению, с увлечением разыгрывал Шопена: доставляли громадное удовольствие и музыка, и, вероятно, самый процесс игры, так как я уже очень давно, кроме своего, не играл, увлекся даже исполнительством, и очень это у меня недурно выходило, играл также Шуберта, и тоже с великим удовольствием.

<...>

32

18 июня 1923 г.

<...>

В Берлине встретился с только что приехавшим из Питера Добужинским и провел с ним очень хорошо время, он показывал мне массу интереснейших картин, сделанных им за последнее время, вообще с ним мне было очень хорошо, и на днях я его жду к себе в Дрезден.

Что касается моих дел и планов, то хотя они все еще не выяснены, но 90 % за то, что я останусь здесь на зиму, вы приедете ко мне, и потому после санатория ты немедленно начинай хлопотать о выезде, чем скорее вы приедете, тем лучше.

У меня уже есть вполне реальное предложение, но оно не является тем; чего бы мне прежде всего хотелось.

Американская поездка, к моему великому удовольствию, лопнула, так как театр, предлагавший туда ехать, разошелся с антрепренером и совершит в этом году поездку по Европе (Париж, Лондон, Голландия и Скандинавские страны), — это первая моя возможность, но пока все же не совсем определенная, так как театр переживает сейчас реконструкцию в связи с изменением своих планов. С этим театром я бы с удовольствием поехал, так как он очень интересен художественно и, кроме того, там работают знакомые мне очень талантливые люди.

2-я возможность — остается по-прежнему Дягилев, у которого будет в этом году очень интересно, ему я буду писать завтра.

3-я возможность — Прага, но это хотя и очень вероятно, но находится сейчас в самом зачаточном положении, и, наконец, 4-я возможность уже вполне реальная, так как мне остается только сговориться об условиях, — новый театр, только сейчас конструирующийся, но мне по своему составу совсем знакомый. От этого театра я тоже получил предложение писать

балет (там работают хорошие художники и предполагается участие Пикассо), и, кроме того, мне предложено быть там Generalmusikdirektor'ом¹ и дирижером.

Несмотря на весьма бойкий тон и большие планы, заправили театра мне не особенно понравились, и потому я относительно писания балета ответил уклончиво, на дирижерство же дал принципиальное согласие. Мне кажется, что этот театр в художественном отношении мне не по пути, уж очень парижский. Нехорошо то, что работать нужно начать уже с середины июля, а значит, сговориться нужно еще раньше. Мне же удобнее затянуть, дабы окончательно успеть выяснить с Дягилевым, тем, другим, театром и, может быть, Прагой. Во всяком случае, этот театр все-таки интересен, дает мне возможность быть с вами и дает мне большую дирижерскую практику. Если я соглашусь в нем работать, то маршрут путешествия такой: конец июля и август репетиции, а затем спектакли — сентябрь в Мюнхене, октябрь — Вена, ноябрь — Будапешт, декабрь и январь — Италия, а потом уж я и забыл куда.

<...>

Меня здесь совершенно одолевают письма, передо мной лежит список, кому я должен написать в ближайшие дни, и, можешь себе представить, в 2 дня я должен написать 14 писем — все срочные, все деловые.

Пусть не сердятся наши питерские друзья, что я запоздал им писать, но ведь я в очень большой суете сейчас. Завтра с утра все же принимаюсь за работу, за сочинительство и за инструментовку.

Меня, Марсеныш, то есть Харузик, не очень огорчают твои сетования на III часть, так как ты, конечно, себе не представляешь, как она чудно будет звучать, а кроме того, не представляешь себе также ее значение между другими частями симфоний. Ведь вся она в целом имеет значение громадной паузы и отдыха между очень насыщенной музыкой, и потому она именно такой и должна быть. Что касается ее камерности, то это тоже входило в мой план, как я тебе писал уже как-то давно.

Но ты молодец, Харузик, что угадал IV часть, она действительно очень быстрая и ведет с максимального разгону к „Песне Ада“. О планах последней я напишу тебе в следующем письме.

<...>

Дорогой мой, родной Харузик! Ужасно ты у меня смешной, пишешь покаянное письмо по поводу брани моей музыки, страдаешь, мучаешься из-за этого и в том же конверте посылаешь листок, написанный на следующий день, где бранишься еще больше, сердитее и с очень тщательной аргументацией.

Я, конечно, не могу сказать, что твоя брань не производит на меня никакого впечатления и особенно мне приятна, но все же я, кроме первого впечатления от письма, отношусь к твоей сердитой критике довольно спокойно.

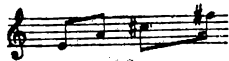
Ведь прежде всего ты себе совершенно не представляешь красоты звучания этой части и ее формального места по отношению ко всей симфонии, а это в ней главное.

Тот кусок музыки, например, который я тебе посылаю сегодня, вероятно, вызовет твое особенное неудовольствие своей „бессодержательностью“, а между тем он очень хорош, инструментован чудесно и звучать будет удивительно.

Как я где-то читал о каком-то поэте — только будничные художники не могут себе позволить говорить в поэзии обыкновенным языком.

Я вполне согласен, что по музыкальному „языку“ эта часть очень „обыкновенна“, но, помимо ее значения в целом, она для меня чрезвычайно обаятельна. Есть музыка, при слушании которой, как говорил Метнер, на человека нисходит какая-то благодать, и вот мне кажется, что той благодати в III части много, мне очень жалко, что ее обаяние не действует на тебя, но кажется, что в этом может быть отчасти виновато твое незнание, как ее надо исполнять, тем более, что об оркестровом ее звучании ты не имеешь представления.

Между прочим, ты пишешь



это место играет виолончель, на самом деле его играет труба *pianissimo*. Что касается твоих отдельных детальных замечаний, то только одно



я понимаю, может нравиться или не нравиться, но вообще нельзя о громадном сочинении говорить: в таком-то такте модуляция нехороша, там-то гармонии, как у старых итальянцев (хотя, между прочим, у старых итальянцев никогда в жизни таких гармоний не бывало, скорей это типично русской школы — гармония с натуральной VII ступенью в миноре), там-то ординарен хор альты (да еще в 2-голосной музыке!). Такая критика — это именно балакиревщина и узость кабинета Николая Андреевича Римского-Корсакова на Загородном, так они, верно, критиковали там ненавистное им Итальянское каприччио Чайковского, а по-моему, все иначе — душа поет и нисходит благодать, и ладно, да жалко мне тех, на кого благодать

не сходит, хотя на тебя, мой Харузик, она низойдет, и ты еще полюбишь эту музыку.

Вот и тебе попало, да попало еще здорово, но так тебе и надо, не смей другой раз ругаться так ужасно.

На этой неделе я принялся за инструментовку этой части и в 3 дня сделал половину, что привело меня в очень хорошее настроение, через несколько дней она будет совсем кончена, и тогда поедем дальше.

Зрелище партитуры приводит меня в большой восторг. Инструментовано все до неприличия просто, а звучать будет до неприличия хорошо и местами совсем камерно.

<...>

Посылаю тебе дальнейшую музыку, не помню только, где останавлился, и прошу тебя бранить сколько хочешь, но писать только искренне.

Вот и тебе попало, да попало еще здорово, но так тебе и надо, не смей другой раз ругаться так ужасно. На этой неделе я принялся за инструментовку этой части и в 3 дня сделал половину, что привело меня в очень хорошее настроение, через несколько дней она будет совсем кончена, и тогда поедем дальше. Зрелище партитуры приводит меня в большой восторг. Инструментовано все до неприличия просто, а звучать будет до неприличия хорошо и местами совсем камерно.

Trini
Cl. b.
Corno coperti
Archil con sord.
poco più mosso

сНЕГ се-дой зи-мы, ту-да, ту-да, на сНЕ-го-
 -ву-ю грудь по-сле-дней но-чи вдох-нуть, и
 о-чи на-все-гда сом-кнуть, сом-кнуть вобъ-ять - ях но-чи.

Cor.
 Cl.
 pizz.

Вероятно, в следующем письме поместится вся музыка до конца. Эти все высокие ноты у струнных с сурдинами сделаны на флажолетах и играют только 2-мя скрипками. Все это место на рояле, конечно, выходит абсолютно не так. Мне ужасно интересно, вызовет ли эта музыка в тебе сочувствие, или же ты по-прежнему будешь браниться.

IV часть, как я думаю, несколько тебя утешит, а пока посылаю тебе еще свою неудачную карточку, снятую у меня на балконе, в следующем письме получишь мою маску — сделанную на линолеуме, где я стар, як бис, и харя вся в морщинах!

<...>

<...>

Сегодня получил письмо от М. В. Добужинского, он на днях приедет ко мне с женой дня на 2. Его пребывание в Германии немного затягивается, так как он получил заказ от [Московского] Худож[ественного] театра (Станиславский сейчас здесь, в Шварцвальде) сделать постановку „Плодов просвещения“ для Америки, скоро поедет в Шварцвальд для свидания со Станиславским, а перед этим заедет ко мне. Он очень славный и интересный, и я очень рад его принять.

В прошлом письме я забыл написать тебе об одной своей берлинской уличной шалости, которая на меня совсем не похожа, и я сейчас очень удивляюсь, как я это сделал:

Шел я по Берлину после одного делового свидания в связи с писанием балета и дирижерством. Это свидание вселило в меня боольшую бодрость, я представлял себе, как я, быть может, скоро поеду в Шверин встречать вас, как нам будет хорошо вместе, был к тому же ясный солнечный день, и я пришел в совсем хорошее и веселое настроение. Шел я по Alt Moabit¹ и увидел хромоногого, с деревянной ногой нищего, играющего на шарманке. Движение на улице было большое, но на беднягу никто не обращал внимания, и вот меня внезапно осенила мысль, а подошел к нему, предложил ему стать в сторону и передать мне шарманку, а затем я стал ее вертеть, снял шляпу и обращался к публике со словами: „Geben Sie für meinen Kamerade“². Он стоял рядом и улыбался, публика, конечно, обращала на нас внимание, тем более, что я был довольно франтовато одет, и минут в 10 я собрал ему порядочно денег, затем дал и сам, и мы очень трогательно простились, а он был, конечно, кроме того, еще рад и хорошему заработку. От этого мне стало еще веселей, только потом вдруг стало совсем дико и смешно, тем более, что проделал я это не в веселой компании, а совершенно один, затерянный в дебрях Берлина.

Посылаю тебе, голубушка, в этом письме кусок музыки, но уж этот отрывок совсем невозможно себе представить на рояле, так как здесь сплошь в оркестре всякая чертовщина (при словах „смотри, смотри“ и дальше) и это чисто декоративная музыка, между прочим, здесь есть glissando флажолетов на виолончелях, и я не знаю, как это написать.

Я не взял с собой 2-го тома оркестровки Римского-Корсакова, и если бы это не представило затруднений, то вышли мне его с какой-либо оказией, например, с Сергеем Николаевичем. Кроме того, вышли мне мою единственную хоровую пьесу, которую я писал к свадьбе Нарбутов, ее бы здесь можно было и исполнять, и издать.

Если по адресу посылаемого сегодня отрывка будешь и очень браниться, то это меня ни капельки не смутит, так как

в этом месте уж все в оркестре и только глазами можно догадаться, глядя на партитуру.

Poco meno mosso

И О-ЧИ НА ВСЕ-ГДА СОМ-КНУТЬ, СОМ-КНУТЬ В ОБЪ-АТЬ ЯХ

НО-ЧИ. ВОЗ-ВРА-ТА НЕТ СТРА-

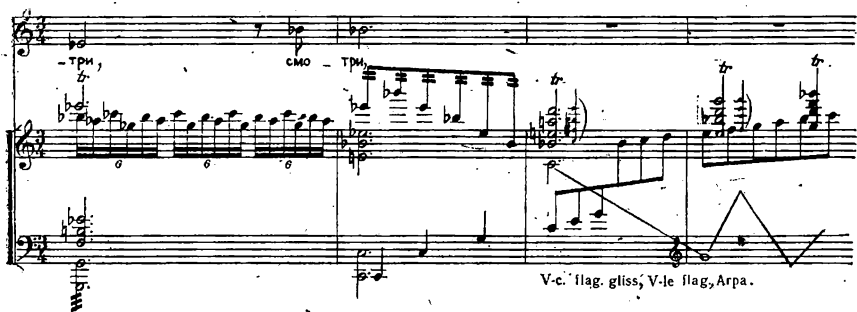
-СТЯМ И АУ-НАМ.

СМО-

ppp

md

Timp., Gr. c, p, III, T-I.



<...>

В понедельник примусь крепко за IV часть, вот бы ее поскорее сделать. Эта часть будет больше в твоём вкусе, и я, верно, заслужу от тебя похвалу. Очень меня волнует „Песнь Ада“ — ведь это будет целью всей симфонии, и она должна быть весьма грандиозной. Мне представляется, что IV часть как-то с разбегу должна стукнуться лбом о „Песнь Ада“. В воскресенье у Метнера буду интервьюировать его жену о разных скрипичных трудностях, это немного задержало мою инструментовку.

В следующем письме ты получишь уже конец этой части и тогда можешь разбраться окончательно, но только все-таки будешь неправа, и я тебе ни капельки не верю.

<...>

35

4 июля 1923 г.

<...>

По мере приближения симфонии к концу, я все больше и больше тоскую по России, быть может, отчасти влияет и то, что целиком ее можно исполнить только в России, и, кроме того, здесь ей как-то не место. Ужасно уж я истосковался по вас, и как-то все время мне чего-то очень „жалостливо“.

В моих делах здесь все еще ничего окончательно не определилось, и теперь, в этом месяце во всяком случае, они уже окончательно выяснятся. Мне уже не хочется теперь форсировать своей судьбы. Конечно, если что-либо предпринимать, то надо быть в Берлине, и теперь я жду только ответов на свои письма, которые уже все выяснят.

Композиторское настроение у меня хорошее, ощущение несомненного *finisch'a* симфонии, но мне хочется успеть еще кое-что сочинить. IV часть будет безусловно нравиться, она действительно будет звучать здорово в смысле оркестрового сочи-

нительства, она у меня будет опять шагом вперед, в ней очень много свободы и движения, и она будет очень ярким контрастом после застывшей, прозрачной и как бы стоячей III.

В манере сочинять мне хочется добиться того, чтобы я никогда больше не „искал“ музыку, а всегда ее только слушал, и действительно, стоит только хорошенько напрячь внимание, волей откинуть все случайные мысли, и всегда что-то слышишь и каким-то регулятором можешь ей придать всевозможные нюансы, но нюансы не в исполнительском только смысле, а в каком-то композиторском, какие-то нюансы логики, тембров, движения, красок тональных, ритма, и только уже подробности мелодического и гармонического характера приходится искать, хотя и их можно приказывать „думать“ в том или ином направлении.

IV часть у меня начинается сразу очень быстро и трескуче дробью барабана, на которую наскикивают ритмические фигуры аккордов трех разных медных групп (6 валторн, 4 трубы и 3 тромбона с 2-мя тубами), тут же начинаются удары колоколов, которых будет шесть или семь, музыка характера не то восторга, не то отчаяния, не то просто очень злая, но, во всяком случае, насыщенная каким-то пафосом.

Буду тебе присылать и ее по кускам, разобраться и понять ее по эскизу без меня тебе будет еще труднее, и я ожидаю опять с твоей стороны критики.

Между прочим, место, которое тебе так не нравится,



в партитуре я изменил, но, ей богу, не знаю, очень возможно, что это еще хуже, я так терроризирован, что боюсь, и может быть, мне за эту поправку еще больше влетит, сделал я:



В воскресенье из-за собачьего холода и дождя я не был у Метнера, поеду в это воскресенье и покажу ему партитуру III части, не знаю только, сколько много он понимает в инструментовке. I и II части я ему показывал в эскизах и, кажется, писал тебе, что они вызвали его одобрение. Он тут кое-кому рассказал, что я чуть ли не Бетховен.

А все-таки, когда ты послушаешь в оркестре III часть, полюбишь ее. Как хорошо в ней после слов „баюкает и нежит время“ и уже до самого конца какое-то другое мироощущение.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система содержит вокальную партию с русскими текстами: "СМО", "три", "СМО". Вторая и третья системы содержат инструментальную партию, включающую фортепиано и виолончель/контрабас. В третьей системе виолончель/контрабас имеет триллированный пассаж, обозначенный цифрой "14".

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система содержит вокальную партию с русскими текстами: "три", "С ПОЛ", "НОЧ", "НЫМ". Вторая и третья системы содержат инструментальную партию. В третьей системе виолончель/контрабас имеет пассаж, обозначенный как "V-c. flag. gliss.".

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система содержит вокальную партию с русскими текстами: "ШУ", "МОМ", "И - ДЕТ", "К НАМ", "ВЕ - ТЕР", "ОТ ЗА - РИ...". Вторая и третья системы содержат инструментальную партию. В третьей системе виолончель/контрабас имеет пассаж, обозначенный как "V-ni div.". В первой системе фортепиано имеет пассаж, обозначенный как "Арта e V-c. flag. gliss.".

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Обе системы содержат инструментальную партию, включающую фортепиано и виолончель/контрабас. В обеих системах виолончель/контрабас имеет триллированные пассажи, обозначенные цифрой "3".

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Обе системы содержат инструментальную партию, включающую фортепиано и виолончель/контрабас. В обеих системах виолончель/контрабас имеет триллированные пассажи, обозначенные цифрой "3".

10 11

C-fag.
pizz.

rit.
pizz.

По - след - ний свет по - мерк.

pizz.

-мри. По - мерк по - след - ний свет за - ри.

pp

pizz.

Как это ни удивительно, но все-таки эта симфония даже в схематическом отношении, несмотря на всю ее „оперность“ (как сказал Метнер), сродни симфонии, все-таки в III части есть что-то от обычного Andante, даже I-я тема идет целых три раза, и какой-то намек на рондо в ней есть, так, пожалуй, IV окажется Scherzo, несмотря на весь свой озлобленный нрав.

По секрету тебе скажу, что у меня был проект еще и VI части, но, слава богу, отпал, так как иначе оказалась бы опасность появления и VII, VIII, IX и так далее частей. Относительно середины „Песни Ада“ у меня не все еще точно установлено, возможно, что там будет хор и без слов, но, может быть, туда войдут еще коротенькие стихотворения вроде: „Вот он, ветер, звенящий тоскою острожной, над бескрайною топью огонь невозможный, распростершийся призрак ветлы придорожной...“¹

Но только думаю, что вернее все будет без слов. Ты помнишь, Фурсенька, я как-то писал тебе об эпиграфе со словами: „Это — я помню не ясно, это — отрывок случайный“. Ты совершенно правильно писала, что он или поется, или не нужен, и вот у меня есть мысль, не сделать ли его перед I частью, как небольшой пролог для баса, потому что ни после I, ни после II, III или IV частей он невозможен, так как только задержал бы развитие, напиши, что ты об этом думаешь².

<...>

36

10 июля 1923 г.

<...>

Что касается моих здесь дел, то они обстоят по-прежнему неопределенно, от одного предложения я уже отказался, так как думаю, что в художественном отношении оно уж очень мне не по пути, несмотря на всю ихнюю „помпу“. В общем, в настоящий момент мои соображения по этому поводу сводятся к следующему.

Главная моя забота в заграничных планах — вытащить сюда на некоторое время вас, чтобы дать вам возможность передохнуть и пожить в иных условиях, но для этого необходима также полная уверенность в моем здесь твердом заработке и возможности (материальной) в любой момент вернуться в Россию.

Я великолепно учитываю бесконечное количество предстоящих тебе хлопот, связанных с выездом, и хочу, чтобы они, во всяком случае, вознаградились тебе здесь спокойным отдыхом. Поэтому я очень осторожно отношусь ко всем сделанным мне предложениям и не форсирую событий. Что же касается меня лично, то меня уже порядочно тянет в Россию, здесь все мне совсем чужое, и служба, особенно в театре, может оказаться очень тягостной: как по количеству отнимаемого времени и,

значит, невозможности сочинять, так и по тем художественным условиям, которые, хотя, быть может, и очень современные, „очень европейски“, но совершенно мне не по пути и потому могут оказаться мучительны. Кроме того, конечно, мне хочется послушать симфонию целиком, а это можно сделать только в Петербурге. Тебе может показаться, что я полон всяких колебаний и мучаю тебя тем, что один раз пишу одно, другой — другое. Я и это очень понимаю, и, конечно, меньше всего хочу тебя мучить, и потому об этих делах вообще пишу не так много, как мог бы. Колебаний у меня никаких нет, сплошной здравый смысл (ты не смейся!), и на одной чашке весов — дирижерская практика здесь, возможность вас выписать; на другой — тоска по России, боязнь ломки петербургской жизни и жажда композиторства.

То, что ты мне пишешь, что вы будете мне в тягость, лучше, мол, чтобы я один сначала попробовал службу, а потом выпи-сывал вас, не выдерживает никакой критики, так как, повторяю, что главная моя задача — как можно скорее видеть вас здесь около себя питающимися и отдыхающими.

Итак, теперь резюме: я жду известий от Дягилева и из Праги, если Прага не блеф, а Дягилев приглашает не на 2—3 месяца, а на весь сезон, то я остаюсь на зиму здесь и вы-писываю немедленно вас. Должен сказать еще, что вообще артистические гонорары в Европе очень сильно поуменились по сравнению с довоенным временем и материальный вопрос тоже очень важен. Если же с Прагой или с Дягилевым ничего не выйдет, то в начале октября или даже конце сентября я буду в Питере (предварительно давши 2—3 своих концерта). Осталь-ные предложения мне пока что представляются авантюрами. Будь я совсем один на свете, я бы поехал в Америку, куда тоже зовут, но больше всего я хочу быть с вами и работать у себя в кабинете на Николаевской улице¹.

<...>

Напиши мне все, что ты думаешь по поводу моего письма и не пиши мне: „Конечно, дорогой, устраивай, как тебе будет удобнее“.

Ведь я учитываю и то, что, задерживаясь здесь дальше, я лишу вас и пайка и денежного обеспечения и вообще произой-дет колоссальная ломка в нашей петербургской жизни, колос-сальная затрата денег, и, значит, нужно, чтобы это хорошо вознаградилось, или лучше затевать не стоит. Пиши мне, Хару-зик, все, что думаешь по этому поводу.

На днях я должен непременно получить известия из Праги, и тогда все решится.

В воскресенье я не был у Метнера, так как у него больна жена, он прислал по этому поводу телеграмму и еще, кроме того, открытку с извинениями (трогательно!). Поеду к нему в четверг.

В субботу еду в Хеллерау в далькрозовское заведение на „Festspiel“², где услышу также музыку современного венгерского гения Bela Bartok'a.

Партитура III части при убористом письме вышла у меня на 26 стр[аницах].

Во всей Германии невозможно достать бумаги долее чем в 30 етрок, и это весьма неприятно.

Жизнь здесь вздорожала за время моего пребывания в 22 раза, в то время как в Питере, по моим сведениям, только в 7—8 раз, но на жизни здешних капиталистов, владеющих иностранной валютой, это никак не отражается.

Безумно дороги книги: сегодня хотел купить „Harmonielehre“³ Шёнберга — стоимость ее = моей плате в пансионе в течение целой недели, и я, конечно, не купил.

<...>

<...>

Вся штука и моя беда заключается в том, что я кое-кому известен как композитор, и потому предложения этого рода поступают ко мне уже не первый раз, и это для меня очень лестно, но эти же люди, которые обращаются ко мне с предложениями, совсем не думают о том, что мне жить не на что, что у меня есть вы, что для сочинения требуется также иногда что-нибудь перекусить и где-нибудь жить.

И вот сегодня утром мне из Берлина сообщили, что некий человек желает меня крайне видеть, справлялся о моем адресе и телефоне и хочет в ближайшее время приехать ко мне (это Б. Г. Романов — бывший балетмейстер Мариинского театра), но мне пишут, что он сейчас до крайности занят и как артист, и как балетмейстер, и советуют, подождавши его несколько дней, самому съездить к нему в Берлин.

Если бы с ним у меня что-нибудь вышло, то это была бы для меня самая желанная из всех моих возможностей, даже лучше Дягилева, так как человек он изумительно талантливый и театр, в котором он работает, очень интересен. Спектакли их будут проходить месяц в Берлине, затем Голландия, Англия, Дания, Швейцария, Норвегия и т. д. Все это очень интересно, и страны нам с тобой неизвестны.

С этим театром у меня уже начались переговоры месяца 2 тому назад, это они мне предлагали писать балет на любой гофмановский сюжет, и с этим же театром были разговоры и о дирижерстве¹, но все это не пришло к окончанию, так как Романов был все время в отъезде за границей и только что вернулся в Берлин, так что я его не видел.

Конечно, несомненно, опять будут разговоры о писании балета, что же касается дирижерства, то это зависит от того, уходит ли ихний дирижер, которым они недовольны, или нет.

Я лично от ~~самого~~ дирижера слышал, что он уходит, но все же не знаю, как это у них там выяснилось окончательно.

Через неделю, в пятницу, я опять поеду в Берлин и тогда окончательно все выясню, а то уж больно и надоело; и измучило это неопределенное состояние, и работать мешает.

Вместе с тем сегодня же напишу, чтобы мне сообщили, что, собственно, имеется в виду: моя постоянная работа в театре или же композиторство.

Все-таки из Дрездена очень трудно устраивать свои дела, гораздо легче это делать в Берлине, но в этом поганом городе совершенно невозможно сочинять.

Ты, вероятно, будешь очень удивлена, что во всех этих моих театральных делах играет большую роль В. Н. Ракин^т. Его напрасно ругали, он очень славный и сердечный человек, а ко мне относится очень хорошо.

Сегодня получил от него подарок — стихи Блока в немецком издании, но, к сожалению, там нет нужных мне стихов, и придется просить переводчика сделать для меня специальный перевод². Изданы книжечки очень хорошо, переведено тоже хорошо, особенно начало „Двенадцати“.

Музыку начала IV части ты получишь в следующем письме, так как сегодня мне ее некогда переписать (это отнимает всегда очень много времени). Музыка хорошая, только такая, какой я еще никогда не писал, и, кроме того, на рояле ее уж совершенно изобразить невозможно, так что (я опять ожидаю от тебя нападения) прошу писать, не стесняясь, но совершенно не боюсь критики, так как, конечно, ты ее совершенно себе представить не сможешь, ведь я вполне отчетливо ее слышу только при очень большом напряжении внимания. В этой части заранее знаю, что по поводу оркестровой манеры будут говорить о влиянии на меня Штрауса и Вагнера, но у кого же учиться оркестровой фактуре и свободе, как не у Вагнера, я теперь кое-что посмотрел из вагнеровских партитур и еще раз убедился, что это гений из гениев и что такого другого оркестрового композитора никогда и нигде не было, до чего мелким после него кажется это раскрашивание цветными карандашами „по клеточкам“ Римского-Корсакова, ведь, действительно, у него, несмотря на все прелести, все-таки какое-то вышивание крестиками.

Не удержался и купил Harmonielehre Шёнберга и Modulationslehre³ М. Рegerа. Последнее не особенно интересно и представляет из себя лишь подбор модуляционных примеров, очень хороших, Шёнберг же — прекрасная книга, я только оглавление посмотрел и сразу уже поумнел на очень много (быть может, это и не так уж трудно в моем положении).

Книга эта заключает в себе кладезь премудрости, и в ней сочетаются гармоническая глубина и способность к детализации с широтой современных взглядов такого композитора, как Шёнберг. Есть замечательно интересные главы о „Richtlinien“⁴

в гармонии, о квартовых соединениях и о многом другом, но когда касается дело общих характеристик, то тут бывают смешные вещи. Так, по поводу современного венгерского весьма модернистического композитора Bela Bartok'a он приводит его аховые гармонии:



и говорит о нём и об одном венце Шрекере: „Die beide mehr einen ähnlichen Weg gehen wie Debussy, Dukas und vielleicht auch Puccini, sind Wohl, nicht davon entfernen“⁵. Вот тебе и на!

В книге этой, заключающей в себе 500 с лишним стран[иц], нет ни одного слова о русской музыке, хотя бы о Скрябине или Стравинском.

Я здесь все-таки несколько поумнел и кое-чего почитал, между прочим, прочел Instrumentationslehre Berlioz'a⁶ — Штрауса, которая у меня тоже есть, так что композиторов теперь обучать мог бы, и даже с удовольствием и интересом, и не хуже Калафати.

<...>

18 июля 1923 г.

Вот тебе начало IV части, родной мой Харузик, все это нужно играть очень скоро и громко, скоро — wie möglich¹, отрывок на сей раз очень коротенький, так как уже очень поздно, а завтра мне нужно встать в 6 утра, чтобы успеть на утренний берлинский поезд.

Сегодня я получил оттуда письмо, в котором весьма извиняются, что не могут в ближайшие дни ко мне приехать, и просят меня заехать самому для переговоров, так как иначе они опять должны будут быть отложены до августа, вследствие отъезда в ближайшие дни балетмейстера за границу. Итак, на сей раз, по-видимому, окончательно решится вопрос о моей работе в этом театре. Если бы это дело вышло, то я был бы очень рад, так как и театр и балетмейстер действительно интересны, а похоже на то, что выйдет, то-то бы хорошо было! Ведь я уже порядочно изнервничался от этой неопределенности своей судьбы, и уже пора окончательно решать „зимний“ вопрос, и вас мне тоже уже очень хочется поскорее или выписать сюда, или видеть в Питере.

Allegro vivo

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. В первой системе (Allegro vivo) указаны инструменты: P.lli (Питер), Tr. ba (Труба), Cor. (Корнет), T-ro (Тромбон) и Tr. ni (Труба). Во второй системе — Tr. ni. В третьей системе — Archi e Fl. (Архи и Флейта), Cor. (Корнет). Музыка написана для симфонического оркестра, включает различные ритмические фигуры, такие как восьмые и шестнадцатые ноты, а также акценты и динамические markings (ff).

Сегодня получил твое письмо, оно такое грустное, и на меня оно не произвело отчаянного впечатления только благодаря этому вызову в Берлин, так как появилась надежда, что дела мои здесь устроятся.

Ты пишешь о международном конгрессе современной музыки в Зальцбурге и о моем там представительстве России. Если в Питере есть секция этого музыкального интернационала (кстати, возникшая после нашего собеседования в Берлине с Ахроном) и эта секция желала бы видеть меня своим представителем на Festspiel'e, то она могла об этом написать официально в Зальцбург, сообщив мой адрес, и официально же написать и мне². Как же я могу вдруг туда явиться и заявить о себе без всяких полномочий. По собственной инициативе я туда, конечно, не поеду. Это в Австрии, значит, нужно хлопотать о визе, затем тратить массу денег на поездку, на жизнь там, быть выбитым из колеи и в конце концов провести время в суете, нет уж, лучше я буду жить себе тихонько в Дрездене,

не рыпаться и работать, а если мои берлинские дела увенчаются успехом, то поеду „покутить“ немного, то есть попросту отдохнуть и на несколько дней подышать хорошим и другим воздухом в Саксонскую Швейцарию.

У Метнера я все еще не был, должен был быть у него завтра, но опять не удастся, значит, попаду только в следующий четверг. Ты не сердись на меня, Маса, за безалаберность этого письма и за то, что сегодня опять не отвечаю на все вопросы, но, как всегда, я перед Берлином, а сегодня в особенности, в некоторой ажитации.

Сегодня я был в поле (здесь удивительный урожай и чудные хлеба) и уже мечтал о том, как хорошо было бы вас выписать, зимний сезон подирижировать и за зиму сочинить балет и квинтет, а может быть, еще и сонату, за зиму заработать денег так, чтобы будущее лето вместе с вами прожить где-нибудь в Шварцвальде, летом сочинить 3-ю симфонию, а к осени — домой, в Петроград. С таким багажом не стыдно было бы и вернуться. Но знаешь, если у меня из этого ничего не выйдет, я тоже не буду огорчен, но мне будет ужасно обидно за вас.

На днях я был в Хеллерау на Festspiel'e, к сожалению, балета Bela Bartok'a в этот день не было, впечатление я вынес не особенно-блестящее. Прежде всего, ужасающая, какая-то душу иссушающая архитектура всего этого заведения, впрочем, это вполне в pendant³ ко всей этой ритмической гимнастике. Главное здание положительно ужасно, затем тут же большой плац и ряд однообразных домиков, тоже ужасного вида, где живут все эти несчастные⁴. Аракчеев был бы, вероятно, в восторге от всей этой затеи. Внутри же зал устроен довольно любопытно, и там могли бы быть достигнуты чрезвычайно интересные световые эффекты, но все это у них не использовано, и получается просто какая-то „гайдебуровщина“. Во всем зрительном зале стены и потолок сделаны из холста, просвечивающего свет, и этот холст на потолке не сплошной, а устроен как бы плоскостями, которые имеют осью вращения одну из сторон. Все освещается лампочками за этим просвечивающим холстом, и, таким образом, источник света невидим, но, повторяю, все столь богатые световые возможности у них не использованы, и даже непонятно, зачем им столь хитрое устройство зала. Судя по спектаклю, Хеллерау стало сейчас главным образом Tanzschule⁵, так как демонстрировалась только эта часть их деятельности, и, за исключением 2-х талантливых учениц, все было малоинтересно. Как танец, это слабо. Как пластика, совершенно не выработано и не интересно. Как специфически ритмическая затея, было тоже не особенно интересно, да они, пожалуй, этой стороной теперь уже сами меньше увлекаются. Меня очень интересовало Allegretto для ударных инструментов, где, казалось бы, можно было сделать целый праздник ритма, но это оказалось до того ничтожно, элементарно и жалко, что я даже не

ожидал. Был самый обычный квадратный ритм $\frac{2}{4}$ с очень обычными и элементарными шестнадцатыми, и это все. Весь трюк был только в том, что играли барабан, треугольник, тарелки, литавры, да еще ксилофон не выдержал и какую-то жалкую мелодию наигрывал. Просто любительщина, а немцам очень нравилось. Удивительное скудоумие.

Что же это Глазунов, мне такую сухонькую рекомендацию написал, я даже удивился, и вся она какая-то казенная.

<...>

26 июля 1923 г.

<...>

Мои берлинские друзья меня на сей раз разрывали на части.

Перед приездом в Берлин я написал нескольким лицам о своем приезде и потому, приехавши с вокзала, застал в квартире сразу несколько писем с назначением свиданий.

Первый, с кем я встретился, был Б. Г. Романов (балетмейстер), с которым мы встретились очень хорошо, и он произвел на меня самое обаятельное впечатление, с 2-х слов чувствуешь, что имеешь дело с подлинным художником и весьма, весьма культурным человеком, а талантом от него так и пышет.

У него большие и интересные планы, театр его с несомненным большим будущим, и работать с ним будет очень хорошо.

Он сказал мне, что моя работа у них совершенно, непременно необходима, находится вне всякой связи с уходом или оставлением ихнего дирижера, так как я буду поставлен выше его, буду „Generalmusikdirector'ом“, когда хочу — могу дирижировать сам, но каждый день махать не моя обязанность. Все материальные и формальные обстоятельства моей службы будут окончательно выяснены в первых числах августа, тогда же окончательно выяснится и маршрут поездки театра. 2 недели будут спектакли в Берлине, а затем в октябре — или Голландия, Скандинавия, Лондон, Париж, или же Америка, что менее вероятно. Так что это дело в шляпе, хотя я окончательно буду спокоен после подписания договора. Но главная на меня атака, как с его стороны, так и со стороны многих других, была в другом направлении — сочинять балет. Он немедленно мне предложил несколько сюжетов, в том числе „Рождение инфанты“ Оскара Уайльда, „Жонглер богоматери“ А. Франса (на этот сюжет написаны уже 2 оперы, одна Нугеса, автора „Qvo vadis“, другая немецкая¹⁾). Затем балет из жизни старого Петербурга, с всевозможными кадрилими и прочими штуками, и кое-что другое. На следующий день мы должны были с ним встретиться для обсуждения этих вопросов более подробно, но тут меня ждал целый заговор против меня (конечно, приятный!).

От Романова я должен был бегом бежать к В. Н. Ракинту, который совместно с 2-мя художниками, очень молодыми и очень талантливыми, повели на меня атаку с сюжетом из эпохи quattrocento² (помнишь, Маса, и ты когда-то говорила об этом). Поговоривши с ними, перезнакомившись по телефону с художниками, мы условились в 10 часов вечера встретиться в Cafe на Bayreutherstrasse для обсуждения либретто, а пока что я должен был бежать к М. В. Добужинскому, который ко мне очень хорошо относится, и которого я очень люблю.

У них я провел вечер очень интересно и хорошо, но уже туда пришел В. Н. Ракинт, чтобы вести меня в Cafe на Bayr[euther]-strasse, где мы до часа ночи обсуждали либретто все вместе.

Балет этот будет происходить в обрамлении quattrocento, только, конечно, не в стиле Fra Beato Angelico или Botticelli, [нрзб.] и сюжетом его является „Орфей“ Полициано³, как зрелище (балет в балете), переплетенный придуманной нами интригой с драматической развязкой. Эта „трагическая пастораль“ сделана в таком виде по моей мысли и настоянию, так как просто зрелище меня мало захватывает как композитора, к стилизации я не чувствую себя способным и мне необходимы живые люди с живыми страстями для зацепки за какую-то динамику действия. Поэтому в общих чертах происходит дело так: идет пир у некоего кондотьера⁴, во время которого гости сбрасывают свои плащи, оказываются в пастушеских костюмах и разыгрывают „Орфея“ (у Полициано он кончается смертью самого Орфея, коего менады⁵ разрывают на части, не так, как у Глюка), но действующие лица в „Орфее“, кроме того, перепутаны некоей интригой, и по окончании „Орфея“ весь пир принимает сразу другой, мрачный оттенок — тут любовь, ревность, ирония и всякие другие вещи, увеселения на пире тоже другие (пешая джостра⁶, гладиаторы). Действие происходит на полуосвещенной сцене, дело к ночи, и наконец кровавая развязка, одно из действующих лиц в „Орфее“ — Можо (комический тип в балете и брат кондотьера в жизни) — убивает брата из ревности, схватывает на руки Бьянку (в жизни — Бьянка, в „Орфее“ — Эвридика) и бежит в глубину сцены, навстречу ему выбегают вооруженные слуги и воины убитого кондотьера, в это время занавес быстро падает и кончается все.

Уже все ушли из кафе, оно было закрыто для публики, а мы все еще спорили и горячились по поводу либретто, наконец в общих чертах кончили, и на следующий день к Романову уже пошел я не один, а с целой компанией, которая горела нетерпением узнать, какое впечатление вся эта затея произведет на Романова. Поэтому перед Романовым мы все еще встретились у В. Н. Ракинты для пополнения либретто пришедшими за ночь у каждого соображениями, а художники явились с готовым уже прелестным эскизом декораций и одного костюма, затем мы все вместе отправились.

Романова все это привело в величайший энтузиазм, мы еще все вместе придумали кое-что, а на следующий день я получил уже отпечатанный на пишущей машинке сценарий (поистине американская способность работать).

Тут пошла уже сильнейшая атака по моему самому слабому месту — сроку изготовления балета, и в конце концов я обещал, что через 3 месяца он будет совершенно готов, но через 2 я уже его дам в работу, так что в начале октября будет его премьера в Берлине.

Я вижу твое грустное лицо, ты спрашиваешь „а симфония, а „Песнь Ада“?“ Ничего, голубушка, все будет сделано, „Песнь Ада“ будет писаться 3-мя месяцами позже и все, ведь все равно исполнить ее сейчас нигде нельзя, а балет не только мне полезен: как композиторский отдых, писать его будет легко, но и сразу же поставит меня на ноги.

Теперь я так обнаглел, что у меня появилась еще одна мысль: если мне хорошо заплатят за балет, скажем, долларов 500 или больше, то ведь я могу тогда целый год жить здесь где-нибудь с вами, не служить, заниматься только композиторством, кроме того, я буду просить Алекс[андра] Ник[олаевича] рекомендовать меня Дягилеву, ведь последний знает меня только как ученика консерватории и помнит по 1911 году]. Вообще же, в смысле композиторских „заказов“ я могу здесь получить их сколько угодно и очень хороших и в этом смысле не пропаду, об этом говорил мне б[ывший] издатель „Музык[ального] соврем[енника]“ и журнала „Мелос“⁷, с которым я тоже виделся в Берлине и чудесно провел 1/2 дня. Он мне сообщил массу для меня интересного, отнесся ко мне удивительно хорошо, и с ним у меня будет тоже крепкая дружба (скоро он приедет сюда ко мне). Он очень развернулся, кроме того, находится в центре духовной и эстетической жизни, у него, конечно, очень много интересных встреч и знакомств, и у меня уже есть интересные для тебя 3 книги, подаренные мне им. Как видишь, во мне произошел очень резкий и решительный поворот, я решил во всяком случае провести здесь зиму, все свои материальные и формальные дела я выясню в начале августа, а сейчас очень прошу тебя усилить приготовления к отъезду.

<...>

28—30 июля 1923 г.

<...>

Эти 2 дня, после Берлина, мне опять было очень грустно. Грустно, что с симфонией придется на 2—3 месяца расстаться, но я все-таки одержал победу в этой борьбе, ведь сочинение балета действительно для меня именно в этот момент во всех

отношениях очень важно, да к тому же он так скоро будет написан, что горевать совсем не к чему, и ты, Марсенька, тоже не смей думать ничего грустного об этом, ведь подумай: главным образом благодаря ему мы скоро будем вместе и наконец я дам тебе возможность отдохнуть. Сейчас мне особенно тебя недостает и в композиторском смысле, и было бы чудно нам вместе кое-что обдумать и обсудить в балете.

За эти дни я кое-что переделал в сюжете и в либретто и очень уже успел полюбить свою героиню, она стала для меня совсем живой, и, что бы ни говорили модернисты о преодолении эмоции в искусстве, для меня лично оно не существует без каких-то живых нервов и эмоций.

Какое удивительное чувство, когда сроднишься с сюжетом и можешь изменить судьбу своих героев. Эти балетные господа и художники увлекаются зрелищем и могут им удовлетвориться, мне же хочется, чтобы мою героиню все полюбили и „сочувствовали“ ей, для меня она совсем живая женщина, а балет дает ей возможность не говорить никаких пошлостей.

Пока только печальную по своей бесцветности роль играет муж моей героини, ему совершенно как-то нечего делать в этой драме, и все разыгрывается между 3-мя лицами: Бьянкой-Эвридикой, герцогом и его братом, в спектакле Можо, а муж существует только для того, чтобы жена его могла не любить. Мне уже вырисовывается довольно ясно целых 5 номеров балета, в том числе очень трогательный последний танец героини, сплошь лирический, ведущий к трагической развязке. Опять и здесь везде будет много чисто песенной напряженности, и для меня очень интересен переход от спектакля, с его зрительными, чисто декоративными затеями, к подлинной жизни, мясу, нервам и душам моих героев. Писаться этот балет будет очень быстро также и потому, что я имею в виду очень маленький оркестр, а самый балет в балете пойдет совсем камерно, и этот камерный стиль будет рамкой зрелища, все будет очень воздушно, и только там, где будет проглядывать живое мясо героев, там и музыка будет выходить из рамок камерности.

Посылаю тебе кусочек музыки, где появляется Эвридика (она, значит, тут не живая Бьянка, а действующее лицо в балете). Музыка очень простая, прозрачная, но все же с оттенком чего-то лирического и грустного, и должно быть „трогательно“, напиши, как тебе это нравится. (Написано в ладу си минор без до-диеза.)





Все-таки отдает какой-то стариной! Верхнюю строчку будет играть флейта или гобой, наверное еще не знаю, это будет зависеть от предыдущей музыки, нижнюю — рояль.

Вчера я опять был в Галерее, и впечатления все те же; та же Саския, те же Рёйсдалы, Вермёр Делфтский, и ново для меня только то, что Сикст[инская] мадонна на сей раз мне ужасно не понравилась, было плохое освещение, и мне показалось, что живопись, именно живопись, просто очень слабая и-какая-то грязная, замечательна, как всегда у Рафаэля, композиция, но все-таки это герой совсем не моего романа.

Я все еще пребываю после Берлина в состоянии прострации и чувствую себя совсем усталым и разбитым.

<...>

Фурсенька, среди моих книг есть книжка (небольшая, в оранжевом переплете) Бехтерева „Внушение и его роль в общественной жизни“, там описано появление тарантеллы, посмотри, пожалуйста, и напиши мне, в каком веке она появилась, это мне сейчас очень нужно.

<...>

5 августа 1923 г.

<...>

Я очень жду приезда Алекс[андра] Никол[аевича], так как очень надеюсь на его помощь в моих делах, Добужинские тоже меня весьма подбадривали и в Париже кое-что для меня делают.

Вчера получил письмо от Б. Г. Романова, в котором он мне пишет, что в театре уже скоро выяснится мое положение, и предлагает переинструментировать для них „Жизель“. Я от этой работы отказался, самое предложение произвело на меня неприятное впечатление: как можно к композитору, которого просят сочинить балет, и сочинить его еще в такой короткий

срок, обращаться с просьбой одновременно о другой работе, которая, конечно, не даст ему возможности сделать первую. Об этом я написал к Влад[имиру] Ник[олаевичу] Рак[инту], но, кроме того, я поплакал в жилет М. В. Добужинскому, а он мне тоже поплакал и сказал, что с очень великим удовольствием писал бы декорации для этого моего балета, что „XV cento“¹ было его заветной мечтой, и в связи с этим у меня появились еще планы на случай расхождения с этим театром, и вот для этого мне нужен Александр Николаевич.

Должен сказать вообще, что хотя я хандрю, впадаю в мрачное неистовство, настроен относительно себя пессимистически, но все-таки уверен, что у меня здесь кое-что вытанцуется и скоро я буду иметь вас около себя.

В дягилевском театре, говорят, сейчас очень плохо обстоит [дело] с деньгами, то есть плохо в том смысле, что что-либо получить с него стоит колоссальных трудов и, как я слышал, Бакст на этой почве совершенно разошелся с Дягилевым.

Ты не думай, пожалуйста, что я каждый день меняю свои решения о зиме, отнюдь нет, дело только в том, что все эти дела ужасно долго тянутся, а под впечатлением этой затяжки я в своем дрезденском одиночестве впадаю в ипохондрию и пессимизм, и потому мне то кажется, что все очень скоро устроится, то, наоборот, впадаю в безнадёжность, но в общем Grundlinie² моего настроения — все-таки уверенность в успехе моих начинаний, особенно же после принятия решения писать балет. После поездки в Берлин я стал себя ужасно скверно чувствовать, настроение стало отчаянным, я даже внешне как-то осунулся и физически, вернее, нервно, стал себя плохо чувствовать, и на это обратили внимание все жильцы пансиона, но 2 дня тому назад я сразу выздоровел, сразу в один день пополнел, порозовел, повеселел и поправился, и на это тоже все обратили внимание, и оказывается, моя болезнь — разлука с симфонией, с этим мне было очень трудно примириться и преодолеть, было ужасно больно, и я испытывал отчаянную тоску, но сейчас уже это изжил и сразу выздоровел, ведь очень скоро я опять вернусь к ней, и вот 2 дня тому назад я все это очень ясно почувствовал, кроме того, я очень ясно и отчетливо, как-то целиком „взял“ свой балет, и мне стало хорошо, кроме того, мне приятно, что к нашему свиданию он уже будет фактом, а тебе он очень понравится.

Собственно, вчера я за него как следует принялся и буду писать все подряд, как развивается драма. Вчера же сочинил всю музыку начала, почти до поднятия занавеса. Начинается у меня все в очень быстром темпе, с очень большим темпераментом, и намечаются в этой „увертюре“ будущие трагические моменты, „увертюра“ идет в темпе очень быстрой тарантеллы, с остротой и четкостью выдумок, начало очень здорово, сразу кричит труба [и] доходит до *ре-бемоля* третьей октавы. Музыка эта, безусловно, тебе будет очень нравиться, но мне бы хотелось

сделать тебе сюрприз, чтобы ты ни одной ноты не слыхала, а сразу все услышала и увидела тотчас по приезде сюда.

Увертюра, развивающаяся в бешеном темпе на фоне тарантеллы, к своему концу получает еще очень певучий медленный мотив на $\frac{2}{4}$, идущий одновременно с тарантеллой и исполняемый виолами с арфами (это Орфей), и все это приводит к моменту поднятия занавеса, ведь картина изображает террасу или лоджию с открытым весенним пейзажем в стиле XV в[ека] и пир у кондотьера, где увеселяют пирующих всевозможные музыканты, гимнасты, жонглеры, акробаты и прочие, и музыка к моменту поднятия занавеса сойдет на нет со своим драматизмом, а будет тоже очень примитивна, пикантна и должна быть в стиле зрелища.

Лишь когда появится с мужем моя героиня, несколько запоздавшая на пиршество, и тут произойдет мимическая сцена между нею и другими действующими лицами, лишь тогда и в музыке опять появится оттенок эмоциональности. Я совсем по-другому сделал сам либретто, и у меня тут все время есть теперь живой двойник.

<...>

Пробыванием у меня Добужинского я остался очень доволен, он прелестный, очаровательный и интересный человек, жена же его мне не так уж чтобы очень понравилась, она ужасно меркантильно материалистка, женщина умная и много интересного выдавшая, но сама неинтересная, значительно, вероятно, старше его, держит его здорово в руках, и его как-то жалко, он удивительно как-то по-детски трогательно воспринимает этот каблук.

С другим моим здешним приятелем вышло дело хуже. Вчера я был у Н. К. Метнера, он мне дал целый ворох своих сочинений, 3 толстые тетради „забытых мотивов“, концерт, 2 тетради романсов, и, можешь себе представить мой ужас (только ты об этом никому не говори), я ни одной пьесы, за исключением 2-х маленьких, не мог сыграть до конца, так мне показалось скучно. Когда смотришь эту музыку, все это очень почтенно, очень здорово сделано, талантливо, словом, все, что угодно, а до конца сыграть не могу. Я очень люблю, когда меня ласкают, целуют, ругают, бьют, но совершенно не выношу, когда меня пият, и вот мне кажется, что Метнер — ужасная пила, и аргументы все весьма у него умные, подчас изысканные, очень талантливые, но от этого пиление еще хуже, вот моя драма! Но она несмертельна, ты не бойся! Еще со мной происходит драма: когда я начинаю читать что-нибудь Шёнберга или Регера, кажусь себе таким потрясающим дилетантом, но ничего не могу поделать, чувствую, как мозги распухают, мне делается тоскливо и скучно и тогда хочется бежать в зоологический сад или кататься голым верхом на осле где-нибудь в Lieges Allee.

<...>

15 и 17 августа 1923 г.

Вчера вечером уехали от меня С. Н. и М. А.¹, дорогой мой, единственный, и, хотя я за эти дни порядочно устал и абсолютно не занимался музыкой, тем не менее на них не сердит и очень им благодарен за те 5 дней, которые они провели со мной. Мне очень хорошо было с ними, а С. Н. мне часами рассказывал об Эрмитаже и о своей деятельности, а мне было очень хорошо слушать. М. А., с ее непосредственностью (по определению С. Н., „супруга у меня с психологией каменного века, не удивляйтесь!“), тоже очаровательна. Вчера вечером я их проводил в Берлин, а сегодня уже С. Н. звонил по телефону из Берлина и звал туда завтра приехать, так как там сейчас Алекс[андр] Николаевич, который завтра же вместе с ними едет дальше. Мне хочется повидать А. Н., который мне очень может помочь в моих делах, и вот завтра утром я дня на 3—4 еду в Берлин и, кстати, узнаю там, как обстоят мои дела.

Теперь уж во всяком случае скоро выяснится моя зима, так как в случае неудачи в Берлине, я буду просить А. Н. выяснить возможность моей работы в дягилевском театре и немедленно мне об этом сообщить, я уж не могу долее выносить эту неопределенность.

С С. Н. я обо всем переговорил, и он обещал мне сегодня же написать Яшмакову, кроме того, в случае благоприятного исхода моих дел, он несколько позже еще раз напишет ему.

<...>

17 августа. Оторвали меня от письма, а за это время я уже успел болеть и выздороветь.

<...>

В Берлин я не попал, поеду туда, вероятно, в понедельник узнать, что нового в моих делах, очень мне досадно, что уж не застаю там Александра Николаевича, впрочем, С. Н. в курсе моих дел и все ему расскажет.

<...>

18 августа 1923 г.

<...>

Когда мы увидимся, нам о многом интересно будет поговорить, ведь я здесь стал сильно другим, и, вероятно, многое для тебя во мне окажется неожиданным, и, представь себе, я даже не знаю, будешь ли ты мне сочувствовать, у меня даже выработалось здесь „миросозерцание“, чего раньше у меня никогда не было; я бесконечно люблю Россию, люблю ее и понимаю так, как Достоевский ее выразил словами Версилова в „Под-ростке“ и во многих местах в „Дневнике писателя“, очень верю в миссию России, в ее „всечеловечность“, согласен с тем, что

в Европе нет европейцев, есть французы, немцы, англичане, способные творить великие дела, но только в своих шкурах, но и сейчас французы будут с наслаждением крошить своей артиллерией Кельнский собор, а немцы Парижский Notre Dame, англичане же считают недоразумением, что вообще существуют на свете французы и немцы, и только нам дороги эти „чужие камни“, только мы готовы в ущерб себе пожертвовать всем во имя „всечеловеческого“, и в этом отношении во всем мире нет похожих на нас людей, и в этом наша „миссия“.

Когда я кончу эту симфонию, напишу балет, квинтет, сонату, несколько фортепианных мелочей и романсов, то опять примусь за большее произведение, и там я буду петь о России. Быть может, опять это будет Блок, быть может, туда войдут „Скифы“, „Двенадцать“, кое-что из небольших его вещей — я ещё точно не знаю. Моя теперешняя тоска не есть обывательщина и не только тоска по вас — я знаю, что когда вы будете со мной, я — все равно, буду тянуться туда. Здесь все-таки все так узко, так много шовинизма и так мало всечеловечности, что положительно иногда становится душно, а самое главное — ощущение жизни.

Ты знаешь, у вас, например, в Эрмитаже при высокой входной плате бывает ежедневно чуть ли не 2000 человек, здесь при такой плате не пошел бы ни в каком случае ни один немец. Мы были с С. Н. в Albertinum (Sculptur Sammlung)¹ — вход бесплатный, а публики на весь музей было человек 7—8. Они такие ужасные мещане, и мне кажется, что сейчас „цивилизация“ действительно переживает свою дряхлую старость и в силу именно дряхлой старости и мещанства неспособна ни на перерождение, ни на самоубийство. Я не знаю теперешнего Парижа, но думаю, что там или то же самое, или еще более гнусное, то есть Chic Parisien², но довольно об этом!

<...>

<...> Балет я не хочу сочинять „случайно“, на 5 минут, для данного предприятия, если к тому и денег они мне по-настоящему не заплатят и это меня не обеспечит в смысле жизни здесь с вами спокойно. Балет я сочинять хочу, но если с ними у меня расстроится, то буду это делать с кем-нибудь из больших, известных мне художников. С Добужинским на эту тему у меня уже были разговоры, и с ним был мне было приятно работать (какая чудная книга — „Белые ночи“, „Петербург“ и его цикл „Город“³).

<...>

Ты спрашиваешь о симфонии: I часть кончена и инструментована, II — кончена и частью инструментована, часть же умышленно задержана до окончания выяснения состава оркестра в „Песни Ада“, III — кончена и инструментована, IV — для окончания требует неделю хорошего настроения.

<...>

22 августа 1923 г.

<...>

По совету В. Н. я вчера виделся с балетмейстером, он говорил со мной о службе в театре и ни одного слова о самом балете. Я, понятно, тоже о нем ни единым словом не обмолвился. Что касается службы, то тут опять дело затягивается, что-то у них должно еще выясниться, и меня просили подождать до начала сентября, словом, опять канитель. У них я познакомился с ихним капельмейстером, который произвел на меня весьма неблагоприятное впечатление¹.

В итоге мой план таков — сейчас я немедленно переключаюсь опять на симфонию и стараюсь кончить ее как можно скорее (возвращение к ней дает мне радость), работаю над ней и мечтаю о скорейшем с вами свидании, параллельно с этим жду все-таки реальных и формальных предложений, жду также вестей из Парижа, и если в течение сентября не получу полной уверенности в возможности вас сюда выписать на зиму, то в первых числах октября еду в Питер. Все это уже порядком мне надоело, надоели немцы, надоело ожидание, надоела Европа, а самое главное, не хочу, чтобы вы там без меня терзались, хочу вас иметь около себя, хочу дать тебе отдохнуть. <...>

Одновременно, то есть сегодня же, пишу Оссовскому² и Штейнбергу о своем возвращении и прошу их подыскать мне службу в Петербурге (в консерватории, капелле, филармонии, Публичной библиотеке или не знаю еще где), а тебя прошу поговорить об этом же с Карновичем и сказать К[сении] Ник[олаевне] о моих планах. Поговори также при случае с Борисом Владим[ировичем] Алперсом и Ник[олаем] Михайловичем Стрельниковым.

<...>

<...> С великой радостью принимаюсь за окончание симфонии и буду с ней торопиться, но вместе с тем согласен и в состоянии быть в выжидательном положении еще месяц, и если за этот месяц окончательно моя зима не выяснится, то еду немедленно к вам.

В Берлине видел Купера, даже провел у них целый вечер, удивительно, как я до сих пор не встречал противоречий в оценке современной музыкальной жизни Германии и до какой степени мы все, российские музыканты разных темпераментов и направлений, в этом сходимся.

Германия переживает сейчас весьма тревожные моменты, дороговизна растет не по дням, а буквально по часам, и дороговизна эта принимает не относительный, а абсолютный характер, с тех пор как я сюда приехал, жизнь вздорожала уже в 3000 раз, и здесь теперь все цены тоже в миллионах.

<...>

31 августа 1923 г.

<...>

Сегодня получил целых 2 письма из Парижа от Сергея Николаевича, удивительно он милый и обязательный человек. Оказывается, они с А. Н. Бенуа прождали меня целых 2 дня в Берлине, ужасно обидно, что мне не удалось попасть туда.

В последнем письме ты пишешь о дягилевском театре, что он прогорел, денег не платит и прочее, это не совсем верно, наоборот — последний сезон Дягилев опять очень расцвел, но только он действительно стал необычайно туг в смысле расчетов, и в этом отношении с ним сейчас очень неприятно иметь дело.

В данный момент он находится в Италии, но уже вызван в Париж телеграфно, в связи с работой для новых постановок и приездом туда новых лиц. Я буду иметь уже сведения о возможности моей там работы, кроме того, на днях должно наконец все выясниться у меня и с тем театром, с которым я вел переговоры в Берлине, ведь завтра уже сентябрь.

Меня чрезвычайно порадовало то, что ты советуешь мне в последнем письме бросить балет и вернуться к симфонии, это вполне соответствует моим намерениям и настроениям, и я был очень счастлив, что ты у меня такая умница, такая любящая и так одинаково со мной думаешь.

Сегодня получил еще письмо из Америки, где мне пишут об очень большой возможности приглашения меня в Нью-Йорк профессором по теории композиции и советуют усиленно заниматься английским языком.

У меня за это время так бесконечно устала душа и нервы от этих планов, они меня так все время дергали, отрывали от работы и создавали миллионы терзаний, что ты себе представить не можешь, я просто от всего этого устал, ведь подумай, сколько раз я тут уже жил какой-нибудь определенной мечтой, все под нее подгонял, а потом приходилось „переключаться“ и делать опять все наново. Сейчас я уж не могу терпеть этого больше и, как писал тебе, до 15 сентября буду ждать, если в это время окончательно не выяснится для меня что-нибудь во всех отношениях подходящее, то в начале октября я буду уже в Петербурге с вами. <...>

<...>

4 сентября 1923 г.

<...>

Сегодня я уже вернулся к музыке и сделал кое-что хорошее. С симфонией я теперь буду очень спешить, так как хочу поскорее к вам, если дела меня здесь не задержат.

Из Америки получил еще письмо... <...> А. И. будет директором. Я получил 4 страницы из американского музыкаль-

ного журнала с интервью по этому поводу с А. И., где изложены его взгляды на это дело. Он же мне пишет, что если это все дело выйдет, то он очень бы хотел там иметь меня в качестве профессора по теории композиции, и просит немедленно заняться английским языком.

Решиться на это не так легко, тем более что ехать придется, как я думаю, минимум года на 3, но удобство заключается и в том, что нет необходимости ехать сейчас, и если даже эта консерватория откроется скоро, то и то можно поехать к началу будущего года учебного, а пока съездить к вам и за вами. В связи с консерваторией там открываются и концертные возможности. Я все еще жду вестей из Парижа, и так как С. Н. скоро оттуда уезжает, то я несомненно их получу, в общем же мой план таков: я как можно скорее кончаю симфонию, и если за это время никаких решительных происшествий со мной не случится, то еду к вам, в Питере буду в октябре.

<...>

Между прочим, Н. К. Метнер собирается в ноябре — декабре ехать в Россию, у него здесь ничего не выходит, и это тем более удивительно, что ведь таких хороших пианистов в Германии сейчас нет, но он святая душа, на все те мерзости и шахермахерства, которые здесь нужны, чтобы подвизаться в концертах, он не способен и, как он сам говорит, „не может ловить рыбку в мутной воде“, да наблюдать это надоело.

Вообще нужно сказать, что от „великой Европейской культуры“, в житейском ее смысле, остался один лишь пиджак, да и то сильно потертый и, следовательно, даже неопределенного цвета. Может быть, там, где-то глубоко внутри, и делается что-нибудь ценное и интересное, но мы, „verflüchte Ausländer“, для них какие-то гяуры, и нам туда, в этот мир, не проникнуть, а тупы и невежественны в массе они совершенно невероятно, до сих пор они способны задавать вопросы вроде того, что, мол, „есть ли книги на русском языке“. Когда, к их удивлению, им сказали, что бывают, они спросили: „А как читаются — справа налево или наоборот“, затем спрашивали: „Трудно ли нам играть по немецким нотам“. Тут даже трудно было понять вопрос, оказалось, что, вероятно, русские ноты тоже справа налево или что-нибудь в этом роде. Еще спросили: „На каком языке преподается в России арифметика“, тоже немало озадачив вопросом. Оказалось, что это такая высокая наука, что, вероятно, должна преподаваться на немецком или каком-либо другом языке, только не на русском.

Я тебе рассказываю не анекдоты, а случаи, бывшие на этих днях, и вопрошающие были вполне интеллигентные люди, кроме того, нужно сказать, что у них в некоторых магазинах есть целые русские витрины — Достоевский, Толстой, Гоголь, Чехов, даже Лесков и Гаршин переведены и красуются в окнах. И эти тупицы вместе с тем презирают весь мир и ко всему не немец-

кому относятся свысока. Да ну их ко всем чертям! Зато от мала до велика, всех возрастов, сословий и состояний, знают, что Dollar steigt¹, и знают его сегодняшний курс. Я очень жалею, что землетрясение было в Японии, а не в Европе.

<...>

47

8 сентября 1923 г.

<...>

Конечно, от этого письма меня оторвали — приехал ко мне из Берлина на несколько часов молодой петербургский композитор Коссовский с женой, он только что женился. Хотя он интереса для меня особого не представляет и я, как водится, сначала очень обозлился, увидев незнакомых гостей, но теперь ему очень рад, во-первых, рад, что его видел, но главным образом рад потому, что после длительных упрасиваний согласился сыграть симфонию. Последнее время кроме горестей я еще ужасно страдал от убеждений в собственной бездарности. Первые части симфонии давно не видал, и даже как-то немного забыл их, и теперь, проигравши все подряд, совершенно для себя неожиданно пришел в большой восторг, только ты этого не говори никому. В особенности мне понравились II и IV части. Во второй так бесконечно много пения и музыка бежит с таким напряжением, что просто даже удивительно, ужасно все захватывающе, и очень на месте III-часть, ты в этом убедись, когда послушаешь все подряд. Сегодня мне меньше всего нравится I часть, хотя в ней много хорошей музыки, но вся она как-то гораздо менее захватывающая, в общем же хорошо в симфонии ее большой масштаб. Сегодня же я играл и „Выдумки“ (Коссовский их знал раньше), и особенно мне было приятно, что от них я очень далеко ушел вперед, Коссовский сказал, что „Выдумки“ — детские игрушки по сравнению с симфонией, и это верно. Коссовский совсем не интересный юноша, но симфония их обоих здорово взяла за жабры, и в этом ее большое достоинство, самое в ней главное — эмоциональный темп, и в этом будет самая большая трудность для дирижера. Я все-таки очень боюсь, справлюсь ли с ней как дирижер, и, кроме того, в первый раз хотелось бы послушать издали, но дирижировать ее некому, и придется это сделать самому, ее бы мог провести Фительберг, но где его возьмешь, или какой-нибудь покойник Малер, но его еще труднее раздобыть.

<...>

48

14 сентября 1923 г.

<...>

3-го дня в одном доме я познакомился с неким молодым, как мне говорили, очень талантливым американским дирижером, который меня встретил как старого знакомого. Оказывается, он несколько раз читал обо мне в американских

муз[ыкальных] журналах и, кроме того, много от кого-то слышал обо мне и с места в карьер пожелал дирижировать здесь моей музыкой, и вот 10 октября в Берлине с берлинским филармоническим оркестром, он будет играть мою 1-ю симфонию!

<...>

<...> Мне обещали исхлопотать разрешение на право жительства до 15 ноября, но это не значит, что я останусь здесь так долго, все будет зависеть от симфонии, над которой сейчас усиленно работаю. Сейчас оркеструю II часть и прихожу в ужас от количества технических деталей, которые нужно делать, и одновременно и в умиление от них же, партитурочка симфонии — штука основательная, и глядеть на нее весьма приятно. Правда, „роды“ несколько затянулись, но ребёнок уж очень пудовый, а вся моя прежняя музыка — основательная дрянь и дилетантизм. Когда кончу симфонию и буду писать новую оркестровую штучку, то буду к оркестру подходить опять по-новому, как к некоему мерцающему свету, мыслишки по этому поводу уже кое-какие есть и немало меня занимают.

<...>

В понедельник пойду в оперу слушать „Саломею“, вообще хочу теперь погулять в театр, с концертами здесь плохо, так как здешняя филармония развалилась, кажется, основательно, зато божественный оперный театр существует и будет на будущей неделе справлять свой юбилей — не более, не менее как 375 лет существования, подумать страшно! Что в те времена было у нас в музыке? И несмотря на это, в настоящее время мы все-таки, как музыканты, выше их.

<...>

Между прочим — сейчас я недоволен самым концом III части, начиная с темы у контрафагота, как-то уж очень механически она там уместилась, и когда кончу всю симфонию, то исправлю это место, но это, впрочем, пустяки, и максимум с-инструментовкой 2 дня работы.

По движению в оркестре лучше всего II и IV части.

<...>

<...>

Вчера я был на „Саломею“ и должен написать тебе „рецензию“, но заранее должен просить прощения за те грубые слова, которые ты услышишь от меня, и услышишь притом впервые. В общем, мне эта затея не понравилась, и, конечно, „Rosenkavalier“ в 10 000 000 000 раз лучше. Штраусу нельзя быть серьезным, „Саломея“ — драма, и нужно, чтобы у композитора было сердце, чтобы он не был только Fachmeister'ом¹, а если иметь в виду чудесное либретто О. Уайльда, то нужно еще и

вкус, нельзя выезжать на таких штучках, как изображение на контрабасах того звука, который получается, когда Иоанну голову пилят, а там вроде этого штучек много. Музыка, за исключением отдельных мест, до того убога и омерзительна, что трудно себе представить что-нибудь более ужасное. Все так ходульно и безвкусно в сцене, когда Саломея обольщает Иоанна, а он густым басом отвечает „niemals“² и наконец проклиная ее: „Du bist verflüchten“³, несмотря на необычно трагическую шумиху оркестра во главе с барабанами, делается просто смешно. С ремесленной стороны оркестр местами совершенно удивителен по мастерству, движению и вообще звучности, но очень много мест, где скучно.

Бедные молодые немецкие композиторы принимают все это всерьез и понимают „modern“⁴ — Штраус, а с другой стороны, почти все находятся под влиянием Пуччини (этот тоже замечателен по своему безвкусию и грубости, несмотря на талантливость). Где-то у Горького есть рассказ „Страсти-мордасти“, и там некий сынок, кажется 8-ми лет, рассуждает о своей мамочке (тут я прошу прощения, но это не мои, а Горького слова): „Мамка у меня хорошая, только она, сволочь, — потаскуха“. Вот если к Штраусу подойти с этой горьковской поправкой, то тогда получится — и учиться у него многому можно, но только он такая дрянь и так каждый момент рассчитывает на вкус „большой публики“, которую надо бить по голове, по его мнению, артиллерийскими эффектами, и действительно своей цели достигает — все мещанство, а особенно немецкое, в восторге и, совершенно обалдев к концу оперы, шепчет трагическим шепотом — „colossal“⁵.

Что касается исполнения, то оно, конечно, было великолепно, оркестр и Буш — замечательны, вчера мне дали очень хорошее место в 1-м ряду посередине, и я все время наблюдал за оркестром и Бушем. Певцы мне гораздо менее понравились, но моя любимица Форти была прекрасной Иродиадой и дала даже какой-то бердслеевский образ; Саломея — местная знаменитость Plaschke, толстая, немолодая женщина, и в ее фигуре как-то все перепуталось, то, что обыкновенно у женщин бывает выше, было ниже, и наоборот, так что, когда истуканистый Jochanaan рычал „niemals“, было совершенно естественно и не стоило ему за это голову отпиливать, да еще контрабасами.

На этой неделе начинаются юбилейные Festspielen — будет симфонический концерт, камерный и два спектакля „Эврианты“ Вебера и „Риенци“, пойду на симфонический и на „Риенци“, то-то, верно, черти, здорово играть будут, на „Эврианту“ не пойду, боюсь, как бы не умереть с тоски, а может быть, все-таки пойду. <...>

Первый мой друг — этот американский дирижер. Менее чем за неделю нашего знакомства он был у меня уже 5 раз, а сегодня я был приглашен к ним ужинать, где меня угощали разными вкусными вещами и ликером, потом мы с ним играли

в 4 руки. Относительно моей симфонии у меня уже больше оптимизма, так как те некоторые вопросы, которые он задает мне, а также разные его исполнительские „изобретения“ изобличают в нем хорошего музыканта. Должен сказать, что предстоящее берлинское исполнение симфонии меня как-то совсем не волнует, не печалит и не радует; как-то совершенно безразлично и жаль, что опять придется ехать в этот мерзкий Берлин, а не ехать неудобно — он обидится. Концерт будет исключительно из русских пьес. 4-я симфония Чайковского, „Ромео и Джульетта“, Скрипичный концерт Глазунова и моя симфония⁶.

Другой мой новоприобретенный „друг“ — композитор Добровейн из Москвы. Он теперь сочинил фортепианный концерт, будет его здесь играть; и так как, по-видимому, инструментовать он не мастер, а в меня он по этой части очень уверовал почему-то, то теперь и любовь его вышла ко мне великая, каждый день звонит по телефону, приглашает в театр, к себе домой, приезжает ко мне, а я ему рассказываю, как инструментовать, как, где, какой голос добавить, где присочинить, как расположить, словом, сам инструментую, а он только пишет. Мне смешно, что я это делаю, тем более, что душа у меня к этому человеку не лежит, но он, подлец, чувствует, что я падох на ласку и, кроме того, как начну рассказывать, так и увлекусь, и, конечно, весьма ловко этим пользуется. Впрочем, это доставляет мне удовольствие, потому что он слушается, как ученик, а как ученик он весьма приятен, так как превзошел все премудрости, как композитор старше меня, кроме того, он и, пианист, и дирижер, кажется, и балерина, и певец, словом, на все руки и ноги — универсальный.

Сегодня получил письмо из Питера от Оссовского, которое меня весьма обрадовало. Кроме всяких нежностей он мне пишет следующее: „Вы избраны теоретическим отделом консерватории в наш педагогический состав. Вам будут поручены и обязательные и специальные предметы. Оплачивается труд наш не богато, но все же приглашение в консерваторию дает Вам надежную отправную точку для дальнейшего устройства Вашей судьбы. Все мы постараемся помочь Вам в этом и найдем для Вас работу.

Очень рад и за консерваторию, и за нас, профессоров, и за себя лично, что Вы вступаете членом коллегии нашей alma mater. Ждем Вашего скорого приезда. Не задерживайтесь. Учебный год уже начинается“.

Оссовский считается суховатым человеком, поэтому такие нежности особенно с его стороны ценны.

Завтра ему буду писать и благодарить консерваторию за избрание.

Скоро уже надеюсь получить вести из Америки, и удивительно, что Сергей Николаевич ничего не пишет из Парижа, о Мстиславе Валериановиче знаю, что он с большим успехом

устроил выставку своих вещей в Копенгагене и теперь едет тоже в Париж.

<...>

24 сентября 1923 г.

<...>

На днях получил письмо от Штейнберга, где он мне пишет об избрании меня в консерваторию, пишет, что из специальных предметов мне на первых порах дадут гармонический анализ, класс практической гармонии и музыкальную литературу (этих предметов в мое время не было). Из обяз[ательных] предметов предлагает мне взять все, что пожелаю, но особенно просит энциклопедию и инструментовку. Предметы все эти и интересны и „почетны“, кроме того, он пишет мне, что я буду составлять 1½ государственных единицы, но этот термин мне незнаком, хотя, впрочем, один приехавший сюда на время петербургский профессор объяснил мне, что это очень хорошо. Вчера виделся с Метнером, он приезжал сюда, и, когда я ему рассказал о консерватории, он очень трогательно за меня и за консерваторию радовался, говорил, что эти предметы, по его мнению, самые важные и интересные, и убеждал меня, чтобы я непременно не отказывался от энциклопедии, так как в этом классе всякий музыкант получает просвещенное напутствие на всю свою художественную жизнь и в нем должна быть поставлена центральная точка всего музыкального образования. В четверг, то есть через 3 дня, они уже уезжают отсюда в Берлин.

Вчера у меня опять был американец и сообщил мне, что к концерту будут 2 репетиции по 2½ часа каждая, что он выпустил из программы „Ромео и Джульетту“ и что времени для репетирования моей симфонии будет достаточно. Когда я ему сказал, что последний раз в Питере ее играли с одной репетиции, продолжавшейся 50 минут, и играли очень хорошо, он был потрясен.

Филармонический оркестр в Берлине — один из самых знаменитых в мире, это тот самый, с которым Никиш ездил в Америку, особенно там хороша струнная группа.

3-го дня я был в Opernhaus'e на симф[оническом] концерте по случаю 375-летнего юбилея оркестра, играли, конечно, превосходно, но мне отчего-то было ужасно скучно. Играли „Фауст-увертюру“ Вагнера, 4-ю симфонию (d-moll) Шумана и „Дон-Кихота“ Штрауса, в последней вещи, конечно, бесконечно много всяких штук: и шум ветряных мельниц, и блеяние баранов, но от этих остроумностей Штрауса я уже сыт по горло, а музыка и вся концепция пошлая и никчемная. Интересно, что, несмотря на 375-летний юбилей, концерт внешне ничем от обыкновенных концертов не отличался, никаких речей и подношений не было, просто проиграли да разошлись.

На „Эврианту“ вчера я не ходил, не очень хотелось, да и Метнер уехал. Будущее воскресенье пойду, верно, на „Rienzi“.

<...>

28 сентября 1923 г.

<...>

С моим отъездом отсюда уже обстоит довольно ясно. Если со мной ничего не случится в смысле коренного изменения моих планов, то я буду в Питере не позднее 15—20 ноября и на эти дни уже заказываю себе билет на пароход. 20 ноября истекает срок моего паспорта, и к этому времени я хочу уже быть с вами.

Сегодня вся Германия объявлена на осадном положении¹, и потому возможны, конечно, всякие неожиданности, вроде высылки иностранцев, хотя, впрочем, я этого не думаю. Вчера уехал в Берлин Метнер, отъезд его отсюда был целым событием, у него много учениц всяких национальностей, есть даже американка и африканка (нет только немки), и вот они ему нашли квартиру в Берлине, укладывали вещи, устраивали в вагоне, сдавали багаж, словом, делали все и наконец увели и посадили в вагон. Он, окруженный этим цветником или птичником, был очень трогателен со своей милой улыбкой и отсутствующим лицом. В Берлине его увижу, он придет слушать мою симфонию. С моим этим американским дирижером стало тише, я его уже 3 дня не видел и доволен, очень мне теперь жалко, когда берут у меня время, но, верно, завтра он прибежит.

<...>

Работа моя движется сейчас хорошо, но медленно из-за инструментовки, несмотря на совсем не грузную звучность, все-таки на каждой странице партитуры такая масса нот, что просто ужас, кроме того, при моей теперешней манере оркестровать так много всяких расчетов, и на это уходит масса времени.

<...>

В смысле миллионов Германия скоро уже перегонит нас, трамвай уже стоит 10 000 000, но это и по золотому курсу дорого, равняется приблиз[ительно] 15 зол[отым] коп[ейкам], фунт сала стоит почти доллар, вообще все очень дорого.

<...>

<...> Вчера написал Штейнбергу, благодарил за избрание в консерваторию и согласился взять из обязательных предметов энциклопедию и инструментовку, эти предметы буду преподавать с удовольствием, специальными я тоже доволен, прежде всего потому, что они неутрачены и интересны.

Мне сейчас ужасно хочется поскорее развязаться с симфонией и сочинять дальше, тем более, что планов и мыслей у меня многое множество, но сочинять хорошо я могу только вблизи тебя, [хочется] браниться, ссориться и любить тебя

больше всего на свете, но ты, Марсьюшенька, не пугайся, теперь мы ссориться не будем, я люблю тебя совсем по-другому и еще во много раз лучше, чем любил.

<...>

52

4 октября 1923 г.

<...>

11 октября моя симфония идет в Берлине, об этом я сегодня уже видел соответствующее объявление в берлинских газетах, но, поеду ли или нет ее слушать, еще окончательно не знаю. Во-первых, я сейчас очень занят и дорожу каждой минутой, а Берлин у меня отнимет дня 4—5, во-вторых, в Берлине я всегда останавливался у Стасовых, а теперь они переехали на другую квартиру, еще не устроились, и неизвестно, смогут ли меня приютить, гостиница же стоит колоссальных денег, которые я с большим удовольствием потрачу на какую-нибудь покупку для вас, хотя, впрочем, все-таки возможно, что поеду, если к этому времени получу известие от Стасовых.

Относительно 2-й симфонии я сейчас так мало писал, потому что был ужасно занят окончательными выправлением и инструментовкой II части, а теперь IV, и так усиленно над этим работал, потому что послезавтра сдаю партитуру переписчику, чтобы приехать домой с копией и оркестровыми голосами. IV часть — оркестр с хором (без солистов). Стихи:

Сквозь серый дым от края и до края
Багряный свет
Зовет, зовет к неслыханному раю,
Но рая — нет.
О чем в сей мгле безумной, красно-серой,
Колокола —
О чем гласят с несбыточною верой?
Ведь мгла — всё мгла.
И чем он громче спорит с мглою будней,
Сей праздный звон,
Тем кажется железней, непробудней,
Мой мертвый сон.

Это у Блока в „Седом утре“¹.

„Песнь Ада“ после этого отнюдь не будет звучать как нечто частное после общего, как ты боишься, благодаря концепции всего в целом и формы. Между прочим, у меня очень страшно вышло место появления двойника, на очень спокойных трелях у флейт все время на одной ноте, довольно долго. Это место я сочинил отдельно и, как это ни удивительно, находясь в театре и слушая музыку, ничего общего со мной не имеющую.

<...>

За Тюлю я очень рад, что он дело делает, поцелуй его от меня. Я думаю, что из него может выработаться прекрасный педагог и таких музыкантов, как он, у нас немного, самое же

главное, что он не изнывает от бездны премудрости, а все у него свое, врожденное и замечательно много музыкальной чуткости и инстинкта².

<...>

9 октября 1923 г.

<...>

<...> ...Послезавтра в Берлине идет моя симфония, сегодня перед отъездом был у меня дирижер, и я давал ему последние наставления, кажется мне, что он большой молодчина, и многое, что он придумал от себя, мне очень понравилось, но, конечно, в комнате это одно, на эстраде — другое, хотя мне говорили, что он и чувствует и ведет себя на эстраде очень свободно и хорошо и вообще хороший дирижер, жаль только, что в Берлинской филармонии такой небольшой состав струнных, боюсь, как бы духовые их не задавили.

Я все еще не знаю, поеду ли в Берлин, хотя ехать нужно завтра, чтобы успеть на 2-ю репетицию. Против поездки у меня целых 3 возражения: во-первых, на сей раз она обойдется мне очень дорого, во-вторых, мне жалко времени и, наконец, на днях должен приехать сюда в Дрезден директор лучшего музыкального издательства в Европе — венского Universal Edition, написавший, что желает меня видеть и поговорить кое о чем. Между прочим, я обратился в Universal Edition с просьбой предоставить мне несколько партитур. Я сообщил, что скоро возвращаюсь в Россию и что там очень желательно было бы показать кое-что из современной европейской музыки и исполнить, что можно, но что валютные соображения не дают мне возможности приобрести что-либо за деньги. Буквально через 2 дня я получил каталог с письмом директора, извещающим, что он через неделю будет в Германии и заедет в Дрезден, кроме того, в этом же очень любезном письме мне было предложено подчеркнуть в каталоге все, что меня интересует, и сказано, что все партитуры будут немедленно мне высланы бесплатно, при этом я почему-то в письме величался „Herr Professor“ и „Führer“ петербургской филармонии, кто это выдумал, уж не знаю, мне говорили только, что в венском музыкальном журнале, издаваемом Universal Edition, неоднократно упоминалось мое имя, видишь, Фуся, какой я важный.

<...>

Если не поеду в Берлин, то в пятницу пойду слушать „Rosenkavalier“, он мне очень нравится.

Из Reisebüro¹ уже получил ответ, что билет мне будет на пароход, отходящий из Штеттина между 10 и 15 ноября, через несколько дней буду знать точно день отхода и имя парохода, так что вы будете заранее знать приблизительно время моего приезда.

<...>

17—19 октября 1923 г.

<...>

В Берлин на исполнение симфонии я не ездил, но, как мне писали и рассказывали, концерт сошел очень хорошо, играли очень хорошо, дирижер был молодцом, моя симфония будто бы имела шумный успех.

Здесь уже в Дрездене я получил присланные мне цветы, кроме того, получил одно очень милое письмо, где меня благодарят за „благороднейшую“ музыку и за „Uraufführung“¹ в Германии. Кроме того, оказалось удивительным то обстоятельство, что последние концерты Берлинской филармонии с немецкими дирижерами проходят сплошь и рядом при неполном зале, на этом же концерте было, как мне рассказывали, полным-полно. Дирижер мне говорил, что из-за моей симфонии у него не было никаких недоразумений с оркестром, уже на 1-й репетиции ее играли очень старательно, и звучало все сразу прекрасно, не то было с 4-й симфонией Чайковского, музыканты на репетиции спали и ни за что не хотели делать тех оттенков, которые ему хотелось, все было рутинно, и из этой рутины ему их вытащить не удалось.

Мой дирижер и я оба жалели, что так поздно познакомились, будь это раньше, мы бы могли очень много сделать вместе, кроме того, он очень жалеет, что я не могу ему дать своих нот, так как он бы с удовольствием пропагандировал мою музыку, быть может, еще до моего отъезда он успеет ее сыграть в Лейпциге. У меня уже тут есть 4 дирижера, желающих играть мои вещи, но, увы, симфония не напечатана, на переписку партитуры и оркестровых голосов у меня денег нет, и потому из этого ничего не выйдет, впрочем, это меня совсем не беспокоит, и это от меня еще не уйдет, а сейчас у меня одна мысль, что через месяц я уже буду с вами.

<...>

2—3 ноября 1923 г.

<...>

Вчера вечером был на „Кармен“, дорогое мое дитяtko, и давно уже не видел такого безобразия. „Кармен“ вчера здесь шла впервые после большого перерыва, и боялись „патриотических скандалов“, так как опера французская. Кроме всего прочего, отвратительно играли и пели, все очень медленно и все *mezzo forte*. Буш, конечно, не дирижировал, потому что, по его мнению, в этой музыке, как, впрочем, и у Чайковского, нет никаких „проблем“, а уж если нет „проблем“, то ведь не будет же он снисходить и заниматься такими пустяками. Правда, в современной немецкой опере „проблемы“ весьма часты, так, например, в опере „Палестрина“ Пфцинера 3 баса в течение

нескольких часов спорят на тему Тридентского собора (это все содержание оперы), а в симфониях Малера „проблем“ как собак нерезанных, но зато музыки очень маловато и жидковато, и это, пожалуй, единственный недостаток всех этих опер и симфоний.

Самое печальное то, что, например, вчерашнее плохое исполнение „Кармен“ всех немцев привело в восторг и они, бедняжки, теперь совсем не различают, что плохо и что хорошо.

В декабре тут собираются ставить „Онегина“, меня просили написать Добужинскому, и интендант театра официально ему тоже предложил принять участие в постановке, написать эскизы и прочее. Когда Добужинский ответил принципиальным согласием и только спросил об условиях, то у них сразу же не оказалось денег и они стремительно ударили на попятный, хамы да и только, очевидно, и тут надеялись как-нибудь на шармачка дельце сделать, а может быть, думали, что делают великую честь, предлагая прислать эскизы.

Сегодня я был в театре на репетиции новой голландской оперы, название ее и имя композитора уже успел забыть, оперу же не забыл, потому что дрянь совершенно необыкновенная, удивительно, как все эти теперешние оперы источником своим имеют все-таки Пуччини.

<...>

56

8 ноября 1923 г.

<...>

Вчера наконец я точно узнал, что мой пароход „Oder“ уходит из Штеттина в четверг, 15 ноября, в 12 часов дня и, значит, вероятно, в воскресенье, 18 (если пароход не запоздает), я буду уже с вами. В воскресенье, 11 ноября, я уезжаю из Дрездена и пробуду в Берлине 11—14.

<...>

КОММЕНТАРИИ

К письму 1

¹ Имеются в виду эскизы Второй симфонии Щербачева.

² Ныне Щецин (ПНР).

³ Композитор и музыкант (нем.).

⁴ Письменный стол (нем.).

⁵ Публикаций в журн. „Жизнь искусства“ за 1923 г. не найдено.

⁶ „Кавалер с розой“, комическая опера Р. Штрауса.

⁷ Главное полицейское управление (нем.).

⁸ Уведомление (нем.), здесь — в смысле предъявления.

К письму 2

¹ Город Хемниц, ныне Карл-Маркс-Штадт (ГДР); г. Бреслау, ныне Вроцлав (ПНР).

² Имеется в виду В. Фуртвенглер, в 1922 г. сменивший А. Никиша на посту руководителя оркестра Берлинской филармонии.

³ Изысканность, изобретательность, изощренность (нем.).

К письму 3

¹ Блютнеровский зал (нем.).

² Метрополитен (нем.).

³ Овощи (нем.).

К письму 4

¹ В юго-западных районах России марудить означает медлить, мешкать, копаться. По словарю В. И. Даля марудный — мешкотный, мешковатый, вялый.

² Рабочий стол (нем.).

³ Цвингер — барочная дворцовая постройка, в которой помещается знаменитая Дрезденская картинная галерея.

⁴ Старый рынок (нем.).

⁵ Реверанс, книксен, приседание (нем.).

⁶ Очевидно, имеется в виду чешский композитор Алоис Хаба. Письмо получено, вероятно, от И. Вышнеградского.

К письму 5

¹ С Новым годом! (нем.).

² Речь идет о хореографической поэме М. Равеля „Вальс“, первоначально предназначавшейся для дягилевского театра. Ее постановка состоялась лишь в 1928 г.

³ О какой статье идет речь, выяснить не удалось.

⁴ Г. Бик играл Вторую сонату Шербачева в Ленинграде 18 августа 1920 г. в авторском концерте композитора (программа публикуется в наст. изд.). Данные об исполнении Биком сонаты Шербачева в Дрездене не подтверждены.

⁵ Брюльская терраса — высокая терраса на берегу Эльбы в Дрездене. Здесь стоял дворец графа Г. фон Брюля.

К письму 6

¹ Одно вместо другого, недоразумение (лат.).

² Статья Н. П. Малкова о творчестве Шербачева публикуется в наст. изд.

³ О Кружке композиторов см.: Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича. — В кн.: Д. Д. Шостакович. М., 1967, с. 73; в кн.: Богданов-Березовский В. Дороги искусства. — Л., 1971, с. 42; Друскин М. Исследования. Воспоминания. — Л., 1977, с. 171.

К письму 7

¹ В эскизном варианте симфонии, написанном в Ленинграде (1922), блоковская „Песнь Ада“ была второй частью или входила в нее. В законченном виде „Песнь Ада“ положена в основу пятой, финальной части Второй симфонии.

² Вариант портрета публикуется в сборнике.

К письму 8

¹ Саксонская Швейцария (нем.) — живописная местность в окрестностях Дрездена.

К письму 9

¹ Столица Норвегии, ныне (с 1924 г.) Осло.

К письму 12

¹ Городской драматический театр (нем.).

К письму 13

¹ См. коммент. 2 к письму 6.

² Речь идет о А. А. и В. А. Сатиных, родителях жены С. В. Рахманинова, поселившихся в Дрездене в 1921 г.

³ Союз композиторов (англ.). Л. Саминский в 1923 г. был одним из основателей американского союза композиторов в Нью-Йорке.

⁴ В составе оркестра Второй симфонии 3 флейты, флейта-пикколо, альт-вая флейта, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, басовый кларнет, 3 ф-гота, контрафагот, 6 валторн, 3 трубы, труба контральта, 3 тромбона, 2 тубы, литавры, тарелки, большой барабан, тамтам, треугольник, 2 арфы и струнный квинтет.

К письму 14

¹ Ни один из названных проектов не осуществился.

² Имеется в виду И. Вышнеградский (см. письмо 16).

³ В Пильнице-на-Эльбе Н. К. Метнер с женой прожили с 10 марта до конца сентября 1923 г. Подробнее см. в кн.: Н. К. Метнер. Письма. — М., 1973, с. 245—263; о Метнере см. также в последующих письмах Щербачева.

⁴ Госпожа супруга (нем.).

⁵ Что такое? В чем дело? (нем.).

К письму 15

¹ В связи с острым политическим кризисом и нестабильным социально-экономическим положением в Германии Щербачеву приходилось довольно часто продлевать свою визу.

² Для учебы, в учебных целях (нем.).

³ Высшая школа (нем.).

⁴ Проклятые иностранцы (нем.).

⁵ Валютные свиньи (нем.).

⁶ Церковь в Дрездене.

⁷ Речь идет об известной постановке оперы Мусоргского „Борис Годунов“ в Дрезденском оперном театре. Подробнее об этом см. в кн.: Буш Ф. Из жизни музыканта. — Л., 1983, с. 116—118.

⁸ Прощание Вотана (нем.). Имеется в виду заключительная сцена из оперы Вагнера „Валькирия“.

⁹ Фантастический идиот (нем.).

¹⁰ О сотрудничестве И. А. Добровейна с Ф. Бушем см. в кн.: Буш Ф. Из жизни музыканта, с. 116.

К письму 16

¹ В 20-х гг. А. С. Лурье жил в Париже. По тону письма Щербачева и по материалам архива композитора можно предположить, что отношения между ним и Лурье были неприязненными.

² Н. Обухов разработал музыкальную систему из двенадцати равноправных звуков, одновременно ввел нотацию с заменой диэзов и бемолей крестами. По идее Обухова был изготовлен музыкальный инструмент в форме креста — „звучащий крест“, в котором использован принцип электромагнитных волн. В 1946 г. был издан теоретический труд Обухова „Трактат о гармонии тональной, атональной и тотальной“.

³ „О! Как мне скучно!“ (нем.).

⁴ М. Н. Кузнецова-Бенуа в 20-е гг. основала в Париже театр „Русская классика“. „Женитьба“ Мусоргского в инструментовке Н. Н. Черепнина не имела успеха, и антреприза Кузнецовой-Бенуа потерпела крах.

К письму 17

¹ Эти рисунки публикуются в наст. изд.

К письму 18

¹ Академия прикладного искусства (нем.).

К письму 19

Датировано по штемпелю на конверте и по содержанию письма.

¹ Имеется в виду паска. Цитируется музыка из второй части Второй симфонии Щербачева.

² Данные о концертной деятельности Щербачева за границей не обнародованы. Возможно, что с Щербачевым не рассчитались за концерты, проведенные в 1911 и 1914 гг., или же за исполнение его произведений.

К письму 20

¹ Пример на с. 137 является копией предыдущего, но с добавлением партии голоса. Он послан М. И. Щербачевой в письме от 9 апреля 1923 г.

² Имеется в виду романс Щербачева на стихи Блока „Я ее победил, наконец!...“ (1922).

³ Очевидно, имеется в виду Вторая симфония А. Ф. Пашенко „Гимн солнцу“ (на стихи К. Бальмонта, окончена в 1922 г.).

⁴ В сборнике „Все сочиненное Владимиром Маяковским“ (Пг., 1919) была напечатана окончательная редакция стихотворения „Себе, любимому, посвящает эти строки автор“. „Четыре. Тяжелые, как удар“ — романс Щербачева на это стихотворение Маяковского (Музсектор Госиздата, 1923).

К письму 21

¹ Известные голландские живописцы Рёйсдал Саломон и Рёйсдал Якоб.

² Имеется в виду семейство фламандских художников XVII в. Тенирсов.

³ Kirmesse (нем.) — ярмарка.

⁴ В Дрезденской галерее находится картина Х. Риберы „Св. Инеса“.

⁵ Свадьба (нем.).

⁶ А. А. Белый выехал в Берлин в 1921 г., а в 1923 г. был увезен в Москву; в это время, как отмечает исследователь, Белый находился в „состоянии, близком к умиротворению“. См.: Долгополов Л. Неизведанный матрик (заметки об А. Белом). — Вопросы литературы, 1982, № 2, с. 134—135.

К письму 24

¹ Мадригальное общество (нем.).

² „Страсти по Матфею“ и „Страсти по Иоанну“.

К письму 25

¹ Роман Г. Мейринка „Голем“ написан в 1915 г., стал популярным в 20-е гг. В письмах Щербачева упоминается несколько раз.

К письму 27

¹ Щербачев на несколько дней ездил в Берлин.

² Авиачпочта (нем.).

К письму 28

¹ Опера Р. Штрауса шла с большим успехом в Дрездене под управлением Ф. Буша.

² Здание рейхстага (нем.).

К письму 29

Датировано предположительно по плохо читаемому штемпелю.

К письму 32

¹ Высший музыкальный руководитель (нем.). Для этого театра Щербачев планировал писать балет по „Орфею“ А. Полициано. Наброски музыки к балету были частично использованы в Третьей симфонии композитора.

К письму 33

¹ См. коммент. 2 к письму 7.

К письму 34

¹ Район Берлина.

² Подайте для моего приятеля (нем.).

К письму 35

¹ Эти стихи Блока не вошли в финал симфонии. Хор поет без слов.

² Эпиграф к симфонии в партитуре отсутствует.

К письму 36

¹ Ныне улица Марата.

² Фестиваль (нем.). Речь идет о фестивале в Школе музыки и ритма в Хеллерау (близ Дрездена), организованной в 1910 г. Э. Жак-Далькрозом.

³ „Учение о гармонии“ (нем.).

К письму 37

¹ См. письмо 27.

² Очевидно, Щербачев предполагал исполнить или издать в Германии Вторую симфонию, хотя в письмах речь идет об исполнении этой симфонии в России. Стихи Блока на немецком языке имеются в архиве композитора.

³ „Учение о модуляции“ (нем.).

⁴ Руководящие, ведущие линии (нем.).

⁵ „Оба идут скорее в одном направлении, как и Дебюсси, Дюка, возможно и Пуччини недалеко от них ушел“.

⁶ „Трактат по инструментовке“ Берлиоза (нем.), дополненный Р. Штраусом.

К письму 38

¹ Как возможно (нем.).

² Речь идет о ежегодных (июль, август) международных музыкальных фестивалях в австрийском г. Зальцбурге (на родине Моцарта). Иос. Ю. Ахрон был одним из организаторов этих фестивалей.

³ Параллель, пара (франц.).

⁴ Очевидно, Щербачев критически относился к идеям ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза.

⁵ Школа танцев (нем.).

К письму 39

¹ Единственная опера на сюжет „Жонглер богоматери“ была написана Ж. Массне. Имеется в виду опера Ж. Нугеса на сюжет романа Г. Сенкевича „Qvo vadis“ („Камо грядеши“).

² Буквально „четыреста“ (итал.). Итальянское наименование XV в., отмеченного расцветом культуры Раннего Возрождения.

³ Имеется в виду „Сказание об Орфее“ (1471) А. Полициано — первая светская пьеса в итальянской драматургии эпохи Возрождения.

⁴ Кондотьеры — предводители наемных военных отрядов в Италии XIV—XVI вв.

⁵ Менады — в античной мифологии спутницы бога Диониса.

⁶ Джостра — рыцарский турнир.

⁷ Имеется в виду П. П. Сувчинский.

К письму 41

¹ См. коммент. 2 к письму 39.

² Основная линия (нем.).

К письму 42

¹ С. Н. Тройницкий, директор Эрмитажа, и его жена были в командировке в Германии и Франции в 1923 г., проездом навестили Щербачева в Дрездене.

К письму 43

¹ Альбертинум (собрание скульптур) (нем.) — музей в Дрездене.

² Претензия на моду (франц.).

³ Очевидно, имеются в виду иллюстрации М. В. Добужинского к повести Достоевского „Белые ночи“ (1923), к исследованию Н. П. Анциферова „Петербург Достоевского“ (1923) и цикл его работ „Город“.

К письму 44

¹ Это письмо написано в Дрездене, но речь в нем идет о встречах Щербачева, состоявшихся накануне в Берлине.

² См. письмо к А. В. Оссовскому на с. 264 наст. изд.

К письму 46

¹ Доллар растет, повышается в цене (нем.).

К письму 48

¹ Имеется в виду Э. Балабан — молодой американский дирижер, гастролировавший в Германии в 1923 г. Афиша концерта, в котором была исполнена Первая симфония Щербачева, публикуется в наст. изд.

К письму 49

¹ Мастер своего дела, специалист (нем.).

² Никогда (нем.).

³ Будь ты проклята (нем.).

⁴ Модный, современный (нем.).

⁵ Грандиозно (нем.).

⁶ См. публикуемую афишу.

К письму 51

¹ В этот период Германия переживала острый политический кризис (связанный с оккупацией Рура Францией и Бельгией), кульминационным пунктом которого было Гамбургское восстание под руководством Э. Тельмана, состоявшееся 23—25 октября 1923 г.

К письму 52

¹ Имеется в виду сборник стихов Блока „Седое утро“ (1920).

² В 1923 г. Б. В. Асафьев пригласил Ю. Н. Тюлина в Институт истории искусств для чтения лекций по гармонии. См. кн.: Ю. Н. Тюлин. Ученый, педагог, композитор. — Л.: М., 1973, с. 17.

¹ Бюро путешествий (нем.).

¹ Премьера (нем.).

ПИСЬМА К ЖЕНЕ, М. И. ЩЕРБАЧЕВОЙ, И СЫНУ, О. В. ЩЕРБАЧЕВУ *

Публикуемая подборка писем охватывает период с 1924 по 1940 год и представляет интересный материал для исследователя советской культуры. Письма эти дают возможность проследить творческую историю (или отдельные ее этапы) некоторых значительных сочинений Щербачева — Третьей и Четвертой симфоний, а также невоплощенных, но чрезвычайно важных для эволюции композитора замыслов — опер „Петр I“, „Иван Грозный“ и „Анна Колосова“. Кроме того, публикуемые тексты расширяют представление о круге общения композитора, а тем самым и о его музыкальных и общегуманитарных интересах. Несомненно привлекут внимание упоминаемые здесь встречи и деловые контакты с Д. И. Аракишвили, Б. В. Асафьевым, Н. Г. Виноградовым, А. В. Гауком, Ю. А. Завадским, А. Ш. Мелик-Пашаевым, Б. Л. Пастернаком, В. М. Петровым, Вл. А. Пястом, Б. С. Пшибышевским, Ю. Н. Тыняновым, Д. Д. Шостаковичем и другими. Особую ценность представляют письма Щербачева из Тифлиса, где в начале 30-х годов жил и работал композитор. Они дают представление о многообразной деятельности Щербачева, о жизни и становлении Тбилисской консерватории, ее тесных контактах с Ленинградской консерваторией.

Письма публикуются в отрывках. Тексты хранятся в личном архиве семьи Щербачевых и печатаются по автографам (карандаш, чернила).

1

14 октября (вторник, вечер) 1924 г.
[Ленинград]

Вчера меня оторвали от писания тебе, и только сейчас я могу кончить письмо. ... Вечером же за мной ... пришли, чтобы непременно я явился в Кружок композиторов¹, где вчера было 1-е в этом году сборище при несколько торжественной обстановке...

<...>

<...> Вчера в Кружке было довольно многолюдно, появились Асафьев, Гаук и Виноградов (драматург, поэт, режиссер и новый директор Госуд[арственных] акад[емических] театров). Последний произнес целую речь, в которой обратился ко мне с призывом писать балет или оперу на какой угодно сюжет, но только непременно написать, и потом весь вечер говорил со мной на эту тему. Я изложил ему свой „элемент“, после чего он мне предложил свое собственное либретто для музыкальной трагедии в большом монументальном стиле — „Петр I“. У него готова уже драма, он согласен ее в случае нужды переделать²,

* Публикация подготовлена И. А. Мыльниковой. Письма 33, 34, 58, 65—67 адресованы О. В. Щербачеву.

Асафьев, которого я об этой драме спрашивал, отзывался о ней восторженно и убеждал меня, что она чрезвычайно для меня подходит, действующие лица: Петр, Алексей, Фроська, Балакирев (по характеристике Виноградова — „Мейерхольд“), затем некий старец типа Досифея из „Хованщины“, несколько второстепенных персонажей, массовые сцены, балет, в конце наводнение, Асафьев говорит, [что] сделано с очень большим знанием театра, очень напряженно, сильно и необычайно захватывающе и талантливо, много сильных моментов, характеры очень яркие и вообще интересно. Все это состоит из 3-х актов. Я ему сказал, что смог бы приняться за работу не ранее февраля.

Он говорил, что все это, если я хочу, можно оформить в виде заказа с получением аванса и ручательством за немедленную постановку здесь и в Москве. Завтра он у меня будет для ознакомления с сюжетом и дальнейших разговоров. Как ты к этому относишься?³

Из моих новостей могу сообщить еще, что на будущей неделе со мной начнут заниматься Попов и Каменский.

<...>

2

18 октября 1924 г.
[Ленинград]

<...>

Я чувствую себя хорошо, но последние дни заматался с консерваторией и совсем не работал, там были еще экзамены и всякие заседания, между прочим и выборы президиума¹, куда по инициативе студентов хотели меня выбрать, но я совершенно категорически отказался. <...> Вчера вечером был у меня Тюля. Сегодня он закончил дешеровскую работу², так что теперь будет свободнее, от работы в музее³ он отказался, но зато устроил туда Софью Викторовну, так что перехитрил всех (хитрый, как муха!). Он теперь будет в техникуме получать 35 рублей, да еще С. В. в музее, в общем, у них уже будет маленький бюджет.

<...>

3

24 октября 1924 г.
[Ленинград]

<...>

<...> Занятия в консерватории и уроками шли и идут все время полным темпом, сочинительством же начал заниматься только вчера. Сегодня ко мне приходили с предложением директорствовать в одном техникуме, бывшем Пролеткульта, сулили жалование 80—90 рублей с обязательством бывать там лишь 3—4 раза в неделю и приходить только часа на 2, но это всегда так: сначала уговаривают, а потом надо целиком влезать в это, и потому я отказался. Либретто для оперы¹

я уже получил, в воскресенье у меня будет Виноградов и должен сказать, что первых 2 акта (из 3-х) действительно замечательно интересны и весьма подходят, но 3-й мне совсем не нравится и портит все дело, если бы его изменить (а значит, изменить и содержание), то все бы изменилось к лучшему, в теперешнем виде весь сюжет чересчур интеллектуален, и действующие в нем лица скорее какие-то куклы из античной трагедии, чем люди, способные жить подлинными страстями и эмоциями, но 1[-й] и 2[-й] акт чрезвычайно интересны и открывают совсем новые оперные возможности.

<...>

4

26 октября 1924 г.
[Ленинград]

<...> Я вернулся с симф[онического] концерта Штейнберга в 1-й раз в жизни дирижировал своими „Метаморфозами“ и отрывками из „Небо и земля“¹.

Сегодня днем у меня были Виноградов и Половинкин (московский композитор), говорили об оперном либретто, я это дело несколько затягиваю. <...>

5

31 октября (суббота) 1924 г.
[Ленинград]

<...>

У меня здесь одна из главных горестей — гости, от которых никак не могу избавиться, и на днях я по этому поводу чуть не дошел до полного неистовства. Собираясь вечером заниматься, я просил никого не пускать и оповестил об этом весь дом, но так как у нас масса народу, то всегда кого-нибудь забудешь, и на сей раз при оповещении не присутствовал Володя. Раздался вечером звонок, выскочил открывать и впустил Веру Владимировну с Тюлей, она особенно умеет кстати являться. Я впал в совершенное неистовство и от нее убежал прятаться в Лидочкину комнату, потом к себе в кабинет, она пришла туда, я с ней ни одного слова не сказал, постоял и убежал к Лютику (он в это время ложился спать), через некоторое время слышу шаги, а затем и вопрос, можно ли войти, — я моментально гашу свет и молчу, она несколько раз повторяет вопрос, тогда я опять зажигаю свет и опять убегаю в кабинет, куда вызываю Тюлю и даю ему наказ в 5 минут во что бы то ни стало убрать Веру Владимировну, он хохочет, но берется за это дело, тогда я выставляю его за дверь, запираюсь в кабинете, передаю еще ему сумочку В. В., застрявшую в кабинете, чтобы у нее не было повода еще тут появиться и в блаженстве сажусь на диван и жду, но тут опять звонок, и появляется Ксения Николаевна. При виде ее душа моя, конечно,

размякла и все неистовство сразу же испарилось... Тюля, кажется, хорошо устроился в студии при Акад[емических] театрах, где директор Виноградов, он уже приглашен туда концертмейстером, был на нескольких заседаниях и чрезвычайно увлечен этой идеей. Балет Дещевова 1-й раз пошел в среду¹, но я на премьере не был, говорят, идет неважно.

<...>

6

7 ноября 1924 г.

[Ленинград]

<...>

Вчера мне из Москвы прислали 3 моих новых напечатанных романа („Мэри“, „Двойник“ и „Та жизнь прошла“) ...¹

<...> На прошлой неделе здесь дирижировал замечательный немецкий дирижер Клемперер, но я совершенно как-то прозевал этот концерт.

Тюлины дела идут хорошо, он хотя занят много, но зарабатывает около ста рублей. С. В. бросила свою работу в музее, так как там холодно и скверно... Недавно здесь был музыкальный курьез — дирижирующий Штейнберг, дирижерство, конечно, было серо, но музыка его, в том числе и новая, убедила меня в том, что в технике я его крепко обогнал, несмотря на все изысканности его инструментовки.

<...>

7

23 августа 1925 г.

[Ленинград]

<...> Дома я, конечно, застал опять и телеграмму и письмо Буцкого (вот уж [нрзб.] мученик!) и целый ряд других. Сегодня был в консерватории, в техникуме и у Асафьева. В консерватории уже начались экзамены, но я сказал, что первый раз приду только в сентябре, а до тех пор буду в Марьине, из техникума уйду в ближайшее время, к этому мне дали повод Левенстерны, совершив один шаг совсем не в моем духе, писать об этом и долго и скучно, они еще, бедняжки, не знают, какое впечатление на меня произвела бумага, которую я вчера вечером получил и негласными авторами которой они являются.

Бумага-то и правильная, и все хорошо, но вот эта „негласность“-то не в моем вкусе и развязывает мне руки по отношению к ним, и ответ мой будет вполне гласным. Заместителем своим постараюсь сделать Буцкого. В консерватории громадный наплыв учащихся, и при приеме получается нечто вроде конкурса — будет принято 100 из 450. <...>

Сегодня я Вам пишу второпях, сейчас надо бежать к Оссовскому, и потому не могу как следует рассказать о себе...

24 августа 1925 г.
[Ленинград]

<...> Эти два дня у меня было много беготни и из-за консерватории и из-за техникума. В консерватории пришлось произвести целый ряд нажимов, чтобы добиться осуществления задуманного весной¹, всего я, кажется, добился, хотя пришлось крепко брать за шиворот. Добился, и того, что все вновь приглашенные будут зачислены с 15 сентября, и с этого времени им уже пойдет жалование, так что и Тюля кое-что на этом выиграет. В техникуме хоть я и очень рассердился на своих дев, но все же их приходится защищать, и на это ушло тоже много энергии. Я на них в заключение накричал, но усердно защищаю, и из-за этого мне приходится повременить с уходом отсюда, а тут еще Буцкой запутался, и его надо устраивать. Я очень счастлив, что завтра могу на все это плюнуть и опять на неделю уехать в Марьино и побыть там в тишине. <...>

В городе большая музыкальная новость — Оссовский ушел из филармонии² и на его место назначен Климов. С Малько у нас выходит некоторое затруднение, и возможно, что его в Питере не будет, это мне очень не нравится, так как создает лишнюю заботу в смысле исполнения симфонии³.

В техникуме мне предстоит очень неприятная работа — я должен произвести весьма грандиозную чистку педагогического персонала, но должен сделать это сам, иначе ему грозят большие беды, так как за это дело возьмется Профобр⁴. ... Что касается моих личных дел, то они идут хорошо, в Марьине я работаю хотя и очень мало, но хорошо... Музыкальное мое самочувствие прекрасно...

6 сентября 1925 г.
[Ленинград]

<...> Почти неделя, как я в Питере, и это время у меня было очень тяжелое, так как масса всяких хлопот по консерватории и по техникуму меня одолели со всею силой. Завтра последний день всяких заседаний, и кажется мне, что теперь я целую неделю буду совсем свободен, так что смогу привести свою душу опять в порядок. <...> ... В консерватории, конечно, приходится с очень большим напряжением вести упорную борьбу за каждый шаг. <...> Симфонию¹ рассчитываю сильно двинуть с послезавтрашнего дня, очень хотелось бы всю партитуру до последней ноты закончить к вашему приезду, если меня не очень будут дергать, то рассчитываю успеть.

Что меня помимо всяких заседаний допекает, так это бесконечное количество голодных людей, просящих заработка, а я ведь не могу им помочь, и вот теперь, перед началом года, эти

несчастные буквально набрасываются и ловят меня везде, где только можно.

Сейчас здесь Театр Мейерхольда, ставят „Бубуса“ и „Мандат“², когда увижу — напишу.

Все мои хлопоты и старания сейчас сводятся к тому, чтобы устроить себе побольше времени на зиму, так как жить по прошлогоднему я уже больше не хочу и не могу, ведь это совершенная бессмыслица.

<...>

10

10 сентября 1925 г.
[Ленинград]

<...>

...Сегодня я опять ходил в Эрмитаж, провел там 3 часа слишком, и надо мною смеялись, что я без тебя зачастил. <...> Последних 2 раза я там видел выставку, которую и ты не видала — драгоценности и золотую кладовую — их приготовили, чтобы показать иностранцам, съехавшимся на академические торжества¹, публику туда не пускают, вообще, все это обставлено очень торжественно, нужны какие-то специальные билеты и разрешения, у дверей стоят два стража с револьверами, но сделано все действительно очень здорово. Драгоценности на меня особенного впечатления не произвели, конечно, все это чудесно и поражает, но ювелирного искусства я не люблю, все это очень красиво, но чувствуешь, что здесь все-таки центр тяжести в самом материале — брильянтах, рубинах, золоте и прочем, товарная стоимость хотя и выражается в астроном[ических] цифрах, но для меня совершенно не убедительна, вещи же в большинстве случаев интимны и хороши, когда их ощущаешь в руках, видишь на платье, в комнатной обстановке, но не в витрине...

<...> Что на меня произвело действительно громадное впечатление, так это скифское золото — это действительно замечательно, и это большое искусство, да и подано здорово. Первый раз я увидал все эти вещи дня 3 назад, и до сих пор они у меня все перед глазами, и все время их вспоминаешь. <...> Эти 3 дня я ожил, послал к черту все дела, консерваторию, техникум, душа очистилась, и опять мне хорошо. <...> Музыка у меня пошла прекрасно...

Третьего дня я зашел в Эрмитаж и предложил желающим пойти со мной в Театр Мейерхольда... Шла очень дурацкая пьеса — „Мандат“, но такого неприятного впечатления, как „Лес“² в прошлом году, она не оставила, не оставила также и озлобления. Конечно, если бы искусство оказалось таким, как Мейерхольд, то надо было бы сейчас же повеситься, столько там сухости, головной выдумки и бездушия, но здесь, в этой пьесе, это более все кстати, конечно, много длиннот и скучностей, все очень грубо и для галерки, но мастерства и режис-

серского и актерского. тоже много, и смотрится местами очень весело. Этим спектаклем я закончил пакостный период своей здешней жизни с беготней, техникумом, Профобром, консерваторией и прочим.

Из своих последних литературных впечатлений могу тебе назвать: „Машины и волки“ Пильняка — это очень крупная вещь, но о ней писать не хочу, приедешь — прочтешь.

На днях у Асафьева я встретился с Гауком, он только что вернулся из-за границы и говорил мне, что в Берлине кое-кто очень интересуется моей музыкой, в частности 2-й симфонией, что он виделся лично с директором Венского Universal Edition, который его обо мне расспрашивал, говорил о возможности издания и исполнения симфоний. По-видимому, и этот плод уже созрел, и мне придется его только взять, а не срывать зеленым.

<...>

11

15 июня 1926 г.
[Ленинград]

Дорогие мои! Очень хотел к вам в субботу приехать, но из-за совсосных¹ заседаний не смог.

Вчера (воскресенье) целый день был дома, лежал и отсыпался, сегодня заседал и завтра буду заниматься тем же.

В консерватории дела идут, как по маслу, по предложению президиума (?!) провели на композ[иторский] отдел Тюлю на спец[иальную] гармонию, Кушнарера на полифонию, Рязанова на мелодику (чудны дела твои, господи!), Рязанова сделали преподавателем, Тюлю доцентом².

Соввос доставляет много хлопот, и сегодня его пришлось здорово прижимать и ругать. Завтра заседание в техникуме, в среду собираюсь принять за сочинение. Сегодня уже себе немножко наигрывал, и кое-что вырисовывается.

<...>

12

17 июня 1926 г.
[Ленинград]

Дорогие мои! Не попал к вам на этой неделе из-за целого ряда заседаний. Прежде всего всякими заседаниями донимала консерватория, затем Буцкой, в связи с ликвидацией существующих техникумов и создания нового¹, здесь приходится бывать, чтобы отстоять интересы II техникума и своих педагогов, и, наконец, последнее — приходится натаскивать Тюлю и отчасти Рязанова, чтобы сии новые доценты и преподаватели композиторского отдела осенью не скомпрометировали реформы, а это обстоятельство тоже требует ряда домашних заседаний.

Все эти удовольствия через несколько дней кончаются, во вторник или среду Буцкой уезжает в отпуск, так что с Профобром будет все кончено, Тюля на будущей неделе тоже уезжает, и наконец и я вздохну.

Все свободные дни я отлеживаюсь и, кроме того, стал заниматься и сам музыкой, к этому я приступил сегодня, и вот вам начало моей Симфонииетты:

Allegro con brlo

Molto più lento

a tempo

Все это начало мне пришло в голову сразу, когда я утром проснулся, и так как оно вполне в плане моего замысла, то я его сразу же и записал. Оно несколько напоминает IV часть симфонии, но это внешнее сходство, да и в дальнейшем все идет совсем по-другому. Кажется, что сочиняться она будет очень легко, так как я думаю о ней, как думал когда-то о „Сказке“, то есть исхожу из оркестра, а теперь еще и ритма. Рисуетса она мне очень легко инструментованной, прозрачной, острой и пикантной. <...> Голова моя сейчас как-то странно работает, в ней вихрь идей из самых разнообразных отраслей и забот, думаю, как надо преподавать гармонию...

28 июня 1926 г.
[Ленинград]

<...>

<...> Вечером я пошел в Вахтанговский театр смотреть комедии Мериме¹. Спектакль мне не очень понравился, но зато обошлось дешево, так как меня не обокрали и платья не резали. <...>

Вчера в „Вечерней Красной“ было написано, что консерватория командирует меня на Международный конгресс в Любеке. Эту новость я узнал прежде всего от А. Н. Миклашевской, сейчас же позвонившей, а затем от многих других.

<...>

8 июля 1926 г.
[Ленинград]

<...>

Мой заседательский период жизни уже закончился, и теперь я сел за работу над Симфониеттой. 3 дня я уже сижу невылазно дома, кабинет убрал себе цветами и прихожу в себя. Сегодня, правда, у меня было опять заседание довольно длительное и утомительное, в числе моих гостей были Асафьев, Климов и Кушнарев.

<...>

27 сентября 1929 г.
[Ленинград]

<...> Если завтра придут Тюля и Кушнарев, то вечером у меня будет заседание... <...> Что касается моих дел, то хотя по количеству часов я эти дни был очень мало занят, но трепка нервов была очень большая, были еще новые неприятности, но кажется, что сегодня они кончились. Я потребовал заседания с главарями наших студ[енческих] организаций¹, обо всех своих делах им рассказал, и обо всем мы договорились без каких-либо агрессивных выступлений с их стороны, наоборот, они были односторонне обо всем осведомлены и, как мне кажется, отнеслись ко мне с полным доверием... Во вторник у меня будет заседание пленума, на котором я рассчитываю уладить все дела.

<...>

2 октября 1929 г.
[Ленинград]

Дорогая моя Масенька!

<...> В воскресенье приехали Тюля и Кушнарев, пришлось потратить некоторое время на обсуждение всяких вопросов

с ними, затем заседания композ[иторского] отд[ела] (вчера вечером оно продолжалось 5 часов), заседание муз[ыкально]-теорет[ического] отделения, затем обоих президиумов. Сегодня наконец, кажется, уже все кончилось. Вся эта возня меня довела до ужасного утомления и омерзения, на душе как-то противно и пусто, и я мечтаю о том моменте, когда освобожусь наконец от всей этой крутки, которая вокруг меня происходит.

<...>

Я надеюсь, что на будущей неделе я смогу опять приняться за музыку; и тогда и нервы, и вообще душевное мое состояние придут в норму.

<...>

17

13 октября 1929 г.
[Ленинград]

<...>

В консерватории все прежняя чепуха, все еще никак не могут решить, дать ли Рязанову заниматься с учениками Ка-лаф[ати] или не дать. Такое простое дело, как поступление Гаврика Попова на композ[иторский] отд[ел], тоже еще не решено, запрашиваются по этому поводу студ[енческие] организации, а с другой стороны, сам уполномоченный НКП¹, а студенты пока что гуляют по классам и не знают, что с собой делать. Меня это перестало даже изводить, очевидно, и на извод нужны какие-то силы, сейчас мне это просто смешно. К сожалению, приходится ходить и высиживать на заседаниях, когда кончится мое председательствование, перестану ходить. Очевидно, эту консерваторскую навозную кучу можно привести в порядок, разогнавши 90 % всей публики. На душе как-то ужасно пусто и скверно, только наладиться что-нибудь работать, как сейчас же оторвут, и потом нужно опять время, чтобы собрать себя, просто собачья жизнь. <...>

Сегодня вечером ко мне приходили Юля с мужем, завтра мне придется к ним поехать слушать этот инструмент, „сонар“, думаю взять с собой Лютика.

<...>

18

17 октября 1929 г.
[Ленинград]

<...>

На днях мы с Люткой провели вечер у Юли и познакомились с муз[ыкальным] инструментом, изобретенным ее мужем. Лютик сидел и, кажется, за весь вечер не вымолвил ни словечка, Ник[олай] Степанович (муж Юли) и я все время говорили об этом инструменте и о радио, и я думал, что бедный Лютошек отчаянно скучает, но, оказывается, он остался очень доволен и вечером и путешествием туда. <...>

20 октября 1929 г.
[Ленинград]

<...> В консерватории все то же, конференция не состоялась, отложена на среду, и студенты продолжают гулять без дела, когда все это кончится, я себе не представляю, но негодовать уже не хватает сил. <...> Говорят, у нас до конца месяца должны состояться перевыборы президиумов. Я жду не дождусь этого момента, до перевыборов уходить не хочется, чтобы не делать лишнего шума.

<...>

31 июля 1930 г.
[Ленинград]

<...> Мои новости за последние три дня следующие: Пшибшевский уехал вчера. Последних 2 дня я проводил с ним, был как-то зван к нему обедать, пришел к нему к 6-ти часам, ушел в 4 часа ночи. Все это время мы весьма оживленно проговорили на всякие музыкальные и философские темы, и я провел все это время очень интересно, он мне по-прежнему очень нравится. На следующий день он был у меня, и мы провели весь вечер за моей музыкой. Я ему играл 2-ю и 3-ю симфонии, романсы и „Выдумки“ и совершенно неожиданно для себя приобрел в нем очень горячего поклонника. Моя музыка растрогала его буквально до слез, он наговорил мне много таких вещей, которые даже неловко повторять, словом, музыкой этой он оказался совершенно подавлен, говорил, что по силе выразительности и эмоционального воздействия он ничего не знает равного моей 2-й симфонии, говорил, что в современной всей музыке (включая и Хиндемита) он не знает ничего равного мне и т.д. Музыку он слушал замечательно и разбирался в ней тоже. Я ему дал партитуру, он по ней следил и с листа все подпевал, что у меня не помещалось на рояле. В этот вечер у меня должна была быть и Кс[ения] Ник[олаевна]. Я хотел их свести вместе, но она не пришла. Этот вечер был для меня очень приятен и полон увлечения. <...> Не исключена возможность, что моим спутником на Кавказ будет Кушнарев, он безусловно поедет, только точно не знает когда.

<...>

5 августа 1930 г.
[Ленинград]

<...>

Работаю, целые дни сижу сейчас дома¹, выхожу только обедать в столовую, но на днях надо будет поехать за город, либо в Павловск к Доманскому, либо на Сиверскую к Рязанову. Се-

годня у меня будут вечером тифлисских² 2 профессора и студенты.

На Кавказ я все-таки непременно поеду, но когда, все еще не знаю³.

<...>

22

7 августа 1930 г.
[Ленинград]

<...> Сейчас много работаю над инструментовкой, и это единственное мое утешение. <...>

Вчера у меня была целая компания тифлисцев. Сюда приехала экскурсия, 16 человек, ко мне явилось 8 композиторов и дирижеров во главе с доцентом Ларисой Михайловной Кутателадзе (у которой я должен был жить в Тифлисе). Все они были очень милы, порядочно посидели у меня, я не мог их угостить даже чаем.

Дама эта, верно, ко мне еще зайдет, кроме того, я приглашу ее еще вместе с Кушнаревым. В Тифлисе разыгрался большой скандал, на манер наших здешних, и вот я должен теперь принять участие в этом скандале. <...> Единственный плюс моей задержки на лето — это то, что Симфониетта будет совсем закончена. Но работать мне все-таки тяжело. По утрам чувствую ужасную слабость, часто голова совсем не хочет работать (как у Тюлина), но зато, когда сижу долго подряд и преодолеваю свою слабость, работается хорошо. <...>

23

15 августа 1930 г.
[Ленинград]

<...>

Вчера приехал П. Л. Далецкий и дня через два въедет в нашу квартиру. <...>

Сегодня я был в консерватории, там уже начался бедлам в связи с приемными экзаменами, и я почувствовал себя очень счастливым, что уезжаю. <...> В Тифлисе мы встретимся с Христоф[ором] Степ[ановичем] и поедem в Эривань¹. <...>

24

12 июля 1931 г.
[Ленинград — Тбилиси]

<...> Мне по-прежнему Тифлис не очень улыбается.

Очень тебя прошу с Христ[офором] Ст[ефановичем] или через него с Котиком Мартиросяном прислать мне непременно: 1) 5 своих карточек: 2 с Лютиком (в рамке) и 3, снятые Влад[ими́ром] Алекс[андровичем], 2) карточку С. С. Прокофьева и Сергея Васильевича¹ (обе застекленные), я все это забыл. <...>

13 июля 1931 г.
[Тбилиси]

<...> Мы доставились в Тифлис вместо 8 час[ов] утра в 6 вечера. Утром, говорят, нас встречала масса народу, затем днем многие приезжали по 2—3 раза, и, наконец, к моменту нашего приезда на вокзале оказалось 6 человек. Между прочим, от организации местного РАПМа представитель приезжал 3 раза. Вообще всяческого почету нам здесь очень много, но настроение мое по-прежнему неопределенное, скорее определенное в сторону возвращения на север. По-настоящему деловые разговоры начнутся у меня только сегодня, так как сегодня приезжает Хоперия.

С квартирой дело, кажется, устроивается, во всяком случае, уже есть 3 предложения, и я могу выбирать. <...> На следующий день по приезде мы были с Лютиком в симф[оническом] концерте, оркестр очень слабый, дирижер ужасающий (какой-то из Берлина). <...>

9 августа 1931 г.
[Абастумани]

<...> Мы здесь окружены очень большой лаской, вниманием и заботой, как со стороны Ионы Туския, Нико Чигогидзе, так и просто музыкантов здешнего оркестра. <...> Вообще, как правило, здесь удивительно сердечные и славные люди и удивительная неорганизованность и бедлам в деловых отношениях. <...>

У меня есть целый ряд оснований быть недовольным консерваторией, ближайшие мои друзья-ученики вполне разделяют мое недовольство, и это дает мне право поступать совершенно свободно. Самое печальное — это то, что отношение ко мне консерватории самое лучшее, но они просто не понимают, сколько трудностей мне создают, а я совершенно не умею с ними разговаривать, а тем более быть грубым и настойчивым.

Но довольнó об этом, в Тифлисе все выясню с квартирой, я уверен, все обстоит, вероятно, так же неопределенно, а в прежних условиях я жить не хочу ни одной недели.

<...>

18 августа 1931 г.
[Тбилиси]

Дорогой мой Маси! Вот уже неделя, как мы здесь, а от тебя еще нет ни строчки. Живем мы и не плохо и не хорошо. Здесь¹ сидим из-за квартиры, которую мне все еще ищут.

Настроение мое весьма шаткое, то ничего, то впадаю в тоску, стараюсь ее не показывать Лютику. <...> Нравы здесь во многом гоголевские, и я нечто вроде столичного ревизора, к которому все льнут со своими делами, и забавно и утомительно, оркестр очень слабый, оперный театр, говорят, тоже, но народное творчество, где только оно дает себя знать, замечательное.

<...>

28

27 августа 1931 г.
[Тбилиси]

<...>

...Сегодня окончательно выяснилось, что я остаюсь здесь, так как поводов для отъезда у меня никаких нет. Комнату мне, по-видимому, найдут... <...> Получать я буду 900 рублей в месяц, такого оклада здесь никто не получает, но по здешним ценам это совсем немного, так как жизнь здесь раз в 5—6 дороже, чем в Ленинграде. <...> Меня очень просили подписать контракт на 3 года, но я сказал, что больше 2 лет я никак не могу поручиться, и, по всей вероятности, придется подписать на 2 года.

Кроме канькул я себе выговорил еще 1½ месяца в течение учебного года, и это мое условие принято. Сейчас в Ленинград мне приехать не удастся из-за безденежья (эти 900 рублей у меня начинаются с 1 сентября), и, как я условился с администрацией, в этом году я поеду в декабре или январе. Занятия здесь начинаются 1 октября, числа 5 сентября я надеюсь жить уже у себя в комнате и до начала занятий заняться окончательным приведением в порядок симфонии¹.

Партитуру для росписи партий пришлю вместе с Ионой Туския (он поедет около 1 октября). Затем займусь форт[епиан-ным] концертом², который надеюсь закончить к поездке в Ленинград, с тем чтобы потом приняться за оперу³, либретто которой, надеюсь, к этому времени будет готово. Вообще я полон всяких планов и самым энергическим образом примусь за их выполнение.

Консерватория и вообще моя здесь общественная работа не будет мне мешать заниматься композиторством, так как самое главное — отношение ко мне здесь со всех сторон самое доброжелательное, что же касается местных условий, то вся обстановка консерватории и вообще местной музык[альной] культуры такова, что мне очень ясно, что здесь нужно делать и готовых запасов знаний и административной опытности у меня хватит на порядочный кусок времени, чтобы освободить сознание для творческой работы. Общий же колорит, обилие солнца... все это располагает к творческой жизни. <...>

2 сентября 1931 г.
[Тбилиси]

<...> Я очень стосковался по работе, и заняться наконец музыкой мне ужасно хочется. <...> Общая обстановка здесь такова, что я несомненно смогу работать, в одной из комнат, мне предлагаемых, уже есть и рояль... <...> В консерватории мои дела устроились хорошо, занят я буду 12 часов в 5-дневку, буду преподавать пр[актическое] соч[инение], форму, инструментовку, заниматься с аспирантами, руководить Госуд[арственным] квартетом Грузии¹ и, может быть, руководить оркестровым классом. Заседаний здесь много не будет, отношение со всех сторон самое благоприятное, и вообще, по-видимому, все условия сложатся хорошо. После решения остаться здесь я как-то успокоился, и нервы приходят в порядок. Здесь есть только 2 минуса — совершенно фантастическая дороговизна и частые опоздания с выплатой жалованья. <...>

Вчера вечером я был приглашен к старейшему грузинскому композитору Д. И. Аракчиеву. Это очень милый старик, окончил он Московскую консерваторию, очень культурный и славный человек, хороший этнограф, прекрасно знает Кавказ и рассказывал много интересного. Между прочим, мое первое выступление на эстраде — „Шествие“ в Павловске исполнялось одновременно с одной его пьесой², и он хорошо помнит этот концерт.

В здешнее общество я еще не вошел и буду это делать с большим выбором, здесь есть порядочное количество одаренных и интересных людей, есть неплохие художники, писатели, 2 очень интересных режиссера — Марджанов (помнишь его постановку „Бронзового коня“³, мы видели вместе) и Ахметели, последний, говорят, особенно интересен. Познакомился я уже с здешним искусствоведам Эльспером, это, видимо, очень культурный человек, но как искусствовед, вероятно, все же дилетант, познакомился также с здешним философом, проф[ессором] университета, но это пока все мало интересно. Говорят, здесь очень хорош драматический театр, особенно в грузинском репертуаре, где очень много свежести и яркости.

<...>

10 сентября 1931 г.
[Тбилиси]

<...>

Мои дела здесь в прежнем состоянии, то есть комнаты все еще у меня нет... <...> Жизнь у Шалико стала еще менее удобной, так как к нему приехала сестра с племянницей и стало уж совсем тесно. ...Вчера я узнал о пребывании здесь Пастернака¹, говорят, он очень хочет со мной познакомиться,

свидание наше состоится завтра или послезавтра, в связи с чем у меня появился некий оперный план, если б это вышло, то я бы немедленно за это взялся, а план этот связан с Петром. Я еще ничего не писал ни Тынянову, ни Радлову, в связи с встречей с Пастернаком решу, на ком и на чем остановиться и куда держать свой оперный путь.

Я слышал, что ему кое-что говорили о моих оперных планах, что он ими очень заинтересован и имеет какие-то виды на меня, будто идет это каким-то путем через Замятина, но не знаю, насколько все это верно. Живет он в Коджорах, пешком по прямой линии туда 8 километров (через гору), и я собираюсь пойти туда, как только узнаю точно его адрес и то, что он действительно там. Он меня искал еще в Абастумани, но я тогда убежал. <...> ...Образ жизни у меня сейчас отнюдь не располагает к минимальному равновесию. К людям у меня здесь пока отношение „присматривания“, многих уже рассмотрел, пока отношения чисто „периферические“, несмотря на всю здешнюю восторженность, а может быть, именно благодаря ей. В консерватории происходит сейчас обследование, вероятно, чреватое для некоторых ее деятелей неприятностями, замечаю у некоторых тревогу и уныние, но вообще никакая работа здесь еще не началась, лето все еще в полном разгаре.

<...>

31

15 сентября 1931 г.
[Тбилиси]

<...>

...Я все еще живу в комнате Шалико Асланишвили, но завтра наконец, кажется, освобождается для меня комната, придется потратить еще дня 2—3 на ее ремонт, и я наконец буду жить по-человечески. Денежные мои затруднения тоже кончаются, обещают их мне завтра окончательно ликвидировать. Дело дошло до того, что вчера я пошел на гор[одскую] станцию и взял себе билет на 19 (он у меня есть и сейчас) и сказал, что если наконец все мои затруднения не будут ликвидированы, то я уезжаю. <...> Мое писание прервали! Как важно в Тифлисе иметь жел[езно]дор[ожный] билет в кармане! Только что приходил ко мне проректор, приглашал зайти в консерваторию получить деньги и говорил, что все уже устроено...

3-го дня я познакомился с Пастернаком и 2-мя грузинскими поэтами¹. Они компанией поехали на 2 дня в Кахетию и очень меня звали с собой, но из-за безденежья я не поехал. Пастернак мне очень понравился, хотя говорил я с ним всего лишь несколько слов. У него очень интересное лицо, по выражению Шкловского, напоминает сразу и арапа и его лошадь. На днях у меня с ним будет встреча, сейчас же по возвращении их из Кахетии, а затем он едет в Кобулет (около Батума),

боюсь, что о своих проектах не очень успею поговорить, но если б из этого что-либо вышло, получилось бы здорово. Я имею в виду „Петра“. По всей вероятности, у нас будет и музыкальная встреча, он меня очень просил об этом, он уже знает сонату (по исполнению Юдиной)² и романсы, кроме того, ему, видимо, кто-то много наговорил обо мне.

<...>

32

26 сентября 1931 г.
[Тбилиси]

<...> О каких-либо элементарных удобствах или обстановке для занятий не может быть и речи, это все мне надоело и измучило меня до самой крайней степени. <...> ...Если в ближайшие дни это все не будет устроено, то, как мне кажется, я имею все моральные основания уехать. Ты спрашиваешь о консерватории — я еще не совсем вошел в ее жизнь, занятия там начинаются 1 октября, был я на одном экзамене (приемном для композиторов), и это произвело на меня довольно убогое впечатление. Вообще, я думаю, уровень здешней консерватории = нашему среднему техникуму и уж, конечно, несравненно ниже Центрального в Ленинграде. В опере здесь еще не был из-за болезни, но особых надежд на нее не возлагаю, думаю, что интересны только груз[инские] драм[атические] театры. <...> В скором времени сюда должны приехать Шведов и Рабинович, что они будут делать с квартирой и где жить, совершенно себе не представляю, со мной носятся, и то ничего не выходит. <...>

33

[?] сентября 1931 г.
Тбилиси

<...> Живу я по-прежнему в той же тоскливой обстановке... так же здесь с 6-ти утра до 10-ти вечера непрерывно визжат, режут и лупят друг друга дети, так же по ночам влезают в комнату какие-то коты, прыгают по столам, опрокидывают посуду, залезают в шкаф, я устраиваю иногда на них охоту со стаканом воды, на ночь даже ставлю себе два стакана — один для себя, другой для котов. <...>

34

22 ноября 1931 г.
[Тбилиси]

В прошлой открытке забыл вам написать свой адрес: улица Петриашвили, б. Удельная, 8, мне. Эта улица параллельная Вардцбанской, около Удельного сада, напротив моего окна по утрам и вечерам в саду собираются воробьи, видимо, со всего Тифлиса и поднимают страшный галдеж, но это очень

приятно, соседи у меня очень тихие, и вообще квартирой я очень доволен, хотя она помещается в полуподвальном этаже. У меня комната 28 метров, 3 окна, передняя, еще бывшая ванна и вообще изолированная со всех сторон квартирка, ее отремонтировали, и все очень чисто и хорошо, так что здесь будет работаться славно. Мебели у меня никакой нет, но собираю у кого стул, у кого стол, а в общем мне ничего не надо. Мыслями я целиком в Ленинграде и думаю сейчас только об одном, как бы поскорее туда попасть. Отношение ко мне со всех сторон самое хорошее и ласковое, но, несмотря на все прелести Тифлиса, я стремлюсь домой. <...>

35

6 декабря 1931 г.
[Тбилиси]

<...>

Жизнь моя здесь течет по-прежнему, я много занят и мыслями своими уже в Ленинграде, жду не дождусь, когда буду с вами, днем отъезда я для себя назначил 26 декабря. В числе моих занятий есть здесь у меня одно весьма хлопотливое: мне было предложено читать лекции для аспирантов и педагогов, и после 2—3 лекций стало приходиться на них столько народу — педагоги всех техникумов и школ, студенты и просто публика, что сейчас уже самая большая аудитория оказалась тесной и лекции будут происходить в зале. Это весьма для меня почетно, но хлопотливо, так как каждый раз приходится готовиться, волноваться, а при отсутствии каких-либо книг и нот в консерватории они все происходят *alla mente*¹. Другой мой бич — заседания, их здесь гораздо больше, чем в Ленинграде, и бестолковости тоже больше, приходится бывать и в театре, и в Радио, и в Наркомпросе, не говоря уже о самой консерватории. Предстоит еще много неприятностей с началом концертов и приездом сюда Юдиной, З. Лодий, Фейнберга, квартета Глазунова и прочих музыкантов, с которыми придется возиться или всякий раз „заболевая“ к их приезду. Они, наверное, будут считать для себя обязательным и побывать у меня, и провести время вместе, и их здесь будут принимать, а ведь если я не ходил на концерты глазуновского квартета или какого-нибудь Фейнберга в Ленинграде, то почему я должен терять вечер на них здесь.

Мое почетное и авторитетное здесь положение приносит много и неприятных минут, так, например, сейчас здесь музыкальный мир занят разрешением проблемы, какую грузинскую оперу поставить в Москве, в Большом театре (откуда получено соответствующее предложение), и вся публика разбилась на 2 лагеря: одни за Палиашвили („Абессалом и Этери“), другие за Аракчиева („Шота Руставели“). Вчера было заседание, на котором спор происходил с таким темпераментом, что

дело чуть не дошло до драки. Во всех этих делах много личного, много интриганства, и вот теперь хотят, чтобы я был Парисом, а я в этом деле предпочитаю быть Менелаем. На днях мне пришлось выступать в качестве Париса на заседании в Радио при оценке там произведений одного армянского композитора (Раманоса Меликяна), и это было тоже не очень приятно.

Вчера я получил здесь предложение, дирижировать симфоническими концертами, принципиально его принял и сделаю это по возвращении из Ленинграда. Хочу составить программы из произведений, никогда в Тифлисе не исполнявшихся. Так как оркестр здесь плохой, то постараюсь подобрать все пьесы для небольшого состава, вроде *concerti grossi* Händel'я, *Concerto Vivaldi d-moll*, *Abschied-sinfonie Haydn'a*, *Kammermusik Hindemith'a*² и прочее. Здесь большие трудности с нотами, но в этом отношении я думаю себе помочь, когда поеду в Ленинград. Хотелось бы также исполнить Классическую симфонию Прокофьева, что-нибудь Стравинского, а также непременно кого-нибудь из нашей молодежи.

На днях я получил предложение от Всеросскомдрама³ исполнять мою 3-ю симфонию в Ленинграде и Москве, дирижером в Ленинграде намечен Гаук, а в Москве Бихтер. И то и другое мне мало нравится, и сегодня я пишу в Ленинград, что хотел бы Дранишникова или буду дирижировать сам. Беда только в том, что в Ленинграде концерт намечен в конце февраля, я же из-за квартирных дел должен приехать к 1 января и до конца февраля оставаться в Ленинграде не смогу, и значит, если они не согласятся исполнить в январе или самых первых числах февраля, то я симфонию не услышу. В Москве она предполагается в мае или даже июне. Очень бы мне хотелось, чтобы во время моего пребывания в Ленинграде мои оперные дела подвинулись бы и пришли к какому-то окончательному своему завершению, хочется уехать в Тифлис так, чтобы до лета уже начать в этом смысле делать нечто вполне реальное.

<...>

36

18 февраля 1932 г.
[Москва — Тбилиси]

<...> Только что отъехал от Москвы. Симфония моя идет 1 апреля. Это очень хорошо, так как не только вы приедете, но весьма возможно, что приеду и я.

Почти всю ночь между Ленинградом и Москвой я провел в беседе с Дмитриевым, вчерашний вечер с Мелик-Пашаевым и сегодняшний день с Пшибышевским. Очень устал и тоскую по вас, все время думаю, что вы сейчас делаете. Тифлис мне представляется сейчас очень временным и делится на время до апреля и от апреля до лета, как-то так легче помириться с отъездом туда. <...>

24 февраля 1932 г.
[Тбилиси]

<...>

...В Москве я один вечер провел с Мелик-Пашаевым, играл ему симфонию¹, показывал отдельные места, в 3-х местах чуть-чуть изменил инструментовку, симфония ему очень нравится, и, вероятно, исполнит ее он очень хорошо. Там еще придется дописать много партий, так как оркестр там значительно больше (1-х скрипок 20—22) и т. д. Предложил мне использовать симфонию для балетной постановки в Большом театре.

В Тифлисе меня встретили очень хорошо, но чувствую я себя здесь пока очень неуютно... <...> Дня через 2—3 я принимаюсь за сочинительство и хочу погнать его в максимальном темпе.

<...>

1 марта 1932 г.
[Тбилиси]

<...!> Послезавтра истекает срок положенного мне себе отдыха, и я примусь за композицию. За это время я успел побывать в 2-х домах, где меня вроде как бы чествовали, был на концерте Бихтера и Духовской, а вчера был в опере на „Самсоне и Далиле“ с Фатимой Мухтаровой. Это очень талантливая и со сцены красивая женщина, но лишена подлинно художественной культуры, и ее большой темперамент проявляется как-то физиологически. <...> Музыка оперы во 2-м и 3-м действии мне понравилась, ведь оперу эту я слышал впервые, а кроме того, мне нравится слушать европейскую и не немецкую музыку, есть какая-то особая прелесть в Сен-Сансе, как в симфониях его, особенно с-moll'ной, так и в опере.

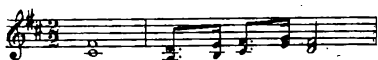
Духовская и Бихтер мне очень понравились в отдельных вещах, но от этой детальной отделки, когда нет настоящего, большого музыкального train¹, делается скучно, ничего в этом исполнении меня не взволновало, и в целом было скучно, все-таки это мастерство не большого плана искусства.

Эти дни мне придется походить в оперу, завтра пойду на „Кармен“ с Мухтаровой, меня включили здесь в состав бригады РКИ², производящей обследование оперы, и надо познакомиться с театром. В консерватории я сейчас буду занят меньше, так как здесь перешли на 5-дневку, и у меня оказывается еще один лишний свободный день. На днях я получил телеграмму из Всеросскомдрама такого содержания: „Контракция утверждена, приступайте к работе“, но приступить к работе я не могу, пока не получу от Пины текста, а потому ты, Масенька, нажимай на него, чтоб он не очень меня задерживал³. <...> Я очень мечтаю поехать в Москву на исполнение симфонии, но это будет зависеть от денежных обстоятельств,

и я чуть-чуть надеюсь, что, быть может, Московский Всероссийский комдрам мне в этом поможет. Вы во всяком случае поезжайте, ведь в связи с контрактацией у нас деньги будут. Только спешите с кем-нибудь, чтоб наверное знать срок ее исполнения, там ведь всегда могут быть перемены. Адрес Ксении Николаевны — Арбат, 30, кв. 38. Если мне удастся поехать, то в Ленинград я не попаду и пробуду в Москве всего дня 4.

Я очень мечтаю о лете, как-то уже совсем я перестроился на творчество, и педагогика и служба мне сейчас в большую тягость. <...> Эти дни я много импровизирую, играю отчасти музыку неопределенного назначения, отчасти же импровизирую нечто вокруг концерта, но твердо думать о его плане, содержания и музыке начну только послезавтра⁴. Сейчас мне даже приятно быть в музыке, но быть как-то в отношении ее в тумане и испытывать на себе просто какую-то ласку музыки, а не „работу“.

Иногда возвращаюсь к 3-й симфонии, и сейчас мне очень нравится и как-то много говорю моему сердцу



эта музыка, в особенности ее развитие в финале. Когда начну сочинять, буду вам описывать все подробно и присылать темы. <...>

<...>

39

4 марта 1932 г.
[Тбилиси]

<...>

Сегодня я уже начал работать над концертом, и у меня уже есть вполне определенное начало, завтра буду писать настоящее письмо и пришлю кусок музыки. <...> ... Главное — это то, что я сочиняю и настроение очень хорошее и во всех отношениях полное оптимизма. <...>

40

6 марта 1932 г.
[Тбилиси]

<...> Эти 2 дня я не сочинял, так как был занят всякими делами и уставал, так что за планомерную работу примусь только сегодня вечером. Вчера с утра занимался в консерватории, днем ходил в театр на заседание РКИ, причем вчера случилась там забавная мелочь: было назначено собрание оркестра оперы (производственное совещание), на котором должна

была присутствовать бригада РКИ и в том числе я. Когда я вошел, весь оркестр встал, председатель месткома сказал мне небольшую приветственную речь, сказал, что „вся страна гордится Вами“, сказал, что мы были бы очень счастливы поиграть Вашу музыку, и вообще в таком роде всякие приятные вещи, а затем оркестр меня приветствовал аплодисментами. Вероятно, при обследованиях РКИ такие штуки бывают не очень часто, мне, конечно, было очень конфузно, и я только раскланялся, но в ответ ничего не сказал.

Вечером у меня был Шведов, играл свою музыку, в том числе и симфонию¹, но все это было очень неинтересно, тематизм бледный, сплошь какое-то общее место, а развитие совершенно беспомощное, кроме того, я еще раз убедился, как вообще людям трудно дается оркестровая фактура и как вообще большинство композиторов сочиняет абстрактно, а потом оркеструет, и поэтому ничего не выходит, и нужно, по-видимому, либо специфическое дарование, либо громадная работа, чтобы наконец научиться ощущать оркестровую плоть. Тем более удивительно, что композиторы эти часто подолгу имеют дело с оркестром, прекрасно его знают. Шведов — дирижер, и даже Шапорин до известной степени этим страдает. Боюсь я очень за Христофора Стефановича и его абстрактное мышление, напрасно он сразу взялся за симфонию², все-таки с оперой ему было бы легче. <...>

Я не писал вам о своем свидании с Мелик-Пашаевым и Пшибышевским. С первым я провел целый вечер, сначала играл симфонию, показывал детали, говорил о некоторых подробностях дирижирования (мой опыт мне все же очень пригодился). Ему симфония, кажется, понравилась. А затем он очень много рассказывал о своем положении в театре, о тамошних нравах, мы выпили порядочное количество коньяку, а потом около часу ночи я еще пошел к Пшибышевскому, у которого просидел часов до 5, и на следующий день был у него с часу дня до отхода поезда, то есть до 7 вечера. Это очень интересный человек, живущий напряженной интеллектуальной жизнью, большой фантазер в своих исканиях, очень увлекающийся и впадающий почти в догматические крайности в своих увлечениях. Читал он мне отрывки из своей книги о Бетховене³ и куски разборов симфонии, это очень интересно, культурно и талантливо, но со многим я не согласен; рассказывал свои соображения о Бахе, очень новые и любопытные, где он Баха рассматривает прежде всего не как полифониста, а как гармониста и считает главной заслугой Баха то, что он рукоположник функциональности в гармонии и что этим Бах больше всего двинул музыку вперед, все это он очень интересно обосновывает и социологически. Говорили также и о моих делах и планах, вообще все время разговор носил очень напряженный и насыщенный характер.

<...>

15 марта 1932 г.
[Тбилиси]

...Все эти дни я был очень занят, уставал, а тут еще предстоит моя первая лекция по возвращении сюда, и мне приходилось хлопотать — раздобывать книги, а теперь готовиться. Нормальная моя жизнь здесь начнется 20 марта, когда я освобожусь от лекции и еще кое-каких здешних дел и смогу наконец начать по-настоящему творческую жизнь. <...> Посылки вам с Бихтерами сейчас послать не могу, во-первых, из-за безденежья, а во-вторых, у меня с Бихтерами вышло маленькое *qui pro quo*¹, и я предпочитаю на глаза им не показываться: 3-го дня был их концерт, они меня очень звали на него, Духовская была „очаровательно“ мила и любезна, и я даже зашел за ними в гостиницу, мы вместе пошли на концерт, раздевался я в артистической, мне было предоставлено место, но когда они пошли на эстраду, а я должен был пойти на свое место, то мне вдруг показалось невыносимо тоскливо скучным слушать сюсюкание Духовской, я схватил пальто и шляпу и бежать и только на улице оделся, так как боялся, чтобы по дороге меня кто-нибудь не задержал из знакомых. <...>

Беспокоит меня, что Пина затягивает дело с текстом, ведь он мне обещал через месяц все прислать, а будет готова только 1-я часть, а сколько частей всего, что они из себя будут представлять?² Пусть сразу же мне все напишет, ведь я не могу приступить к работе, если не буду себе представлять всего в целом, кроме того, я не знаю срока, когда я по договору должен все закончить, кроме того, я боюсь, что потом он навалит на меня все и мне придется в кратчайший срок все сделать, а никакой халтуры я не хочу и в последнем случае откажусь от работы. Я понятия не имею о характере договора, сумме, которую я получу, сроке исполнения и т. д.

Настроение мое продолжает быть хорошим, и, хотя я еще не начал систематически работать и начну только на днях, это меня не смущает и не повергает в хандру, в смысле здоровья чувствую себя прекрасно, донимают только материальные заботы. Из Москвы еще не имею никаких сведений, вероятно, на днях получу.

<...>

5 апреля 1932 г.
Москва

<...> Вчера вечером пошел в Камерный театр, но была такая скука, что я не досидел и пошел домой. После тебя у меня здесь было несколько коротких, но содержательных встреч кое с кем из композиторов, разговоры были с Шебалиным и Александровым о моей симфонии, но об этом напишу из Тифлиса подробно. <...>

17 апреля 1932 г.
[Тбилиси]

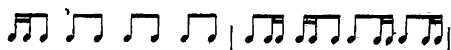
<...> Вот уже 5-й день, как я приехал в Тифлис. <...> После приезда эти дни я был очень занят консерваторией и прочими делами, связанными с моей океанной педагогикой, которую я с величайшим трудом дотяну до конца года... Зато в эти дни я много импровизировал и обдумывал свою симфонию. <...> Тифлис произвел на меня очень жизнерадостное впечатление, беда только в том, что консерватория берет меня в сильный переплет.

Дома я застал договор из Всеросскомдрама, который я на следующий же день отослал со своей подписью, заявлением о выплате денег тебе и письмом Арегену. <...> Стихи Пинины мне очень понравились, но, начиная с 6-го номера („Юденич“), они требуют кое-какого изменения и дополнения, о чем я ему пишу, и, прежде чем ему передать письмо, ты сама его прочти.

Я уже обдумал первых 5 отрывков, они у меня составляют в совокупности 1-ю часть, распадающуюся на отделы.

1. — „Мирное житие“ — Lento, счет $2\frac{1}{2}$, тональность si-minor, очень статично, музыка несколько сурова, на фоне длительных гармоний у струнных идут попевки духовых, текст поет бас, во второй половине струнные одевают сурдины, и в общем получается состояние почти дремы.

2. „Но“ идет в D-dur'e, ритм $\frac{4}{4}$



и т. д. со

всевозможными ритмическими отклонениями, темп Allegro moderato, светлый радостный колорит с угрожающими предчувствиями и светотенями. Поет солист, бас и хор. Первые две строчки — солист, дальше 6 строк — хор, разделенный на части, потом „хорошо бы миру быть... сгинь борьба“ — солист, „перекладины“ и т. д. — хор, „Всех отеческой любовью“ — солист, „Эй вы молодость свою“ и до конца — хор в полном составе.

3. „Первая стачка“. Начинается в A-dur'e, ритм $\frac{6}{8}$.



Moderato в очень светлых, весенних, почти есенинских тонах, все начало поет solo тенор (вводится новый солист — тенор) и хор, слова „Товарищи, все мастерские“ и т. д. произносит бас, ему отвечает хор по частям, далее слова „Первая стачка“ и т. д. идут в d-moll'e на $\frac{2}{4}$ более быстрым темпом, затягиваясь в медленный маршеобразный темп к концу: „Тихо звеня кандалами, идет Петерсон за Урал“. Поет хор и тенор.

4. „Восстание“ в g-moll'e — целиком хор до слов „Ижорцы, покой, смирение“ — это поет бас, музыка переходит в B-dur, слова „Везде — за худую гору“ и т. д. до конца — тенор.

5. „Империалистическая“ идет с очень большим подъемом, это кульминация, хор и оба солиста, большие звучности, много движения, основная тональность b-moll, со слов „Но где-то родину берут не так“ начинается дифференциация хора, вступления двух солистов, дифференциация всех звучностей, появляются новые ритмы и темпы, усиливается драматический пафос, обостряется эмоциональное начало.

И вот дальше от Павла Леонидовича требуются кое-какие переделки. Во-первых, во всем тексте нигде нет женщины. После „Империалистической“ какой-нибудь плач жен, матерей, сестер, возлюбленных дал бы мне возможность мотивированно ввести женский хор, а может быть, даже и солисток. Это бы в колоссальной степени освежило колористически дальнейшее развитие, во-вторых, придало бы много нового эмоционального жару и, кроме того, благодаря введению в действие новых сил и нового качества эмоции создало бы крайне мне нужный *тормоз*, в смысле задержки прямолинейного дальнейшего развития, создало бы и некую психологическую паузу между ростом к предыдущей кульминации и движением к дальнейшему развитию. С точки зрения содержания этот плач женщин мог бы быть исходным пунктом для роста классового самосознания женщин и вовлечения их в дальнейшем в общее развитие движения. Значит, I пункт — женщина. II пункт — Иван Арсеньевич Румянцев. Мне ужасно нравится, что в симфонии будет фигурировать живой человек, быть может находящийся здесь же в зале, очень нравится в какой-то степени „посвящение“ этой музыки этому живому человеку, а это во время исполнения симфонии непременно как-то отчасти получится, нравится и какая-то особая сердечность, человечность в этом, нравится и то, что этот Иван Арсеньевич — физически существующий человек и вместе с тем символ и что симфония эта в какой-то, хотя бы и небольшой, степени памятник этому живому человеку, осуществляющему вместе с тем и символ, и громадного значения общественно-историческую идею и действительность.

Но мне кажется, что его надо вынести из 8-го отрывка в другое место, кроме того, немного развить и дополнить. 4-стишие „Со старостью спорит зрелость“ целиком мне как-то не звучит, и я был бы рад, если бы оно было заменено чем-нибудь другим. Эпизод с Иван[ом] Арсеньевичем я бы сделал как начало какого-то отрывка, это было бы необычайно свежо, хорошо бы воспринималось, а мне бы, кроме того, дало возможность путем использования нового, качественно иного эмоционального содержания, почти лирического оттенка опять сделать паузу в эмоциональном развитии. Из Ивана Арсеньича хорошо, быть может, было бы сделать даже маленький самостоятель-

ный отрывок, связав его непосредственно с дальнейшим обобщением, а может быть и сделав из него что-то вроде музыкального эпиграфа для дальнейшего.

III пункт — „Октябрь“ — его нет в тексте. Есть „Империя-листическая“, а затем сразу „Юденич“. „Июль“ и „Октябрь“ занимают одну строчку в тексте. С точки зрения содержания всей симфонии мне кажется это недопустимым. Ведь „Октябрь“ рядом с июлем, занимая одну строчку и нигде далее не находя себе места, выглядит почти как календарная дата. Я, конечно, понимаю, что все дальнейшее содержание и есть по существу содержание „Октября“, но ведь текст симфонии развивается на фоне „исторического материала Ижорского завода“, в тексте упоминается ряд исторических событий, эти конкретные, действительные события создают образы и обобщения, и поэтому мне кажется необходимым, чтобы и „Октябрь“ был дан в каких-либо исторических фактах завода, иначе он промелькнет в музыке секундой и не успеет остановить на себе внимание, а ведь по весомости его значения он не может только промелькнуть в отрывке, посвященном гражданской войне. Нельзя, раз все остальное дается в обобщаемых художественными образами фактах, брать „Октябрь“ как символ, выраженный одним словом, не претворенным в образах.

IV пункт — „Юденич“: во-первых, деталь — „Рабочий молча пули льет, чтоб *поиграть* свинцовой пулей“ — не звучит мне и не нравится „поиграть“. Не могу этого слова допустить и „идеологически“ и эмоционально, очень прошу его заменить.

Затем после 3-х первых четверостиший требуется вставка, самая гражданская война, хотя бы 4 строчки, но какие-то образы нужны, ведь не годится здесь прерывать текст, изображать что-то музыкой и затем снова возвращаться к тексту, на словах „И снова так“... Очень прошу что-то присочинить.

Наконец, пункт V — конец. Прежде всего, я думаю из 2-х отрывков сделать один, если поэт согласится пойти на кое-какие изменения и дополнения. Итак: „Опять идет на завод Иван Арсеньевич Румянцев“ выпадает. Я думаю, что лучше всего он пришелся бы вначале, то есть после отрывка № 6 „Юденич“. После слов „он приступает к литью“, мне кажется, необходимо некоторое дополнение. Четверостишие „со старостью спорит зрелость“, по-моему, требует тоже дополнения, большей дифференциации образов, в строчке „с обеими молодежь“ для меня неприемлемо ударение *мóлодежь*, неприемлемо музыкально и неприемлемо стилистически по отношению к характеру стиля стихов в целом. Следующие 2 строчки, мне кажется, требуют тоже изменения и дополнения, они недостаточно выкованы и дифференцированы и ясны.

Теперь из 2-х отрывков монтируется один, с соответствующими изменениями поэта. В первом, по-моему, должен быть совершенно изъят средний абзац: „Страна оседлала судьбу, ну что ж, примиримся с фактом“. Во-первых, я не понимаю этого

„примиримся с фактом“ — кто и зачем это говорит, во-вторых, в этой строфе первый и единственный раз затрагивается 2-мя строчками проблема крестьянства: „До крови куснув губу, садится мужик на трактор“. Не лучше ли держаться в рамках образа и не вызывать к жизни нового очень содержательного образа, нигде не получающего в стихах развития? Наконец, строчка „Страна оседлала коней“ в первой строфе и строчка „Страна оседлала судьбу“ во второй дают при равенстве первых 2-х слов неудачное сопоставление. В первой строчке „оседлала коней“ мне кажется несколько банальным и изношенным образом, требующим изменения.

Четверостишие „И вместо проселков — асфальт, и вместо трактиров — вузы“, требуют некоторого расширения „асфальт“ и „вузы“, только 2 образа недостаточны для характеристики победы социализма, а в музыке мне нужен здесь более длинный текст (хотя бы еще 4 строчки). В итоге монтаж конца мне представляется так: „Иван Арсеньич“ вынесен вперед, последний номер начинается словами „без опыта, без чертежей“, все идет без изменений, кончая словами „А мы... что гадать на пальцах“, затем идет „В синей блузе“ (с изменением, если возможно, „коней“), средняя строка пропускается, а затем соединяется в неразрывное целое (это дело поэта!). „И вместо проселков — асфальт, и вместо трактиров — вузы, и вместо“ и т. д., затем „Со старостью спорит зрелость“, затем „Ижорец“, наконец, „в 6 месяцев кончен блюминг“ („немного вы там смущены?“ — теперь не нужно), наконец, „Рабочий в России умер (смущает меня несколько „в России“), родился хозяин страны, над миром стоит Москва, одетая в синюю блузу“. И конец...

<...> Послала ли ты партитуру 1-й симфонии Мелик-Пашаеву и текст симфонии Юровскому? Этому последнему я должен тоже писать большое письмо с описанием симфонии (на предмет контракции).

<...>

44

26 апреля 1932 г.
[Тбилиси]

<...> Сегодня в газетах прочел постановление ЦК о закрытии РАПМа и ВАПМа¹ и т. д. Очень меня в связи с этим интересует, в каком метод[ическом] бюро рассматриваются „Ижорские фрагменты“ и как в связи с этим, затягивается ли вопрос с рассмотрением или нет; интересует меня также, как к этому отнеслись мои дорогие товарищи — внезапные ВАПМовцы, как Тюля, Христофор и другие. <...> 30-го пойду вечером в театр на „Уриеля Акосту“², говорят, замечательный спектакль, а потом зайду в древнейший грузинский „сионский“ собор посмотреть пасхальную службу. <...>

8 мая 1932 г.
[Тбилиси]

... Вот уже 3 дня собираюсь вам написать большое письмо и послать кусок готовой музыки, но все эти дни я целиком занят и занятиями в консерватории, и заседаниями, и квинтетом, по вечерам прихожу домой и с ног валюсь от усталости. После завтра концерт моего квинтета, и после него мне сразу же полегчает. <...> Музыка, [ее] начало, у меня получилась, по-моему, очень хорошо, в течение месяца рассчитываю сделать 3 первых отрывка. Занятия в консерватории меня сейчас очень донимают, и я жду не дождусь свободы.

<...>

20 мая 1932 г.
[Тбилиси]

<...>

Все это время я был ужасно занят. Помимо обычных занятий в консерватории мне пришлось еще принимать участие в обследовательской работе и очередной реконструкции консерватории, что вызвало массу заседаний и совершенно бессмысленную трату времени, и наконец, квинтет. Было необходимо приготовить 2 концертных программы, и репетиции по 4 часа происходили ежедневно. Все это брало колоссально много времени, я изводился, бранился, но ничего не мог поделать. Концерт квинтета сошел очень хорошо и имел большой успех (занятия с квинтетом мне нравятся больше всего, так как здесь приходится иметь дело непосредственно с музыкой, что и увлекает и радует). Больше всего я ненавижу сейчас заниматься с классом по практическому сочинению, ученики у меня здесь и мало одаренные и мало музыкально развитые, да, кроме того, эти занятия мне в такой степени надоели, что с самыми гениальными я вряд ли смог бы сейчас заниматься и ужасно радуюсь, что еще только 1 месяц и, быть может, уже навсегда я расстанусь с этого рода занятиями.

Балуют меня здесь по-прежнему, теперь, с тех пор как появились цветы, мне каждые 3 дня приносят по 2 больших букета, и в комнате у меня от них очень хорошо. <...> Был я здесь на концерте квинтета глазуновцев, играют они очень стройным ансамблем и с большим блеском, но музыкально не очень интересно. С большим нетерпением я ждал стихов от Павла Леонидовича и очень рад, что их получил, но пришел от них в большое смятение. Мне пока трудно еще о них говорить, еще не вчитался, не вжился, но за это время у меня уже совсем сложился план моего сочинения, мне нужны были только кое-какие дополнения к прежним стихам, о чем я уже писал, П. Л. же сделал новые стихи, целиком исходя из своих

творческих побуждений, и, вероятно, не очень считался с тем, что он пишет для музыканта. Мне будет очень трудно сейчас найти путь к музыкальной форме, повторяю: быть может, это только сейчас, при первом знакомстве со стихами, но я испытываю большое смятение. „Натиск“ мне почти целиком не нравится, и в переводе на музыку он будет совершенно невозможным штампом и казенщиной и какой-то музыкальной фальшивкой. Вся эта историческая „справка“ от гражданской войны до наших дней написана без всякого *художественного* темперамента, без музыкальных образов и потому антимзыкальна.

„Гражданская“ мне тоже мало нравится, а женский эпизод меня не удовлетворяет ни с какой стороны. Здесь женщина — какая-то привлеченная на 1½ минуты из оперы актриса в симфонии. Из этого образа в дальнейшем ничего не получится, а в симфонии всякий элемент, раз появившийся, должен получить органическое развитие, это эпизод с актрисой, а не то, что мне нужно, это не монументально, это кусочек.

По всей вероятности, я сильно сокращу все, начиная с „Гражданской“, и придется мне монтировать самому, быть может даже исходя из старого текста. Но сейчас ничего, пусть полежит, я могу пока работать над 1-й частью, а там само все как-нибудь вырастет.

Посылаю вам начало, как видишь, у меня уже все точно в самом замысле в смысле инструментовки. Основной тонус этой части — скованность, статичность, очень замедленная и простая фактура. Мелодия у гобоя почти народного характера. Поскорее напиши, как тебе нравится. Я совершенно с тобой не согласен о применении хора в этой части, конечно, ее всю поет один бас, и, когда ты увидишь, как в дальнейшем развивается у меня все очень постепенно, ты согласишься со мной. Неужели П. Л. думал, что в симфонии можно будет 5½ частей провести без женского голоса и только в конце VI части я введу эту дуру с ее прощанием, а через 2 строчки из нее уже получится героическая женская стихия. Весь этот „женский“ эпизод я, вернее всего, выброшу совсем из симфонии. Ты себе только представь какую-нибудь Изгур в декольте и зеленом платье или Духовскую, которая поет: „Знаю, любимый, ты не сдашь. Если ж случится беда с тобой, значит, и я собираюсь в бой“. Я не имел в виду солисток и женщин у меня в хоре. Но довольно браниться.

Маси, у меня к тебе очень важная просьба! До сих пор я не имею никаких сведений от моего кинорежиссера. Еще в марте я послал на фабрику подписанный предварительный договор, затем в середине апреля я ему писал с просьбой сообщить мне, как дела с „Колоколом и обезьяной“, когда предполагается начало работы, если сценарий прошел через надлежащие инстанции, затем мне до сих пор неизвестно, приедет ли он (режиссер В. М. Петров), как мы условились с ним, в Тифлис, и если да, то когда, ведь мне нужно вместе с ним

работать над рабочим сценарием: где это будет и когда. Ведь я должен соответствующим образом построить свой бюджет времени. Затем, если он придет в Тифлис, то это может оказать влияние на сроки моего здесь пребывания, затем я не знаю также, как мне устраивать свои финансовые дела в связи с неопределенностью моих дел на кинофабрике. Вот обо всем этом ты позвони по тел. 552-44, вызови к телефону Владимира Михайловича (Петрова), поговори с ним, попроси его написать мне хотя бы самое короткое письмо (я писал, но ответа все нет) и сама напиши мне, в чем дело. Об этом можно поговорить и с Юрием Николаевичем Тыняновым (телефон есть в нашей книжке, адрес: Греческий пр., 15). Адрес В. М. Петрова: Крюков канал, 14, кв. 10а. <...>

Только что получил письмо от своего кинорежиссера В. М. Петрова. <...> С фильмом „Колокол и обезьяна“ произошла весьма крупная задержка, и он, во всяком случае, откладывается до зимы либо до будущей весны. Ю. Н. Тынянов болел и лишь очень недавно сдал сценарий¹. Сценарий оказался очень неудачным и в теперешнем его виде пущен в работу быть не может. Предварительная смета съемки требует 1 000 000 (миллиона) рублей, и ввиду неудачного сценария фабрика не рискует отпустить такой суммы, особенно ввиду денежных сокращений смет фабрики. Сейчас сценарий этот переделывает Шкловский и рассчитывает его спасти, но Петров думает, что в этом сезоне его поставить не удастся, думает, что к зиме это выйдет. Взамен он мне предлагает писать музыку к двум фильмам, о которых он сейчас ведет переговоры, особенно интересен второй.

1-й сюжет связан с началом империалистической войны, Государственной думой, фильм главным образом говорящий, и музыки там будет немного. Это интересно, конечно, только как заработок и как опыт работы в кино, художественного интереса не представляет, зато другой очень интересен. Сюжет из жизни современной молодой Турции², сниматься будет на 2-х языках — турецком и русском, съемки будут происходить в Турции, так что мне туда придется поехать. Это очень интересно с художественной стороны, интересно, вероятно, и с денежной, не говоря уже о самой поездке в Турцию. Так что я и руками и ногами соглашаюсь писать, все дело в сроках. Я ему сейчас же отвечаю о своем согласии, и если с этим что-нибудь выйдет, то будет очень хорошо.

Вчера меня оторвали от письма вот из-за чего: сюда на 2 дня приехали из Москвы зам[еститель] директора Большого театра в Москве и представитель „Комсомольской правды“ и перед заседанием (на которое меня звали) вели персональные переговоры со мной об опере для Большого театра и об участии моем в конкурсе³, объявленном театром. Оказывается, что сроки, ими объявленные, будут отсрочены и мой „Ижорский завод“ я смогу послать на конкурс. Об опере, как они мне ска-

зали, я скоро получу письменное предложение, театр располагает большим количеством либретто, и мне будет предложено выбрать.

Все это привело мои нервы в сильно возбужденное состояние, я рад, что, несмотря на большое расстояние, меня не забывают, и рад, что, по-видимому, моему решению окончательно взяться за композиторство обстоятельства благоприятствуют. <...>

Сегодня я был на генер[альной] репетиции оперы „Алмаст“ Спендиарова, музыка мне понравилась, последний акт инструментован Штейнбергом, но он инструментует гораздо хуже самого Спендиарова.

<...>

47

25 мая 1932 г.
[Тбилиси]

... Консерватория берет у меня массу времени, кроме того, меня постоянно вклеивают в разные комиссии, от которых отбояриться нельзя, и я жду не дождусь, когда наконец смогу по-настоящему приняться за сочинение. Занятия здесь кончатся около 25 июня, так что до этого времени я во всяком случае выехать отсюда не смогу, но несколько разгрузюсь уже 15 мая, так как в это время прекратятся мои занятия с квинтетом...

Тем не менее за сочинение¹ я уже принялся, но в этом письме еще не посылаю тебе музыки, начало у меня вызывает некоторые сомнения, и я его, может быть, переделаю.

После нескольких тактов гармонии струнных у меня на их фоне вступает гобой и поет продолжительную русскую мелодию, напоминающую причитания невест. Сама по себе музыка хорошая, очень спокойная (чего мне было добиться довольно трудно!), она хорошо рисует пейзаж, несколько унылый, придавленность психологии, тоску, но меня очень смущает последняя строчка: „Ловко накинут розовый занавес“, так как, исходя из этой моей темы, плохо получится именно „розовый занавес“, ничего „розового“ в нем нет.

Кроме того, весь этот пейзаж сквозь эту тему дается чересчур мягко, женственно, это какая-то „женская доля“, и с этой стороны меня эта музыка смущает. Сама же по себе музыка очень хороша и, быть может, очень пригодится для какого-нибудь *Andante*. Вообще, мне самое начало хотелось бы сделать очень суровым и сделать какими-нибудь совсем новыми техническими средствами. Быть может, я отодвину несколько текст и тогда получится оркестровое вступление, но его я тоже боюсь, чтобы не удлинять и без того очень большого сочинения. Сейчас, пока я писал тебе эти строчки, мне пришла мысль, не сделать ли перед каждой из 3-х больших частей (симфония делится так: I [часть] — 1-й отрывок, 2-й, 3-й; II [часть] — 4-й, 5-й—6-й и III [часть] — финал) оркестровые вступления, харак-

теризующие разные „идеологические“ состояния России. Очень хочется послать тебе поскорее музыку, и я бы сделал это и сегодня, но надо еще хорошенько выверить и отшлифовать ритмическую сторону начальной песни, а это задержит мое сегодняшнее письмо.

Очень мне интересно получить поскорее ответ от тебя на мое прошлое письмо, где я писал свои соображения о Пининном тексте, интересно, как он отнесся к моим соображениям и работает ли в желательном для меня направлении.

Ты постарайся на него воздействовать, расскажи ему о моем капризном и упрямом в этом отношении нраве, ведь мне действительно невозможно будет писать, если он не сделает того, о чем я прошу. Вообще же я считал бы более целесообразным, если бы он, прежде чем нести в метод[ическое] бюро свой текст, посоветовался со мной, а то там все одобряют, а текст для меня окажется неподходящим, я буду просить делать поправки, и их опять надо будет нести в метод[ическое] бюро.

Юровскому я написал на днях, и хорошо, если в это же время он получит и от тебя текст.

<...>

48

28 мая 1932 г.
[Тбилиси]

<...> Распорядок моего времени зависит... в сильнейшей степени от В. М. Петрова и моих дел с кино. Ему я написал, жду ответа, и работа с ним может совершенно изменить все планы, особенно если будем делать турецкий фильм. В Турцию, по-видимому, придется поехать дважды, сначала на предварительное обследование быта, условий работы, изучение пейзажа и прочее, а потом 2-й раз уже на съемки. Кроме того, где-то — либо в Москве, либо в Ленинграде — придется вести много переговоров о деталях работы, заключать договор и прочее. <...>

49

10 июня 1932 г.
[Тбилиси]

<...>

Ты обо мне, Масенька, не беспокойся, я себя чувствую прекрасно, последних 3 дня мне сильно полегчало в смысле работы, она идет уже сильно на убыль, и я приступил к регулярным занятиям композицией. <...> Очень трудно мне устроить свои дела в Тифлисе, я уже говорил, что служить в будущем году не предполагаю, но меня просят уделить Тифлису хоть некоторую часть времени, я отвечаю, что, только побывав летом в Ленинграде, я смогу отвечать более или менее точно.

Относительно своего композиторского плана пока ничего не пишу, потому что он у меня еще не установился. Мое вообра-

жение пока занято первыми частями, кончая „Империалистической“. Не согласен я ни с твоими пометками, Маси, ни с замечаниями Павла Леонидовича, но, на чем окончательно остановлюсь, все еще не знаю. Самая большая трудность в построении симфонической формы — декламация, я чувствую ее необходимость, согласен, что „Натиск“ должен быть построен декламационно, но нельзя сделать один номер декламационным, а остальные все напевными, не получится органической связи, а какие тут и где найти места, я еще не установил. Мелькают мысли о шумовых, барабанных и прочих сопровождениях мест декламации, но твердо еще ни на чем не остановился.

Очень мне нравится (пока еще лишь в моем воображении), как звучит „Восстание“ — в *sol minor*. Оно будет несколько схоже с некоторыми местами (где гаммы и трели) из 2-й симфонии.

Я очень хочу закончить здесь первых 3 части. „Гражданская“ все яснее и яснее вырисовывается в моем воображении, она мне представляется очень быстрым „scherzo“ вроде моей 3-й симфонии, там будет дан максимум всяческого разнообразия, целый калейдоскоп тембров на фоне непрерывного, очень быстрого движения шорохообразного оркестра, там возможна и декламация попеременно с пением — хора и солистов, возможно, что место „Изгур“ будет дано декламационно.

На днях я получил письмо от Павла Леонидовича, оно мне понравилось некоторой своей желчностью и меня творчески раззадорило, хотя я и не согласен с его замечаниями. Наши мысли работают совершенно различными методами, и когда он пишет о „женственном“, имея в виду применение женских голосов, то по отношению к симфонической форме это неверно: „женственное“ я могу дать без женских голосов, тембром оркестра, ритмом, мелодией, словом, чем угодно, что я, между прочим, и делаю в первой части.

Неправа и ты, как и он, когда советуешь в 1-й же части показать хор. В таком большом сочинении я должен очень экономно разворачивать свои тембровые и красочные средства, и когда я мечтал о целом „женском“ номере, то я имел в виду, доведя до некоторой кульминации все, что было заложено в первых частях, начать новую главу абсолютно новыми свежими средствами. Но это все длинные разговоры, и в письме всего не напишешь. Скоро уже увидимся и обо всем поговорим. Сейчас здесь находится Фингерт, вероятно, ты о нем слыхала (председатель метод[ического] бюро Ленинградской консерватории), очень милый и содержательный человек, марксист-философ, работающий по вопросам психологии, и в частности по психологии творчества, я с ним вижусь редко, но всякий раз с большим интересом провожу с ним время. Последнее время он мне говорит, что в Ленинграде на меня виды по части общественной работы в связи с упразднением Ассоциации, и уговаривал меня работать в Комакадемии¹. Я от всякой научной

~~работы~~ категорически отказываюсь, не возражаю изредка принимать участие в прениях по близким моей деятельности вопросам и хочу целиком сконцентрировать свою энергию на творчестве.

С нетерпением жду письма от В. М. Петрова (кинорежиссера), дела с кино имеют для меня громадное значение как в смысле „материальной базы“, так и планировки своего времени.

<...>

50

2 июля 1932 г.
[Тбилиси]

<...>

По приезде в Ленинград мне придется, прежде чем куда-либо ехать, потратить несколько дней на всякие деловые свидания с филармонией, Всеросскомдрамом, кино, по Люткиным делам и т. д. Смущает меня отсутствие известий от моего кинорежиссера, на последнее письмо я не получил ответа и совершенно не знаю, что он думает, возможно, что просто не пишет в ожидании моего приезда. Рассчитываю быть в Ленинграде числа 13—14, когда буду знать точно — протелеграфирую. <...> Устал я за этот год порядочно, мысль работает как-то ужасно вяло и неохотно, и мечтаю недели 2—3 провести в полной прострации.

Ты, Маси, не беспокойся о симфонии, это все будет сделано, и сделано хорошо. <...> Возмутительно только, что за „Ижору“ я получу так мало, ведь это работа не меньше оперы, а конструктивно даже сложнее.

<...>

51

18 октября 1932 г.
Москва

... Был уже 2 раза в Большом театре на „Псковитянке“ и „Отелло“. Всюду принимают очень любезно, познакомился с массой новых для меня людей. Когда выеду отсюда, еще точно не знаю, возможно, 20, 21 или 22, в зависимости от приема в Наркомпросе и некоторых своих личных дел в Большом театре. <...>

52

11 июля 1934 г.
[Ленинград]

<...>

Я живу здесь благополучно, большую часть времени сижу дома, ухожу весьма редко, весьма редко также обедаю вне дома. Полная тишина в квартире (Володя уже уехал в Карскую экспедицию, Пина тоже исчез месяца на 1½—2), казалось бы,

должна была способствовать моей работе, но я нахожусь в каком-то тяжелом состоянии творческой депрессии, и, несмотря на самое большое прилежание, ничего у меня не выходит, не припомню такого состояния.

За это время у меня раза 2—3 собиралась молодежь. Последний раз, дней 5 тому назад, были Попов, Юрочка с женой и Пушков с женой. Попов у меня обедал, а потом остался ночевать. Вечером занимались музыкой, и Юрочка показывал свои новые, чудесные песни на слова Гейне¹, потом весьма веселились, и на всю эту компанию попал случайно Владимир Александрович, оставшийся проведенным вечером весьма доволен.

Вчера у меня были Влад[имир] Алекс[андрович] с Борис[ом] Мих[айловичем] и засиделись довольно долго. Были, конечно, кроме бытовых очень интересных рассказов Бор[иса] Мих[айловича] бесконечные интеллигентские разговоры в стиле Влад[имира] Александровича, и мы очень интересно и насыщенно провели вечер. Бор[ис] Мих[айлович] очень похудел, лицо его как-то очень обострилось в смысле выражения, но человек в нем вполне существует, и все его несчастья, видимо, его не сломали, а еще как-то расширили душевную емкость, впрочем, он так же целен, как был, и качество его цельности то же.

На днях на день приехал сюда Петров, и я с ним виделся. Числа 15 он приедет сюда окончательно, но уже имел со мной разговор о будущей работе. Весьма возможно (почти наверное), он будет ставить „Петра“ по А. Толстому. Работа эта по кино для меня мало интересна, я бы с большим удовольствием взялся за что-нибудь смешное, веселое, острое, гротескное, или, например, „Мертвые души“², которые тоже ставятся, но с очень плохим режиссером.

Но „Петр“ все же представляет интерес как возможная будущая оперная работа, а потому предварительно пожевать ее в кино и поработать с Толстым может оказаться весьма полезным, к тому же материально это, вероятно, окажется выгодным. Так что за это время я думаю взяться.

Боюсь только, что тема для Петрова чрезмерно велика и он ее измелечит, все-таки он художник без надлежащего полета.

<...>

19 июля 1934 г.
[Ленинград]

<...>

С „Петром“ уже окончательно все выяснилось. Я уже дал Петрову принципиальное согласие. Будет готовиться фильм в 3-х редакциях: советской, европейской и американской с расчетом главным образом на экспорт. Моя работа начнется, вероятно, через несколько месяцев, и не думаю, чтоб ее было много. <...> Музыкальная моя тупость, кажется, идет на поправку, и пора уже, а то можно просто с ума сойти.

<...>

16 ноября 1934 г.
[Москва]

<...> Только что вернулся с концерта¹. Сегодня играли еще лучше, чем прошлый раз, и публика встречала и музыку и меня еще более шумно. Уже на репетиции мне оркестр устроил овацию, а на концерте они приветствовали исключительно сердечно. Что касается самого Мелик-Пашаева, то с ним еще нужно позаниматься, и тогда будет совсем хорошо. Для финала у него не хватает глубины и драматизма, 1-ю часть он дирижирует чересчур медленно, гулянье купцов у него тоже не выходит, как нужно, и вообще с ним следует еще поработать. Но в общем все хорошо и публике весьма нравится, оркестр очень доволен, а композиторы, не знаю, сколь искренне, все меня поздравляют с успехом. Радио здесь весьма обижено на меня, что я отнял у них первое исполнение, просит о непременном исполнении „Ижорской“ симфонии, предлагает мне сейчас же подписать соглашение о закреплении за ними права 1-го исполнения с уплатой мне 2500 рублей + приезд, гостиница и суточные за время репетиций.

Вчера я был у них на концерте Штидри, действительно оркестр и хор у них прекрасные, и концерты в Колонном зале они обставляют с большой торжественностью.

<...>

14 марта 1935 г.
[Тбилиси]

<...> Вот я и в милом мне Тифлисе¹. <...> На мою телеграмму на вокзал в Тифлисе явилось встречать меня 16 человек с 2-мя автомобилями и цветами. Я поехал к Багратионам, куда немедленно были приглашены все бывшие на вокзале, и тут сразу же был устроен пир. <...> Встретили меня здесь с совершенно исключительной теплотой и энтузиазмом, и выражению всяческих горячих чувств не было конца. <...> Мне придется, вероятно, переехать еще в один дом, к Вирсаладзе. <...>

21 марта 1935 г.
[Тбилиси]

<...> Вот уже неделя, как я в Тифлисе. <...> Всякие одышки и прочие сердечные неприятности у меня прошли совершенно. Я гуляю по Тифлису, подымаюсь по лестницам, по крутым подъемам и не чувствую от этого ни малейшей неприятности. Вообще себя чувствую как-то посвежевшим и помолодевшим. <...> Завтра переезжаю на новую квартиру, где мне приготовлена совершенно отдельная комната с роялем и где я

смогу регулярно заниматься, буду писать арию¹, о которой уже думал, и рассчитываю написать ее в несколько дней, затем закончу вступление, чтобы к весеннему фестивалю у меня было все в порядке. Кроме ожидания весны я хочу вернуться в Ленинград, имея в портфеле что-то новое и законченное, то есть хочу покончить со своими мелкими музыкальными долгами, чтобы потом иметь возможность уже регулярно работать над симфонией и оперой².

Мой адрес: Тифлис, Плехановский проспект, д. 58, Анастасии Давыдовне Вирсаладзе, для В. В. Щерб[ачева].

<...>

57

28 марта 1935 г.
[Тбилиси]

<...>

<...> Моя хозяйка А. Д. Вирсаладзе очень хороший музыкант, пианистка, на днях играет здесь в симф[оническом] концерте.

Она ученица Есиповой, ровесница и приятельница Калантаровой. <...> Начал регулярно работать. Пишу сейчас арию Анны из 5-й картины: „прислал портрет...“ Начинается у меня эта картина с хора за кулисами (песня из „Грозы“), и под аккомпанемент хора (сначала без оркестра) идет эта ария. (Концертная редакция без хора, но с той же музыкой.) Пока это получается очень хорошо, выразительно и драматично. В ближайшие дни рассчитываю закончить арию и тогда сделаю итальянский пролог. Кстати, здесь нашелся мой итальянский сборник с чудесными песнями, который я забыл здесь в прошлый свой приезд, это для меня очень кстати.

Сегодня идет в Москве моя „Гроза“¹, но вряд ли ее будут передавать по радио.

С отъездом своим отсюда пока ничего не решил, так как сейчас целиком занят своими композиторскими делами, а солнце, тепло, расцветающая природа и вся окружающая обстановка действуют на меня очень хорошо. Результаты кислородского лечения я все время отчетливо ощущаю, так как-то даже непривычно жить и не чувствовать своего больного сердца, не страдать одышкой и прочей гадостью.

<...>

58

16 июня 1935 г.
[Тбилиси]

<...> Мои московские дела кончились для меня вполне удачно, то есть я заключил договор, IV часть должен представить 1 августа, V — 1 сентября, VI — 1 октября, VII — 1 ноября,

симфония пойдет в Москве 20-декабря и исполнение намечено с большим парадом¹.

В Москве те части, которые я показывал, весьма понравились, и вообще принимали меня хорошо. Пробыл я в Москве 6 дней, а затем поехал во Владикавказ², это маленький, весьма уютный городок уже почти у подножия хребта, там я переночевал и на следующее утро отправился на автобусе по Военно-Грузинской дор[оге] в Тифлис.

<...>

59

15 июля 1935 г.

[Ялта]

<...>

Мне уже здесь несколько раз снилось, что я опять работаю в консерватории, и эти сны я воспринимал так же, как сны о гимназии, невыученных уроках и прочее. Придется, вероятно, затратить немало сил, чтобы избавиться от этой мрачной перспективы. <...>

60

26 июля 1935 г.

[Ялта]

<...>

Я никогда здесь не езжу на автобусах и очень редко на катере из-за обилия народу и пристрастия этого народу к пенью. Это пенье мне надоело до самой крайней степени, тем более что поют все одно и то же, главным образом юбилейный марш из „Веселых ребят“, только когда проходишь мимо украинских санаториев, слышишь что-то новое и иногда приятное. С удовольствием вспоминаю грузинское пенье, которого тут, к сожалению, нигде не услышишь.

<...>

61

12 октября 1935 г.

[Ленинград]

<...>

Вчера на афише филармонии увидел, что на открытии 1-й пьесой идет моя „Гроза“, затем концерт Чайковского для скрипки (играет Цимбалист) и Фантастическая симфония Берлиоза.

Со Штидри виделся уже 2 раза, но он об этом мне ничего не говорил. Вчера взял у него партитуру Альбана Берга „Lulu“ — это симфонические фрагменты из его оперы¹ — и сюиту Хиндемита „Mathis der Maler“². Самый беглый просмотр этих вещей поверг меня в очень большое смятение, это впечатление держит меня в руках весь сегодняшний день, и я не знаю,

кто прав — они или мы, но чувствую ужасную пропасть в технике, в отношении к искусству и, во всяком случае, с ужасом констатирую факт глубочайшей провинциальности, эпигонства и отсталости в своей музыке, хотя их музыку никак сейчас не чувствую и не понимаю³. Но это очень большая тема, и, поскольку испытываю сейчас только очень большое смятение, не берусь исчерпывающе изложить свое к ней отношение.

Приятно будет первыми звуками филармонии услышать свою музыку в хорошем исполнении. На открытии сезона обычно бывает приподнятое настроение у оркестра, а Штидри, конечно, постарается.

Я ему передал партитуру своей 3-й симфонии и буду рад, если он ее сыграет. На следующий день я его встретил на улице, и он, издали увидев меня, во все горло заорал⁴:



<...> Если у вас в санатории есть радио, то вы 18 октября настройтесь на Ленинград и послушайте „Грозу“, она идет, вероятно, 1-м номером, начало концерта 8 ч. 45 м. и будет передаваться по радио. Насколько мне известно, на этом же концерте ее будут записывать на граммоф[онную] пластинку. На днях на репетиции оркестра Мих[айловского] театра Животов демонстрировал свою „траурную музыку“⁵ и потерпел большую неудачу. Я там не был, по рассказу Ашкенази, Животов впал в совершенное отчаяние, по этому поводу у меня тоже особое мнение, к сожалению, не в пользу Животова. Его мне очень жаль, хотя такого отчаяния я не понимаю и ему не сочувствую.

В Москву собираюсь ехать числа 19 и к этому времени хочу закончить часть.

<...>

62

20 декабря 1935 г.
[Москва]

Дорогие мои Маса и Люттик!

Вчера целый день болтался, обедал у Гауков, где был прият необычайно ласково и пышно, потом занимался музыкой с Гауком... <...> Сегодня предстоит 1-я репетиция, концерт вы можете слушать 23 по станции „Коминтерн“, а 25 по станции ВЦСПС, начало концерта 8 ч. 30 мин., в первом отделении идет Шуберт, так что симфонию¹ ждите после 9 часов. Вчера мне музыка больше понравилась, и я уже не так огорчен, что слышу симфонию.

<...>

22 декабря 1935 г.
[Москва]

Дорогие мои Маса и Лютик!

В гостинице получить место совершенно безнадежно, и живу я пока у Гаука. Занят был эти дни очень. Приходилось присутствовать на репетициях оркестра, хора (замечательно поют), солистов (очень слабых) и, кроме того, вносить кое-какие изменения по части штрихов в партии, что я только сейчас закончил. Встаю в 8 часов утра, ложусь в 3—4, так что очень устал. С завтрашнего дня будет немного легче. Музыка звучит очень хорошо, в особенности IV часть, она получилась очень величественной. Завтра по моей просьбе будет совершенно закрытый концерт, никого пускать не будут, это будет лишь репетиция, передаваемая по радио, а вечером концерт (будет тоже передаваться по радио, станцией ВЦСПС). Я еще тут никого не видел, так как целиком занят работой, и ужасно счастлив, что уже завтра мне будет легче, хоть встать нужно в 8 утра.

Гауки со мной очень милы, но жить у знакомых я как-то не приспособлен, и это меня очень мучает и стесняет. Интересно, как это все вам покажется по радио, ведь расположение оркестра и близость к микрофону того или другого его элемента создают совершенно неправильную звучность.

Крепко вас обоих целую, ваш Фаси.
Послезавтра напишу.

64

28 декабря 1935 г.
[Москва]

<...>

Останусь здесь еще на несколько дней, если сегодня мне не достанут билеты. Это время использую для полного приведения партитуры и голосов в порядок и, может, съезжу в Клин пожить 2 дня в доме Чайковского.

Симфония прошла очень хорошо, жаль только, что хор стоял сзади оркестра, это очень отразилось на его звучности. Следующий раз сделают иначе. Москва мне уже здорово надоела, в самом крайнем случае рассчитываю быть дома не позже 2-го.

<...>

65

20 мая 1936 г.
[Ленинград]

<...>

Музыкальных особых новостей у меня нет, 5 кусков музыки из „Петра“ сняли, получилось довольно хорошо, хотя музыка и гнусная. Вчера я был в Михайловском театре на премьере „Свадьбы Фигаро“ Моцарта под управлением Штидри. Это

было изумительно хорошо, и, несмотря на отсутствие голосов у певцов, все было так музыкально, так блестяще выучено, срепетировано, а главное, музыкально, умно и артистично, что я считаю, что лет за 20 у нас не было такого хорошего музыкального спектакля. Несмотря на то что Моцарта в больших дозах я переносю с трудом, вчера я радовался до конца спектакля.

Вчера вечером, — еще до прихода из театра, мне звонили по телефону из Москвы с предложением писать музыку для театра Завадского¹ и предлагали немедленно выехать в Москву для переговоров, сегодня будут звонить опять, но этого предложения я не приму, — не очень оно меня интересует, и не хочу портить себе лета.

Сегодня вечером у меня, вероятно, будет целая компания: Шостакович, Попов, Шебакин и Юрочка.

За последнее время я опять стал двигать понемногу оперу, киношники на время меня, кажется, оставили в покое. <...>

66

3 июня 1936 г.
[Ленинград]

<...>

Прежде всего о музыкальных новостях. За это время я сильно помучился над арией „Прощай, Италия“¹, сделал ее до конца, но так как все в целом мне не понравилось, то я сделал опять все заново (арию), теперь она у меня получилась хорошо, идет вся целиком на тарантелле



благодаря чему не ослабевает ее темп. Мелодия арии тоже новая, затем аккомпанемент арии из тарантеллы превращается в песенку.



а затем одновременно сочетание песни с тарантеллой дает движение дальнейшему. Работой своей я теперь доволен, и она у меня поехала наконец вперед.

Филармония открывает свой будущий сезон опять моей музыкой, пойдут 2 арии „Колосовой“, это теноровая ария и итальянское начало, а может быть, целиком пролог.

В заключение сезона здесь филармония устроила конференцию с концертом из самых популярных вещей (по желанию публики), на эту конференцию-концерт держатели абонементов пускались бесплатно, и программа концерта была следующей: Испанское каприччио, „Гроза“ и увертюра к „Тангейзеру“. Как видишь, я попал в неожиданное соседство.

Был я здесь на концерте Клемперера, но я его и раньше мало любил, и сейчас он мне тоже мало понравился. <...>

Последние дни я кучу: вчера в Детском у Гаврика, сегодня у Оссовского.

Вчера было весьма весело, между прочим, придумывали имя новорожденной дочери Шостаковича, придумали — Сумбурина, или Фальшетта.

<...>

67

15 июня 1936 г.
[Ленинград]

<...>

У нас пока все идет по-старому, я помаленьку занимаюсь, двигаю оперу. Третьего дня у меня был заведующий репертуарной частью Мариинского театра Ю. И. Слонимский, провел целый вечер и между прочим дал ряд очень ценных советов по части изменения деталей либретто, главным образом, последней картины, что мы в ближайшие дни сделаем. Вообще, театр весьма нажимает на меня, и это хорошо, очень подогревает.

Вчера получил из Москвы запрос о 1-м исполнении 3-й симфонии (где, кем и когда она впервые исполнялась), это оказалось нужным для сообщения в Америку, видимо, там ее играют.

<...>

68

5 сентября 1936 г.
[Ленинград]

<...>

Я летом инструментовал пролог¹ и теперь пишу клавир. Нигде еще не был и совсем не в курсе ленинградских дел. Вчера только заходил в Союз, но там никаких особенных новостей нет, за исключением того, что Ашкенази собирается переезжать в Москву. В день приезда мне сразу же звонили и киношники й Мариинский театр, и те и другие собираются взять меня крепко за жабры. <...>

69

9 октября 1937 г.
[Ленинград]

<...>

Живу сейчас в Детском, снял комнату по соседству с Гавриком (у Богданова-Березовского, который на время уехал), там есть рояль и все удобства для работы. <...> Житье в Детском приятно и по своей обстановке, и потому, что меня ничто не беспокоит, а то даже в те немногие часы, когда я бываю дома, мне все звонят и успевают даже появиться посетители.

Вчера вечером в Союзе Шостакович играл свою 5-ю симфонию, музыка замечательная, но до болезненности мрачная. Вся она выдержана в очень строгих, суровых, аскетических тонах, в ней очень много нового для Шостаковича, и главное, что ново, — необычайная сосредоточенность и целостность эмоции и ее непосредственное выражение всей палитрой, жаль, что безысходно мрачно, но это пройдет. Я определил ее как лирическую, и беда заключается в том, что короткий такого типа прелюд не подавлял бы в такой степени, а здесь это превратилось в громадную монументальную концепцию, которая, конечно, давит. Во всяком случае, это очень значительное и глубокое сочинение.

В моей работе для „Балтийца“¹ мне пришлось попользоваться кое-каким своим старым материалом, в частности из 4-й симфонии, иначе просто не успеть сделать. Работать с этим режиссером довольно трудно, он ровно ничего в музыке не смыслит и сам режиссерски совершенно неопределенен в своих желаниях, сегодня одно — завтра другое, очень робок, и хотя и весьма милый человек, но большой путаник, и работать весьма трудно. Я думаю, что 4 съемочных дня будет достаточно, чтобы закончить всю музыку, *послезавтра у меня опять большая съемка.

Сейчас я пребываю все время в рабочей лихорадке, и хотя чувствую себя нервно усталым, но работаю ничего и надеюсь с этим делом быстро справиться.

<...>

70

15 октября 1937 г.
[Ленинград]

<...>

Мне уже очень хочется уехать на юг, но еще несколько дней буду занят „Балтийцем“. Музыки немного, но писанины очень много, так как большая часть tutti, и занят я сейчас сильно. Рассчитываю, что в 2 дня (20 и 21) запишут всю музыку, и тогда надо будет только окончательно устроить все денежные дела и можно будет ехать.

13 октября я уже получил первый маленький гонорар по „Петру I“, и хотя я не разбогател, но заплатил зато все свои долги по Управлению авторских прав, долгов у меня еще порядочно, но надеюсь со следующей получки совсем расквитаться, да и деньги за „Балтийца“ сами по себе покроют все долги, и у меня еще останется.

Живу сейчас только в работе, нигде не бываю, было тут 2 концерта Сигети, я и на них не ходил. В Союзе почти не бываю и нахожусь либо на [кино]фабрике, либо работаю, либо ем, сплю и гуляю по парку.

<...> Из моей музыки, кроме „Грозы“, не знаю, что пойдет в ближайшем будущем, так как партитуру „Ижорской“ все еще не удосужились раздобыть.

Мне предложили дирижировать „Грозой“, в Октябрьской декаде будет такой концерт, в котором в каждой пьесе будет участвовать ее автор („парад композиторов“). Шостакович и Дзержинский будут играть свои концерты¹, но если это по времени выйдет так, что мне придется ломать свой отдых, то я откажусь, так как ведь в этом году я хочу здорово поработать над оперой, перед этим надо беззаботно хорошо вздохнуть и отдохнуть, а мчаться сюда с юга, чтобы продирижировать несколько номеров из „Грозы“ в концерте, который, кстати, составлен по случайно подобранным пьесам и программа которого составлена к тому же плохо, не стоит.

<...>

71

21 октября 1937 г.
[Ленинград]

<...>

Что касается моей жизни здесь, то она по-прежнему протекает в напряженной работе. Прошлую ночь я провел за писанием партитуры, которую закончил в половине 2-го дня, а сегодняшнюю ночь провел на съемке, на фабрике, съемка кончилась в половине седьмого утра. Осталось мне еще написать музыки минут на 8, которую должен делать в 3 дня, надеюсь 25-го закончить всю музыку. Получается она у меня довольно хорошо, хотя для скорости я сильно обкрадываю свои другие сочинения. <...>

72

19 декабря 1937 г.
[Сочи]

<...>

Я уже очень рад, что возвращаюсь, поездка в Мацесту и всяческие лечения сильно надоели, и очень хочется поскорее домой и приняться за работу. <...>

На днях я в Мацесте встретил Стасова, и теперь, конечно, мы каждый день с ним видимся и гуляем вместе. Этот старик подвижен, как юноша, и, несмотря на свои 68 лет, живет меня.

<...>

73

9 августа 1939 г.
[Ленинград, Ольгино]

<...>

На днях я виделся с В. М. Петровым, он сейчас пишет сценарий к кинофильму „Киров“, рассчитывает закончить его осенью и с начала будущего года приступить к съемкам. Вероятно, мне будет предложено писать музыку¹.

За это время я сильно подвинул свою работу и очень этому рад, так как надоела она ужасно, работается как-то через силу, без всякого увлечения, а кончить ее надо². Вероятно, примусь за симфонию, где-то на юге буду ее обдумывать, хотя окончательно не решил, за что все-таки братья — симфонию; „Колосову“ или „Грозного“³.

<...>

74

22 мая 1940 г.
[Сухуми]

<...>

Получил несколько писем от Шишкова, он очень увлечен „Грозным“, пишет, что с увлечением работает, и прислал мне несколько образцов уже сделанного текста, сделано очень хорошо и очень выразительным языком.

<...>

75

23 июня 1940 г.
[Сухуми]

<...>

С Шишковым у меня была оживленная переписка, и образцы текста, которые он мне прислал, мне очень нравились. Очевидно, за лето либретто будет окончено и к осени можно будет начать сочинять музыку. <...>

Читала ли ты, что Шостакович, Пушкин и Чулаки стали орденосносцами?¹

Хотя здесь себя чувствуешь как на необитаемом острове и вести из всего мира как-то долетают и воспринимаются по-особому, тем не менее все военные события и вся эта бойня производит гнетущее впечатление и, конечно, удручающе действует на психику. Главное же, никак нельзя предвидеть, чем все это кончится, и мне кажется, что весь этот кошмар будет длиться еще долго, несмотря на начавшиеся переговоры.

<...>

76

28 августа 1940 г.
[Ленинград]

<...>

Что касается меня, то я целиком сейчас пребываю в музыке. Сейчас уже сделал всю экспозицию и часть разработки 1-й части симфонии¹ очень хочется, чтобы она вышла лаконичной и чеканной по форме. 3 части у меня уже намечены и имеется тематический материал к ним, финал еще для меня совершенно не ясен.

Много также приходится думать о либретто. Сделанное Шишковым хорошо по языку, и там много разговорного материала, но все вообще совершенно беспомощно в драматургическом отношении, и построить драму придется мне самому. Сейчас я уже сделал 2 первых картины в виде подробного сценария и написал все это для него. Но с либретто мне сейчас возиться несколько трудновато, так как мыслями целиком владеет симфония. <...>

Вчера мне звонили из издательства с просьбой заключить договор на сюиту². Я думал, что все эти разговоры относительно издательства были платоническими, но оказывается, они собираются печатать и платить деньги, что ж, это хорошо!

В сочинении симфонии я держусь сейчас другого метода, то есть ничего не инструментую, пока не будет все кончено.

<...>

77

10 октября 1940 г.
[Ленинград]

<...>

Из моих новостей одна та, что моя сюита № 2 уже награвирована и мне на днях придется заняться ее корректурой. Удивительно скоро они ее разделили, всего в каких-нибудь 3 недели. Другая новость та, что в ноябре мне, может быть, придется недели на 2 поехать в Тифлис на композиторскую конференцию. У нас тут возникло много всяких новых дел в связи с совершающимися реформами Управления по охране авторских прав, Литфонда, Музфонда и т. д. С оперой я пока ничего не сделал нового в смысле либретто, и это меня очень тяготит. Как-то трудно сосредоточивать свои мысли то в одной, то в другой области. Вместе с тем с этим делом надо поскорее кончать, а то кто-нибудь другой возьмется или остынут мои „хозяева“.

С симфонией тоже очень большая возня, но я ее понемножку двигаю. Очень приятно смотреть на чистые листы партитуры, и то, что сделано, будет звучать здорово.

<...>

КОММЕНТАРИИ

К письму 1

¹ См. коммент. 3 к письму 6 из Дрезденского цикла.

² Речь идет о трагедии „Российский Прометей“ (вариант названия — „Трагедия о Петре“) Н. Г. Виноградова — см. об этом в кн.: Советский театр. Материалы и документы, 1921—1926. — Л., 1975, с. 117, 237, 293, 303.

³ См. в связи с этим письмо М. И. Щербачевой к В. В. Щербачеву от 21 октября 1924 г. (Гаспра): „<...> Что касается до твоих дел... то принципиально, конечно, следует согласиться что-то написать для театра, только

что? Не знаю, я, конечно, но исторический сюжет с Петром, наводнением, обрисовкой характеров в их драматической ситуации мне не кажется привлекательным. Уж лучше бы что-либо балетообразное с вокальными частями из мира фантастики, символики, без точной локализации на месте и времени, либо противоположное — драму во всей глубине ее жизненной, вещественной ситуации, с перенесением ее смысла в иной план, с расширением ее содержания до последних глубин человеческого духа. Вот что бы подошло тебе, и второе, пожалуй, еще больше, чем первое. А история, Петр, старец — нет, это мне больше ничего не говорит. Важно то, что здесь не отыщешь новой формы, а опера так изжита, что обновить ее можно, только разрезав действительность в ином направлении. Это первое. Второе — произведение не должно быть большим, а твой музыкальный язык, при всей его напряженности, требует длинного изложения, а потому исторический сюжет не вместит твоего глубокого выявления музыкального вещества, не будет адекватен ему.

Не торопись соглашаться, Фасенька. Подумай, обдумай и подожди меня. Конечно, я тебе ничего не советую, но думаю так". Приводим также фрагмент письма М. И. Щербачевой к В. В. Щербачеву от 1 ноября 1924 г. (Гаспра): "... жил здесь еще 2 недели поэт Влад. Пяст — большой поклонник твоей музыки. Он собирается пойти к тебе. Я здесь очень его чуждалась, хотя, видимо, он не прочь был подойти ближе. Это до того издерганный, измученный и неприятно вывернутый наизнанку человек, вечно играющий какую-то трагикомедию и ни одного слова не говорящий просто, — он мне представился таким неприемлемым в своей неестественности, что я от него прямо бежала. Он декламировал, но с таким пафосом, что и это нельзя было вынести. На вечере с поэтами он читал свои стихи, такие же издерганные, как и он сам, и перед овежеством талантов молодых (речь идет о поэтах В. В. Казине и Д. В. Петровском, с которыми М. И. Щербачева познакомилась в Гаспре. — И. М.) совершенно терял, несмотря на свою большую утонченность.

Между прочим, я с ним говорила по поводу твоей театральной музыки. Он советует тебе взять Стриндберга: говорит, что он и ты прямо созданы один для другого, что переводы его очень сравнительно приличные. Я тебе советую его почитать и не давать согласия на сюжет с Петром. Очень уж я боюсь, что будешь раскаиваться потом".

К письму 2

¹ Президиум академической комиссии консерватории.

² Возможно, имеется в виду работа над балетом В. М. Дешёва "Красный вихрь" (см. письмо 5).

³ Русский музей, где некоторое время работала жена Ю. Н. Тюлина Софья Викторовна.

К письму 3

¹ См. письмо 1.

К письму 4

¹ "Небо и земля" — драматическая поэма для солистов и оркестра М. О. Штейнберга.

К письму 5

¹ Премьера балета Дешёва "Красный вихрь" состоялась 28 октября 1924 г. в Ленинградском театре оперы и балета.

К письму 6

¹ Имеются в виду романы Щербачева на слова Блока — соч. 11 (№ 5, 4, 3), Музсектор Госиздата, 1924.

К письму 8

¹ Речь идет об известной реформе музыкального, в частности композиторского, образования в Ленинградской консерватории, инициаторами которой были Асафьев и Щербачев. Для осуществления задуманных преобразований по предложению Щербачева в консерваторию были приглашены Х. С. Кушнарев, П. Б. Рязанов и Ю. Н. Тюлин.

² Осенью 1925 г. после утверждения Наркомпросом нового устава филармонии А. В. Оссовского на посту директора сменил М. Г. Климов, ранее (с 1922 г.) директор Академической капеллы.

³ Вероятно, имеется в виду Вторая симфония Щербачева, законченная в начале 1924 г. (партитура — в 1926 г.) и исполненная впервые 14 декабря 1927 г. в Ленинграде под руководством В. А. Дранишникова (солисты К. Н. Дорлиак и Н. Куклин).

⁴ Профобр (Главпрофобр) — Главное управление профессионального образования Наркомпроса.

К письму 9

¹ Речь идет о партитуре Второй симфонии.

² Гастроли Театра им. В. Э. Мейерхольда в Ленинграде проходили в 1925 г. с 22 августа по 27 сентября. „Учитель Бубус“ А. М. Файко и „Мандат“ Н. Р. Эрдмана — новые спектакли, поставленные в начале 1925 г.

К письму 10

¹ Имеется в виду празднование 200-летия Академии наук СССР.

² „Лес“ А. Н. Островского в постановке В. Э. Мейерхольда Щербачев видел, вероятно, в период гастролей театра в Ленинграде в 1924 г.

К письму 11

¹ Соцвос (Главсоцвос) — Главное управление социального воспитания и политехнического образования детей Наркомпроса.

² См. коммент. 1 к письму 8.

К письму 12

¹ В 1926 г. была осуществлена реорганизация музыкальных техникумов, в результате которой на основе второго и четвертого был создан Центральный техникум (ныне Училище им. Мусоргского).

К письму 13

¹ Комедии П. Мериме из цикла „Театр Клары Газуль“ были поставлены театром Е. Б. Вахтангова в 1924 г. Гастроли театра в Ленинграде проходили летом 1926 г.

К письму 15

¹ Речь идет, вероятно, о студенческих комитетах, действовавших в консерватории. На рубеже 20-х и 30-х гг. в консерватории распространилось воздействие РАПМа. „Загибы местной ассоциации пролетарских музыкантов были ужасны“, — вспоминает современник (см.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 117).

К письму 17

¹ НКП — Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос).

К письму 21

¹ Щербачев имеет в виду работу над Симфонией (Третья симфония).

² Ныне Тбилиси.

³ С осени 1930 г. Щербачев вел занятия в Тбилисской консерватории (см. Хронограф).

К письму 23

¹ Ныне Ереван.

К письму 24

¹ В. В. Щербачев был знаком с С. В. Рахманиновым. М. И. Щербачева в письме к мужу от 19 июня 1927 г. (Дрезден) рассказывает о встрече с Рахманиновым: „Дорогой мой Фасенька! Вчера перебрались мы из Берлина в Дрезден.<...> Ездил на Arnst., просидели весь вечер с Серг[еем] Васильевичем] Рахманиновым, которому ужасно понравился Лютик.<...> Пробудет он здесь долго, до октября: сейчас работает, пишет 4-й концерт. Внешне очень постарел, очень угрюм, но лицо удивительно умное и интересное. Все было мне интересно, и я пожалела, что тебя с нами не было.<...> ... В первых числах августа буду в Париже, куда поїши на имя Саши Зилоти (rue de Navarin, 17)“. Фотография, о которой пишет В. В. Щербачев, хранится в архиве композитора.

К письму 27

¹ „Здесь“, то есть в доме Шалико Аслаишвили, одного из учеников Щербачева.

К письму 28

¹ Речь идет о Третьей симфонии В. В. Щербачева.

² О Фортепианном концерте Щербачева см. письма 38 и 39, а также письмо Щербачева к М. С. Друскину от 23 сентября 1930 г.

³ Щербачев в 1931 г. вновь обращается к сюжету о Петре I. См. в этой связи письма 30, 31.

К письму 29

¹ Грузинский квартет был организован в Тбилиси в 1928 г., с 1930 г. — Государственный квартет Грузии. Щербачев выполнял в 1931 г. обязанности художественного руководителя квартета.

² Первое исполнение „Шествня“ Щербачева состоялось 18 мая 1913 г. в концерте Павловского вокзала (дирижер А. Асланов). В обзоре репертуара за 1913 г. (см.: Рукописный отдел ЛГИ театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 164 а) названы также сочинения Д. И. Аракишвили — „Среди сазандаров“ и „Грузинские танцы“. Одно из них, очевидно, было исполнено 18 мая.

³ Опера Ф. Обера „Бронзовый конь“ была поставлена К. А. Марджановым на сцене Петроградского театра комической оперы в 1920 г.

К письму 30

¹ Речь идет о первой поездке Б. Л. Пастернака в Грузию, состоявшейся летом 1931 г. Пастернак жил в Тбилиси и различных селах — Коджори, Бакуриани, Абастумани, Кобулет. Уехал из Грузии осенью 1931 г. (см. об этом: Пастернак Б. Письма к друзьям. — Лит. Грузия, 1966, № 1).

К письму 31

¹ Имеются в виду друзья Пастернака — грузинские поэты Паоло Яшвили, в доме которого гостили Пастернаки летом 1931 г., и Тициан Табидзе.

² М. В. Юдина исполняла Вторую сонату Щербачева, ор. 7, на первом концерте ЛАСМа 19 ноября 1926 г.

К письму 35

- ¹ По памяти (итал.).
- ² Прощальная симфония Гайдна, Камерная музыка Хиндемита (нем.).
- ³ Всероссийскомдрам — Всероссийское общество композиторов и драматургов.

К письму 37

- ¹ Имеется в виду Третья симфония, которую А. Ш. Мелик-Пашаев исполнил в 1932 г.

К письму 38

- ¹ Воспитание, хорошие навыки (англ.).
- ² РКИ — рабоче-крестьянская инспекция.
- ³ См. письмо 41 и коммент. 2 к нему.
- ⁴ Вероятно, имеется в виду Фортенианный концерт, о котором шла речь в письме 29.

К письму 40

- ¹ Возможно, речь идет о Второй симфонии Д. Н. Шведова (1932), посвященной 15-летию Октября.
- ² Вероятно, Х. С. Кушнарев не осуществил свой замысел создания симфонии.
- ³ Пшибышевский Б. С. Бетховен. Опыт исследования. — М., 1932.

К письму 41

- ¹ Одно вместо другого, недоразумение (лат.).
- ² Имеется в виду Четвертая („Ижорская“) симфония, над которой В. В. Щербачев работал в Тифлисе.

К письму 44

- ¹ Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. „О перестройке литературно-художественных организаций“.
- ² „Уриэль Акоста“ П. Какабадзе — спектакль кутаисского драматического театра (1929), основанного в 1928 г. К. А. Марджанишвили (в 1930 г. театр переведен в Тбилиси). Ныне — Грузинский театр им. Марджанишвили.

К письму 46

- ¹ Один из сценарных замыслов Ю. Н. Тынянова — „Обезьяна и колокол“ (1930); сохранились некоторые материалы к нему (см. об этом в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977, с. 551). Судя по письму, Щербачев должен был участвовать в создании фильма в качестве композитора. Замысел не был осуществлен. Но с режиссером В. М. Петровым композитору пришлось впоследствии работать.
- ² Фильм из жизни современной молодой Турции был в 1934 г. поставлен С. И. Юткевичем, это документальная лента „Анкара — сердце Турции“.
- ³ Конкурс на оперу, балет и симфонию в ознаменование 15-летия Октября был объявлен Большим театром СССР совместно с редакцией газеты „Комсомольская правда“ (см. № 76 от 1 апреля 1932 г.).

К письму 47

- ¹ Речь идет о работе над первой частью Четвертой симфонии.

К письму 49

¹ Комакадемия — Коммунистическая академия, учебное и научно-исследовательское учреждение в Москве (1918—1936). Впоследствии объединена с АН СССР. В 1929 г. открылось отделение Комакадемии в Ленинграде. В числе институтов академии существовал Институт литературы, искусства и языка (ЛИЯ Комакадемии), в музыкальной секции которого Щербачеву предлагали работать.

К письму 52

¹ Речь идет о песнях на стихи Г. Гейне Ю. В. Кочурова (шесть романсов для голоса с фортепиано, 1934).

² Вероятно, подразумевается работа над „Мертвыми душами“, которая велась в первой половине 30-х гг. по сценарию И. А. Пырьева в соавторстве с М. А. Булгаковым (опубликован в журнале „Москва“, 1978, № 1). В середине 60-х гг. Пырьев вернулся к мысли об этой работе (см. в кн.: Пырьев И. А. Избр. произведения. — М., 1978, т. 2, с. 261).

К письму 54

¹ В. В. Щербачев имеет в виду исполнение „Грозы“ А. Ш. Мелик-Пашаевым в Москве.

К письму 55

¹ Письмо написано по возвращении из санатория в Кисловодске.

К письму 56

¹ Имеется в виду ария Анны из оперы „Анна Колосова“ (см. письмо 57).

² Речь идет о Четвертой симфонии и опере „Анна Колосова“. Над оперой Щербачев работал в 1933—1941 гг. (не закончена).

К письму 57

¹ Упоминается сюита из музыки к фильму „Гроза“.

К письму 58

¹ В письме к жене от 16 апреля 1935 г. Щербачев подробнее пишет об условиях договора: „...они делают Klavierauszug, переписывают партитуру и оплачивают мои поездки в Москву.<...> Первые 3 части я им уже сдал в переписку, репетиции готового материала будут в сентябре...“

² Ныне Орджоникидзе.

К письму 61

¹ „Лулу“ — незавершенная опера А. Берга на сюжет трагедий Ф. Веллинга „Дух земли“ и „Ящик Пандоры“. Щербачев говорит о так называемой „Лулу-симфонии“ — оперной сюите в пяти частях, написанной Бергом в 1934 г.

² Речь идет о симфонии П. Хиндемита „Художник Матис“ (1934), созданной на материале одноименной оперы.

³ Вопрос о современной, особенно австро-немецкой музыке неоднократно дискутировался в кругу Щербачева. Ю. Н. Тюлин высказывает свое мнение по этому вопросу в письме к М. И. Щербачевой от 2 июля 1924 г.: „Современность западноевропейской музыки, как ее толкует Асафьев и какова она, вероятно, на самом деле есть, меня мало привлекает. Бог с ним с Шёнбергом. Может быть, это и очень хорошо с точки зрения „искусства“ — „сделанности“, но, право, в нем нет живой воды. Не есть ли это продукт цивилизации, выросший на почве умирающей музыкальной культуры? Вот Хиндемит меня куда больше интересует.“

И ужасно жалею, что не слышал Прокофьева и Стравинского. Пожалуй, я верю только в русскую кровь. Только мы еще, кажется, не исчерпали себя.

Жаль, что мы до сих пор еще не отвыкли ломать шапку перед пресловутой западноевропейской культурой и забываем, что культура всегда в настоящем, а когда отживает, то от нее остаются только одни традиции, гипертрофия мастерства, лишенного живого духа, вдохновения, а часто — и вкуса. Я не думаю, что в моем суждении говорит консерватизм, я просто варвар, преклоняющийся перед культурой и не признающий цивилизацию.

⁴ Приведенная тема — начало Симфонии № 2 Шербачева.

⁵ Возможно, имеется в виду Элегия памяти С. М. Кирова А. С. Животова.

К письму 62

¹ Речь идет о Четвертой симфонии Шербачева.

К письму 65

¹ Имеется в виду студия Ю. А. Завадского, существовавшая в Москве в 1924—1936 гг.

К письму 66

¹ Ария из оперы „Анна Колосова“.

К письму 68

¹ Имеется в виду пролог к опере „Анна Колосова“ (см. письмо 66).

К письму 69

¹ Шербачев работал над музыкой к кинофильму „Балтийцы“ (режиссер А. М. Файнциммер).

К письму 70

¹ Декада советской музыки состоялась в ноябре 1937 г. В репертуаре среди других произведений сюита Шербачева „Гроза“, Пятая симфония Шостаковича, фрагменты из опер „Мать“ Желобинского, „Декабристы“ Шапорина. Судя по письму, предполагалось также исполнение фортепианных концертов Шостаковича (Первого) и Дзержинского (Первого или Второго).

К письму 73

¹ Работа Шербачева над кинофильмом „Киров“ не состоялась, хотя сценарий был закончен.

² Возможно, речь идет о музыке к кинофильму „Станица Дальняя“ (см. Хронограф).

³ Имеются в виду Пятая симфония, оперы „Анна Колосова“ и „Иван Грозный“.

К письму 75

¹ В 1940 г. М. И. Чулаки был награжден орденом „Знак Почета“, а Д. Д. Шостакович (как автор музыки к кинофильмам „Трилогия о Максиме“, „Великий гражданин“) и В. В. Пушкин (как автор музыки к кинофильму „Учитель“) — орденами Трудового Красного Знамени.

К письму 76

¹ Пятая симфония Шербачева.

² Сюита № 2 из музыки к кинофильму „Петр I“ (1939).

ПЕРЕПИСКА С МУЗЫКАЛЬНЫМИ ДЕЯТЕЛЯМИ

Переписка Щербачева с музыкальными деятелями охватывает период с 1916 по 1950 год. Данная публикация частично отражает круг общения музыканта. Это композиторы, дирижеры, исполнители, музыковеды, театральные, музыкальные, общественные деятели, ученые, ученики.

В переписке с коллегами-единомышленниками А. В. Оссовским, Б. В. Асафьевым, Х. С. Кушнаревым, Ю. Н. Тюлиным, П. Б. Рязановым и учениками Г. Н. Поповым, В. К. Томилиным, Т.-Г. Тер-Мартirosяном, Ю. В. Кочуровым раскрываются различные конкретные ситуации, связанные и с премьерами новых опусов Щербачева, и с проблемами новой методики обучения композиторов в вузе и техникуме, с реорганизацией учебного процесса в 20—30-х годах.

В письмах дирижеров А. И. Зилоти, А. Ш. Мелик-Пашаева, А. В. Гаука и Л. М. Гинзбурга виден их живой интерес к симфонической музыке Щербачева, отражено их участие в премьерах Первой, Третьей, Четвертой симфоний и сюиты „Гроза“.

Переписка с писателями П. Л. Далецким и В. Я. Шишковым демонстрирует творческое содружество композитора и его либреттистов в работе над „Ижорской“ симфонией и оперой „Иван Грозный“.

О тесном сотрудничестве музыкантов-исполнителей с Щербачевым свидетельствуют письма М. В. Юдиной, К. Н. Дорлиак, М. С. Друскина и других крупных музыкантов, исполнявших музыку Щербачева в 20—30-х годах.

В этот раздел, разумеется, не мог быть включен весь обширный архив Щербачева, содержащий сотни писем. Более полная публикация богатого эпистолярного наследия Щербачева — дело будущего.

В отборе писем составитель руководствовался важными событиями жизни и деятельности Щербачева. Кроме того, включались материалы, дополняющие другие разделы сборника. Письма публикуются по оригиналам (карандаш, чернила, машинопись) с купюрами.

1. А. И. Зилоти — В. В. Щербачеву

18 августа 1916 г.
Выборг

Многоуважаемый Владимир Владимирович,
Ваша симфония предположена 22 октября¹. Мне будет *очень важно*, в смысле облегчения репетиционной работы, если Вы проверите голоса, которые я распорядился Вам доставить вместе с письмом.

Я буду в городе с 23—26 августа, так что в случае чего — позвоните мне.

Искренне Ваш А. Зилоти

2. К. Н. Дорлиак — М. И. и В. В. Щербачевым

29 июня 1922 г.
[Петроград]

Мои дорогие друзья Мария Илларионовна и Владимир Владимирович...

<...> Я работала как вол все это время, сначала готовила к экзамену, потом свой концерт; мне было очень больно не видеть вас на моем концерте, хочу верить, что вам помешало не

нездоровье, а какие-нибудь другие причины; я была уверена, что вы знаете. Как я пела, в беседе я бы вам рассказала, а писать об этом не хочется, скажу только, что Вам, Владимир Владимирович, который меня в прошлом году так поддержал, было бы приятно и Вы бы себе сказали, „что Вы не ошиблись!“¹. Осенью хочу непременно петь Ваши вещи, предполагая так: Щербачев, Мусоргский, Малер, Вагнер. Буду готовить летом...

<...>

... Да, я забыла сказать, пела я с Юдиной — она великолепная и милейшая личность; она просила меня с ней петь, оказывается, она с прошлого года об этом мечтала и стеснялась меня просить об этом, так что ходатаем был Штейнберг. Ноты Вл[адимира] Вл[адимировича] переписываются, и обе „Мэри“² я уже отдала от Вашего имени М. И. Бриан, она была очень обрадована.

<...>

Искренно вам преданная Ваша *Дорлиак*

3. К. Н. Дорлиак — В. В. Щербачеву

6 августа 1922 г.

[Юкки, близ Петрограда]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, Вы, конечно, уже знаете, что мы с Вами выступаем в среду в Доме ученых, но для этого нам надо с Вами свидеться и прорепетировать¹, я пою, конечно, Ваши вещи и Гнесина, что мы с Вами уже пели. Где и как нам свидеться? Я для этого приезжаю из Юкков, если б Вы могли приехать во вторник в Петроград, мы могли поработать во вторник и в среду. Будьте добры дать мне новые [романсы]².

<...>

Я очень рада с Вами увидеться, и если бы Ваши произведения не были бы замешаны в этом концерте, то я бы не согласилась участвовать, потому что я не совсем здорова, небольшая простуда.

Передайте мой сердечный привет Марии Илларионовне.

Искренно Вас уважающая *Ксения Дорлиак*

4. А. В. Оссовский — В. В. Щербачеву

1 сентября 1922 г.

[Петроград]

В[есьма] срочное

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович,

Посылаю Вам мандат на Ваше имя от Сорабиса¹, приглашающего Вас на заседание комиссии по реформе консерватории, и со своей стороны от имени правления консерватории и от себя лично очень прошу Вас прибыть на это заседание, имеющее в жизни консерватории решающую важность.

Заседание состоится завтра, в субботу, 2 сентября, ровно в 1 час дня в конференц-зале консерватории.

Примите мой душевный привет и сердечное рукопожатие.

А. Оссовский

5. П. П. Гайдебуров — В. В. Щербачеву

[Петроград]
15 ноября 1922 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович!

<...>

Обращаюсь к Вам по следующему делу. У нас есть большое желание поработать над возобновлением Нонета пластическими силами театра, очень разработанными и выросшими за последние годы¹. Но Вы не оставили нам [ни] партитуры, ни клавира. Не откажите же в предоставлении партитуры, на которой я писал партию света, с которой необходимо сообразоваться для разработки пластического рисунка, — в крайнем случае, переписав партитуру, я вернул бы Вам ее, если бы этот экземпляр Вы считали бы своею собственностью. Тоже и относительно клавира, который было неразумно составлять вновь по партитуре.

Если бы наша пластическая работа вышла удачно и закончилась бы до Вашего отъезда за границу, о котором мне кто-то сказывал на днях², то с удовольствием просил бы Вас принять на себя участие и руководство ансамблем.

Очень сожалеем, что не видим Вас у себя в Мастерской... Разве ее стены не повеяли бы на Вас ни одним добрым воспоминанием?

Надежда Федоровна просит передать привет Вашей жене, к чему и я горячо присоединяюсь, и Вам.

Крепко жму Вашу руку *Пав[ел] Гайдебуров*

6. Б. М. Попов — В. В. Щербачеву

12 июля 1923 г.
[Иркутск]

Г-ну В. Щербачеву.

Прошу извинить меня, что, не зная Вашего имени и отчества, вынужден начать письмо столь неучтиво.

От „России“, как говорят здесь, Сибирь была оторвана слишком долго. Я лично уже 15 лет как покинул Москву, и такая неосведомленность заслуживает уже, чтобы быть прощенным.

Случайно (как всегда в Иркутске) сюда попала первая книжка „К новым берегам“ — журнала, чрезвычайно мне симпатичного уже по одному только составу сотрудников, среди которых я встретил много близких по духу людей из числа бывших соратников моих по журналу „Музыка“¹. Их суждений, и в частности мнения И. Глебова, я привык уважать и ценить.

Поэтому оценка им Вашего творчества для меня является решающей, поскольку в этом вообще мы полагаемся на суждения других. Не имея, к сожалению, удовольствия ознакомиться непосредственно с Вашей музыкой, я хотел бы восполнить этот пробел, и не только для себя лично, но и для широких масс иркутской интеллигенции, которая объединяется вокруг университетских „Музыкальных пятниц“. Возникли эти „Пятницы“ в октябре прошлого года, и за первый сезон нам удалось провести их 25. Каждая обычно посвящается одному только композитору и идет как неразрывный концерт-лекция. Во вступительном слове излагаются биографические данные и освещается значение данного композитора в эволюции русской музыкальной литературы.

Затем каждая пьеса сопровождается толкованием ее (иногда даже с тематическим анализом, для сонат — всегда), прежде всего по указаниям самого автора, поскольку они нам доступны и выявлены в автобиографиях, письмах, воспоминаниях и т. д., и затем уже в личной оценке лектора.

Если Вы не имеете ничего против ознакомления иркутского муз[ыкального] мира с Вашей музыкой в данной форме, то я, как лицо близко стоящее к организации „Пятниц“, охотно включу в план нашей работы и лично проведу хотя бы одну „Пятницу“, посвященную Вам и Ан. Александрову, а если окажется достаточно материала, то по отдельной „Пятнице“ для каждого.

Но для этого необходимо просить Вас прислать мне, хотя бы во временное пользование, соответствующий нотный материал, автобиографические данные и, крайне желательно, Ваши толкования назначенных к исполнению пьес.

У нас есть хорошие пианисты и певицы, обещающие певцы (эти только из молодых) и струнный квартет. Но последний не очень надежен. Оркестра пока нет, и я лично на его формирование не надеюсь.

Из прилагаемых двух №№ нашей, теперь уже не существующей газеты Вы увидите общие контуры нашей работы и, надеюсь, не откажете в содействии ей исполнением моей просьбы, чем весьма обяжете готового к услугам Вашего

Б. Попова

7. В. В. Щербачев — А. В. Оссовскому

23 августа 1923 г.
[Дрезден]

Глубокоуважаемый и дорогой Александр Вячеславович!

В начале октября я предполагаю быть в Петербурге, и так [как] мне хотелось бы найти там себе какое-либо музыкальное занятие, а с другой стороны, я знаю, что всякие сезонные планы решаются обычно в августе — сентябре, то я решился побеспокоить Вас настоящим письмом.

Я был бы Вам чрезвычайно обязан, если бы Вы не отказали мне в любезности написать, могу ли я рассчитывать получить какую-либо должность или работу в Петербурге¹.

Всякая чисто художественная или педагогическая работа меня бы значительно более удовлетворила, чем административная, хотя и от последней я не отказываюсь.

Быть может, в консерватории, капелле, филармонии или каком-либо другом учреждении мне бы нашлось что делать. Из пребывания за границей я извлек для себя несомненную пользу не только в смысле здоровья, но успел также кое-что сделать, сочинить, послушать, посмотреть, почитать и поучиться².

Быть может, я бы мог исполнить для Вас какие-либо поручения. Что касается покупки книг и нот, то это сейчас чрезвычайно трудно из-за баснословной дороговизны. Книга в среднем стоит столько, сколько я трачу в течение двух недель жизни, а сейчас эта дороговизна растет еще более интенсивно.

В газетах пишут о возможном закрытии издательств в ближайшем будущем, так как из-за дороговизны изданий Германия потеряла не только внутренний рынок, но начинает терять и внешний.

Театры и концерты здесь по-прежнему процветают, но качество их тоже понижается. Последнее время мне часто приходилось видеться с Н. К. Метнером, он живет поблизости в Pilnitz'e; что это за очаровательный человек!³

В течение этого месяца у меня жили петербургские гости — М. В. Добужинский с женой, С. Н. Троицкий с женой и еще кое-кто — и сильно разогрели мою [тоску] по родине. О музыкальной здешней жизни надо писать или очень много, или ничего, и потому я уж лучше отложу это до возвращения и возможности рассказать.

Буду с нетерпением ждать от Вас вестей, дорогой Александр Вячеславович, и буду надеяться, что они будут для меня благоприятны, пока же прошу Вас передать мой сердечный привет Вашей супруге и принять мои пожелания всего наилучшего. Искренне душевно преданный Вам *В. Щербачев*

8. Б. В. Асафьев — В. В. Щербачеву

18 декабря 1924 г.
[Ленинград]

Дорогой Владимир Владимирович!

Очень вас прошу пойти навстречу просьбе Зельмы Арнольдovны Левенстерн, которая всецело согласуется с моими предположениями: видеть вас моим заместителем во 2-м госуд[арственном] муз[ыкальном] техникуме¹. С болью его оставляю, но больше не могу: перегружен, измучен и не в состоянии больше насиловать свою совесть, то есть сознанием, что только состою, а бывать не могу. Привет дружеский и сердечный. Ваш *Б. Асафьев*

9. В. М. Беляев — В. В. Щербачеву

2 января 1925 г.
[Москва]

Дорогой Владимир Владимирович,
очень прошу Вас не отказать молодому талантливому художнику Игорю Константиновичу Юону, который передаст Вам это письмо, позволить нарисовать Вас для коллекции портретов современных русских композиторов и музыкантов, которую он предпринял¹.

Пользуюсь при этом случаем передать мой поклон Вашей супруге и пожелать Вам счастливого нового года.

Ваш В. Беляев

10. М. В. Юдина — В. В. Щербачеву

3 июля 1925 г.
Петербург

Многоуважаемый Владимир Владимирович!

К сожалению, приходится отослать Вам эти 2 части далеко не так изученными, как я привыкла усваивать сочинения, к которым отношусь „cum magno admiratione“¹, — случилось так, что эту неделю мне весьма мало пришлось играть, по причинам совершенно от меня не зависящим, а теперь я на несколько дней уезжаю и боюсь оставить симфонию² у себя — но надеюсь получить ее снова, — ведь пока произведение не знаешь наизусть, оно чужое, а когда оно так впечатляет, оно не допускает чуждости. Это вообще, а в частности — Ваша музыка приводит слушателя к пределам человеческой души и человеческого бытия вообще, и кажется, что:

Музыкальный шорох
Матери открывает
Все, что ночь покоит
В сумрачных просторах (и т. д.)³ —

видится Психея, тоскующая на погребальном костре —

Вся улеглась, сгорая,
От детскости до рая —

она готова к развеществлению (не об этом ли говорят хотя бы необычайно медленные, *расширенные* темы в низком регистре — начало симфонии, в *особенности* в сонате последняя страница перед разработкой...⁴). Вы услышали то, что было темного во всей античности, поэтому в Вашей музыке такое глубокомыслие, то есть она как миф, непонятный без разгадки, и именно в этом ее главное *лирическое* воздействие. Но разве нельзя ска-

зять, что и „Макбет“ и „Лир“ действуют на нас лирически? Есть характеры, есть положения, есть неизбежное развитие трагедии, но есть и она *сама*, а коль скоро она может иметь некий музыкальный аналог, в просторечье — настроение, тема, она может и лирически действовать, — значит, и обратно — музыкальные темы могут быть характерами и симфонии — трагедиями. Каким образом Ваша музыка одновременно *шекспировская* трагедия и *античная* сакральность? Но меня в этом разубедить нельзя.

То, что я говорю, — тоже своего рода миф, — изложенное сжато, звучит дико и претенциозно, но я боюсь Вас утруждать праздными размышлениями и поэтому по „комплексному“ методу (полагаясь на Ваше терпеливое отношение к „соцвосу“, прошу того же и для себя) говорю обо всем сразу⁵. Не сказать не могу — ибо, как уже упомянула выше, Ваша музыка по своей природе рождает неизбежное стремление к действию.

И еще — недаром она связана с Шекспиром, — ибо она связана с Бетховеном.

Простите маэну, но, как всегда в России, без потуги дело не обошлось — надо пресечь беспощинное течение мыслей.

По-видимому, Вы нашли бестактным мое письмо о деловой стороне занятий — когда Вы вернетесь после В[ашего] отдыха, я позволю себе напомнить Вам о себе, дабы узнать, можете ли Вы вообще иметь со мною дело — а как — воля Ваша.

Я же, как мне и подобает, заблудилась в трех соснах.

В заключение прошу простить это беспорядочное письмо, что нетрудно сделать, если вспомнить, что у Jean Paul'я целые повести состояли из еще более безалаберных „Hundsposttage“ (напр[имер], „Hesperus“ — 45 Hundsposttage⁶ — eine Lebensbeschreibung⁷). Простите.

С совершенным уважением готовая к услугам

М. Юдина.

P. S. Прошу передать Марье Ларионовне почтительный привет.

И еще:

очень хорошо ежедневно прочитывать или проигрывать несколько идеальных строк, тогда — как течение дня пронизано лучами восходящего солнца, так и всякая умственная жизнь проверяется на огне этих вершин; чистая полифония всегда для меня является этим мерилем, и как много под ним беспощадно рушится. О крушении некоторых имен даже страшно подумать. Я знаю очень мало, но из всей известной мне так называемой „современной музыки“ неизбежно и *непоколебимо* при „полифоническом смотре“ высятся только два имени — Гнесина и Ваше, — все прочие не имеют права на лирику (ибо это лирика биографии, а не души), а другого они не могут.

М[ожет] б[ыть], Вы вообще никому не разрешаете распространяться о Вашей музыке — но я рискую, — либо когда-нибудь Вы мне скажете, заблуждаюсь ли я.

11. Ю. Н. Тюлин — В. В. Щербачеву

11 августа 1925 г.

[Ст. Сиверская, близ Ленинграда]

Дорогой дяденька!

<...>

<...> За это время я очень хорошо поработал над методом и программой по гармонии¹. Составил подробный конспект, постарался не упустить ни малейшей частности, и в результате вышло, кажется, очень стройно, логично, ясно и просто. Я сделал два опыта для проверки ясности и удобопонятности системы, и оба дали самые лучшие результаты. Вчера пришел ко мне Вальдгардт, очень славный юноша, и я ему в течение двух часов преподавал в общих чертах всю гармонию вплоть до септаккордов, причем он вникал во все детали и обязан был придираться ко всем неясностям. В результате он заявил, что все ему чрезвычайно понятно, кажется страшно интересным, открывает широкие горизонты и представилось таким логичным, что кажется, что иначе и быть не может. Материал у меня теперь расположен несколько иначе. Сперва у меня в виде вступления идет речь о *фактуре*. Потом глава о звукорядах, кот[орую] надо выкинуть, так как это должно проходиться до гармонии. Потом начинается собственно гармония. § 1. Об акустическом происхождении трезвучия и диатонического звукоряда, о гармоническом и мелодическом родстве тонов. § 2. О *ладах*. Ввожу понятие о „сфере тяготения“, которое мне очень многое объясняет. Лад определяю очень просто: объединение всех устоев и неустоев данного звукоряда на основе их (взаимного) тяготения. § 3. Расширяю понятие „сферы тяготения“ и объясняю посредством него минорные искусственные гаммы.

Дальше идет приблизительно по старому, только в разработанном виде. Все это меня чрезвычайно заинтересовало, и я теперь вижу путь, по которому надо идти, чтобы дать новый и интересный материал для изучения специалистам-композиторам. Мне очень хочется Вам все скорее показать, и я теперь уверен, что Вам все это понравится. Мне теперь осталось разработать септаккорды, нонаккорды и всякие сложные гармонические сочетания.

Когда в консерватории начнутся самые занятия? Я что-то не понимаю — если мы будем зачислены окончательно с 1 октября, то начнем ли занятия раньше?

<...>

Всего хорошего. Ваш Тюля

12. Б. В. Асафьев — В. В. Щербачеву

16 марта 1926 г.

[Ленинград]

Дорогой Владимир Владимирович!

<...>

Сердечное спасибо за симфонию¹. Мне всегда бывает стыдно просить Вас играть, ибо я чутко знаю — что для Вас это значит. Я глубоко преклоняюсь перед немногими композиторами, которые так высоко ставят творчество, что оно для них самих, испытующих этот процесс, казалось бы, как всякую работу житейскую, — остается святым и жертвенным.

Симфония произвела на меня сильное, *страшно* сильное впечатление, и особенно 5[я] часть. Она меня заворожила. <...> Менее всего приятной для меня оказалась почему-то вторая часть. Третья и четвертая — очень хороши, как и первая. Но пятая — уже не *часть*. Не хочется даже это слово употреблять. Тут уже растворение музыкального во что-то большее, навсегда неведомое, но желанное. Как теперь рассказать об этой симфонии людям — вот что меня мучит². <...> Я не знаю, что Вы еще будете делать с последней частью. Я очень боюсь, что Вы не удовлетворены ею оттого, что это не *часть*, а что-то выше того, чем должно быть заключение симфонии, чтобы иметь вид части. Но я лично запомню слышанный облик, запомню не в буквальном смысле — звуки, а то, что получил через них. Так же я запоминаю все ценное и в жизни, и в книгах. Как переживание, как свое состояние. А не ценное, но житейски необходимое запоминаю второй памятью — количественной. Сердечный поклон.

Ваш Б. Асафьев

P. S. Блок в Вашей симфонии Ваш, но все-таки в ней есть и его Мадонна и его Venus „модерная“, а главное; есть его берзки и свет (весенний снег и ночной петербургский свет на взморье — я-то этот свет знаю). Но в конце концов — все-таки страшно. Через Вашу симфонию я вдруг ясно соединил Блока с „Пиковой дамой“.

13. Б. В. Асафьев — В. В. Щербачеву

Май 1926 г.

[Ленинград]

Дорогой Владимир Владимирович!

Умоляю Вас по-дружески и просто по-человечески: помогите мне. Прежде всего тем, что ни в каком случае не отменяйте заседание, хотя я и не буду. Посылаю Вам все мои материалы¹. Если будет нужно, зачитайте главу о мелодике, Тюлин знает распорядок. Теперь материал можно отдавать в переписку. Он распланирован таким образом, что и с точки зрения интонационной эволюции на качественно ценном и объединенном ма-

териале, и с точки зрения чисто сольфеджийной: упражнения в постепенном усвоении интервалов, в ритме etc. — все одинаково богато и целесообразно, если только приближаться к этому с доброй волей. Из иностранных сборников я ничего не взял. За мной остаются только упражнения в синкопах etc., относящиеся скорее к области муз[ыкальной] азбуки, но сделанные также на живом материале, на народной песне. Теперь мне ясно, что 2-й год курса (голосоведение) построится уже не на фольклоре, а целиком на так наз[ываемой] художественной музыке, но также в ином плане, чем раньше.

Перелистывая эти материалы, обратите внимание на попевки — материал для упражнения слуха в перемене ритмических функций одних и тех же почти мелодических отрезков, то есть, значит, здесь в плане функциональном рассматриваются не аккорды, не вертикали, а горизонталы. Я считаю это открытием первой важности, ибо тут раскрывается смысл попевок, лейтмотивов, тематических, вариационных и вариантных метаморфоз etc. А главное, поддаются анализу формы мелоса как стихии, а не как мелодии, сунутой в 8, 16 etc. тактов.

<...>

Позвоните мне сегодня после заседания и расскажите жене, как все было. Если мне в течение ближайших двух дней не будет лучше, то надо все-таки хотя бы у меня созвать всех участников курса, чтобы выяснить условия, вопросы и место печатания курса. Затем, я еще никак не мог сделать предисловия. Но мне никто не прислал просимых пожеланий и указаний.

А где же то, о чем я Вас просил?¹ ² В наказание присоедините краткую биографию и список сочинений по opus'am с указанием годов:

Привет. Б. Асафьев

14. Г. Н. Попов — В. В. Щербачеву

22 августа 1926 г.
Ялта

<...>

Знаете, Вл[адимир] Вл[адимирови]ч, я давно заметил, что лучше всего работается, пишется, когда внутри есть ощущение дерзости. Мысль, самообладание, воля — конечно, факторы необходимые, но основное, что заставляло *искать*, ощущать свежее, стремительное, — радостное чувство дерзости. Вас любил за то, что Вы, направляя, организуя творческие попытки, не стремитесь охладить эту дерзость¹. И вот в этом-то пункте скрывается, по моему мнению, самая большая опасность для педагога. Опасность потерять чувство меры в дисциплинировании и в предоставлении свободы ученику. В Вашей со мной работе с большой радостью сознаю отсутствие этой опасности.

Залог этого вижу в остром *осознании* всех своих ошибок и медленных, маленьких достижений с помощью Вашей вдумчивой, серьезной критики...

Встреча с Яворским дала мне много интересного, поставила ряд новых вопросов. Утвердилось ощущение большой личности, большой эрудиции и огромной замкнутости. Хотя эта замкнутость несколько оттаяла при разговорах со мной, но не настолько, чтобы удовлетворить некоторые мои вопросы. Правда, было мало времени у нас. Всего лишь 2—3 часа. Общее ощущение от встречи с Яворским, помимо его личных качеств и его культуры, свелось у меня к сожалению о безусловном антагонизме между музыкальной жизнью Москвы и Ленинграда. Может быть, я преувеличиваю, но, во всяком случае, такое ощущение появилось во мне. Хотелось бы большого, яркого выявления культурно-музыкальной ценности личности Яворского не только в Москве, но и в Ленинграде. Тогда это безусловно сблизило бы наши центры (М[оскву] и Л[енинград]), явило бы больший взаимный интерес к жизни и творчеству музыкантов обеих столиц. Но это все „бы“.

<...>

15. И. И. Дубовский — В. В. Щербачеву

10 февраля 1927 г.
Москва

Многоуважаемый коллега!

Находясь в переписке с проф[ессором] Бернского университета Э. Куртом, автором книг: «Гармония романтики и кризис ее в „Тристане“»¹, „Основы линейного контрапункта“ и др., я по его личной просьбе имею Вам сообщить следующее:

Проф[ессор] Курт очень интересуется русской музыкой последнего 50-летия, считая ее одним из величайших моментов расцвета в истории муз[ыкального] искусства. Ваши сочинения он любит страстно (в оригинале — „leidenschaftlich“) и часто играет их. Ваши „Solitudes“², в особенности № 1, являются для него выразителем русской души — во всем ее величии и глубине. Проф[ессор] Курт просит передать Вам его глубокое почтение, он очень заинтересован некоторыми данными о Вас: год рождения, место пребывания, деятельность, перечень Ваших сочинений и т. п.

В заключение хотел бы добавить, что я информирую проф[ессора] Курта, сколько и как могу, о наших новых композиторах. О ленинградцах мне известно очень мало; думаю, что в плане ознакомления Запада с нашей творческой муз[ыкальной] мыслью не лишним было бы дать Курту хотя бы самые краткие сведения о тех ленингр[адских] композиторах, которые выявили уже свою самостоятельную личность.

С почтением И. Дубовский, препод[аватель] МГК³

17 августа 1927 г.
Ростов-на-Дону

Дорогой и родной Владимир Владимирович!

<...>

За последнюю неделю я имел несколько встреч с Шаубом и Хейфецом (теоретик). Последний очень интересовался Вашими „линейными“ и „инвенционными“ идеями и методикой нашей творческой работы. Я Хейфецу рассказал о моей с Вами работе, потолковали и о новейших „течениях“ композиторских, играл ему Инвенцию, Хорал и Песнь. Показывал (лишь зрительно) партитуру Септета¹. Общее мое впечатление от этих бесед: Хейфец очень приемлет (в принципе) идеи линейности и пр[очее], но практически многого не понимает, не улавливает основной тонкости и эластичности „горизонтального“ мышления.

О Москве. Проездом на юг я пробыл в ней 5 дней. Виделся с Яворским. Играл ему Инвенцию и частично Хорал. Предложил, советовал сыграть всю сюиту в Москве вместе с исполнением Септета.

Встречи с Кубацким дали мне много интересного. Ему я объяснил всю партитуру подробно. Кубацкий очень заинтересовался, и решено так: в конце августа он соберет музыкантов для разбора Септета. Если потребуется не очень много репетиций, то Септет войдет в программы камерных кон[церто]в кв[арт]ета Страдивари. Кубацкий наигрывал мелодию из III части (помните конец этой части: cello solo). У него это звучало на мой субъективный вкус обаятельно.

В конце концов, еще неизвестно, пойдет ли Септет в Москве. Кубацкий просил оставить ему партии — первый признак серьезного отношения к делу... Теперь о „шкурном“. Если еще не поздно, то нельзя ли мне просить Вас об устройстве меня в техникум в должность преподавателя „обязательного“ ф[орте]-п[иано]? Признаюсь, надежды на это у меня мало (поздно надумал), но все же попытаться надо. Сам я буду в Л[енингра]де 26 авг[уста]. Очень хочу Вас видеть и скорей показать на Ваш „суд“ Хорал и Песню. Надеюсь, что Вы раньше 1 сент[ября] не уедете из города.

Слышал здесь, что 2-я симфония Ваша поставлена в абонементные концерты. Страшно рад возможности наконец услышать ее. А что и как 3-я симфония? И романсы на стихи Есенина?² По приезде хотел бы все послушать... Пока всего лучшего.

Целую. Ваш Г. Попов

Привет Мар[ии] Илларионовне, Юр[ию] Ник[олаевичу] и Петр[у] Борисовичу.

17. В.В. Щербачев — В. А. Знаменской

26 сентября 1927 г.
Дрезден

<...>

...Вчера я видел Рахманинова, провел с ним много часов, буду видаться еще и завтра¹. Он хотя и сильно постарел, но интересен со своей чертовской физиономией (а она стала еще более чертовской) в высшей степени.

Как истый американец, он приехал в Европу со своим автомобилем и по жел[езной] дороге не ездит. На будущей неделе он едет в Париж и приглашает меня с ним ехать (путешествие до Парижа будет продолжаться 3 дня). Конечно, это ужасно соблазнительно и совершить такое путешествие по Европе на автомобиле вряд ли мне когда-нибудь придется, но, но, но — ведь он богатый человек, а я нищий, очевидно, при остановках будут дорогие отели, обеды в дорогих ресторанах, а [я] себе не могу этого, конечно, позволить, а путешествие было бы чертовски интересно, и вот поэтому я отговариваюсь тем, что уже взял билеты и что в промежуточных городах у меня будут всякие университетские дела. Семья его едет по ж[елезной] дор[оге], он же, оказывается, всегда ездит на авто и только океан на пароходе, но тут же, на том же пароходе, плывет и его авто. Вчера я немного слышал его игру, он теперь готовится к концертам, это действительно изумительно, и он, конечно, 1-й пианист в мире.

<...>

18. В. В. Щербачев — В. А. Знаменской

29 сентября 1927 г.
Дрезден

Дорогая моя! Сегодня вечером выезжаю отсюда в Нюрнберг, буду проезжать через Байрейт, где похоронен Вагнер, в Нюрнберге пробуду 2 дня, съезжу в Ротенберг на 1 день, а затем Карлсруэ, Страсбург, в последнем пробуду несколько часов, чтобы побывать в соборе (знаменитом готическом), и в понедельник рассчитываю быть уже в Париже: <...>

<...>

Третьего дня я бродил по картинной галерее, она здесь удивительна, очень примечательный сейчас и ее внешний вид — это барочно-ренессансное здание, очень красивое, с внутренним садом-двором, сейчас ремонтируется, и вот весь этот двор полон каменотесов и скульпторов, тут же на солнце высекающих из камня статуи-копии взамен разрушенных временем. Этот добрый стук молотков по камню, скульпторы в белых балахонах и рождающиеся из каменных глыб фигуры весьма занимательны. Все вечера я провожу здесь с Рахманиновым, третьего дня

с ним музицировали, я играл много своей музыки, кажется, ему очень понравилась.

<...>

19. В. В. Щербачев — А. В. Оссовскому

23 октября 1927 г.
Paris

Дорогой Александр Вячеславович!

До сих пор не мог Вам ничего написать по поводу данного мне консерваторией поручения об опере Делиба, так как только сегодня окончательно выяснил это дело.

Klavierauszug оперы стоит 67 франков, что же касается партитуры, то ее купить нельзя, она отдается только в „Location“¹ издателем, причем, как сегодня окончательно выяснилось, он ее вообще нам давать не желает. Все это тянулось так долго не по моей вине, я уже давно начал переговоры, но издателя лично не мог видеть, а сегодня получил от него письмо с отказом. Поручения в Лейпциг я выполнил более удачно, и, вероятно, консерватория уже получила ноты.

Сегодня я выезжаю из Парижа, по дороге побываю во Франкфурте и Берлине. В Ленинград приеду вовремя, то есть 1 ноября, если пароход в силу штормовых причин не запоздает на день или два.

Пишу очень мало, так как скоро увидимся. Варваре Александровне целую ручки, а Вас крепко обнимаю. Искренне и душевно преданный Вам *В. Щербачев*

20. Б. В. Асафьев — В. В. Щербачеву

15 декабря 1927 г.
[Детское Село, близ Ленинграда]

Дорогой Владимир Владимирович!

Поздравляю от всего сердца. От души. Поздравляю пламенно, искренне, глубоко приветливо. Ну, словом, не знаю, как сказать. После концерта я спешил на поезд и не мог вас повидать. Я рад за Вас, за Дранишникова, за все наше большое дело¹. Я хотел бы только одного: чтобы еще лет с пяток не остыло мое aufschwung'истое² сердце, чтобы наша совместная работа шла бы так дружно, как идет теперь, еще много лет. Крепко вас целую.

Ваш *Б. Асафьев*

P. S. Беру с Вас слово, что в ближайшие дни сговоримся на предмет посещения Вами Детского. Позовем и кое-кого из братии³.

4 января 1928 г.
[Москва]

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович! Спешу ответить на Ваше письмо. Мы охотно примем к изданию Вашу 2[ую] симфонию¹. Очень трудно, ввиду огромности произведения, точно фиксировать срок выхода из печати. Кроме того, мне неизвестно, имеете ли Вы в виду издание фортепианного переложения, которое, если оно у Вас имеется, можно было бы, правда, начать гравировать еще до окончания работы над партитурой и голосами. Во всяком случае, для окончания всех работ необходимо больше года, причем партитуру можно было бы выпустить через 7—9 месяцев.

Грандиозный размер симфонии заставит нас литографировать партитуру, а не гравировать. Этот способ принят и в Зап[адной] Европе. Во всяком случае, партитура будет иметь вполне хороший вид. Разумеется, что, если в дальнейшем Вы предоставили бы нам Вашу Симфониетту² или другое не столь большое сочинение, мы сумели бы награвировать его.

Размер гонорара трудно определить, так как это зависит от подсчета, который мы могли бы произвести, имея симфонию на руках. Мне кажется, что гонорар равнялся бы 1000—1500 рублей.

Очень прошу Вас, Владимир Владимирович, по возможности срочно ответить мне на это письмо.

Искренне уважающий Вас и преданный Вам А. Юровский

22. В. В. Щербачев — А. В. Оссовскому

3 августа [1928 г.]
[Гурзуф]

Дорогой Александр Вячеславович!

<...> Сейчас я наконец в Гурзуфе предаюсь животному образу жизни и отдыхаю, 12-го выезжаю отсюда в Одессу навестить брата и в Питере предполагаю быть 18—20 августа.

Если бы можно было перенести композиторский вступительный экзамен с 15 августа на более поздний срок, я был бы очень рад по целому ряду причин. Прежде всего, и я, и мои товарищи к этому времени были бы все или почти все в сборе, и это дало бы возможность провести прием в совершенно здоровой обстановке, кроме того, мне кажется более естественным, чтобы общеобразовательные экзамены предшествовали художественным, наконец, 15—16 можно назначить для композиторов день писания сочинения. Со своей стороны предлагаю для этого сочинения 3 темы: 1) „Что мне известно о русской музыке до Глинки“, 2) „Как и когда я обнаружил свое композиторское призвание“ и 3) „Какая музыкальная форма мне представляется наиболее действенной в настоящее время и почему“. Каждый поступаю-

ший выбирает себе из этих тем любую по желанию, а тут есть и историческая, и формальная, и психологически-автобиографическая. Чтобы не менять расписание, они в назначенный уже по расписанию день для композиторов могут писать эти сочинения, а числа 20 августа им можно было бы назначить уже специфически композиторский экзамен. Для обязательных предметов экзаменаторы сейчас есть в лице товарища пред[седателя] [нрзб] отд[еления] Гинзбурга, Акимова, Егорова, Буцкого, Климова, Кушнарева, Юдина, после 15-го приедет Рязанов, затем Тюлин и я.

Мне хотелось этими несколькими строками лишь сообщить Вам свои некоторые соображения об экзаменах, дорогой Александр Вячеславович, вообще же всякие мои подробные соображения, которые мне сейчас из-за солнца и жары не приходят в голову, Вам, в случае если Вы пожелаете, может рассказать Безоземцев, которого я видел перед отъездом и очень много говорил с ним. До скорого свидания!

Барваре Александровне целую ручки, Вам — мой искреннейший сердечный привет и пожелания не очень утомляться в это головокружительное для нашего брата время. Душевно преданный и любящий Ваш В. Щербачев

23. В. К. Томилин — В. В. Щербачеву

27 августа 1929 г.
Киев

Многоуважаемый Владимир Владимирович!

Хочу довести до Вашего сведения, что, к большому моему сожалению, мне, вероятно, не придется в этом году учиться в консерватории.

Причиной этому — почти безнадежное состояние моего отца, больного туберкулезом.

Материальные дела плохи, мать — совершенно выбилась из сил, а есть еще двое малых ребят, нуждающихся в уходе.

Мой отъезд поставил бы их всех в очень тяжелое положение, почему я и решаю на столь серьезный шаг. Хотя я в Киеве еще не имею никакого заработка, но думаю, что столько, сколько я зарабатываю в Ленинграде — 31 р[убль] в трудовой школе, — я здесь смогу найти.

Возможно даже, что я буду работать с большой пользой для себя — по вопросам музыкальной этнографии в кабинете муз[ыкальной] этн[ографии] Укр[аинской] Акад[емии] наук — работа, предложенная мне К. В. Квиткой.

Кроме того, у меня будет, по-видимому, достаточно времени, чтобы заниматься сочинением.

Два года, проведенные в Ленинграде, выработали для меня правильную установку в работе и открыли глаза на многое. Конечно, этого „многого“ еще недостаточно, но все же какая-то исходная точка уже имеется.

Сколь ни непрактичною вещью является всякий „заочный университет“, но все же мне хочется просить Вас, Владимир Владимирович, не отказаться изредка просмотреть работы, которые я буду Вам присылать.

Если согласны, Владимир Владимирович, то уж будьте добры и сообщить, как это для Вас удобнее: присылать ли сочинения на Ваше имя почтой или просто просить, напр[имер], Финка, чтоб он приносил их на урок и прилагал соответствующие усилия к тому, чтоб запомнить, что о них в классе говорилось?

Я очень прошу Вас, Владимир Владимирович, поделиться со мной Вашим мнением о том, насколько Вам мое решение представляется целесообразным.

Не находите ли Вы, что значительно трезвее и дальновиднее было бы ехать сейчас же в Ленинград, искать вторую службу, постараться осуществлять материальную поддержку семье, которая могла бы (отчасти) заменить мое присутствие, и самому тем временем продолжать свое ученье и стремиться без всяких промедлений достичь тех (больших ли, малых) высот, к которым таковое ученье в итоге приводит?

Затем, каков Ваш взгляд на формальную сторону этого вопроса? Возможно ли, по уже упомянутому уважительным причинам, получить в консерватории отпуск на год? И достаточно ли для этого написать соответствующее заявление на имя правления ЛГК?¹ Нужны ли какие-нибудь справки и откуда?

Вопрос с курсом мало меня заботит. Между прочим, у меня вперед за курс сданы: немецкий язык, мелодика и инструментоведение.

Должен сознаться, что в значительной степени от Вашего суждения зависит утверждение или неутверждение моего решения. Впрочем, Вы сами это, конечно, очень хорошо понимаете, и тем, вероятно, труднее Вам будет что-нибудь мне посоветовать.

Очень прошу Вас, Владимир Владимирович, простить мне причиненное Вам беспокойство.

Ваш В. Томили

24. В. К. Томили — В. В. Щербачеву

13 сентября 1929 г.
Киев

Дорогой Владимир Владимирович!

Огромное спасибо Вам за письмо!

Взвесивши все обстоятельства дела, я, разумеется, решаю ехать. Но все же какой-то минимальный „ликвидационный“ срок мне необходим. Предполагаю, что этот срок ограничится месяцем. За этот месяц я проведу ряд хозяйственных мероприятий, связанных с наступлением зимы, приму участие в возне

с пенсией и проч[им]. А чтоб не сидеть без денег, я, по поручению каб[инета] муз[ыкальной] этн[ографии] УАН¹, привожу в порядок рукописи одного ученого для их печатания.

Бряд ли за этот срок я успею-особенно много пропустить в консерватории. Но думаю, что и этот пропуск нужно согласовать с правлением ЛГК, почему и буду просить Вас передать туда прилагаемое заявление.

Две недели тому назад похоронил своего отчима, прекрасного, энергичного, доброго человека и большого-умницу. Скончался он, будучи всего 57-ми лет от роду. Все мы в большом горе.

Итак, на очереди у меня сейчас стоит вопрос о материальном укреплении себя в Ленинграде, на каковой предмет сейчас отправлю несколько писем. Очень тронут, Владимир Владимирович, высказанной Вами готовностью принять известное участие в организации этой стороны дела, но считаю этот вопрос во многих отношениях трудным и Вам, так сказать, „неподведомственным“.

<...>

Что я слышал, что в консерваторию на композиторское отделение поступил всего один человек? Грустная картина, если это так. А сколько, если б Вы знали, гибнет талантливой молодежи в провинциальных, да и не особенно провинциальных, композиторских классах! И какие жуткие требования кладутся в основу обучения, так сказать, modern'ой композиции, некоторыми шарлатанами!

Изгнание из произведения „обыкновенных“ трезвучий, восхваление этюдности изложения, однообразящей фактуру, культ зрительной псевдолинейности в ф[орте]л[ианн]ых произведениях, лишаящей произведение подлинного движения и превращающей произведение в какую-то сомнительную кучу, в которой копошатся черви (не слишком ли образно я выражаюсь?).

Ну, будьте здоровы, Владимир Владимирович, еще раз большое Вам спасибо за Ваше письмо и за участие, далеко не заслуженное мною, проявленное с Вашей стороны.

Ваш В. Томилин

25. Л. М. Гинзбург — В. В. Щербачеву

[?] августа 1930 г.
[Берлин]

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович!

Не будучи лично с Вами знаком, обращаюсь к Вам все же с нижеследующей просьбой.

Осенью этого года мне придется выступать на радио в Берлине — возможно, и Франкфурте и Кенигсберге¹ — с программами из современных советских композиторов. В одну из этих программ мне очень хотелось бы включить Вашу Симфониетту².

Не откажите в любезности сообщить, когда я мог бы получить от Вас партитуру, в чем распоряжении орк[естровые] голоса, сколько стоит исполнение (включая прокат нот), и прочие условия, если таковые имеются.

Если это возможно, то я просил бы Вас очень тотчас же выслать мне партитуру.

Что касается орк[естровых] голосов, то прибытие их сюда к концу августа совершенно необходимо. К этому времени я должен буду окончательно фиксировать программы, а я не рискну фиксировать исполнение, не имея на месте голосов.

Если у Вас имеется еще что-либо значительное приблизительно такой же длительности и *короче*, особенно для солиста с орк[естром] (еще лучше — для голоса с оркестром), то я очень просил бы Вас и эти партитуры прислать. Если они не поместятся в моих программах, то, во всяком случае, я их легко смогу устроить у других дирижеров, особенно если это будет *Uraufführung*³.

Вы меня чрезвычайно обяжете скорым ответом и присылкой партитур.

<...>

Разумеется и в том и в другом случае следует письма и партитуру посылать заказным, а голоса застраховать на возможно большую сумму.

И еще вопрос, хотите ли Вы деньги получить в России или оставить их здесь?

В ожидании В[ашего] скорого ответа остаюсь искренне уважающий Вас Л. Гинзбург⁴

26. М. С. Друскин — В. В. Щербачеву

23 сентября 1930 г.
Берлин

Многоуважаемый Владимир Владимирович, мне было бы весьма приятно организовать здесь исполнение В[аших] произведений. Поэтому я и направил дирижера Л. Гинзбурга к Вам с просьбой прислать сюда соответствующие материалы, но ответа, к сожалению, от Вас не последовало. Считаю своим долгом сообщить Вам, что присылка нотных материалов, однако, никоим образом не связана с исполнением их дирижером Л. Гинзбургом. Думается, мне удастся организовать их исполнение как в Берлинском, так и Кенигсбергском радио под управлением Scherchen'a, но для этого нужно в кратчайший срок иметь В[аше] согласие и обязательство прислать в необходимый срок партитуры и партии В[аших] произведений. В частности, я бы лично, если Вы считаете это возможным, взялся бы исполнить Ваш Форт[еппанный] концерт (кстати, в начале — серед[ине] ноября играю здесь в радио кое-какие из В[аших] произведений)¹.

В ожидании Вашего ответа искренне преданный и глубоко уважающий вас Михаил Друскин.

27. Т. Г. Тер-Мартirosян — В. В. Щербачеву

16 ноября 1931 г.
[Ленинград]

Дорогой Владимир Владимирович!

<...>

Не могу не поделиться с Вами еще одной приятной новостью: Томилин, Богоявленский и я с прошлого месяца прикреплены к Мариинскому театру по линии производственной практики. Это очень интересная и полезная работа, и к тому же (я считаю это роскошью) платная: 75 р[ублей] в месяц..

Юра Кочуров недавно приехал из Саратова, где он успел даже немного захворать. В разговоре со мной он сказал, что хочет писать оперу¹. В последнее время что-то его не видно.

Если не ошибаюсь, в январе в филармонии должна пойти Ваша симфония. Это меня радует вдвойне, так как Вы к этому времени, наверное, приедете в Ленинград². До сих пор не могу привыкнуть к тому, что Вас нет здесь, в консерватории, среди всех нас. Желобинского не видно, не слышно, несмотря на то, что он в Ленинграде. Между прочим, в начале будущего года в Михайловском пойдут „Новости дня“. Ставит Мейерхольд³. Вообще, должен сознаться, что стало несравненно лучше и легче.

Атмосфера для работы самая благоприятная.

Должен сознаться в нескромности, что меня страшно интересует Ваше настроение в условиях Тифлисской консерватории.

Жилищный вопрос, насколько мне известно, разрешился благополучно.

Жду Вашего приезда в Ленинград.

Искренно ув[ажаящий] Вас *Тер-Мартirosян*

P. S. Простите за качество бумаги (слишком мягкотелая.)

Тер-Мартirosян

28. П. Б. Рязанов — В. В. Щербачеву

4* февраля 1932 г.
[Ленинград]

Дорогой Владимир Владимирович!

Я только что вернулся домой с концерта¹ и, хотя и условился с Вами о встрече на 7-е, тем не менее имею внутрен[нюю] необходимость высказаться до предстоящей встречи. Разумеется, жалко, что не удалось встретиться с Вами до концерта, а потому данное мое высказывание может показаться в достаточной мере неожиданным — но что делать!

Если помните, перед своим отъездом весной в Крым я простился с Вами по телефону. Я не думал, что обстоятельства сложатся так, что мне не удастся свидеться с Вами более до Вашего отъезда на Кавказ. С тех пор много воды утекло, многое стало казаться иначе, и не только казаться, а глубоко осо-

знаваться и даже претворяться в действительность. За это время, как Вам, вероятно, в общих чертах известно, группа нас, композиторов, объединилась для совместной творческой работы, кое-что уже успели в этом смысле сделать, а главное — по многим вопросам договорились принципиально и определенно повернулись лицом к творчеству на совершенно твердых позициях. Почти все мы работаем сейчас над созданием массовой песни², над созданием того, что по содержанию своему *качественно* сильно отлично от того, что мы делали раньше. Это не значит, разумеется, что все уже найдено, все старое преодолено, и притом только потому, что оно старое. Если бы Вы только знали, какую трудную и упорную работу по перевоспитанию на творчестве проделывает сейчас каждый из нас! И это, с другой стороны, открывает глаза для критического осознания всего того, что делается другими композиторами, всего того, что исполняется и дискусируется. Разумеется, что не все из нас и далеко не в равной мере представляют себе; насколько они двинулись вперед, но я позволю себе с уверенностью сказать, что *двинулись все и даже идеалист* Юрий Николаевич. А главное, мы почувствовали почву под ногами, почувствовали себя уверенно. Прошла та ужасающая растерянность, которая давила в последние 2 года особенно ощутительно. Мы почувствовали себя не оторванными от жизни страны, не выброшенными за борт, мы почувствовали себя полезными в своем творчестве, мы увидели, что и общественное отношение к нам изменилось, мы увидели в отношении себя дружеские проявления от тех лиц и обществен[ных] организаций, от которых, казалось бы, не могли никак — ну, скажем, еще в прошлом году — ожидать этого. Нас критикуют, и жестоко критикуют, но критикуют дружески, желая помочь, а не утопить. Мы имеем целый ряд объективных доказательств дружеского отношения к нам общественности — как к композиторам, повернувшим в сторону массового музык[альной] движения, в сторону создания *новой пролетарской музык[альной] культуры*. Все это я говорю только для того, чтобы Вы правильно оценили *ту точку зрения, с которой мне хочется высказаться* не столько о Вашей Симфониетте, сколько о Вас как о композиторе, о Вашем творческом пути.

Владимир Владимирович! Я прошу отнестись к моему прямому, честному высказыванию просто и глубоко. Симфониетта Ваша мне была известна в эскизах I и II части, и я не знаю, когда она была дописана. И мои первые впечатления об эскизах Симфониетты говорили не в ее пользу. Но тогда, несколько лет назад, мое отрицательное отношение к 3-й Вашей симфонии определялось совершенно субъективной, эстетской точкой зрения. Я, во-первых, определил ее для себя как попытку Вашу уйти от старой манеры письма, разгрузиться от психологизма 2-й симфонии, разрешить новые формальные затеи — и только. Помнится, был у меня с Вами разговор тогда на эту тему (шли мы как-то вечером и говорили о I части Симфониетты, вообще

о гротеске, об эмоциональности, об импровизационности фактуры, о прозрачной оркестровке и т. д.), и я говорил Вам, что эта новая манера меня не убеждает. Я тогда еще не понимал того, что эта новая манера, вернее, „пробы“ ее прикладываются к отнюдь не новому для Вас содержанию, что настроения 3-й симфонии близки многим настроениям 2-й симфонии и „Выдумок“ — а следовательно, это вовсе не новый этап самосознания, и всячески отстаивал „подлинность“ 2-й симфонии, единство ее стиля, глубину, целостность и органичность ее содержания в противовес Симфониетте. Вы много тогда говорили, что импровизационность I части, кусочность, внешняя разорванность и „гротескность“ получают свое разрешение, художественное развитие и обобщение дальше, в следующих частях. Говорили о глубоко личном начале и в этой симфонии.

И вот сегодня с первых же тактов (допустим, и несовершенного исполнения Симфониетты под Вашим неопытным руководством) я почувствовал страх за Вас как за композитора. Я понял, что дело не в неудачном произведении, а в неверном творческом пути, в глубоком творческом кризисе, в зияющей оторванности от объективной действительности³. Симфония от начала до самого конца последовательно раскрывает лицо мятущегося, *растерянного* художника, который *без ясно осознанной, ведущей идеи* не смог разрешить в симфонии ни одного из противоречий личных настроений и на одних настроениях задумал создать симфонию „вечной странности“. И я тут же решил, что необходимо объясниться, необходимо помочь Вам разобраться в самом себе, в творческом пути Вашем, в том, что делать дальше. Первое — надо бросить Кавказ и вернуться домой, в определенную общественную и творческую среду, без которой Вам нечем будет дышать, невозможно творчески двинуться вперед, встать на твердые ноги. Надо перестать быть изолированным от мира человеком, надо включиться в общественную практику жизни, надо многое перебороть в себе, преодолеть. Надо забыть все мелочи личных неудобств, неполадок, обид и проч[ее]. Надо направить себя, твердо наметить путь дальнейшей творческой работы, сбросить с себя то наносное, что осталось от времен пропаганды „современной музыки“ филармонией и Институтом истории искусств. Надо осознать большие идеи времени *как свои идеи, найти метод[ы] художественного* воплощения их, ими пронизать свое творчество, сделать его *целесообразным и волеуправленным*. *Надо оздоровиться*, оставить мир сугубо личных, надрывных переживаний, мир настроений, ибо ими сейчас не наполнить не только симфонии, но даже маленькой пьесы для ф[ортепиа]но. Надо отказаться от „масок“, от „гротеска“, преодолеть неясности замыслов, преодолеть упадничество, надо выйти из тупика.

Я не хочу, чтобы моя краткая встреча с Вами после концерта, на людях, в сутолоке расшаркивания, пожимания рук и лобызаний была воспринята как сухая встреча чуждых людей,

из коих один — то есть я — даже и внешне не смог, для приличия, написать на своем лице улыбку и выразить на словах свое удовлетворение по поводу симфонии. Неужели же я не понимаю, что это мы с Вами в свое время съели не один пуд соли, понимали друг друга, это Вы помогли в свое время и как помогли мне; а пришло время, быть может, нужно помочь и мне Вам. Если поймете мое настроение и мои чувства — все, значит, хорошо, не поймете — это значит — горячность и в то же время объективность моего высказывания будет воспринята ложно. До скорого свидания.

Ваш П. Рязанов

29. П. Л. Далецкий — В. В. Щербачеву

17 марта 1932 г.
[Ленинград]

Владимир Владимирович, я навел справки во В[серосском-дра]ме относительно наших дел. Контракция незыблема, но некоторая оттяжка с формальным заключением договора получилась оттого, что ведутся переговоры относительно исполнения будущей симфонии с филармонией. По обыкновению дело делается в ударном порядке, т[о] е[сть] не спеша. Ввиду того, что договор будет типовый, у меня встает мысль: нужно ли его посылать для подписи Вам, или подписать можно кому-либо иному? Телеграф[ируй]те. Свою часть я написал. Неожиданно для себя в стихах... Несколько дней она у меня еще полежит, потом вышлю Вам.

Как тифлисская весна? Благоотворно ли влияет на Вас?

Жму руку. Павел Далецкий

30. П. Л. Далецкий — В. В. Щербачеву

25 марта 1932 г.
Ленинград

Владимир Владимирович, получил вчера Ваше письмо. Рад, что Вы приступили к работе.

Скоро я Вам вышлю окончательный текст. Ваши недовольство и замечания совпадают с моими собственными¹.

В последнем моем варианте „Юденич“ выпал целиком. Вместо него большая, на 20 строк (много? но меньше не вышло), „Гражданская“. По-моему, получилось не скверно, особенно там, где выступают на сцену женщины. 7-й [фрагмент] написан заново (увеличен) шершавым ритмом и стихом, отмечающим наши трудности. Два последних стиха остались.

У 8-го иной конец. Но Румянцева перенести нельзя, потому что именно он отливает блюминг. Кончает поэму 9-й фрагмент (еще не написан), в котором я подвожу итоги: и колпинской

тишине и всему прочему и бросаю взгляд вперед, на будущую войну и революцию.

Павел Далецкий

31. П. Л. Далецкий — В. В. Щербачеву

30 мая 1932 г.
[Ленинград]

Владимир Владимирович, хочу поделиться с Вами мыслями по поводу некоторых замечаний, рассеянных Вами в письмах¹.

Женский хор... Да, я думаю, что он может иметь немалое место по характеру текста. Например: первый фрагмент. Ведь это семейное, материнское, утробное начало... Конечно, женский хор здесь не только уместен, но и нужен. „Империалистическая“... первые строфы... Россия, данная здесь намеренно по Блоку... Ведь это та же самая его „мировая женственность“, нашедшая в этот период конкретное воплощение в лице России... Великолепно должен звучать тут женский голос, пока не станет против него в третьей строфе мужской...

Что касается „Гражданской“, то я считаю ее лучшей частью поэмы. Написана она, конечно, не лирически и не кабинетно. (Может быть, самая очаровательная поэзия — это та, которую можно читать только в одиночестве, в кабинете да на сон грядущий...) Она написана для того, чтобы ее произносить, написана грубовато, рублено, ударно (не в смысле ударничества, а в смысле интонационном). Но ведь и вся поэма написана не для размышления, не для произношения мыслью. И „Гражданская“ действует на слушателя, Владимир Владимирович, и особенно в самом скверном для Вас месте, где выступает эта самая неуклюжая женская нежность. Правда, в читке про себя вся часть действительно вянет. Что же касается Изгур, то ведь выступление ее в роли партизанки не более условно, чем в роли эллинки... Апостол Петр, Эдип, Линдберг — все это при желании в достаточной мере комично на эстраде филармонии...

„Натиск“, между прочим, мной мыслился как звеневой „декламаторский“ номер. И я думаю, что Вы для себя таких мест можете отметить немало.

Все эти мои высказывания могут оказаться не совсем по существу или даже совсем не по существу, потому что я, как говорится, „только слышал звон“...

Какое впечатление на вас произвело постановление ЦК? ² Во всяком случае, в Ленинграде произносят уже Ваше имя, не оглядываясь по сторонам... Но общественная жизнь (в объеме ФОСПа ³) сейчас замерла. ФОСП ликвидируется, литорганизации тоже. Как будет по-новому, никто ясно себе не представляет. Оргкомитет писателей в Москве пока скуп на информации. Ждем „учредительного собрания“ — съезда советских писателей...

Жму руку. *Павел Далецкий*

32. А. Ш. Мелик-Пашаев — В. В. Щербачеву

28 сентября 1932 г.
Москва

Дорогой Владимир Владимирович!

Чрезвычайно рад, что Вы отдались всецело писанию, сердечно поздравляю с новой симфонией¹ и жду от вас с нетерпением еще множество орис'ов с такой же прекрасной музыкой, с какой мне пришлось, к удовольствию моему, познакомиться в Ваших известных мне симфониях.

Неужели вы к Октябрьским торжествам не дадите ничего? Это будет чрезвычайно досадно, так как есть возможность исполнения и в Б[ольшом] театре и в Мосфиле², а 3-я симф[ония] к этому делу никак не подходит. (Кстати, исполнить ее я намерен в Мосфиле с симф[онией] Шапорина, примерно в апреле мес[яце]³.)

С нетерпением жду Вашего приезда для ознакомления с „Ижорой“, которая чрезвычайно меня интересует, в ожидании какового остаюсь искренно вам преданный

А. Мелик-Пашаев

<...>

33. К. Н. Дорлиак — В. В. Щербачеву

30 сентября [1932 г.]
[Москва]

Мой прекрасный дорогой друг!

<...>

Очень рада за Вас, что Вы можете нигде не служить и заниматься исключительно музыкой¹, наконец-то, я давно не слышала от Вас таких выражений, как-то: „Дает чрезвычайно много полных счастья минут“. Ведь это чудно, Владимир Владимирович, и я всей душой радуюсь за Вас, Вы мне не пишете, или Вы в настоящее время заняты, ну смотрите, если Вы при таких условиях не создадите что-нибудь прекрасное. Я жду нечто, я хочу услышать в Вашем творчестве мощь, силу, глубину, кот[орая] в Вас есть и которую Вы размениваете. Мне совсем все равно, будете ли Вы сердиться на эти слова, я говорю, как чувствую. Вас вспоминали в Москве на конкурсной комиссии (в кот[орой] я участвую). Вас хотели просить быть представителем от московской комиссии в Тифлисе, но я их разочаровала известием, что Вы уже уехали оттуда². <...>

Всего хорошего. Ксения Дорлиак

34. А. С. Рабинович — В. В. Щербачеву.

5 октября 1932 г.
Тифлис

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Владимирович!

<...>

Теперь о Вашем приезде. Во-первых, дорогой В. В., не сердитесь на меня, что я снова заострил здесь вопрос, который Вам

хотелось считать уже окончательно отпавшим: одного взгляда на огорченно-вопросительные лица Ваших учеников в первый же день было достаточно, чтобы отбросить всякие колебания и двинуться „на проу“ к Шавгулидзе. Результатом моей беседы с ним были (надеюсь, своевременно полученные Вами) телеграмма-молния и спешное письмо. Кроме того, я виделся с Бокучавой, Бархударовым, Асланишвили, Киладзе, Воскановым и т. п., получил от них всяческую информацию и в свою очередь оповестил их о содержании моих переговоров с Шавгулидзе и отправленного последним „капитуляционного“ письма (долгой тайную дипломатию!). Должен сказать, что внезапное прозрение нашего директора я отнюдь не объясняю воздействием моего красноречия: очевидно, почва была уже подготовлена воздействием целого ряда людей, и я сыграл лишь почетную роль мыши из сказки про репку. К упомянутому уже письму Шавгулидзе могу добавить от себя следующее: я совершенно уверен, что в случае Вашего приезда Вам обеспечена самая хорошая и прозрачная атмосфера (ибо ежели какие-нибудь субъекты и косятся, то не посмеют проявить это), согласие на любые условия и сроки и более бережное отношение (чем в прошлом году) по линии заседательской суетни. Поэтому я с совершенно чистой совестью присоединяю свой голос к хору просящих о Вашем приезде. Что касается причин столь странной тактики консерватории в августе и сентябре, я пока еще не могу дать исчерпывающего ответа¹. То предположение, которое Вы высказывали в Питере (его же придерживается здесь Ш. Асланишвили), как я и думал, оказалось неверным. Но убеждать Вас в этом, пожалуй, нецелесообразно, ибо Ваше и мое мнение насчет этого вопроса, увы, расходятся под углом в 270 градусов. Но одно есть известие, которое для меня очень приятно, а для Вас либо тоже приятно, либо — в худшем случае — безразлично: некое лицо, характеристика которого колеблется между Гретхен и Яго, в ближайшие дни сдает дела и покидает не только пост зав[едующего] уч[ебной] частью, но, по всей вероятности, вообще всякую административную работу.

Итак, крепко жму Вашу руку, благодарю за приют, предоставленный мне в Вашем господвале (1)², и твердо надеюсь, что Вы, перечитав *sämtliche Schriften und literarische Werke*³ Г. Д. Шавгулидзе, причислите их к категории юмористической литературы и не будете считать их препятствием к приезду в Тифлис, где Вас с нетерпением ждут люди всех возрастов, от Габичвадзе и Слияновой до З. П. Палиашвили и меня.

Всего наилучшего. *Ал. Рабинович*

Р. S. Конечно, буду страшно рад, если и Вы мне черкнете. Адрес — ну хотя бы на адрес Асланишвили.

А. Р.

35. А. Ш. Мелик-Пашаев — В. В. Щербачеву

4 сентября 1934 г.
[Москва]

Дорогой Владимир Владимирович!

С чувством живейшего удовлетворения спешу Вам сообщить, что сюита из „Грозы“ мной включена в программу первых симфонических концертов Мосфила (примерно 12 или 16 ноября). Помня Ваше любезное согласие на предмет первого исполнения ее в Москве, прошу Вас, если Вы не передумали, черкнуть, когда и как Вы сможете передать мне партитуру? Хотелось бы в самый недолгий срок¹.

Крепко Вас целую. Ваш А. Мелик-Пашаев

36. С. И. Шлифштейн — В. В. Щербачеву

8 сентября 1934 г.
Москва

Многоуважаемый Владимир Владимирович!

По поручению дирекции Московской филармонии я обращаюсь к Вам одновременно с предложением и просьбой предоставить нам возможность исполнения в наших концертах Вашей сюиты „Гроза“.

Как нам сообщил дирижер Мелик-Пашаев, Вы ему обещали право первого исполнения вышеназванного сочинения в Москве; мы включили поэтому „Грозу“ как советскую музыкальную новинку в первый его концерт, который состоится в предстоящем сезоне 12 ноября с. г.

Мы надеемся, что наше первое к Вам обращение положит начало нашей дальнейшей совместной работе.

В ожидании Вашего скорого ответа зав[едующий] программ[ой] частью Шлифштейн

37. А. В. Гаук — В. В. Щербачеву

19 сентября 1935 г.
Москва

Дорогой Владимир Владимирович,
Шальман сдал только три части твоей симфонии¹, причем партии арф не переписаны. На днях я начинаю корректуры и очень озабочен этим обстоятельством.

<...>

Как симфония? Когда остальные части? Она твердо идет 26 и 30 декабря. Изменений быть не может. Я с большой радостью жду [начала] работы над этим произведением и возлагаю большие надежды на него!!

Наш оркестр очень хорошо отзывается о „Грозе“, которую я уже репетировал. Она идет 2 октября в открытие².

Будь здоров, пиши. Твой А. Гаук

38. А. В. Гаук — В. В. Щербачеву

15 декабря 1935 г.
Москва

Дорогой Владимир Владимирович,
спешу с ответом. Все твои просьбы передал и сам проверю их выполнение.

Мы тебя ждем 19-го утром. До этого я репетирую с солистами. Репетиции: 20-го орк[естр], 21-го орк[естр] и хор и солисты; 22-го орк[естр], хор, солисты, 23-го все и концерт¹. 25-го повторение в БЗК².

Значит, 27-го ты можешь уехать обратно. Прошу тебя 19-го днем в 4 часа ко мне обедать, после чего поговорим о партитуре. Четвертая часть мне очень понравилась, и твои опасения напрасны.

Итак, до девятнадцатого.

Будь здоров. Твой А. Гаук

<...>

39. С. И. Шлифштейн — В. В. Щербачеву

21 января 1937 г.
Москва

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович!

Большое Вам спасибо за Ваше письмо. Вчера же по получении письма договорился с Музгизом о получении у них Вашего автографического экземпляра партитуры, который мы немедленно вышлем в Чехословакию нашему муз[ыкальному] представителю. Дальнейшую рассылку в другие страны мы думаем приурочить уже к выходу печатного издания¹.

Таким образом, Владимир Владимирович, считайте себя связанным с Международной книгой, которая приложит все усилия к успешному распространению Ваших сочинений за границей. С другой стороны, просьба о всех поступающих к Вам запросах, касающихся исполнения Вашей музыки за границей, ставить нас в известность, как Вашего монопольного музыкального представителя за рубежом². Одновременно с этим письмом я пишу в Ленинградский союз сов[етских] композиторов Ашкенази с просьбой оформить наше с Вами соглашение на распространение Вашей музыки за границей.

С приветом Шлифштейн

40. В. В. Дмитриев — В. В. Щербачеву

30 мая 1938 г.
Москва

Милый Владимир Владимирович!

Я поговорил с Булгаковым относительно Вашего либретто¹. Его мнение, очень путанно им изложенное, следующее:

1) Он очень тронут предложением и желает Вам всяческих успехов в Ваших работах.

2) Он считает, что либретто „Ивана Грозного“ — тема трудная и требует большой предварительной работы над материалами, а на халтуру он не может пойти.

3) Поэтому он может взяться за работу только при очень ответственной гарантии, что эта работа не будет так же напрасна, как все его предыдущие.

4) Ленинград он считает в театральных его организациях очень ненадежной гарантией и хотел бы апробацию московскую, а ежели ленинградскую, то очень вескую.

5) Его отношение к данной теме усложнено тем, что в Большом театре она выдвигалась и предлагалась Толстому вместе с каким-то композитором.

6) Булгаков работает в Большом театре и считает неудобным, поскольку этот театр уже делал решения по этому поводу, хотя, может быть, и не окончательные (это ему неизвестно), вступать самому в переговоры с другими театрами на эту же тему.

7) Если бы Ваши предложения исходили от Самосуда, то его точка зрения была бы другой, хотя он считает эту тему одной из наиболее трудных.

8) Он с удовольствием встретился бы с Вами и поговорил, особенно ежели Вы предложили бы еще и другую тему (также до известной степени гарантированную).

9) В принципе он с удовольствием бы с Вами поработал.

Вот, насколько мог, я описал Вам его рассуждения, что Вы в них поймете — не знаю.

Если Вы были бы в Москве, мы бы с Вами сходили бы к нему и поговорили.

Основных в этих рассуждениях — три мотива. Он не верит, что эту вещь не постигнет судьба прочих его произведений; в связи с переговорами о „Грозном“ Большого театра с Толстым не хочет поступать самостоятельно и считает тему очень трудной и ответственной.

Вместе с тем мне очень кажется, что он работать хочет и даже на эту тему.

Мое скромное мнение об этой теме скорее благожелательное, но я тоже полагаю, что это очень сложная, запутанная и каверзная тема.

Ежели у Вас есть и другие — очень хорошо. Было бы неплохо, если Вы приехали бы в Москву на несколько дней. Мне сдается, что есть и другие русские темы. Между прочим, у Булгакова есть либретто „Петра“ не совсем оконченное, где есть интересные вещи.

Если захотите мне писать — пишите: улица Немировича-Данченко, 5, кв. 76 — это квартира Ольги Леонардовны Книппер, где я сейчас живу.

Преданный Вам В. Дмитриев

9 июля 1940 г.

[Москва]

Дорогой Владимир Владимирович!

Очень рады были получить такое энергичное творческое письмо об „Иване Грозном“. Я прочел его Пазовскому и рассказал его содержание Баратову¹. Мы телеграфировали Вам наше приветствие по этому поводу. Баратов был болен, и к Вячеславу Яковлевичу я отправился один. По-моему, он действительно сам загорелся работой и перелом совершился². Он читал мне написанное (включая акт об Александровской слободе). Это — очень хорошо и для оперы, для музыкального трагедийного письма как раз подходит. Язык возвышается над драмой и переходит к трагедии. В характерах есть уже рельефы. Я получил большое наслаждение, после обычных постных, серых либретто особенно. Я искренно и в самых определенных словах одобрил работу. Сейчас важно, чтобы лето В. Я. не остывал, отдал работе с Вами. Я сказал ему, что язык либретто не вызывает никаких замечаний, а лишь искреннее одобрение; необходимые разметы прозы и т. д. — с Вами. Но с драматургической стороны надо еще дотянуть многое. Нет еще — Иван и сын, Иван — сын — и все женское. Иван — Польша. Иван — бояре (покрепче в сюжет ввязать).

Это еще надо сделать. Некоторые сцены и персонажи очень хороши. Ваша „мамка“ вырастает в очень большую и интересную партию. И в Иване многие сломы и переходы психологические хороши. Осенью, в конце августа — начале сентября, непременно несколько раз встретимся для доработки такого вида либретто, с которым мы пойдем к Грекову. А потом, я думаю, — к Андрею Александровичу Жданову или в отдел ЦК ВКП(б).

<...>

Вопрос о разметах, песнях и т. д. — это все восторостепенное. Важно, чтобы хорошая песня не претендовала на укрытие пустого места по драматическому ходу. Я согласен, что главное сейчас — *драматургия*. Основные *идеи* должны проявиться в острейших, и не только социально-необходимых, но и в лично-сюжетно-необходимых, столкновениях. Но это не как предвзято шиллеровские идеи, а как технологическая предпосылка или задача, от борьбы характеров, и лишь в этом идея. Убежден, что по количеству разных линий либретто должно быть скуповатым. Но по страстности схваток, коллизий щедрым, изобильным. Это Шишков может сделать (особенно имея двигателем Вашу определенную, острую индивидуальность).

Директор повез на репертуарное обсуждение план, в котором на 1941—1942 сезон — „Иван Грозный“ (или „Декабристы“ — что будет раньше и интереснее, или „Александр Невский“)³. Но скажу Вам, что Пазовский особенно тяготеет

к Вам и во всех, даже случайных, разговорах об операх новых говорит особенно тепло и с надеждой об „Иване“. Ну, привет. Желаю всего хорошего, творческого.

Н. Шастин

42. В. В. Щербачев — Ю. А. Шапорину

31 марта 1941 г.

[Ленинград]

Дорогой Юрий Александрович!

Поздравляю тебя с большой радостью и творческим праздником, радуюсь твоему успеху и крепко целую¹. Нашему возрасту еще больше, чем молодежи, творчески необходимы большие дозы подбадривающих средств. Когда уже жизнь приходит к тому перелому, когда не только смотришь вперед, но и оглядываешься назад, подводишь итоги, сомневаешься в пройденных путях больше, чем в молодости, а иногда (как у меня, например) задумываешься, не бесцельно ли прожил жизнь, не проморгал ли ее, и относишься к себе строже, чем когда-либо, — что может быть лучше общественного признания и такого успеха, которого достиг ты. Вот я и радуюсь за тебя и крепко тебя целую и обнимаю.

<...>

Твой *В. Щербачев*

43. В. В. Щербачев — В. Я. Шишкову

6 июля 1942 г.

Новосибирск

Дорогой Вячеслав Яковлевич!

Третьего дня получил Вашу открытку и ужасно ей обрадовался. Не так давно я в какой-то газете читал о Вашем выступлении на каком-то собрании и отсюда узнал о Вашем пребывании в Москве.

Кроме того, не так давно в ответ на „правительственную“ телеграмму за подписью тов. Солодовникова (заместителя Храпченко) касательно моих планов я телеграфно просил связать меня с Вами, кроме того, об этом же писал в Комитет по делам искусств С. И. Шлифштейну, но, увы, ни от кого на это ни ответа, ни привета, ни совета.

А тут Вы и сами появились, то-то я рад! И конечно, прежде всего рад, что Вы всей семьей живехоньки да целехоньки. Теперь я с нетерпением буду ждать от Вас дальнейших известий, прежде всего хотя бы в самых кратких чертах о Вашей жизни и делах, сам буду тоже писать.

Между прочим, я захватил сюда единственную книгу, и эта книга — Ваш „Пугачев“, он лежит тут у меня на столе, как миленький, и Вам кланяется. Что касается моей здесь жизни, то в общем живу очень плохо, и дело не только в больших материальных трудностях, а и в целом ряде других обстоятельств. Со мной здесь же сын с женой и 2-мя детьми, живут тоже плохо. Мария Илларионовна в Пятигорске.

Я мечтаю выбраться отсюда, и не исключена возможность, что, если военная обстановка позволит, осенью окажусь в Москве.

За это время я сделал очень мало, известие в газете об окончании мною героической симфонии несколько преждевременно, она еще не кончена¹, но сейчас близится к окончанию одна для меня совершенно неожиданная работа — я написал не то комическую оперу, не то оперетту „Табачный капитан“. Великолепное либретто интересно и мастерски, с точки зрения театра, сделано Адуевым. Сюжет исторический, из эпохи Петра I.

Впервые будет поставлена здесь поблизости находящимся Московским театром оперетты². Уже работает художник, уже я сдаю постепенно партитуру и клавиш, и приблизительно недели через 3—4 уже начнутся репетиции.

Кроме этого я еще делал пустяковые работы для подножного корма, сейчас еще буду делать музыку для „Виндзорских кумушек“ Московскому центральному ТЮЗу.

Здесь находится наша Александринка, кроме того, Ленинградский ТЮЗ и филармония.

Сейчас сюда приехал Шостакович, на днях играют его новую 7-ю симфонию.

Несмотря на пышное цветение здесь искусств, мне хочется отсюда выкатиться. Милее всего было бы попасть на фронт, но не берут, да и „детки не пускают“, но очень хочется переменить, как говорится у Достоевского, свою участь.

Какие были дивные времена, когда мы бывали у Вас в Пушкине, и как мы мало тогда их ценили.

Теперь о „Грозном“. Конечно, я ни в коем случае не бросаю его (как Вы можете уже видеть это по моей переписке, хотя и неудачной, с Ком[итетом] по делам искусств). Конечно, я хочу его сработать с Вами, и, конечно, я хочу это сделать как можно скорей, но, пока нас разделяет такое мильенное расстояние, вряд ли получатся какие-либо практические результаты из нашего общения по этому поводу. Если бы оказалось у Вас что-либо новое в этом направлении, обязательно сообщите, вдруг мы и на расстоянии что-нибудь вместе осмыслим.

Ну вот, дорогой Вячеслав Яковлевич, я ужасно рад, что мы опять обрели друг друга. Крепко Вас целую и обнимаю, всей Вашей семье шлю свой душевный, сердечный привет. Клавдии Михайловне целую ручки особо.

Ваш В. Щербачев

44. Д. Д. Шостакович — В. В. Щербачеву

25 марта 1946 г.
[Москва]

Дорогой Володя!

Очень прошу тебя оказать возможную помощь предьявителю сего Андриюше Кондратьеву. Он — студент Ленингр[адской] консерватории. Человек одаренный и музыкальный. Может быть, ЛССК или Музфонд смогут оказать ему поддержку¹.

Жму руку. Твой Д. Шостакович

45. К. М. Шишкова — В. В. Щербачеву

19 мая 1946 г.
[Москва]

Дорогой Владимир Владимирович!

На днях получила письмо от В. М. Богданова-Березовского. Он просит прислать либретто „Иван Грозный“.

Если это либретто вновь интересует Вас и если Вы предполагаете, Владимир Владимирович, возобновить работу над оперой — я очень, очень рада и вышлю его немедленно. Ведь только из чувства большого и искреннего уважения к Вам Вячеслав Яковлевич согласился тогда работать над ним. Даже не ожидая от Вас письма, я вышлю его, Вы прочтете — ежели загоритесь желанием работать — слава богу, охладее — не откажите в любезности вернуть мне рукопись.

Неоднократно обращались ко мне журналы с просьбой дать либретто для печати, но я все тяну — это последнее ненапечатанное произведение Вячеслава Яковлевича. Напечатают его — и больше никогда ничего не появится нового. Тяжело это.

Как Вы поживаете? Слыхала, что Вы очень много работаете и очень заняты. Не собираетесь ли в Москву? Буду очень рада, если известите меня.

Искренне благодарю Вас за Вашу сердечную, очень тронувшую меня телеграмму, которую я получила в марте ужасного для меня 1945 года. За столь запоздалую благодарность — прошу прощения.

Желаю Вам всего хорошего. Ваша К. Шишкова

46. В. О. Перцов — В. В. Щербачеву

3 октября 1948 г.
Москва

Многоуважаемый Владимир Владимирович!

Меня вызвали на несколько дней в Москву. Хочу отсюда напомнить Вам о том, как важно получить Ваши воспоминания о работе Маяковского над „Войной и миром“. Само собой разумеется, что такой момент, как Ваше участие — помощь поэту, — следует рассказать подробнее¹. Но вообще все подробности,

характеризующие трудный процесс рождения этого произведения, все бытовые моменты, относящиеся к этому, чрезвычайно важны. Очень, очень прошу Вас к 15 октября написать этот эпизод.

Не можете ли Вы припомнить и дать ответы на следующие вопросы:

1. Говорил ли Вам Маяковский в 1915—1916 годы, что он в юности (в 1908—1910 годы) был связан с партией большевиков, сидел в тюрьме и принимал участие в подпольной работе.

2. Как Вы думаете, в годы 1915—1916 могли ли у него сохраниться связи с партией?

Не припомните ли Вы его высказываний, когда в Автошколе в 1916 году велись разговоры о предстоящей революции.

Очень Вас прошу, если возможно, сдать книги с надписями Маяковского и, может быть, списки его произведений, записки и т. п.²

К 15 сентября я надеюсь вернуться в Ленинград.

Большой привет. Ваш *Перцов*.

47. М. В. Коваль — В. В. Щербачеву

9 июля 1950 г.
Москва

Дорогой Владимир Владимирович!

Очень рад был получить от Вас сердечное письмо. Я во время нашей встречи испытал глубокое человеческое волнение и часто вспоминаю Вас. Сейчас уже „на расстоянии“ могу только подтвердить свои отличные впечатления от новой редакции Вашей 5-й симфонии¹. Волнует меня только вопрос о характере инструментовки этой симфонии — она, как мне кажется, должна быть освобождена от всяких изысков, быть простой и массивной, не дробиться на множество излишних деталей импрессионистского склада. Прямолинейность эмоций в этой симфонии нуждается в соответствующей оркестровке.

Очень, очень хочется, чтобы Ваша симфония дошла до всех полностью и убедила бы всех в том, что русская симфоническая музыка живет и развивается во всем ее великолепии.

Лично я буду страшно рад Вашему успеху и приложу все возможные свои силы для популяризации этого успеха.

С Ливановой я говорил. Она заинтересовалась, но сейчас уехала на дачу до сентября, даже не хочет дать своего адреса — до того устремилась в уединение. Говорил я на всякий случай и с Келдышем, который часто бывает в Ленинграде и которому потому легче встретиться с Вами. Он обещал позвонить Вам — но, наверно, уже не застал Вас.

Очевидно, начнем „активизацию“ симфонии уже осенью. Хорошо бы Вам приехать в Москву.

В секретариате Вы будете встречены очень дружелюбно. Тогда точно все будет определено в смысле организационном.

И Ливанова будет. Могу Вам сообщить радостную весть, хотя, может быть, Вы ее уже знаете.

Точно договорено с Комитетом [по делам] искусств, и есть решение о внедрении Вас осенью в консерваторию. Точные справки Вам мог бы дать Александр Иванович Анисимов — черкните ему.

Разговор о советской интонации и «„грозной“ арханке» очень интересен. На ногу серьезная дискуссия на эту тему. В „кулуарах“ разговоры уже начались. По всем данным — мнения схлестнутся жарко. У меня есть к Вам предложение: так как Вы не только мастер музыки, но и мыслитель — выступите в журнале с рядом своих статей!

Сейчас началась дискуссия о программности, хорошо бы выступить об интонации, о русском симфонизме и его путях — вообще, тем превеликое множество. Согласны? ²

Желаю Вам хорошо, хорошо поправиться — работы и дел много, и дела все большие, интересные, новаторские! ³

С сердечным приветом Ваш М. Коваль

КОММЕНТАРИИ

К письму 1

Личный архив.

¹ Речь идет о Первой симфонии Щербачева.

К письму 2

Личный архив. Адресовано в Пушкин.

¹ Будучи заведующим Музо в 1921 г., Щербачев, очевидно, поддержал выступления К. Н. Дорлиак.

² Имеются в виду романсы Щербачева на стихи Блока „Мэри“ и „Косы Мэри распущены“.

К письму 3

¹ Творческий ансамбль К. Н. Дорлиак и В. В. Щербачева (в качестве концертмейстера) получил широкую известность в музыкальных кругах. Они выступали с камерными программами во многих залах Петрограда. 2 сентября 1922 г. в Доме ученых состоялся вечер памяти Блока (годовщина смерти). Дорлиак и Щербачев исполняли романсы Щербачева на стихи поэта. Описание этого концерта имеется в записях Е. П. Казанович (ОР ГПБ, ф. 326, № 20, с. 213—214). Запись от 3 сентября 1922 г.: „Вчерашний вечер наш памяти Блока удался вполне.“

<...>

Публики было для нашего зала много, но вся — своя, по билетам: много эрмитажников, наша молодежь со своими знакомыми, кое-кто из литераторов: Сологуб, Ахматова, Муйжель, Н. А. Энгельгардт с дочерью (Гумелевой), знакомые Щербачевых и Дорлиак, Щеголева. Участвовали: Верховский („Улыбка Блока“ и стихотворения Блока, [вошедшие в] сюиту Щербачева), Вс. Рождественский (стихотворения памяти Блока), Стахова и ее ученик из студии (стихотворения Блока), Дорлиак (романсы Сенилова и Гнесина), Щеголева (стихотворения Блока), опять Дорлиак (романсы Щербачева на слова Блока) и у рояля — Щербачев во всех трех отделениях. Лучшее всех были: Верховский, Щеголева, Дорлиак (прекрасно пела) и Щербачев. Пуб-

лика — верх культурности, и знакомые Щербачева и Дорлиак — верх элегантности“.

² Очевидно, имеется в виду романс на стихи Блока „Я ее победил, наконец!..“, написанный в 1922 г.

К письму 4

Личный архив.

¹ Сорабис — союз работников искусства.

К письму 5

Личный архив.

¹ В 1918—1920 гг. Щербачев заведовал концертной деятельностью и преподавал в Мастерской Общедоступного передвижного театра. Для этого театра им был написан Нонет, поставленный П. Гайдебуровым (премьера 17 мая 1919 г.).

² В декабре 1922 г. Щербачев уехал в творческую командировку в Германию.

К письму 6

Личный архив.

¹ Среди сотрудников журналов „Музыка“ (М., 1910—1916) и „К новым берегам“ (М., 1923) были Б. В. Асафьев, В. В. Держановский, Н. Я. Мясковский и другие. В первом номере журнала „К новым берегам“ имеется упоминание о пяти романах на стихи Блока и сюите „Нечаянная радость“ Щербачева, принятых к изданию редакционной коллегией музыкального сектора.

К письму 7

ЛГИТМиК, ф. 22, оп. 1, № 191. Год определен по письму Щербачева к жене (см. с. 191 наст. изд.).

¹ 18 сентября 1923 г. на заседании правления консерватории Щербачева избрали профессором по кафедре специальной теории композиции. См. также письма к жене (с. 197—199).

² О пребывании Щербачева за границей см. письма к жене.

³ Подробнее см. письма к жене, с. 153—154 и др.

К письму 8

Личный архив.

¹ С февраля 1925 г. по сентябрь 1926 г. Щербачев работал заведующим 2-м музыкальным техникумом, сменив на этой должности Асафьева.

К письму 9

Личный архив. Машинопись. Подпись — автограф.

¹ Портрет воспроизведен в сборнике.

К письму 10

Личный архив.

¹ С великим преклонением, восхищением (лат.).

² Имеется в виду Вторая симфония Щербачева.

³ Автора стихов установить не удалось.

⁴ Юдина изучала в это время Вторую сонату Щербачева, которую исполнила в концерте в феврале 1926 г. (см.: Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы, с. 381).

⁵ Комплексный метод — один из новых, вводимых в те годы методов обучения. О Соцвесе см. коммент. 1 к письму 11 на с. 256.

⁶ Имеется в виду роман Жан Поля „Геспер, или 45 дней собачьей почты“.

⁷ Жизнеописание (нем.).

К письму 11

Личный архив.

¹ Ю. Н. Тюлин был одним из молодых преподавателей консерватории, приглашенных по рекомендации Щербачева и работавших (в тесном контакте со Щербачевым и Асафьевым) над новыми дисциплинами, программами, учебниками и т. п. для композиторского отделения. Тюлин вел курс гармонии. Основные положения этого курса впоследствии были развиты в его книге „Учение о гармонии“.

К письму 12

Личный архив.

¹ Из письма видно, что Щербачев играл Асафьеву свою Вторую симфонию, которую закончил в партитуре 14 марта 1926 г.

² Своими мыслями после прослушивания этой симфонии Асафьев поделился в статье „Симфонизм Щербачева“ (см. с. 313 наст. изд.).

К письму 13

Личный архив. Датируется по содержанию и по сопоставлению с письмом от 4 мая 1926 г. (см. коммент. 2).

¹ Асафьев, Щербачев и группа молодых преподавателей композиторского отделения консерватории работали над новыми учебными пособиями для студентов.

² В письме от 4 мая 1926 г. Асафьев просил Щербачева прислать список его сочинений.

К письму 14

Личный архив.

¹ Г. Н. Попов в те годы учился в классе композиции Щербачева.

К письму 15

Личный архив.

¹ Речь идет о книге Э. Курта „Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера“ (рус. пер.: М., 1975).

² Одиночество, уединение (франц.). В списке сочинений Щербачева прозведения с таким названием нет.

³ МГК — Московская государственная консерватория.

К письму 16

Личный архив.

¹ Инвенция, Хорал и Песнь — фортепианные пьесы Г. Н. Попова. Септет (Камерная симфония) для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса (ор. 2) создавался в классе Щербачева. Впервые исполнен в Ленинграде (две части) 31 мая 1926 г. под управлением Щербачева. В Москве прозвучал полностью 13 декабря 1927 г. в Малом зале Московской консерватории.

² Над Третьей симфонией Щербачев работал с 1926 по 1931 г. Романсов на стихи Есенина в списке сочинений Щербачева нет.

К письму 17

ОР ГПБ, ф. 1088, ед. хр. 170, № 26.

¹ Письмо написано в Дрездене (Щербачев находился в заграничной командировке от Ленинградской консерватории в Германии и Франции). В Дрездене Щербачев встречался с Рахманиновым, который подарил ему свою фотографию с дарственной надписью: „Владимиру Владимировичу Щербачеву от С. Рахманинова (число нрзб.) 1927 г.“. Оригинал утерян, копия хранится в ОР ГПБ, ф. 1088, ед. хр. 251.

К письму 18

ОР ГПБ, ф. 1088, ед. хр. 170, № 27.

К письму 19

ЛГИТМиК, ф. 22, оп. 1, № 191.

¹ Напрокат (франц.).

К письму 20

Личный архив.

¹ 14 декабря 1927 г. в филармонии под управлением В. А. Дранишникова прошла премьера Второй симфонии Щербачева.

² Взлет, подъем, порыв (нем.).

³ Очевидно, имеются в виду П. Б. Рязанов, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев, с которыми В. В. Щербачев находился в тесной дружбе.

К письму 21

Личный архив. На бланке заведующего музыкальным сектором Госиздата.

¹ Щербачев вел переговоры с Госиздатом об издании партитуры Второй симфонии, однако она не была напечатана.

² Третья симфония Щербачева первоначально называлась Симфонией. Партитура ее издана в 1935 г.

К письму 22

ЛГИТМиК, ф. 22, оп. 1, № 191. Год определен по содержанию и по письмам Щербачева к Знаменской (ОР ГПБ, ф. 1088, ед. хр. 66).

К письму 23

Личный архив.

¹ ЛГК — Ленинградская государственная консерватория.

К письму 24

Личный архив.

¹ УАН — Украинская Академия наук.

К письму 25

Личный архив. Датировано по почтовому штемпелю и по содержанию. Число на штемпеле неразборчиво.

¹ Ныне Калининград.

² Имеется в виду Третья симфония.

³ Премьера (нем.).

⁴ Л. М. Гинзбург в 1930—1931 гг. стажировался в Берлине у Г. Шерхена.

К письму 26

Личный архив.

¹ С июня 1930 г. по февраль 1932 г. М. С. Друскин находился в командировке от Наркомпроса в Германии. Вероятно, Щербачев рассказал Друскину о замысле Фортепианного концерта, но замысел этот не был осуществлен. В ноябре 1930 г. Друскин исполнял по радио Известия Щербачева. Она входила и в программу концертов Друскина в ноябре 1931 г. и 17 января 1932 г. во Франкфурте-на-Майне (лекция-концерт „Музыкальное творчество новой России“). Исполнялись ли в Германии в то время симфонические произведения Щербачева, установить не удалось.

К письму 27

Личный архив. Письмо адресовано в Тбилиси.

¹ В 1931 г. Ю. В. Кочуров писал одноактный оперный эпизод „1905 год“. Это часть коллективного произведения-оперы „1905 год“, над которой также работали Туския, Томилин, Желобинский, Чулаки. См.: Сов. музыка, 1934, № 6, с. 67, а также с. 84 наст. изд.

² С сентября 1930 г. и до середины 30-х гг. Щербачев периодически выезжал в Тбилиси, где работал в консерватории. 4 февраля 1932 г. в Ленинграде состоялась премьера его Третьей симфонии.

³ Предполагавшаяся постановка Мейерхольдом оперы „Новости дня“ Хиндемита в Малом оперном театре не была осуществлена.

К письму 28

Личный архив.

¹ Имеется в виду премьера Третьей симфонии Щербачева под управлением автора.

² Имеется в виду переориентация композиторов на работу в массовых жанрах с актуальной тематикой.

³ Мнение Рязанова о кризисности музыки Третьей симфонии Щербачева опровергла сама жизнь этого сочинения. Оно многократно и с успехом исполнялось в Ленинграде, Москве и других городах страны различными дирижерами (А. Ш. Мелик-Пашаев, А. В. Гаук). Рязанов определил для себя иной путь, близкий массовым жанрам, ориентировал на него и своих учеников — И. И. Дзержинского, В. П. Соловьева-Седого, Г. В. Свиридова. Для творческой индивидуальности Щербачева это направление оказалось не близким.

К письму 29

Личный архив. Открытка.

К письму 30

Личный архив. Открытка.

¹ В это время Щербачев работал над Четвертой симфонией — „Ижорский завод“, текст к которой писал П. Л. Далецкий. В симфонии планировалось семь частей. Авторы предполагали довести историю Ижорского завода до наших дней. Осуществлено только четыре части (до революции 1905 г.). Композитор был неудовлетворен текстами к Четвертой симфонии.

К письму 31

Личный архив. Машинопись. Подпись — автограф.

¹ Имеются в виду письма Щербачева к Далецкому, а также к жене (см. с. 237, 241 и др.).

² Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. „О перестройке литературно-художественных организаций“.

³ ФОСП — Федерация объединений советских писателей.

К письму 32

Личный архив.

¹ Речь идет о Четвертой („Ижорской“) симфонии.

² Мосфил — Московская филармония.

³ Об исполнении Мелик-Пашаевым Третьей симфонии в 1932 г. в Москве сведений нет.

К письму 33

Личный архив. Датировано по штемпелю на конверте и по содержанию письма.

¹ Такое право композиторы получили после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. и организации творческих союзов. Постановление было воспринято Щербачевым с большой радостью.

² Письмо адресовано в Ленинград.

К письму 34

Личный архив.

¹ Осенью 1932 г. Тбилисская консерватория по неизвестным причинам не выслала Щербачеву очередного приглашения на работу. А в 1933 г. он вновь работал профессором этой консерватории. В личном деле Щербачева в Ленинградской консерватории значится, что он находился в отпуске по 1 октября 1932 г.

² Очевидно, А. С. Рабинович жил в комнате, в которой раньше жил Щербачев.

³ Полное собрание сочинений и литературные труды (нем.).

К письму 35

Личный архив.

¹ Первое исполнение „Грозы“ в Москве состоялось 14 и 16 ноября 1934 г. под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева.

К письму 36

Личный архив. Машинопись. Подпись — автограф. На штемпеле: Московская государственная филармония, 8.IX.1934 г., № 1073, Москва, Столешников пер., тел. 35346.

К письму 37

Личный архив.

¹ Речь идет об „Ижорской“ симфонии Щербачева. Исполнена впервые (четыре части) 23 и 25 декабря 1935 г. по Всесоюзному радио под управлением А. В. Гаука (см. с. 247—248 наст. изд.).

² 2 октября 1935 г. на открытии сезона симфонических концертов Всесоюзного радио исполнялась „Гроза“. См. рецензию Е. М. Браудо „Симфонические концерты по радио“ в газ. „Рабочая Москва“ (1935, 4 окт.).

К письму 38

Личный архив.

¹ См. коммент. 1 к письму 37.

² БЗК — Большой зал консерватории.

К письму 39

Личный архив. На бланке Всесоюзного объединения „Международная книга“.

¹ Очевидно, имеется в виду выход партитуры „Грозы“ (1937).

² Произведения Щербачева исполнялись за границей с начала 20-х гг., со времени первой командировки композитора в Германию.

Личный архив.

¹ В архиве композитора находится либретто оперы „Иван Грозный“ (1-я картина — автограф Щербачева, 2-я — машинопись, 3-я картина — автограф В. Я. Шишкова). Первоначально переговоры по написанию либретто велись с М. А. Булгаковым, который работал в литературной части ГАБТа. Постановка оперы „Иван Грозный“ планировалась ГАБТом. В 1940 г. велись переговоры о постановке этой оперы в ГАТОБе. Подробнее см. письма 41, 43, 45.

К письму 41

ОР ГПБ, ф. 1088, ед. хр. 75.

¹ Письмо Щербачева не найдено.

² В. Я. Шишков работал над либретто оперы „Иван Грозный“ совместно с Щербачевым, но завершить работу помешала война, а в 1945 г. смерть Шишкова (см. с. 291 наст. изд.).

³ Имеются в виду оперы „Декабристы“ Ю. А. Шапорина (окончена в 1953 г.) и „Александр Невский“ Г. Н. Попова (не окончена).

К письму 42

ЦГАЛИ, ф. 2642, оп. 1, ед. хр. 473.

¹ В. В. Щербачев поздравляет Ю. А. Шапорина с присвоением ему Государственной премии за 1940 г. за симфонию-кантату „На поле Куликовом“ (1939) на стихи Блока.

К письму 43

Личный архив.

¹ Речь идет о Пятой симфонии Щербачева (окончена в 1948 г.).

² Впервые „Табачный капитан“ был поставлен в г. Новокузнецке Московским театром оперетты, а 15 февраля 1944 г. в Свердловске. Спектаклю Свердловского театра оперетты была присуждена Государственная премия за 1944 г. (см.: Сов. музыка, 1946, № 2—3).

К письму 44

Личный архив. На бланке Д. Д. Шостаковича.

¹ Щербачев в 1946 г. занимал пост председателя Ленинградского Союза композиторов. Очевидно, этим мотивируется обращение Шостаковича к Щербачеву. А. Койдратев тогда был студентом третьего курса фортепианного факультета Ленинградской консерватории.

К письму 45

Личный архив. Машинопись. Подпись — автограф.

К письму 46

Личный архив.

¹ В. О. Перцов работал в то время над книгой о Маяковском. В ней он писал: „Очень подружился поэт с адъютантом Автошколы В. В. Щербачевым, молодым талантливым композитором.“

<...> Несмотря на разный подход у Щербачева и у Маяковского к поэзии Блока, любовь к ней сблизила их. Маяковский делился с Щербачевым своими литературными замыслами, втянул в круг своих знакомств, повез к Брикам. Поэт подарил ему только что вышедшую свою поэму „Облако в штанах“ и в дальнейшем дарил ему все свои книги, выходившие в то время, с дружескими надписями. Восхищенно и восторженно рассказывал он композитору о своих встречах с Горьким“. И далее о поэме „Война и мир“:

„По-видимому, стремление „озвучить“ картину боя, где „Ухало. Ахало. Охало“, привело поэта к мысли выразить молитвенный распев в нотной записи. Этот прием должен был еще больше подчеркнуть значение данного эпизода. Осуществить нотную запись, Маяковскому помог В. В. Щербачев. Композитор, сослуживец поэта по Автошколе, был рядом, когда создавалась поэма. Дважды повторяющиеся музыкально-интонационные слова молитвы: „Упокой, господи, душу усопшего раба твоего“ — с необычайной выразительностью обрамляют иронический эпизод вознесения убитого на небо“ (см.: Перцов В. Маяковский. — М., 1951, с. 366—367 и 375).

² По свидетельству О. В. Щербачева, все хранившиеся в архиве композитора материалы, связанные с Маяковским, переданы в музей Маяковского в Москву.

К письму 47

Личный архив.

¹ Речь идет о второй редакции Пятой симфонии, сделанной Щербачевым в 1950 г. Очевидно, автор показывал ее в Москве.

² Щербачев не принял участия в дискуссии на страницах журнала „Советская музыка“.

³ Как видно, М. В. Коваль, незадолго до того негативно оценивавший роль Щербачева (см.: Сов. музыка, 1948, № 2, с. 47—61), теперь изменил свою точку зрения.

ОТЗЫВЫ ПРЕССЫ ДАВНИХ ЛЕТ

Творчество Щербачева вызывало живой интерес у современников. Ниже приведены наиболее содержательные рецензии, статьи, очерки, публиковавшиеся в различных журналах и газетах с 1916 по 1947 год. В данном разделе представлены рецензии Б. В. Асафьева, В. Г. Каратыгина, Н. М. Стрельникова, С. И. Шлифштейна, Л. А. Энтелиса, Л. Гора на первые исполнения Первой, Второй, Четвертой симфоний, Нонета, симфонической сюиты из музыки к кинофильму „Петр I“, музыкальной комедии „Табачный капитан“, а также статьи и очерки Н. П. Малкова, Б. В. Асафьева, В. М. Богданова-Безовского.

Игорь Глебов (Б. Асафьев)

ВТОРОЙ АБОНЕМЕНТНЫЙ КОНЦЕРТ А. ЗИЛОТИ

В программе три новинки: симфония с-moll В. Щербачева; „Из тысячи и одной ночи“ (для тенора с оркестром) Ю. Базилевского; „Король Гаральд“, баллада (Гейне—Майков) для оркестра Юлии Вейсберг. Для тех слушателей, которым нелегко примириться с произведениями молодых композиторов, были предложены (во второй половине): Третий концерт Рахманинова (автор и оркестр) и „Светлый праздник“ Римского-Корсакова. Такие сопоставления, видимо, проводятся г. Зилоти очень последовательно и настойчиво. Правда, они — мало убедительны, ибо нарушают цельность программ, но зато явно рассчитаны на некоторую поучительность: пусть, мол, слушают новых авторов и привыкают к ним те, для кого, помимо общепризнанной, не существует никакой иной музыки! Или, наоборот: молодые, учитесь, как надо сочинять, чтобы быть признанными. Но как бы там ни было, минувший концерт можно назвать богато насыщенным и интересным. Симфония г. Щербачева имеет право притязать на внимательное отношение к себе, несмотря на некоторые безусловно отрицательные ее качества.

Прежде всего, композитор не справился с задачей, самому себе поставленной. Если симфония и задумана как одностая, то в ней все же должны быть все характерные элементы и сопоставления, обычно распределяемые на три-четыре отдельные части. Когда этого нет, когда автор решительно предпочитает сосредоточиться на одной части ради того, чтобы не рассеивать, не раздроблять своих мыслей и, таким образом, углубить содержание, вложив замысел в напряженную схему сонатной формы, — ему необходимо прежде всего дать себе отчет, в чем сущность симфонии. Г. Щербачев, видимо, полагает, что путем непрерывных, до утомительности однообразных приемов *разработки* (имитации и секвенцеобразные построения) он может достичь вершины выражения. Он думает, что, соединив две-три темы и обозначив этим предел, где вся потенциальная энергия изложенных в экспозиции тем использована, можно спокойно и постепенно вернуться к исходному пункту, к начальным тактам симфонии; однако, думается, что этим наивным планом никого нельзя убедить. К тому же г. Щербачев по неопытности сразу, во вступительной части, раскрывает все скудные средства своей разработки, сразу вводит имитации, сразу строит секвенции, пользуется сопоставлениями и наложениями, из сферы которых потом ему так и не удастся выбраться. Словом, эта симфония — грамотный, но ученический *опыт* построения крупной формы. Такая цель может считаться достигнутой. Но нигде не заметно ни *силы*, ни *внутреннего импульса*, каковые бы влекли, толкали, стремили композитора к *развитию* всех возможностей, заключенных в темах. Не потому ли так случилось, что основные темы — сами по себе — чужды автору, что они надуманны, скомпонованы в расчете на такие-то и такие комбинации? Дело в том, что впечатление от дарования Щербачева (а симфония доказывает, что оно имеется) — впечатление ясности, устойчивости, уравновешенности, отсутствия борьбы между волей, чувством и мышлением. Все течет ровно, спокойно; порой, по требованию ходячих формул, композитор делает вид, что ему не чужды подъемы и нарастания, но суть-то всего — статика, покой. А темы между тем задуманы в скрябинских тонах. В них и в некоторых изысканных гармониях автор серьезничает и хочет показаться скорбником, но не выдерживает принятых на себя с первых тактов обязательств, ибо нигде не развивает настроений, заложенных в темах, а только механически сочетает элементы экспозиции. Либо темы чужды дарованию автора, либо нет еще у него творческой силы, нет порыва. <...>

ВТОРОЙ АБОНЕМЕНТНЫЙ КОНЦЕРТ А. ЗИЛОТИ

Интерес программы второго абонемента концерта А. Зилоти сосредоточился на первой ее половине, заключавшей в себе две новинки: симфонию *c-moll* В. В. Щербачева (младшего из трех русских композиторов, носящих эту фамилию) и вокально-оркестровую композицию Ю. П. Базилевского „Из тысячи и одной ночи“. Симфония обличает в авторе солидную техническую эрудицию и колористический вкус. По форме это произведение представляет собой расширенное сонатное *allegro*. Одночастные фортепианные сонаты пишутся нынче не редко, симфонии же в одной части пока встречаются на положении единичных исключений. Такой тип дает, например, Скрябин в „Экстазе“ и „Прометее“, которые по форме суть разросшееся до чрезвычайных размеров сонатное *allegro*, причем прочие части „нормальной“ четырехчастной симфонии растворены в основном *allegro*, будучи выражены отдельными его эпизодами, по характеру музыки отвечающими скерцо, адажио и финалу (последнему, согласно „нормальной“ же симфонической традиции, свойственны большей частью энергия, страстность, стремительность, торжественность, музыкальное „настроение“, более или менее родственное начальному *Allegro*, но изложенное в более ярких и решительных тонах). Такой же тип осуществляет в своей симфонии Щербачев. И у него в развитии основного тематического материала встречаются моменты скерцовидного, андантеобразного, финалоподобного характера. И у него, как у Скрябина, получилась в результате не неполная симфония без трех последних частей, а скорее сокращенная симфония, с вращением зачаточных скерцо, анданте и финала в первое *Allegro*, которое по случаю этой операции приобрело весьма обширные размеры. В ней, между прочим, как и у Скрябина, развита до самостоятельного значения заключительная партия и придана большая роль всем второстепенным элементам строения. Экспозиция сделана настолько обстоятельно, что кажется превосходящей многое такое, что по существу дела как будто естественно было бы встретить в разработке. Очень красивы по звучности симметрично построенные начало и конец симфонии с употреблением низких нот контрафагота. Сама музыка симфонии, к сожалению, мало впечатляет. Мысли Щербачева мало рельефны и мало самостоятельны (влияние Римского-Корсакова, Вагнера, в особенности Скрябина). Проведена симфония г. Зилоти стройно и отчетливо.

NONETTE

<...> „Действие“ начинается с внезапного погружения зрительного зала¹ в абсолютную темноту при еле слышимых протяжных флажолетах квартета и отрывистых стаккато сопровождающей арфы, как и весь ансамбль, невидимой для слушателя. Фраза эта в зачаточной форме содержит в себе намек на одну из тем разворачивающегося затем вступления, прерываемого инструментальными речитативами и тематически связанного с первою частью сочинения, тою начальною частью Нонета, которая включает в себя экспозицию всех тем целого.

Одновременно с началом изложения тематического материала на сцену вводится пластический элемент, не покидающий ее вместе с эффектами различных градаций освещения ни в продолжении всей этой части, ни на протяжении второй, представляющей собою, с точки зрения формальной, нечто вроде разработки тем, экспонированных в первой части. Сообразно с изменением характера музыкального повествования в заключительной части сочинения, участие света становится более интенсивным. С тем вместе и пластические позы приобретают более определенный характер. Медлительно-сумрачные звуковые сочетания, будто наполняющие некий скорбный душевный мир, постепенным усилением приводят к взлетам вверх, к началу света, охарактеризованному патетическою вокальною кadenцией, словно зовущей из мрака земных скорбей к свету потусторонних обещаний. К финальной коде порыв падает. Вертикальные полосы просвечивающего серо-зеленого колленкора в виде легких занавесей в складках, медленно раздвигающихся к началу действия, снова смыкаются, и густая темнота, при звуке той же предварительной фразы, снова постепенно застилает сцену.

Я уже назвал замысел даровитого автора Нонета занимательным. Теперь, подходя к оценке целого, приходится высказаться не односложно, так как, прежде всего, быть может, в силу несовершенства „светового аппарата“, а потом и вследствие не вполне выдержанного параллелизма музыкального и пластического моментов, сценическое воплощение Нонета оставляет зрителя-слушателя не всюду одинаково удовлетворенным.

Несомненно, что одною из основных задач выявления во вне ассоциативной связи музыкальных представлений с иными художественными образами — пластическими и световыми — должно являться доведенное до пределов возможности единство творческого акта, выражаемое ближе всего в одновременности и согласии звукового и зрительного динамизма. Разумеется, в существе это единство сводится не только к ассоциации по смежности и времени. В противоположность пассивной, механической ассоциации мы должны искать ассоциацию жи-

вую, творческую; мы должны достигнуть абсолютной эвритмии², совершенного духовного равновесия между всеми членами ассоциированного целого. Но вот, если не считать нескольких удачных отдельных штрихов (напр[имер], арпеджированный всплеск арфа, сопровождаемый внезапным излучением света), переменное освещение сцены оказалось далеко не уравновешенным живой текучестью музыкальных образов, и даже такие определительные световые моменты, как повторные зигзагообразные скачки электрической кривой, пробегавшей на фоне задней матерчатой же кулисы, вовсе не находили себе соответственного оправдания в музыке.

К вящей досаде, органически не связанным с музыкой оказался и элемент пластический, роль которого, без сомнения, чрезвычайно существенна в сочинении, недаром ведь названном именно Нонетом.

Музыка В. Щербачева, полная завуалированных созвучий и нераскрывшихся фрагментарных намеков, почти целиком клонится к дематериализации предметности, даже несколько импровизационного, приблизительного характера. А между тем этот характер музыкальных представлений автора оказался иллюстрированным, в плане их пластической реализации, с тою зрительною четкостью и той линейной завершенностью, которая ставит необходимость говорить о значительном уже разладе между обоими элементами наглядно ощущаемого творческого замысла. И как ни привлекательны были местами удачно найденные блики пластической передачи этого замысла, как ни трогательны временами были позы О. Преображенской, то низко склоненной над землею, словно над опустевшим местом, где свежи еще чуть приметные следы утерянного друга, то еще ниже, низко-низко на земле, лицом к земле, как беспомощный ребенок, ничком лежащей на сцене в трепетном и прозрачном, цвета дрожащих рядом занавесей, хитоне, — все же в самой сердцевине своего сценического воплощения пластический рисунок целого неотразимо чудился мне оторванным от своего звукового стержня, да и общее художественное целое и здесь не везде давало равномерный и одновременный выход моноритмичным по идее долженствованию ощущениям звука, линий и света.

Чтобы этот „отчет“ вышел окончательно добросовестным, остается сказать ближайшим образом еще пару слов, в частности о музыке Нонета. При наклонности к формально звуковому мышлению, в щербачевском сочинении можно разглядеть, как указано, все признаки сонатного построения, правда, в частности отклоняющегося от обычной сонатной формы, но несомненно наличествующего и в виде экспозиции главной и побочной партий в первой части, и в виде совокупной разработки их во второй части, включающей в себя, по-видимому, элементы скерцо, анданте и финала. В самом конце разработки вокальная каденция приводит ее к связующей партии из тем

экспозиции, а реприза, начинающаяся со связующей партии, вопреки классической форме, приводит изложение не к побочной партии, а главной, причем эта побочная партия уже остается неповторенной. Оставаясь, таким образом, по внешности на почве традиции, автор сумел создать из своего материала наделенный многими привлекательными чертами живой организм, дав местами прекрасные образчики настоящего вкуса и недюжинные способности умелого выражения своих мыслей. Об одном, пожалуй, и здесь можно пожалеть: не везде „музыкальный“ октет оказался использованным в полной мере, так что чисто инструментальная звучность кое-где оставляла место для пожеланий большего. При этом самый остов сочинения в целом как будто слишком однообразен по своему складу, как и слишком эпизодично в нем участие отдельных ансамблевых голосов. Интереснее других, пожалуй, квартетная партия, превосходно переданная мекленбуржцами³. Всяческой похвалы, впрочем, заслуживают и остальные исполнители: А. Альвина-Альви, В. Цыбин, И. Юрман и автор, поделившие между собою достаточно-таки „шумный“ успех у многочисленной публики.

Небезынтересно, в конце концов, отметить и заключительное появление на сцене „анахронического“ пережитка „отмершей“ эпохи концертов „старого“ времени. Угадайте, чего: цветочных подношений.

Н. Малков

В. В. ЩЕРБАЧЕВ

Фамилия Щербачева не впервые встречается в русской музыкальной литературе. Кто ближе знаком с судьбами родного искусства, тот знает, что в 70-х годах прошлого века в кружке деятелей „Новой русской школы“ появился многообещающий музыкант, ознаменовавший свою деятельность довольно длинным списком сочинений, главным образом, фортепианных, ныне нигде и никем не исполняемых и основательно, хотя и не вполне заслуженно, забытых. То был Н. В. Щербачев, автор нашумевших в свое время „Féeries et Pantomimes“¹ и ряда других фортепианных пьес, многие из которых не потеряли еще аромата и свежести. Следующий по времени представитель этой фамилии А. В. Щербачев — автор пользовавшегося в недавнее время большим успехом балета „Эвника“, где так трогательно-грациозна была Т. П. Карсавина, тонко чувствовавшая и передававшая стиль фокинских постановок. Занятый службой чиновника, А. В. Щербачев, несмотря на серьезные занятия (у Ф. М. Блуменфельда, Лядова и Римского-Корсакова), все же по существу оставался до конца жизни даровитым дилетантом.

Иное приходится сказать об интересующем нас третьем представителе той же фамилии, Владимире Владимировиче Щербачеве, среди современных музыкантов представляющем, быть может, одно из наиболее значительных явлений. Официальное начало его композиторской деятельности совпало с годом мировой войны, послужившей толчком к рождению новой России. Внешние обстоятельства в общем благоприятствовали развитию его творчества, особенно в революционные годы, когда сочинения Щербачева неоднократно появлялись на программах различных концертных предприятий. Кто имел возможность следить в это время за всем выдающимся в области искусства, тот, конечно, отметил на страницах своих интимных переживаний знакомство с новой сильной музыкальной индивидуальностью, невольно приковывающей к себе внимание и побуждающей любовно и с надеждой следить за ее развитием.

Пред нами музыкант, вооруженный с головы до ног современной техникой своего искусства. Окончив Петроградскую консерваторию в 1914 году по классу М. О. Штейнберга и И. И. Витоля, В. В. Щербачев не мог сохранить безапелляционного пиетета к школьной мудрости, в своем ригоризме всегда отстающей от животворящей практики искусства. Углубленной работой над собой, неустанным изучением завоеваний нового звукотворчества, Щербачев достиг обладания теми средствами выражения, которые необходимы были ему для выполнения собственных планов и заданий в музыкальном творчестве. Попутно шло углубление и общего, полученного им разностороннего университетского образования. В результате в лице Щербачева за короткое время вырос деятель искусства, недюжинное природное дарование сочетавший с широкой европейской образованностью, тонко развитым литературным вкусом и определенным музыкально-философским мировоззрением.

Таким образом, к настоящему времени, к 35 годам своей жизни, Щербачев достиг той полосы творчества, когда неизбежные в жизни каждой творящей личности искания адекватных дарованию путей и форм, — в общем, конечно, никогда не останавливающиеся, — все же нашли себе более или менее твердую и определенную фиксацию. В этом смысле настоящие годы являются решающими в творчестве Щербачева. Его индивидуальность, достигши зрелости, именно теперь должна сказать свое решающее слово.

С этой точки зрения большинство известных до сих пор произведений Щербачева следует рассматривать как относящиеся к предварительному, подготовительному периоду его композиторской деятельности. Мы не будем, конечно, в этом отношении так прямолинейны, как их автор, относящийся к первым своим опусам с понятной, но все же преувеличенной холодностью. Свободные от авторского пристрастия, которое всегда придает особую ценность последним композициям, еще

трепещущим живыми творческими эмоциями, мы должны сохранить надлежащую перспективу и суметь помимо относительной ценности произведения, отыскать и его абсолютную ценность.

В этом отношении первый период творчества Щербачева представляет ряд произведений, безотносительная значимость которых не подлежит сомнению. К числу их в области оркестровой музыки принадлежат „Шествие“, в большей мере „Сказка“, столь характерная своим стремлением избежать звукоописательной конкретизации сказочных элементов, заменив последнюю колористическим воплощением фантастически сказочного духа, — и особенно с-moll'ная симфония, порожденная обаянием скрябинского гения, но все же не подражательная, напоенная широко льющимся мелосом, лаконичная по своей сжатой, оригинальной одночастной форме. К этому же периоду в сфере фортепианной музыки принадлежат сюита на тексты Блока из „Нечаянной радости“ (поэт, сыгравший определяющую роль в творчестве Щербачева) и две сонаты, далеко не утратившие интереса, несмотря на дальнейший сдвиг автора. Главным образом, это относится ко Второй сонате, отлично звучащей благодаря выдержанности фортепианного стиля, весьма характерной и оригинальной по тематическому материалу и своеобразной по форме, вследствие перенесения разработки во вторую часть.

К началу второго периода творчества Щербачева относится появление Нонета для струнного квартета, флейты, арфы, фортепиано и голоса (без слов) с сопровождением пластики на фоне игры сменяющегося светового красочного освещения. Произведение это впервые было исполнено в 1919 году в театре передвижной театральной Мастерской Гайдебурова, было повторено несколько раз и, как, быть может, помнят некоторые из читателей, обратило на себя внимание музыкального мира и всех интересующихся искусством смелостью задания и впечатлением особого порядка, остающимся у слушателей-зрителей от восприятия этого своеобразного и чрезвычайно удачного опыта синкретизации мелоссветопластики.

Но прежде чем подойти к осуществлению главной задачи своего творчества, прежде чем приняться за труд, который должен составить завершение его творческих замыслов, Щербачев создает восемь фортепианных миниатюр под заголовком „Выдумки“, ряд быстро сменяющихся по настроению, капризных по гармонической смелости мыслей, искренность которых исключает всякое предположение о нарочитости, внушаемое названием этих пьес.

В пройденном до сих пор Щербачевым творческом пути можно заметить начала, которые, выявляясь постепенно, в совокупности накапливают запас отличительных особенностей интересующего нас композитора. К ним относятся острый, утонченный гармонический стиль, соответствующий форме музы-

кального мышления художника, отражающего в своем творчестве дух музыкальной культуры своего времени; стремление к мелосу, вышедшему из рамок старой мелодии, скованной в застывших формах, и ставшему житнетворческим началом, проникающим всю полифоническую ткань произведения; ревностный уклон от всякой конкретизации в звуке несвойственных музыкальному искусству категорий восприятия; порыв к синтезу творческих стремлений, проявляемых в разных областях единого по существу искусства; наконец, стремление к созданию новых эластических форм творчества, могущих вместить содержание творческого замысла.

С наступлением расцвета дарования, подчинившего своим целям добытую технику искусства, Щербачев задумал большое музыкально-философское произведение, в значительной части ныне уже законченное. Приветливое отношение этого очаровательного в жизни художника позволило нам вторгнуться в его мастерскую, и мы имели случай детально познакомиться с волнующими его творческими планами и идеями. Грандиозность концепции нового произведения Щербачева, его размах и идейная насыщенность заставляют ожидать публичного его исполнения с томительным нетерпением. Надо надеяться, что внешние обстоятельства, до сих пор благоприятно складывавшиеся для Щербачева, не отсрочат на долгое время появление этого произведения на концертной эстраде или, вернее, на концертных *эстрадах*, так как по мысли автора новый опус распадается на две части, из коих первая предполагает камерное исполнение, а вторая — симфоническое. Это оригинальное построение произведения имеет идеологическое обоснование. Первая половина двухвечерия имеет своим содержанием некое трагическое переживание в сфере индивидуальных чувствований, чему соответствует и камерный род исполнения, где элемент личного воплощается в форме сольного пения (мужской и женский голос). Наоборот, во второй части произведения все личное абстрагируется в высшей сверхиндивидуальной объективности, в космическом беспристрастии к свершившемуся и свершающемуся. Такому новому освещению трагического в плане сверхчувственной мудрости соответствует оркестровое полифоническое письмо, усиленное репликами хоровых масс на сольное пение, полное реминисценций о случившемся в первой половине двухвечерия. В этом крупном по объему произведении Щербачев пользуется в качестве текста фрагментами из блоковских сборников стихов („Ночные часы“, „Седое утро“) ², фрагментами, чрезвычайно удачно подобранными, идейно связанными и вполне отражающими трагического Блока, столь полюбившегося Щербачеву („превыше всех поэтов“). В соответствии с ясно обозначившимся таким же стремлением в предшествующих своих композициях, Щербачев и в этом последнем произведении тщательно избегает всего реального, всего плоского, что напоминало бы грубую действительность, всех этих наме-

ков на колорит места и времени совершающегося. Трагическое, легшее в основу его произведения, принимает у него отвлеченную форму, и своеобразное драматическое движение развивается у него в плане чистого психологизма. Вот почему от Щербачева нельзя ожидать создания оперы или даже музыкальной драмы с ее неизбежными, отвращающими автора реалистическими условностями. Тем не менее любовь и стремление к сущности каждой драмы — динамике личных переживаний в их трагическом сплетении — у Щербачева несомненно имеется, и его последний опус в этом смысле является своего рода оперой, точнее, музыкально-психологической драмой, вынесенной из театральной обстановки в сферу полифонии, в некоторых моментах обращающейся к чарам звучного слова.

Остается сказать несколько слов об отношении Щербачева к трагическому, — этой извечной проблеме мыслящего и чувствующего человечества, привлекающей так часто и в столь многообразных формах художников слова, кисти, резца и звука всех эпох и народов. В этом отношении нельзя не сопоставить Щербачева с двумя другими крупными русскими мастерами, Чайковским и Мясковским, у которых восприятие мира всегда окрашивалось в трагические тона. Но в то время, как первый из них, сознавая неизбежное, метался, мучился и страдал в бесильной борьбе, Мясковский же выражал свое мирозерцание в звуковых поэмах, полных трагизма отчаяния, — у Щербачева нет этого элемента личного отношения к трагичности бытия, вследствие чего коллизия личного и мирового начал у него принимает воздушную, какую-то бесплотную, ирреальную форму, придающую трагическому лучезарность, особую примиряющую просветленность и высшую мудрость.

Со стороны музыкальной новое произведение Щербачева — насколько можно судить по рукописи, интерпретируемой на фортепиано хотя бы и самим автором, — вполне отвечает высоте и грандиозности задания, изобилует контрастами, органично по развитию и тематическому объединению, проведенному чрезвычайно обдуманно и последовательно, захватывает внутренней эмоциональной силой, свежо и тонко по гармоническому своему складу, наконец, оригинально по форме, где применяется автором излюбленный им прием перенесения тематической разработки в особую часть произведения (так сделано в оркестровой части двухвечерия, где разработка отделена от экспозиции вокальными эпизодами).

Будущее даст, конечно, надлежащую оценку этому произведению Щербачева, но и сейчас уже чувствуется, что наше представление об этой композиции, как новом крупном произведении русского музыкального искусства, не замедлит оправдаться действительностью. Более того, думается, что Щербачеву суждено создать немало еще произведений большой ценности и что в ряду русских художников звука он займет выдающееся место.

СИМФОНИЗМ В. ЩЕРБАЧЕВА

Когда в 1916 году в одном из концертов Зилоти была исполнена Первая симфония Щербачева, у меня — помнится — возникло чувство сильнейшего опасения за автора. Удастся ли ему выбраться из загромождавшей течение его мыслей школьной техники, прочно, — как казалось, до самодовольства — усвоенной. Наоборот, *Нонет* — камерный ансамбль с голосом (1918—1919) — глубоко захватил меня своей лирической неизбывной напевностью. В ней слышалось инстинктивно искомое стремление обрести свой мелос сквозь наслоения иных культур и, что особенно важно, преодолеть схемы, преодолеть рассудочность и привычную расстановку материала по заранее намеченным и неизменным верстовым столбам. Но и тогда я еще не мог предугадать, чем станет со временем творчество Щербачева и как далеко и интенсивно оно разовьется. Последовавшие серии романсов на тексты Блока (главным образом) заставили с глубоким вниманием и напряжением следить за дарованием композитора, несшимся в судорожном лирическом порыве к охвату в „песне“ острых и проницательнейших стихов.

Стало ясно, что дело не в написании ряда опусов романсов, не в переводе лирики Блока на язык музыки, а в музыкально проявляемом *жизненном опыте*, столь необычном по своей содержательности, что только через аналогичные приближения любимого поэта к этому опыту композитор мог нащупать путь конкретизации волновавших его сердце звукоощущений, которые уже не укладывались в трафаретные схемы сочинения музыки.

В своих романсных музыкально-лирических „взрывах“ эмоциональная стихия Щербачева выковывала могучее оружие — выразительно-напевный язык. При всей простоте и непосредственности чувственного высказывания, его музыка не растворялась в бесследном томлении, а как поток, пробивающий себе русло, боролась за право индивидуально-точной, полнокровно-напряженной передачи эмоций, то есть самого трудного задания в звукотворчестве, где замызанная условная схема всегда подстерегает мысль композитора, чтобы захватить ее в лабиринт-проторенных путей.

В течение революционных годов совершается у Щербачева это „романсное пламенение“. Как ни неточно самое понятие — романс, я не могу отрешиться от него именно в соприкосновении с творчеством Щербачева, потому что его-то вокальные пьесы на тексты Блока глубоко романсны в том смысле, как ноктюрны Шопена — несомненно ноктюрны. Романс для Щербачева — „родное наречие“, как первые романсы и означали, по существу, стихи на родном языке. Ну, а кроме того, в ха-

рактёре творчества Щербачева много благородных пластических романсных элементов. В сравнении с ними любимый им Блок — германист-романтик, а не „романист“. Славянизмы же Щербачева не северного и не южного оттенка, а определенно западного („полонизмы“), и даже там, где перед ним развертываются манящие дали рахманиновского мелоса, он обуздывает их „вязкостью“ красивым, гордым ритмическим росчерком. Романс — как жизненный опыт и звуковоплощение жизнеощущений, романс — как путь к линейной мелодической форме (мир звуколиний — мир новой музыки), романс, пронизанный симфонизмом, преобразуется в цепь душевных событий. Цепь таких „событий“, принятых как художественная концепция, приводит к конструированию романа в плане Достоевского — эмоциональное нагнетание, разряжаемое и вновь накапливаемое, слой конфликтов, головокружительные подъемы и захватывающие дыхания провалы в бессознательное. Таким образом, говорить о симфонизме Щербачева — значит, с одной стороны, поставить проблему о росте симфонии из романа, а с другой — не миновать симфонизма Достоевского — об образовании симфонии-романа. Пожалуй, среди русских композиторов только у Чайковского и Мясковского романсная стихия властно и органически отражается в симфоническом творчестве. Ведь одно дело романсы — отрезки, лоскутки или даже опилки от более крупных концепций, другое — романсы для набивания техники, а еще совсем другое — романсы как тесно спаянный с остальными проявлениями творчества, понимаемого как проявление жизни, поток мыслей и чувств. Но и в этом потоке есть романсы — краткие остановки на пути, романсы-моменты, и есть романсы глубокого сосредоточения или страстного изживания, как у поэтов бывают книги стихов (книги *стихов*, а не одна синтезирующая поэма), в которых творческая воля бьется возле одного „происшествия“. Таковы романсы Щербачева. И потому-то из них выросла Вторая симфония, как у Блока, по существу, из романа выросла поэтическая симфония (лирическая драма) „Роза и крест“.

В этом смысле Вторая симфония Щербачева, несмотря на всю солидность ее фактуры, глубоко импровизационна по внутреннему смыслу своему и в целом не является сомкнутой, а скорее разомкнутой формой. Такой формой, в которой каждый эпизод может быть еще развит, еще дополнен, звенья могут быть раздвинуты, и среди них может быть вставлено иное звено, а финал — финал тоже не окончателен. Он как финалы в больших романах: почти все герои еще живут, а чаще всего главные из них начинают новую жизнь, и даже более счастливую, а романист вдруг смыкает все это в эпилог. Ясно, что можно было бы и продолжать. Или еще прием: раскрыть в конце необычные перспективы и умолкнуть. Это романы, в которых с поля зрения не исчезает „центр“. Ну, а когда таковой исчезает, как в „Идиоте“ или в „Анне Карениной“, — там все об-

стоит сложнее. Финал „Идиота“ — недурная задача для симфониста. Провозвестники подобного финала и веют в финале Второй щербачевской симфонии.

Мне думается, что к разомкнутой форме шел уже Бетховен. „Куски“ импровизационного склада в сонатах как своего рода тропы. Финалы, построенные на вариациях. Наконец, фактура последних квartetов. Эйнштейн говорит о разомкнутой форме у Палестрины. У Щербачева каждая часть, обоснованно вытекая из первоимпульса, а также находясь в том или ином отношении к предшествовавшему ей происшествию, кроме того, „перспективна“, то есть допускает саморасширение и ряд ответвлений. В этом смысле симфонию Щербачева еще можно насытить „романсами“ или „драматическими сценами“. Она не замкнутый „эпизод из жизни артиста“, а оформленный „кусочек“ жизни, которая еще продолжается и будет продолжаться. Но жизнь неразрывна и неделима. Поэтому кусок, вырванный из нее, есть сам по себе, может быть оформлен, но не настолько сомкнут, чтобы иметь вид чего-то похожего на выполненное раз навсегда обязательство.

Идея такой симфонии-романа, впитывающей в себя все, чем насыщена жизнь в период писания симфонии, есть следование по пути, уже раньше намеченному в русском симфонизме. Чайковский считал симфонию самой лирической формой. Это надо понимать как признание за симфонией права быть выражением жизни личности или даже историей жизни личности, в некотором смысле даже автобиографическим жизнеописанием — *circulium vitae* (даже если угодно по определенной анкете), а то и некрологом. Чем не некролог его Патетическая симфония. Ведь все его симфонии, в сущности, кончаются ничем: в их финалах врывается улица с ее гомоном, с песней и пляской. А вот в финале Шестой слышится подведенный итог — ничего не поделаешь. „Манфред“ — тоже ведь повесть (менее правдивая, правда, но тут уж виноват Байрон) о цельной жизни, скорбной и жалкой. Понятен и конец — довольно формальная игра органа: личность, творившая всю рассказанную жизнь, ушла. Церковь чисто официально отпевает. Насколько это вернее и лучше предсмертных бесед Манфреда с аббатом. Слово бы на гордую реплику „старик, не трудно умереть“ — ответ: „нет, но легче отметить, что тебя нет в живых“.

Следовательно, замысел Щербачева связан с опытом Чайковского тем, что он не мыслит каждую создаваемую симфонию „закругленным эпизодом“, а лишь отображением жизненного процесса в некий данный момент. Но он идет дальше, поскольку не замыкает этого отображения в классические „четыре этапа“, а рассматривает процесс как энное количество „свершений“ и „происшествий“, из которых и выбирает некоторые и включает их в цикл глав. Невключенные останутся неизвестными до тех пор, пока впоследствии в „посмертном из-

дании полного собрания сочинений“ ретивый редактор не присоединит их к „каноническому“ тексту.

Итак, Вторая симфония Щербачева имеет канонический текст постольку, поскольку сам автор в данный момент составил таковой. Но в принципе, при наличии одного и того же уклона всех свершений, число их могло бы быть больше, а следовательно, ход событий затяжнее. Возможно и наоборот. Так работал Толстой, ибо с каждой корректурой он увеличивал или уменьшал роман. Достоевский компоновал так же, но предпочитал длительное развитие отдельных частей и вдруг — резкое изменение темпа, напряженный порывистый бег, созыв или приход необходимых персонажей и звучный финальный ансамбль данного акта. Финалы у него всегда блестяще разработаны, как в хороших итальянских комических операх или как у Моцарта в „*dramma giocoso*“¹ — в „Дон-Жуане“, с различными неожиданностями, лирическими вставками, отступлениями, при объединяющем, однако, порыве к заключительной „стретте“.

Роман-симфония Щербачева насквозь эмоциональна. Это не толстовский суровый нравоучительный („Анна Каренина“) и не толстовский могуче-эпический („Война и мир“) тон. Говорю, конечно, не в плане сравнения, а лишь указания на тот или иной путь. Несколько иначе в отношении романов Достоевского: сходство в принципе и взволнованном (*concitato*) тоне, иногда даже в фактуре, но не в идее и не в концепции. Не раскрывая за отсутствием места моего анализа симфонизма романов Достоевского, скажу только, что он, в общих чертах, пользуется крайне сложными циклическими образованиями, в которых большую роль играет элемент скерцо бетховенского типа, формообразования бетховенских увертюр трагедий — это с одной стороны, и моцартовские адажио и финалы — с другой. Различного рода интермеццо, прием sforцандо, доведенный из обозначения резкого акцента до самостоятельного, неожиданно врывающегося эпизода, новые темы в разработке и т. д. чередуются с вариациями и различного оттенка речитативами-диалогами, монологами и ариями. Своей „девятой симфонии“... Достоевскому, как вполне понятно, не удалось создать. Его романы, по существу, все-таки театральны (но без хора — как в венецианской опере XVII века), и потому симфоническое зерно в них нередко заталпывается „резонерствующим“ диалогом (как, например, в „Бесах“ и „Подростке“). Симфонически насыщены „Идиот“, „Преступление и наказание“ и „Братья Карамазовы“ (конечно, и некоторые рассказы). Зато „Село Степанчиково“ не уступает по фактуре моцартовскому „Фигаро“.

Щербачев на пути к симфонии-роману (от музыки, а не от слова, то есть не к роману-симфонии) связан с Достоевским еще тем, что все события симфонии „крутятся“ вокруг центра — женского образа. Но тут начинается и расхождение, и через

это расхождение симфония Щербачева все-таки еще не вполне роман, а поэма, и поэма типично блоковская. У Достоевского „центр“ этот — глубоко эротический — реализуется в *конкретных* фигурах, при наличии некоей общей подосновы — тяги к женской природе (чтобы и молиться ей, и оскорблять ее). И если, как в „Идиоте“, центр раздвояется, „фигуры“ — то не теряют своей общности эмоциональной и своей реальности (Аглая и Настасья).

У Блока, как у поэта, конкретно-женское растворяется в общеженском. Образ впитывает в себя множество „реальностей“ и потому становится как бы неосязаемым. Блок, конечно, не театрален, но зато уже до конца симфоничен. Понятно поэтому, что и Щербачев, исходя из концепции симфонии как романа, как истории жизни личности в некий момент ее развёртывания, соблазнился поэтическим симфонизмом Блока и подменил женщину и женское в своем романе женственным. Симфония скользит между поэмой и романом. То слышится присутствие Аглаи (и даже порой Настасьи Филипповны), то облик исчезает в „Снежной маске“, тая в воздухе. Но ведь и воздух бывает ласкающим и суровым, нежащим и холодным.

Так я понимаю Вторую симфонию Щербачева — произведение яркое, особенное, глубоко продуманное и глубоко искреннее, хотя не без парадоксальности. В его творчестве это первое, в полном смысле слова большое достижение.

Игорь Глебов (Б. Асафьев)

МОИ НАБЛЮДЕНИЯ

Нельзя пройти мимо двух крупных музыкальных побед, только что одержанных нашими ленинградскими композиторами: разумею недавно состоявшееся в Москве первое исполнение (в оркестровом камерном концерте Ассоциации современной музыки) Септета Гавриила Попова и первое же исполнение в Ленинградской акфилармонии Второй симфонии Щербачева. О Попове, как о сильном юном даровании, близкий расцвет которого не подлежит никакому сомнению, вскоре, вероятно, придется поговорить особо. Но нельзя в данном случае не позавидовать Москве: там возможны концерты современных оркестровых ансамблей, мы же здесь все отстаем и отстаем в этом отношении. Зато появление у нас симфонии Щербачева в достойном исполнении — событие знаменательное и, на мой взгляд, недооцененное: мы, несомненно, имеем дело с произведением ярким и могучим по размаху, намечающим перелом в развитии ленинградской симфонической музыки.

Я решительно протестую против мнения о пессимистической и якобы нездоровой окраске симфонии¹. В музыке ее ощущается трагический пафос и разворачивается душевный конфликт колоссальной силы напряжений — это несомненно. Но

неужели же все то, что не весело и не забавно, все, что насыщено борьбой за освобождение от страшных кошмаров жизни, уже является безнадежной сдачей и уступкой минувшему? Конечно, ничего подобного в симфонии нет. Одно дело — вялая и безвольная музыка многих, якобы оптимистических (в силу своей „мажорности“!) творений, каких сочинялось и сочиняется немало, другое — мужественный, трагический тон симфонии Щербачева.

Она импровизационна и рапсодична. Это-то и хорошо. Хорошо потому, что мы имеем здесь исключительно интенсивный *взрыв* музыкальной лирики. Импровизационность и рапсодичность — плохие средства выражения, когда композитору нечего сказать и когда бессильное воображение выплескивает сентиментальную водицу и жалкие несвязные идейки. Но когда эмоциональная жизнь композитора бьет ключом и когда на громадном протяжении мысль неустанно рождает волнующие и правдивые звукообразы, тогда процесс оформления невольно идет импровизационным путем: искренняя, вспыхивая лирика не может терпеть вмешательства каких-либо схем, придорожных вех и верстовых столбов. Правда, в таком случае лирика действительно должна быть лирикой — стихийно эмоциональным высказыванием, которым управляют смены могучих нарастаний и падений, ритмы грандиозного прилива и отлива. Малейшая фальшь или поза сразу же выдают неправдоподобие. В данном же случае, в симфонии Щербачева, все поет от начала до конца, музыка страстно и сильно колыхается, отражая могучий и пламенный прибой эмоциональной воли.

Я преклоняюсь перед этой неутомимой и неизбывной силой восприятия жизни, горением искреннего чувства и глубокой душевной пронизательностью. Преклоняюсь перед такой лирической музыкой за ее мощное напряжение, несмотря на то, что люблю современный урбанистический конструктивизм, его лаконично-суровые ритмы и интонации.

В том-то и дело, что сейчас в музыке невыносима всякая середина, всякое пошлое „между“. Хороши только крайности: или дисциплина конструктивизма, или не менее смелая и не менее современная импровизация, в которой рвется к жизни чувство, не знающее условных норм. Много надо иметь творческих сил, чтобы осмелиться в наше время на подобного рода размах — на лирическую симфонию как правдивый рассказ. Импровизация становится здесь формой, потому что каждый новый этап симфонии звучит как неожиданное, еще не испытанное переживание. Достигаемое тем самым впечатление импровизационности — непрерывности жизненного потока — свидетельствует как раз о мастерстве формы: на громадном звучащем пространстве Щербачев сумел сконцентрировать эмоциональные волны в их многообразнейших перекрещивающихся ритмах и движениях. Недаром эта вспыхивая симфония вызывает в воображении динамику беспокойного моря.

Не о бессилии, а о величии борьбы, даже грозящей гибелью, говорит музыка Щербачева и заставляет изумляться жизненности лирики, когда она питается еще не остывшим чувством. Надо радоваться появлению такого произведения и жалеть, что оно исполнено лишь один раз.

С. Ш. (С. Шлифштейн)

„ИЖОРСКАЯ“

СИМФОНИЯ В. В. ЩЕРБАЧЕВА

Среди многочисленных произведений советской симфонической литературы сравнительно мало насчитывается еще сочинений крупной симфонической формы, непосредственно связанных с революционной тематикой и, в частности, с героикой революционного движения, российского пролетариата в прошлом. Вот почему с таким нетерпением ждали исполнения нового произведения ленинградского композитора В. В. Щербачева — его Четвертой („Ижорской“) симфонии.

Написанная в ответ на призыв А. М. Горького к советским писателям включиться в работу по созданию истории заводов, симфония задумана автором в плане музыкального отображения роста классового самосознания российского пролетариата и охватывает такие исторические события, как 1905 год, войну, Октябрьскую революцию. Раскрытие этой большой темы последовательно развертывается в семи частях симфонии, из которых первые пять частей, заканчивающиеся музыкой о победе Октября, составляют историческую часть произведения. Все произведение заканчивается большой кодой (заключительной частью) с музыкой на текст героического марша Маяковского¹. Симфония посвящена композитором памяти С. М. Кирова.

Колпино... Тишь... вязы и дубы,
Низких домишек строй.

С этого начинается автор повествование о далеких, отошедших в прошлое днях старой царской России.

Крепок закон: в небеса не рвись,
Чти генералов и прочих строго...
Так поучают на мир смотреть
С самых пеленок матери.

Заунывная, медлительно текущая музыка первой части просто и выразительно передает картину „мирного жития“ рабочей окраины дореволюционной России. Ничто не нарушает однотонно разворачивающейся, несколько статичной музыки.

Так бы земле века стоять...

Но... вторая часть вводит слушателя в атмосферу зарождающегося народного революционного брожения и недоволь-

ства и построена на противопоставлении двух начал, находящихся свое выражение в следующих строфах текста и их музыкальном воплощении:

Всех отеческой любовью
Любит царь...
Хорошо бы миру быть,
Спит борьба... —

залихватски выкрикивает тенор. В кричащих, разухабистых интонациях здесь дано музыкальное воплощение образа блюстителя старого порядка и охранителя рабских устоев.

Ох, уж наша жизнь не забавушка,
Не весельице —

сумрачно отвечает ему народная хоровая масса.

В столкновении этих двух образов заключается музыкальное и смысловое содержание второй части, заканчивающейся следующим возгласом одиночки из народа:

Эх, вы радости свои торопите,
Ведь растет мастеровщина —
Питер.

Повествованием о Петерсоне, организаторе первой стачки, начинается третья часть симфонии („И родился в Колпине и вырос Петерсон“).

Эта часть представляет собой единственный эпизод в произведении, который построен на конкретном историческом материале из жизни Ижорского завода, чем и обусловлено название всей симфонии.

Таким образом, симфония не является „музыкальной историей“ завода. Отдельные моменты из жизни завода являются в ней лишь частью того исторического материала, на котором композитор стремится раскрыть основную тему своего произведения — тему музыкального отображения и показа чувств и мыслей человека в процессе его исторического классового становления.

Центральное место в третьей части занимает самостоятельный оркестровый эпизод — двухтемная, мастерски разработанная fuga; — непосредственно приводящий к призыву к стачке. В общем контексте построения третьей части этот эпизод вышается до уровня симфонически-обобщенного музыкального воплощения образа стачки и представляет собой наиболее яркие страницы произведения.

Четвертая часть рисует картину восстания 1905 года:

Эпоха мира истекла,
Развейтесь, воспоминанья!
Живое, великое рядом,
Горячее от состраданья,
Неотвратимо в борьбе
Рождается класс.

Музыку „Восстания“ прекрасно характеризует следующий текст, на который она положена:

Мятеж над страной год
Четвертый и пятый — эпоха.
Страна, как медведь, встает,
Покрытый от спячки мохом.

„Ижорская“ симфония меньше всего может быть названа симфонией в обычном, традиционном понимании этого термина. Это — монументальное ораториально-симфоническое произведение для большого симфонического оркестра, хора и солистов, рассчитанное по своей длительности чуть не на целый вечер-концерт. Такая грандиозность построения в полной мере соответствует идейной значительности поставленной темы, однако недостаточно обоснована глубиной и органичностью симфонического развития и обобщения. Напротив, поскольку можно судить о произведении (к тому же еще не законченном) по одному прослушиванию, его серьезным недостатком является отсутствие в нем подлинного симфонизма. Действительно, за исключением третьей части с ее прекрасным центральным эпизодом стачки, во всех остальных прослушанных частях симфонии музыкальное воплощение образов не поднято на уровень симфонически-обобщенного выражения. И этим несомненно снижается задача отображения столь значительной по своему замыслу темы: непосредственно музыкальный образ находится в чрезмерно соподчиненном отношении к образу литературному; музыка сведена до степени иллюстрации к тексту.

Взять хотя бы первую часть. Отсутствие элементов симфонического развертывания музыкальных мыслей низводит музыку этой части, при всей ее несомненной выразительности, до степени хорошего музыкального кинокадра — впечатление, усугубляющееся еще чисто иллюстративными моментами ударов колокола в начале и в конце части.

Подчиненность музыки находит свое выражение также и в недостаточно ярком музыкально-тематическом материале второй части.

Что же касается музыкальных образов, то они, в силу своей недостаточной рельефности и впечатляемости, не фиксируют внимания слушателя в этом направлении. Так для слушающего, по крайней мере первый раз, совершенно пропадают следующие жалобные причитания женского хора:

Для чего сажу?
Мать бедная, несчастная,
— Сирота теперь да бесприютная
Горюша.
Ох, не весельице!
Ох, не забавушка! —

сопровождающие залихватские выкрики тенора и придающие последним определенный смысловой характер.

Указанные недостатки не должны закрывать значения произведения в целом. Большое достоинство его заключается в том, что, являясь смелым опытом симфонического воплощения большой революционной темы, оно способно, при всех недостатках, продвинуть проблему создания советского монументального творчества вперед.

В этом смысле Четвертую симфонию („Ижорскую“) В. В. Щербачева следует признать значительной вехой не только в творчестве самого композитора, но и всей советской музыки в целом.

С нетерпением будем ждать вторичного исполнения этого интересного произведения, когда оно предстанет перед нами в своем полностью законченном виде.

Л. Арнольдov (Л. Энтелис)

ДЕКАДА СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ ЩЕРБАЧЕВ

Концерт этот был бесспорно кульминационным пунктом декады¹. Огромный интерес вызвала его программа, включавшая сюиту „Петр I“ В. Щербачева, Романтическую поэму В. Желобинского и Шестую симфонию Д. Шостаковича.

Сюита Щербачева частично включает материал, использованный в фильме „Петр I“, но материал, целиком лежащий в стороне от сюжетного стержня. Сюиту можно рассматривать только под углом зрения музыкального быта Петровской эпохи, к тому же взятой в весьма условном плане, — во-первых, потому, что в основном показан западноевропейский, а не русский музыкальный быт, во-вторых, потому, что стилистические особенности отдельных эпизодов-частей отстоят друг от друга минимум на сто лет. Во „Вступлении“ Щербачев оперирует музыкальными образами 20—30-х годов XVIII столетия, в Польке — 30—50-х годов XIX века. Сюита состоит из семи частей: „Вступления“, Немецкого танца, „Музыкального ящика“, Французского танца (Паваны), [Польки], „Лирического отступления“ и Финала.

Короткое „Вступление“ выдержано в торжественных генделевских тонах. Это музыка, вводящая в атмосферу героической оратории или оперы типа „Юпитера в Аргосе“ или „Ричарда I“. Оркестровая звучность сурова и монументальна. Щербачев избегает колористических деталей. В Немецком танце композитору благодаря использованию формы рондо удалось развить несколько различных материалов, близких подлинным оборотам танцев XVIII века.

Великолепно звучит часть „Музыкальный ящик“. Щербачев остроумно использовал ансамбль челесты, вибратона и колокольчиков. Расплывчатые звуки вибратона прекрасно гармо-

нируют с нарочито примитивным аккомпанементом челесты, и только колокольчики звучат чересчур конкретно, нарушают мягкую, мечтательную музыку.

Следующая часть — Пavana — одна из наиболее поэтичных в сюите. Сохраняя плавное движение французского танца, композитор дает еле ощутимый рост динамики, понимаемой нами не как усиление звука, а как рост интенсивности выражения музыкальной мысли. Тема зарождается у флейты, потом переходит к скрипкам.

Пятая часть вызывает недоумение: почему здесь полька и к чему она здесь? Она совершенно инородна в сюите, объединенной интонациями XVIII века. Непонятно, как тончайший стилист Щербачев мог допустить такой ляпсус! Эта полька нарушает логику стиля, не прибавляет композитору никаких наворов, так как по материалу она почти цитатна, а по оркестровому изложению повторяет ставшие традиционными рецепты Маленькой сюиты Стравинского и балетных полек („Болт“, „Золотой век“) Шостаковича.

Резкий стилистический сдвиг осуществляется в шестой части, носящей название „Лирическое отступление“. Здесь впервые появляется русская интонация. По характеру музыка напоминает русскую хоровую песню в оживленном темпе.

Без паузы эта часть переходит в Финал, в начале которого слышатся обороты, родственные „Казачку“. Только тема изложена в миноре и усложнена небольшой орнаментацией. В отдельных местах оркестр имитирует „треньканье“ балалайки.

В высшей степени остроумно строит Щербачев начало этой русской темы на интонациях, почти тождественных „Вступлению“ (трактованному в генделевском плане). Благодаря этому он получил возможность почти незаметно перейти к коде, повторяющей материал „Вступления“. Таким образом, этот материал обрамляет сюиту. Очень жаль, что указанные недочеты снижают качество превосходной, высококультурной работы Щербачева. При устранении этих недостатков сюита несомненно станет пьесой, популярность которой можно гарантировать.

Л. Гор

„ТАБАЧНЫЙ КАПИТАН“

За последнее время театры создали целую галерею исторических спектаклей из прошлого нашей родины. Московский театр оперетты увеличил эту галерею, поставив отличное произведение „Табачный капитан“ с текстом Адуева и музыкой В. Щербачева.

Богата и содержательна сама пьеса, показывающая Россию в один из прогрессивных моментов ее развития, рассказывающая о рождении русского флота и первых русских капитанах,

о воспитании новых, культурных и образованных людей и о высоком русском патриотизме.

В спектакле этом много острых положений, ценных режиссерских находок, смелой выдумки. И наиболее смелым является показ величественной фигуры Петра I в своеобразном жанре музыкальной комедии.

От первого появления Петра, удачно поданного режиссером (незаметно, в шеренге голландских шкиперов, спиной к зрителю), до апофеоза, где, далекий и призрачный, маячит символический „Медный всадник“, фигура Петра преобладает. Сделано это умно, без нажима, и в этом — осуществление богатых замыслов режиссера И. М. Раппопорта. Тов. Раппопорт, воспитанник Е. Б. Вахтангова, принес в театр оперетты тот элемент высокой театральной культуры, который помог коллективу театра преодолеть некоторые дешевые опереточные традиции и штампы.

Немалую роль в осуществлении режиссерских замыслов сыграла музыка. Появление в оперетте такого композитора, как В. Щербачев, весьма знаменательно: Он мастер крупных музыкальных форм и с опереттой соприкасается впервые. Но отдельные элементы оперетты: веселая песенка, оживленный танец и особенно музыкальный гротеск — чрезвычайно удаются композитору.

Первый акт воскрешает лучшие традиции русской оперы. Это чувствуется и в лирической арии Смурова „Вот прошло счастливо детство“, и в любовном томлении Ахмета „Ты мой свет, моя отрада!“. Остроумен „минует“, который так же неуклюж и тяжеловесен, как и новоявленные танцоры — купцы и бояре, подражающие первой паре с испугом и усердием. Особняком стоит музыка, характеризующая голландских шкиперов. Большая удача композитора — песня „22 матроса“, являющаяся как бы лейтмотивом голландцев.

Оркестр театра и на этот раз хорошо справился со своей задачей, а дирижер Г. Фукс-Мартин сумел донести до слушателя авторский замысел композитора.

Каждый образ в этом спектакле закончен, ярок и выразителен. На большой высоте, как всегда, оказался заслуженный артист РСФСР Н. М. Бравин, играющий Петра. Он мастерски справился с возложенной на него трудной задачей, достигнув при этом и портретного сходства с Петром. Артист М. Урбан, играющий Ахмета, на этот раз полностью отшел от штампа опереточного героя. Его Ахмет мужественен и смел, умен, самолюбив и вызывает у зрителя симпатию. Люба Смурова — образ русской красавицы — очень удался Е. Лебедевой. Прекрасные голосовые данные артистки делают этот образ еще более привлекательным. Ее отец купец Смуров (артист В. Зарубеев) добродушен и чуть лукав, особенно во хмелю, но в нем много человеческой мягкости. Хороши и купеческие пары — Свиныны и Жулевы. В. Алчевский, играющий Антона Свинына, здесь

не просто комик, а умный актер, создавший удачный образ круглого дурака Митрофанушки. Обаятельного добряка и бражника играет на этот раз артист Карпов (церемониймейстер Акакий).

Несколько особняком стоят образы француженок. Содержательница отеля Ниниш у талантливой О. Власовой обольстительна и задорна. Прекрасна великосветская львица Жермона де Курси у С. Петровой. Артистка блестяще справилась с виртуозной вокальной партией.

Большим мастером показал себя в этом спектакле и художник А. Самохвалов. Его удачей надо признать аппликированные занавеси-панно, являющиеся как бы символом происходящего.

Балет в этом спектакле показан неровно. Наряду с удачными эпизодами („минует“ в первом акте, танец Гликерии и Антона, жига скиперов), античный балет второго акта явно неудачен. Зато массовые эпизоды в этом спектакле красочны и динамичны.

Московский театр оперетты, несмотря на многие трудности, продолжает творчески расти и идти по правильному пути. Появление „Табачного капитана“, спектакля глубоко волнующего, — прекрасная этому иллюстрация.

Б. Асафьев

ВЛАДИМИР ЩЕРБАЧЕВ

Это виднейший композитор-ленинградец, лирик-симфонист, педагог, сумевший сгруппировать вокруг себя молодое, старшее — по отношению к современным ленинградским лирикам — поколение композиторов 20-х годов. Корни музыкальной — глубокой, вдумчивой — культуры Щербачева в его юных годах, в эпохе предгрозовой лирики Блока и первых зорь Маяковского. По линии композиторского мастерства Щербачев воспитан на русской классике, воспринятой им сквозь заветы Римского-Корсакова через Глазунова и от Штейнберга, человека, глубоко этически преданного всем корсаковским традициям, прекрасного педагога и содержательного композитора созерцательно-симфонического склада мышления и академически-строгих форм. Словом, и как тонко культурный интеллигент предоктябрьской эпохи, и как музыкант, создавшийся на прочном фундаменте, Щербачев — личность рельефная. Он выковал в себе характер крупного, балакиревского типа деятеля, хотя и прячет эти свои качества вождя под мягкой, „вежливой“ интеллигентской оболочкой и в музыке своей: красиво им всегда отполированной, но горделивой и сосредоточенной, знающей себе цену. Щербачев — талант психологически сложный, со всеми характерно-блоковскими противоречиями и пониманием

блоковских воззрений на „дух музыки“, как выразитель бунтарских устремлений предгрозовых эпох, но и признанием прав человеческой страстности и пламенности, то есть талант не аскетического тонуса. В его музыке налицо чувственно-жаркие (жаркие, не теплые) лирические страницы, следующие лирикой огненности соответственных стихов Блока, до сих пор остаются едва ли не самыми яркими, сочно жизненными среди всего им созданного. В сочетании с рыцарственной гордостью страстность — правда, с годами подавляемая глубокомыслием симфониста, — питает и чувства и мысли Щербачева, поддерживая в музыке своенравную пылкость: это при всей ясности и пластичности форм и линий голосоведения.

И вот что интересно: как русский классический стих от Пушкина до Блока всегда являлся слуху как всецело русский стих — любимое дитя великого и могучего русского языка, — хотя без внешнего подражания народным формам и жанрам поэзии, так и Щербачев несомненно всегда русский, интонационно и по характеру музыкального мастерства, композитор, хотя ему несвойственны экскурсы в фольклор, как постоянная задача. В его лирически проникновенной музыке к „Грозе“ Островского не приходит в голову считать, сколько там „подлинников народной песни“, может быть, именно потому, что музыка эта глубоко, по психике своей русская, как русским был и остается кованный стих Маяковского.

Лично для меня Щербачев звучит в полноте своих природных и интеллектуальных сил в своей Второй — остроконфликтной, эмоциональной — симфонии, где умозрительное созерцательное оглядывание „хода событий и смен настроений духа“ сбивается то и дело на бунт чувствований: душа словно хочет вырваться из колеи повседневности, равно как и из рыцарственной утонченности, укрощаемой классическими нормами голосоведения.

Музыкой Щербачева движет мелодия, шире: мелодический принцип или, как ему в свое время нравилось говорить, принцип линейности. Мелос греков — так вернее было бы определить щербачевское построение мелодийности как перводвигателя музыки. Итальянское *bel canto* — только одно из исторических проявлений или одна из стадий жизни и эволюции мелоса. Для Щербачева характерно не слепое следование мелодическому инстинкту, а мелодизм в постоянстве интеллектуального изобретения, как творческий стимул для всех элементов музыки. Почти нет среди ленинградских лириков современного старшего и младшего поколения никого, кто бы, даже разойдясь с Щербачевым до каким-либо принципиальным основаниям, не сохранил бы уважения к культуре мелодийности и ее здоровому противодействию „вертикализму“ в области формы, культуре, внушенной Щербачевым.

Они разные, эти лирики — соратники и ученики Щербачева (тут и недавно скончавшийся Рязанов, и плодотворно работаю-

щий в Армении Кушнарев, и Михаил Юдин, и Гавриил Попов, и Богданов-Березовский, и Желобинский, и Волошинов, и Юрий Кочуров и т. д.). Щербачев имел в течение своего педагогического стажа группу очень талантливой молодежи, охваченной энтузиазмом бывших ренессансных художественных артелей и юношескими стремлениями вдохнуть новую жизнь в школьную схоластику. В качественно ином, совсем ином содержании и при иных основах в этой группе, все же соседствовали: и непосредственно исторически естественный дух русского „треченто“, то есть словно бы возрождение, аналогичное искусству Джотто в живописи (не по тематике, а по художественному смыслу и поискам простоты и естественности мелодической экспрессии), и искусство утонченного примитивизма прерафаэлитов!..

Но победили более настойчиво вызываемые жизнью упрощенческие тенденции и с ними наивный, хотя и дышавший свежестью, примитивизм Дзержинского. Щербачев отошел от педагогической работы, но культура мелоса в его преломлении не заглохла до сих пор, да и не может заглухнуть, ибо тут „русский европеизм“ в воззрениях Щербачева встретился с традициями русской исконно песенной культуры народного одноголосия и хоровой полифонии. Вот чего не захотел ни понять, ни усвоить Дзержинский и отошел на линию „самобытного стиля“, то есть своеобразного индивидуалистического примитивизма...

Сейчас Щербачев — в расцвете сил. По-прежнему вдумчивый „медлитель“ в своем творчестве и лирического склада симфонист, он не торопится увеличивать число своих опусов. На данном своем этапе он склонился — и очень удачно — на сторону лирической музыкальной комедии и тем самым к „общительному стилю“ в обрамлении мастерства композитора крупных форм и лирика тонкой душевности и своеобразного личного склада, в котором не так легко подметить традиции, ибо музыка Щербачева не наивный сплав и к простодушию симпатий не питает.

В. Богданов-Березовский

В. ЩЕРБАЧЕВ

Начало творческой деятельности Владимира Владимировича Щербачева относится к дореволюционным годам. Родился он 24 января 1887 года в Варшаве. Высшее образование получил в Петербурге: юридическое — в университете, музыкальное — в консерватории у профессоров А. К. Лядова и М. О. Штейнберга.

Уже в годы учения Щербачев выступал публично в концертах С. Кусевицкого и в концертах Павловского вокзала — как автор симфонических произведений — „Шествия“, „Сказки“,

Первой симфонии. К этому же периоду относятся две сонаты для фортепиано.

Первые произведения Щербачева отмечены воздействием русской академической школы, преимущественно же влиянием творчества А. К. Глазунова. Параллельно, усложняя и обогащая воздействие школы, шли влияния сторонние — С. Танеев (что сказалось на полифоническом складе ряда эпизодов Первой симфонии) и современные — А. Скрябина (что отразилось на подвижности гармонии и ее „романтизации“).

Первая симфония явилась первым выражением творческого *credo* молодого Щербачева. В ней характерно совмещение канонического с новаторским. В прочной кладке тематического материала видно хорошее усвоение принципов глазуновской школы. Влияние Глазунова ощущается и в методах разработки, преимущественно вариационной и имитационной. Вместе с тем симфония одночастна, и уже этим структура ее обновлена, ибо одночастность требует привнесения в сонатное *allegro* элементов других частей и, следовательно, известного отступления от канона русской академической четырехчастной симфонии.

Нужно сказать, что на эстетические воззрения и вкусы молодого Щербачева оказало свое воздействие течение „Мира искусства“, вначале — через стоящего близко к этому течению профессора консерватории Н. Н. Черепнина, композитора-импрессиониста, а затем — через дягилевский балет, в котором в 1911 году Щербачев работал в качестве концертмейстера, и, конечно, прежде всего — через первые балеты Игоря Стравинского: „Жар-птицу“ и „Петрушку“. Сказалось это в первую очередь в уклоне к изысканному утончению вкуса, к обострению гармоний и в оркестровой манере письма. Кроме Первой симфонии элементы импрессионизма проявились и во Второй (b-moll'ной) сонате, написанной примерно в тот же период времени.

Промежуток около десяти лет отделяет Вторую симфонию Щербачева от Первой. Это были годы военной службы, империалистической войны, двух революций, активной работы на общественно-музыкальном фронте в Музо Наркомпроса, годы творческого молчания, бесплодные с точки зрения композиторской продуктивности, но глубоко значительные по происходившим в сознании художника процессам роста. Искание новых форм выражения, „революционизация“ самого типа симфонии становятся характерными для творческой деятельности данного периода. Недаром Вторую симфонию предваряет ряд „заготовительных“ работ, впоследствии образующих с нею одно целое. Щербачев выступал при этом „музыкальным идеологом“ тех слоев художественной интеллигенции, которая искала своего места в революции.

Отстраняясь от поверхностного отклика на удовлетворение мелких художественных нужд революционной повседневности,

русская художественная интеллигенция в то же время еще не была в состоянии полностью охватить и осмыслить всемирно-историческое значение пролетарской революции и, следовательно, дать в искусстве глубокое, полноценное художественное ее воплощение. В творческом сознании этих слоев художественной интеллигенции революция преломлялась в качестве стихийного явления „космических закономерностей“. Отсюда — пафос трагического, мистико-романтическая настроенность, экспрессионистское (катастрофическое) восприятие действительности. Именно такова Вторая симфония Щербачева на текст А. Блока, с ее „Песней Ада“, с ее устремлениями к внешнему монументализму, с ее тематикой индивидуалистической любви, познаваемой в смерти.

Связь творчества Щербачева с поэзией Блока органическая и длительная. Она совпадает с годами созревания и самоопределения собственной индивидуальности композитора. Фортепианная сюита „Нечаянная радость“, написанная на образы стихотворения Блока („Болотные чертенятки“, „Колдун и весна“, „Невидимка“, „Сольвейг“ и другие), два цикла песен для высокого голоса и фортепиано, грандиозная пятичастная Вторая симфония для большого оркестра, солистов и хора — таковы многочисленные и разнообразные формы использования текстов Блока в музыке Щербачева.

Но дело не столько в обращении к текстам, тематике, образам поэзии Блока, сколько в близости художественного сознания поэта и композитора, позволяющей говорить о соответствии внутреннего содержания их творчества. Связь эта обнаруживает не только родственность настроений или приемов, но более глубокие корни общности эстетических воззрений, мировосприятия, философских взглядов. С особенной ясностью подтверждает это концепция Второй симфонии, составляющей, по мысли автора, заключительную (и вместе с тем доминирующую, центральную) часть грандиозного концертного „двухвечерия“, первую — вступительную — часть которого должна составить программа, содержащая цикл из девяти романсов на текст Блока и серию фортепианных пьес, имеющих общий заголовок „Выдумки“*.

Почти все тексты, положенные в основу музыкальных композиций, составляющих „двухвечерие“, взяты из третьей книги стихов Блока и лишь немногие из „Седого утра“. И если судить по их текстам, воспоминания относятся к интимной сфере сердечной жизни поэта. Два персонажа действуют в этой лирической драме: „я“ — автор и женщина — „Мэри“.

Экспрессионизм обозначен в самом замысле этого песенного цикла, в отборе текстов, в манере их вокальной интерпрета-

* Вторая симфония, а также блоковские романсы и фортепианные пьесы „Выдумки“ написаны с 1921 по 1926 год.

ции, в терпкой ткани — часто политональных — фортепианных сопровождений (например, в фортепианной партии романса „Не спят, не помнят“ с ее имитациями колокольного звона).

Грандиозная оркестровая прелюдия ко Второй симфонии — ее первая часть, опускающая текст Блока, но сохраняющая в стилистике и в психологическом своем строе сущность его поэтических образов, — переводит музыкальное повествование в иную, более широкую по идейно-эмоциональному диапазону плоскость. Исчезают лирические персонажи романсов пролога — „я“ и „Мэри“. Действующие фигуры даны обобщеннее („он“, „она“) и отвлеченнее. Вступает хор, обменивающийся репликами с основными героями — солистами, вступающий с ними в диалог.

Философскую сущность программы симфонии раскрывает текст второй ее части, целиком интерпретирующей стихотворение „Миры летят. Года летят. Пустая вселенная глядит в нас мраком глаз“ с его „космической“ тематикой и интонациями обреченности.

Текст, избранный для третьей части („Поет, поет... Поет и ходит возле дома...“), еще более подчеркивает экспрессионистски-пессимистический характер общей концепции произведения.

И в подлинном смысле Реквиемом звучит четвертая часть, пронизанная похоронными звонами.

Четыре части симфонии, по мысли автора, должны составлять программу первого отделения симфонического концерта. Отдельно, вторым отделением, должна исполняться пятая часть — финал, дающий обобщение содержания предшествующих частей симфонии и вступительного камерного цикла. Текстовой основой финала служат терцины „Песни Ада“ („День догорел на сфере той земли, где я искал путей и дней короче“).

Композиция грандиозного камерно-симфонического „блоковского“ цикла Щербачева отличается логической стройностью и стилистическим единством в отборе текстов. На основе мотивов различных стихотворений Блока Щербачевым создана самостоятельная фабула, своя идейно-сюжетная линия, вытекающая из общности философских и эстетических воззрений композитора и поэта.

Переписка Блока с Андреем Белым, относящаяся к 1903 году, содержит интереснейшие высказывания, раскрывающие нам понятие музыкальности у Блока. Речь идет отнюдь не о музыке как виде искусства. Здесь имеет место философская концепция музыкальности стихийной первоосновы бытия, концепция, носящая явно метафизический характер.

В дневнике Блока за 1919 год, то есть уже в годы революции, мы находим аналогичные высказывания: „В начале была музыка. Музыка есть сущность мира... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм“¹. (Запись от 31 марта.)

Уловить „музыкальные законы“, лежащие в основе мировой жизни, запечатлеть их в искусстве для передачи „обычному взору“ человека — такова по этой концепции высокая творческая миссия художника, выполняемая лишь через предельное обострение артистической интуиции.

Сходную, если не однородную концепцию мы находим в пятичастной симфонии Щербачева, стремящейся передать динамику масштабов мирового процесса и строящейся в конструктивных принципах, далеких от узаконенных классических форм симфоний, как бы самостоятельно выводимых композитором из улавливаемых им „законов мировой жизни“, транспонированных в плоскость звукотворчества.

В этом смысле очень прав Игорь Глебов, утверждавший, что Вторая симфония Щербачева, „несмотря на всю солидность ее фактуры, глубоко импровизационна по внутреннему смыслу своему и в целом не является сомкнутой, а скорее разомкнутой формой. Такой формой, в которой каждый эпизод может быть еще развит, еще дополнен, звенья могут быть раздвинуты и среди них может быть вставлено иное звено“...*

Глебов прав также, утверждая, что в данном случае мы имеем рост симфонии из романса. Это верно не только в прямом смысле конструктивного принципа „двухвечерия“, в котором симфония предварена циклом романсов, но и в смысле принципов конструкции и развития внутри самой симфонии; ее песенно-мелодической, а отнюдь не ораториальной природы. Мелос — главный формирующий фактор произведения. Именно отсюда импровизационность формы. Обилие отступлений и уклонений от точной пропорциональности, симметричности, строгой периодичности вызывается следованием формы за капризными извивами длительного, непрерывно льющегося мелодического потока, главенствующего над всеми остальными факторами музыкальной речи, подчиняющего их себе. Отсюда же подвижность и неустойчивость тонально-модуляционного плана.

Сближение симфонизма Щербачева с отдельными сторонами творчества западноевропейских симфонистов (Вагнером, Малером, Рихардом Штраусом) нередко служило причиной зачисления его в разряд „западников“. Это определение верно лишь относительно. Оно основано на поверхностном знакомстве с интонационной системой Щербачева, имеющей безусловно славянские корни. Здесь органичнее всего, хотя на первый взгляд, быть может, и не очень заметна, связь творчества Щербачева

* Игорь Глебов (Асафьев Б. В.). Симфонизм В. Щербачева. — Современная музыка, 1926, № 15—16. (Статья публикуется в наст. изд., с. 313. — Прим. сост.)

с творчеством Рахманинова, симфонизм которого (в отдельных пластах музыки фортепианных концертов, во „Всенощной“, в „Колоколах“, в е-молл'ной симфонии) по природе своей тоже песенно-романсный. В гармонической фактуре Щербачева заметны славянские элементы Скрябина.

Я останавливаюсь на этом лишь потому, что считаю, что более поздний, „русский“ период творчества Щербачева, принесший симфонические сюиты „Гроза“ и „Петр I“ и Пятую („Русскую“) симфонию, не был случайным поворотом, связанным с тематикой фильмов, музыка которых послужила основой для названных сюит, а органически вытекал из природных свойств творческой природы композитора. Я считаю также, что „европеизм“ Щербачева „блоковского периода“ был опять-таки типичен не только и не столько для самого композитора, сколько для тех групп русской интеллигенции предреволюционной поры и начала революции, идеологом которых Щербачев выступал в своей Второй симфонии.

В речи, произнесенной на юбилее Большого драматического театра 13 февраля 1920 года, Блок говорил: „...всякий из нас знает, всякий испытал, что эти этапы революции странно было бы нам звать просто интересными, просто любопытными. Нет, они трагичны для личности; они потрясающи; они изнашивают и изматывают слабые души до конца, и они — будем в это верить — воспитывают и закаляют души сильных“².

Последнее как раз и можно отнести к судьбе — личной и творческой — Щербачева, прошедшего громадный путь мировоззренческой перестройки — от ярко выраженной мистико-идеалистической Второй, „блоковской“ симфонии к реалистической симфонико-жанровой сюите „Гроза“, к симфонии об Ижорском заводе и к замыслу Пятой („Русской“) симфонии и оперы „Иван Грозный“.

Сопоставление Второй и Третьей симфоний Щербачева и — далее — Третьей и Четвертой дает отчетливое представление о сложности и силе эволюционных процессов в творческом сознании их автора.

Третья симфония, оконченная в 1931 году в Тбилиси, несомненно сыграла в творчестве Щербачева роль того „моста“, без которого немислим был бы переход к „Грозе“ и другим позднейшим произведениям композитора с их реалистическими тенденциями. Третья симфония состоит из пяти небольших частей: маленькой увертюры-скерцо, представляющей собою сжатую экспозицию тем, вальсовой части, сочетающей три разных типа вальсовых движений, третьей части — скерцо, затем Andante, формально — типа „баховской“ арии, и, наконец, резюмирующего финала, играющего роль репризы-синтеза. В этой своеобразной и интересной симфонии ощущаются достаточно явственно „современнические“ влияния, сказывающиеся и в нарочитой

„кривозеркальности“, в нигилистическом скептицизме психологического ее тона, и в характере формы и фактуры. Но в ней сказывается и независимость автора, борющегося с влияниями, корректирующего их. „Скептицизм“ тона шел от самокритической позиции автора, подвергающего осмеянию ранее искреннюю интонацию пафоса „мировой скорби“. Форма совершенно освобождается от некоторой импровизационности, приобретает рационалистическую четкость конструктивной основы. Фактура обостряется и в гармонико-полифонических элементах (становится жестче, экспрессивнее), и в приемах инструментовки, ставшей более „предметной“, конкретной. В симфонии много гротеска, переменчивости настроений и, соответственно этому, изменяемости тематического материала, передающей смысловое смещение образов. Наличие „частушечных“ интонаций в начале пятой части (тема у кларнета, сопровождаемого арфами) как бы предвосхищает „русскую“ полосу более позднего; „бытового“ Щербачева „Грозы“ и „Петра I“.

В следующем симфоническом произведении — сюите „Гроза“ — ирония и гротеск получают у Щербачева социальную направленность, становятся конкретным обличительным приемом. Конкретизируется и лирико-трагическое начало в музыке Щербачева, ранее служившее выражением абстрактного романтического *topos*’а „мировой скорби“, теперь направленное на воспевание возвышенного и сильного образа Катерины, на оплакивание ее одиночества и обреченности, на вскрытие социальной сущности трагедии ее личной судьбы.

Сюита „Гроза“ должна быть отнесена к разряду крупных симфонических „концепционных“ произведений Щербачева. Музыка к одноименному фильму остро подчеркивает социальный конфликт, лежащий в основе драмы. Она целым рядом сатирических обличительных приемов рисует ограниченность и тупость российских купцов-толстосумов, их жестокость и самодурство в отношении к нижестоящим на социальной лестнице, их продажную угодливость в отношении к начальству, их ханжескую набожность. С другой стороны, она углубляет и психологически подчеркивает трагизм, обреченность и одиночество светлого мира Катерины, девушки, наделенной запросами, возвышающимися ее над уровнем окружающей среды.

Композитор достигает этого путем использования самых различных средств музыкальной характеристики. Он пользуется „шарманочными“ интонациями и интонациями церковного хора, колокольным звоном и протяжной народной песней, исполняемой одними женскими голосами, в которой звучит тоска, вековая угнетенность женщины, занимающей положение рабыни в семейном быту.

Характеристика купца, с особенной яркостью выраженная в картине провинциального праздничного гулянья купцов на

бульваре, дана, наоборот, в отрыве от народно-песенных интонаций. Здесь композитор рисует музыкальный портрет, подбирая типические для выражения купеческого чванства и „степенства“ ритмы и тембры. Короткие ворчливые фразы фаготов; тяжелая, с остановками, неуклюжая „походка“ ритма, изобличающая властность и грузность; фальшь внешне „благочестиво-богомольных“ аккордов-гармоний, имеющих прообразами елейные церковные песнопения, — вот средства, которыми пользуется здесь Щербачев.

В звуковом фильме „Гроза“ музыка является одним из основных средств художественного воздействия, иногда целиком определяя характером интонаций то или иное смысловое значение зрительных кадров.

Конечно, симфоническая сюита „Гроза“ не является простым механическим перенесением музыки фильма в концертную форму. Это не только вторая редакция музыки, написанной для кино и потребовавшей другой инструментовки, так как в первоначальном своем виде инструментовка была рассчитана на съемочную запись, а не на „живое звучание“. Это — самостоятельное симфоническое произведение, построенное на музыкальных образах фильма, иначе расположенных и развитых. То, что в фильме носило характер дополнения и комментария к зрительному образу, в этой сюите становится автономным. Идея целиком раскрывается одними только музыкальными средствами. Некоторые части сюиты (например, четвертая — целиком) построены на музыкальном материале, отсутствующем в фильме. Из семи частей сюиты большинство построено на конфликтном противопоставлении контрастирующих тем, характеристик и на методе логического развития и трансформации образов. Например, в первой части — Борис в своем настоящем облике и „опозитизированный“ воображением Катерины.

Существенно отметить глубоко народный характер всей концепции сюиты „Гроза“ и ее музыкального языка, но не в тех „жанровых зарисовках“, которые вызвали бурю восторгов некоторой части нашей критики, не „прогулки толстосумов“³, гораздо более убедительной и уместной в фильме, чем в симфонической пьесе, не в фольклорных моментах, сделанных в „духе“ раннего Стравинского („Петрушка“). Я говорю о народном характере интонационной основы и всей динамики развития центрального женского образа — Катерины, вырастающего из напева подлинно народного — из песни „Все люди живут, как цветы цветут, одна моя головушка вянет“.

За „Грозой“ последовала „Ижорская“ симфония, задуманная композитором под влиянием призыва А. М. Горького к советским писателям включиться в работу по созданию истории заводов. В первоначальном замысле тематика симфонии предполагалась именно как „историческая“, причем диапазон был взят максимальный — от эпохи Петра I (времени закладки за-

вода) до строительства первого советского блюминга. Но еще до начала сочинения музыки, по ходу разработки общего драматургического плана, историзм и „документализм“ темы изживались, в чем проявилась чуткость художника, почувствовавшего всю опасность механического перенесения замысла создания „истории фабрик и заводов“ из области литературы в область музыки. Гибель С. М. Кирова дала новый оборот теме. Симфония и посвящается его памяти.

Отличительная черта концепции произведения — непрерывная изменяемость основного эмоционального *topos*'а музыки от начала симфонии до заключительного „дифирамба“ („Волей класса“). Отправной точкой взята „мирная“ обывательская стихия мещанского быта дореволюционной окраины с ее будничным прозябанием и праздничной гульбой. Начиная от сцены стачки (третья часть) интонационный строй музыки меняется. „Гулянка“ оказывается „узаконенной“ формой собрания, в котором подпольщик обращается к рабочим с революционным воззванием. От жанровой живописи композитор переходит к динамичной полифонической манере (фугато и следующая за ним двойная фуга). В четвертой части он стремится дать в обобщенно-символизированной форме образ революционного подъема. В пятой и шестой частях (империалистическая и гражданская война) и далее к концу произведения интонационная основа музыки становится все более массовой⁴.

В этой трудной задаче непрерывного качественного нарастания музыки — интонационного и динамического — далеко не все удалось композитору. Спорной представляется нам интонационная односторонность пролога („Колпино... Тишь... Вязы и дубы... Низкий домишек строй...“); недостаточно насыщенной и выразительной — тематическая основа фугато; мало драматургичной, а скорее колористической, „живописной“ — инструментовка. Еще более серьезными недостатками являются перенасыщение симфонии „литературностью“, перегрузка текста даже в тех моментах, где он не нужен и не слышен, и, пожалуй, самое качество текста, специально написанного для симфонии поэтом П. Далецким. Текст этот имеет достоинство лаконизма, но грубоват, лексически небрежен и очень неровен: наряду со строками яркой образности в нем попадаются бледные, невыразительные строки. Моментами неверен метод вокальной интерпретации текста, например, при кантиленном „распеве“ нарочитых прозаизмов и публицистических строк, что приводит подчас к воздействию, прямо противоположному предполагаемому.

Несмотря на серьезные недостатки, работа над „Ижорской“ симфонией оказалась чрезвычайно плодотворной для творческого роста Щербачева. Нельзя не видеть в ней продолжающихся процессов очищения, демократизации и конкретизации музыкального языка, преодоления импрессионистской расплывчатости и отвлеченной романтики Второй симфонии, изощрен-

ного политонализма и гротесковой парадоксальности Третьей — процессов, аналогичных тем, которые мы наблюдаем и в работе композитора над партитурой „Грозы“. Нельзя не видеть также того места, которое занимает в творческом методе, примененном в Четвертой симфонии, обращение композитора к народной и национальной интонационной основе, что проявляется не только в изобразительных фольклорных зарисовках, как, например, в сцене гулянки, но и в общем складе музыкального языка, его мелодико-гармонических и полифонических приемов.

Работа над Четвертой симфонией была прервана композитором. Новаторская сущность этого замысла потребовала временного отхода от него для проверки и совершенствования метода. Но несомненно, что возникший вслед за ним новый симфонический замысел — Пятой симфонии, названной композитором „Русской“, которую Щербачев завершает в настоящее время, впитал в себя многое от методов и приемов, найденных и выработанных автором в процессе работы над „Ижорской“ симфонией.

Примечательно и другое: то, что рядом с замыслом новой симфонии, как ее органическое ответвление, возник замысел русской народной историко-патриотической оперы „Иван Грозный“, либретто которой для Щербачева создал писатель Вячеслав Шишков, автор исторической эпопеи-хроники „Емельян Пугачев“.

Интерес к народно-исторической и народно-патриотической тематике сопутствует творческой работе Щербачева в течение ряда последних лет. Подобно тому как из музыки к звуковому фильму „Гроза“ возникла автономная симфоническая ярко программная концепция, так позже, незадолго до Великой Отечественной войны, из музыки к популярному фильму „Петр I“ возникла Сюита № 3 для струнного квартета — цикл выразительно-образных и эмоциональных, хотя и не лишенных элементов стилизации, пьес.

Первые годы войны Щербачев провел в Новосибирске, где, помимо успешной работы над Пятой симфонией и оперой „Иван Грозный“, им была написана музыкальная комедия „Табачный капитан“, героем которой является Петр I, с успехом идущая на опереточных сценах Советского Союза (Москва, Свердловск, Новосибирск и др.).

Талантливый композитор, темпераментный и деятельный общественник, Щербачев в то же время является выдающимся педагогом, воспитавшим несколько поколений советских композиторов. Среди учеников его школы, передовой и гибко разносторонней, держащей каждого ее последователя в курсе новых достижений музыкального искусства, в качестве наиболее типичных и последовательных ее представителей можно назвать

композиторов Гавриила Попова, Венедикта Пушкина, Юрия Кочурова, Алексея Животова, Бориса Арапова, Валерия Желобинского, дирижера Евгения Мравинского, композиторов Грузии Киладзе и Туския, армянского композитора Аро Степаняна.

Во время Великой Отечественной войны за выдающиеся заслуги перед советской музыкальной культурой Владимир Владимирович Щербачев был награжден правительством орденом Трудового Красного Знамени.

КОММЕНТАРИИ

Глебов Игорь. Второй абонементный концерт Зилоти. Печатается по журн. „Муз. современник“, 1916, № 4, 31 окт.

Каратыгин В. Второй абонементный концерт Зилоти. Печатается по газ. „Речь“, 1916, 24 окт.

Стрельников Н. Нонет. Печатается по газ. „Жизнь искусства“, 1919, 25 мая.

¹ Исполнение Нонета состоялось в Мастерской Общедоступного передвижного театра П. Гайдебурова.

² Эвритмия (*греч.*) — благозвучие. Здесь — в смысле „гармоничность“.

³ Имеется в виду так называемый Мекленбургский квартет.

Малков Н. В. В. Щербачев. Печатается по журн. „Еженедельник петроградских государственных театров“, 1922, № 13. (Это первая монографическая статья о Щербачеве.)

¹ „Феерии и Пантомимы“ (*франц.*).

² О замысле „двухвечерия“ см. также на с. 24, 329 наст. изд.

Глебов Игорь. Симфонизм Щербачева. Печатается по журн. „Современная музыка“, 1926, № 15—16.

¹ Буквально — „веселая драма“ (*итал.*).

Глебов Игорь. Мои наблюдения. Печатается по „Красной газете“ (веч. вып.), 1927, 21 дек.

¹ Б. Асафьев полемизирует с рецензией А. Ценовского, опубликованной в „Красной газете“ (веч. вып.) 15 декабря 1927 г.

С. Ш. „Ижорская“ симфония В. В. Щербачева. Печатается по журн. „Говорит СССР“, 1936, № 3.

¹ Щербачев написал лишь четыре части симфонии, которые и были исполнены.

Арнольдов Л. Декада советской музыки. Щербачев. Печатается по журн. „Искусство и жизнь“, 1939, № 11—12.

¹ Концерт, в котором была впервые исполнена сюита из музыки к фильму „Петр I“, состоялся 21 ноября 1939 г. в Ленинградской филармонии.

Гор Л. „Табачный капитан“. Печатается по газ. „Большевистская сталь“, 1942, 29 ноября.

Асафьев Б. Владимир Щербачев. Печатается по автографу (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 368, лл. 155—157). (Очерк Асафьева из его цикла „Портреты советских композиторов“ публикуется впервые. Написан 11 ноября 1943 г.)

Богданов-Березовский В. В. Щербачев. Печатается по изд.: М., 1947. (Опубликован в серии монографических очерков о советских композиторах.)

¹ Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. — Л., 1982, т. 5, с. 263.

² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — М.; Л., 1962, т. 6, с. 390.

³ Имеется в виду шестая часть сюиты „Бульвар. Толстосумы на прогулке. Встреча Катерины с Борисом“.

⁴ См. коммент. к статье С. Ш.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В. В. ЩЕРБАЧЕВА *

- 1887 — 12 (24).I. Родился в Варшаве.
- 1895 — Смерть матери, Анны Иосифовны Визенберг.
- 1896 — VIII. Поступил в Четвертую варшавскую мужскую гимназию.
- 1897 — VIII. Переведен в Первую варшавскую мужскую гимназию.
- 1900 — Смерть отца, Владимира Федоровича Щербачева.
- 1906 — VI. Окончил Первую варшавскую мужскую гимназию с серебряной медалью. — 2.VIII. Зачислен студентом юридического факультета Петербургского университета.
- 1907 — 8.VIII. Прощение на имя директора Петербургской консерватории о приеме в класс специального ф-п. Зачислен в класс преподавателя М. Гелевера.
- 1908 — Романсы на слова К. Бальмонта для голоса и ф-п. — 13.V. Публичный экзамен класса преподавателя Гелевера. — 5.IX. Прощение о зачислении в специальный класс теории композиции. Зачислен в класс гармонии В. Калафати. — 27.XI. Исключен из университета за невнесение платы.
- 1909 — Женился на Марии Илларионовне Изюмовой. — Перешел из класса М. Гелевера в класс специального ф-п. И. Боровки. — Переведен из класса гармонии в класс специальной теории и контрапункта А. Лядова. — Романсы на слова А. Изюмова для голоса и ф-п.
- 1910 — 5.IX. Окончена „Вега“, картина для симф. орк. — Переведен из класса теории и контрапункта в класс фуги А. Лядова.
- 1911 — II—VIII. Поездка в качестве концертмейстера с труппой С. Дягилева (Франция, Италия, Англия). — Осень. В качестве пианиста участвовал в исполнении „Прометей“ А. Скрябина. — Переведен из класса фуги в специальный класс формы И. Витоля и в класс инструментовки и практического сочинения М. Штейнберга. — Конец года. Первая соната для ф-п.
- 1912 — 22.IV. Держал выпускной экзамен по классу формы И. Витоля. — 20.V. Продлено пребывание в консерватории для прохождения класса дирижерского искусства Н. Черепнина и совершенствования в специальном классе практического сочинения М. Штейнберга. — 28.VIII. Окончены „Сказка“ и „Шествие“ для большого симф. орк. — 1.IX. Получил диплом об окончании Петербургской консерватории по теории композиции и фортепиано. — 1.X. Начало работы в качестве преподавателя класса обязательного ф-п. в Петербургской консерватории. Работает также преподавателем по хорошему пению в Пятом мужском четырехклассном городском училище.
- 1912—1913 — „Нечаянная радость“, сюита для ф-п.
- 1913 — Первая симфония для большого симф. орк. — 18.V. Первое исполнение симф. картины „Шествие“ в концерте Павловского вокзала, дир. А. Асланов.
- 1914 — Романсы на слова Ф. Тютчева для голоса и ф-п. — Вторая соната для ф-п. — 11.IV. Окончание консерватории по специальному классу сочинения М. Штейнберга. На публичном акте, посвященном выпуску консерватории, под управлением С. Прокофьева исполнялось „Шествие“. — V—X. Поездка за границу (Берлин, Вена, Италия). — 1.X. Призван в армию. — XI. Направлен на четырехмесячные курсы в Первое киевское военное пехотное училище.

* Составлен по материалам личного архива композитора. Использованы также документы отдела рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 1088), Ленинградского государственного исторического архива (ф. 14, оп. 3; ф. 361, оп. 1, 4, 5, 8, 13, 22), Ленинградского государственного архива литературы и искусства (ф. 82, оп. 2), Ленинградского государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства (ф. 2552, оп. 2). Дата рождения уточнена благодаря содействию Т. П. Дмитриевой-Мей.

1915—21.I. Рождение сына Олега (Лютика).— 1.II. Назначен на службу в Литовский лейб-гвардии полк в Петрограде. По состоянию здоровья переведен в военную автошколу, где познакомился и сдружился с В. Маяковским.— 8.VIII. Первое исполнение симфонической картины „Сказка“ в концерте Павловского вокзала под управлением Г. Фительберга.— Конец года. Романс на стихи А. Блока для голоса и ф-п., ор. 11, № 1.

1916—22.X. Первое исполнение Первой симфонии в зале Мариинского театра под управлением А. Зилоти.— Романс на стихи В. Маяковского для голоса и ф-п.

1917—III. Автошкола перешла на сторону большевиков. Щербачев служит начальником канцелярии, поручиком.— VII. Выбран председателем дивизионного солдатского суда.— Перензбран на ту же должность после Октябрьской революции.

1918—IV. Начало работы в качестве заведующего концертной деятельностью Мастерской Общедоступного передвижного театра П. Гайдебурова.— Преподает в единой трудовой школе (бывшем Пятом мужском четырехклассном городском училище).

1919—Окончен Нонет.— III. Начало работы в Музо Наркомпроса (заведующий концертным подотделом).— 17.V. Первое исполнение Нонета в Мастерской передвижного театра.— VII. Начало работы библиотекарем факультета истории музыки Института истории искусств.— Осень. Работает делопроизводителем Петроградского инженерного управления.

1920—21.I. Избран членом Сорабиса.— II. Избран научным сотрудником I категории Института истории искусств.— 29.VII. 1.VIII. Исполнение „Сказки“ и Первой симфонии в зале Народного собрания.— 30.VII. Исполнение „Сказки“ и Первой симфонии на концерте в Павловском вокзале.— Осень. Оставил работу в Передвижном театре.— XII. Назначен заведующим Музо Наркомпроса. Является председателем художественного совета Музо, членом научно-методического совета при губоно, председателем комиссии по реформе музыкального образования губоно.

1921—Весна. „Выдумки“, сюита для ф-п.— Романсы для голоса и ф-п. на стихи А. Блока, ор. 11, № 3—7.— 26.IV. Выступил на заседании правления Сорабиса о необходимости функционирования филармонии.— 6.V. Авторский концерт в Доме искусств.— 12.V. Авторский концерт в Институте истории искусств.— V. Оставил работу в Музо Наркомпроса.— 12.IX. Первая симфония исполнена в Ленинградской филармонии, дир. автор.— Осень. Преподает на военно-музыкальных курсах ПВО и в Институте внешкольного образования.

1922—Романс на стихи А. Блока, ор. 11, № 2.— Начало работы над Второй симфонией.— IV. Уволен в отставку с военной службы.— Оставил службу на военно-музыкальных курсах ПВО.— 7.VIII. Исполнение романсов на стихи А. Блока в Доме ученых, на вечере, посвященном годовщине смерти поэта. Исполнители— К. Дорлиак и автор.— 2.IX. По приглашению А. Оссовского участвовал в работе комиссии по реформе консерватории.— Осень. Оставил работу в Институте внешкольного образования.— XII. Начало поездки в Германию.

1923—VII. Эскизы балета по „Орфею“ А. Полициано.— 18.IX. На заседании правления Петроградской консерватории избран профессором по отделу теории композиции.— 11.X. Исполнение Первой симфонии в Берлине, дир. Э. Балабан.— 17.X. Утвержден петроградским губоно в должности профессора консерватории.— 1.XII. Вернулся из Германии и приступил к работе в консерватории.

1924—Романсы на стихи А. Блока, ор. 11, № 8, 9.— Осень. Замысел оперы „Петр I“.

1925—II. Приступил к работе во II музыкальном техникуме (заведует теоретическим отделом).— Весна. Инициатор реорганизации композиторского отделения в консерватории.— 3—12.IV. Участвует в совещании по художественному образованию (Москва).— Избран членом художественного совета Ленинградской филармонии.— XII. Оставил работу в Институте истории искусств.

1926 — Инвенция для ф-п., ор. 15. — Входил в Ленинградскую организацию Ассоциации современной музыки. — 19.II. М. Юдина исполнила Вторую сонату для ф-п. в первом концерте ЛАСМ. — 14.III. Окончена партитура Второй симфонии. — VI. Начало работы над Третьей симфонией. — Осень. Назначен заведующим теоретическим отделом Центрального музыкального техникума (создан на базе I и IV музыкальных техникумов). — Конец года. После раскола ЛАСМ вместе с Б. Асафьевым возглавил „Кружок новой музыки“.

1927 — 15.IX — 1.XI. Поездка в Германию и Францию с целью ознакомления с работой высших учебных заведений и получения нотного материала; встречи с С. Рахманиновым. — 6.XII. Избран председателем композиторского отдела консерватории. — 14.XII. Первое исполнение Второй симфонии в Ленинградской филармонии, дир. В. Дранишников, солисты К. Дорлиак, Н. Ку克林.

1930 — 1.VII. Оставляет работу в Ленинградской консерватории (получает отпуск без сохранения содержания до 1.X. 1932). — Замысел Фортепианного концерта. — IX. Начало работы в Тбилисской консерватории.

1931 — Окончание Третьей симфонии.

1932 — 4.II. Первое исполнение Третьей симфонии в Ленинградской филармонии, дир. автор. — IV. Исполнение Третьей симфонии в Москве, в зале Большого театра, дир. А. Мелик-Пашаев. — Весна. Работает над музыкой к фильму „Гроза“ и над Четвертой симфонией. — Вошел в Союз композиторов, созданный постановлением ЦК ВКП(б) „О перестройке литературно-художественных организаций“. — 3.IX. Нонет исполнен на II Международном музыкальном фестивале в Италии.

1933 — Возвращение в Ленинград и активная работа в Ленинградском Союзе композиторов (в 1935—1937 гг. — председатель правления). — Окончание работы над музыкой к фильму „Гроза“. — Начало работы над оперой „Анна Колосова“. — 9.XII. Исполнение Третьей симфонии в Ленинградской филармонии, дир. А. Мелик-Пашаев.

1934 — 23.IV. Первое исполнение сюиты „Гроза“ в Ленинградской филармонии, дир. А. Гаук. — 28.V. Повторное исполнение сюиты „Гроза“ в Ленинградской филармонии, дир. А. Гаук. — 12.X. Первое исполнение фрагментов из оперы „Анна Колосова“. — 14.XI. Исполнение сюиты „Гроза“ в Московской филармонии, дир. А. Мелик-Пашаев.

1935 — Окончание Четвертой симфонии. — Работа над музыкой к фильму „Петр I“. — Многократное исполнение сюиты „Гроза“ в Ленинграде, Москве, Баку. — 23.XII. Первое исполнение Четвертой симфонии по Всесоюзному радио, дир. А. Гаук.

1936 — Окончание работы над музыкой к фильму „Петр I“. — 21.I. Исполнение Четвертой симфонии в Большом зале Московской консерватории, дир. А. Гаук.

1937 — Работа над музыкой к фильму „Балтицы“.

1938 — Переговоры с М. Булгаковым и В. Дмитриевым о создании либретто оперы „Иван Грозный“.

1939 — Работа над музыкой к фильму „Станица Дальняя“. — Сюита из музыки к фильму „Петр I“. — 21.XI. Первое исполнение сюиты из музыки к фильму „Петр I“ в Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский.

1940 — Работа над Пятой („Русской“) симфонией и либретто оперы „Иван Грозный“ (совместно с В. Шишковым). — 20.V. Исполнение сюиты „Петр I“ в Москве орк. Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский.

1941 — Работа над музыкой к спектаклям Академического театра драмы им. А. Пушкина „Полководец Суворов“ и „Великий государь“. — Написание музыки к мультипликационному фильму „Песенка радости“. — VIII. Эвакуация в Новосибирск в Ленинградской филармонией. — 10.XII. Первое исполнение сюиты „Гроза“ в Новосибирске оркестром Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский.

1942 — Работа над Пятой симфонией и музыкальной комедией „Табачный капитан“ по пьесе Н. Адуева. — 7.XI. Премьера музыкальной комедии „Табачный капитан“ в Новокузнецке.

1943 — Переложение сюиты из музыки к фильму „Петр I“ для струнного квартета. — Сюита из музыки к комедии „Табачный капитан“. —

26.VII. Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Щербачева орденом Трудового Красного Знамени.

1944 — 15.II. Премьера „Табачного капитана“ в Свердловском театре оперетты. — 21.VI. Исполнение сюиты „Петр I“ орк. Ленинградской филармонии в Новосибирске, дир. А. Стасевич. — 3.VII. Возвращение из эвакуации в Ленинград. — Работа с молодыми композиторами на базе Союза композиторов до возвращения из эвакуации Ленинградской консерватории. — Возобновление преподавания в Ленинградской консерватории. — XII. Избран председателем правления Ленинградского Союза композиторов.

1946 — Осень. Снимает с себя полномочия председателя правления Ленинградского Союза композиторов.

1947 — 12.I. Избран председателем симф. секции и членом правления Союза композиторов.

1948 — Уволен из Ленинградской консерватории. — 15.X. Снимает с себя обязанности руководителя секцией симф. жанров. — Окончание Пятой симфонии. — 21.XII. Первое исполнение Пятой симфонии в Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский.

1949 — 29.IV. Выходит из правления Ленинградского Союза композиторов.

1950 — Работа над второй редакцией Пятой симфонии и над музыкой к фильму „Композитор Глинка“. — 21.X. Первое исполнение второй редакции Пятой симфонии в Киеве, дир. Н. Рахлин. — 30.XI. Исполнение второй редакции Пятой симфонии в Ленинградской филармонии, дир. Н. Рахлин.

1951 — Музыкальное оформление фильма „Концерт мастеров искусств“.

1952 — 5.III. Смерть композитора. — 8.III. Некролог в газ. „Ленингр. правда“. — 15.III. Некролог в газ. „Сов. искусство“.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ И ЗАМЫСЛОВ В. В. ЩЕРБАЧЕВА

Для музыкального театра

„Петр I“ — замысел оперы; к работе над этой темой композитор возвращался несколько раз (1924—1943).

„Анна Колосова“ — опера на либретто С. Спасского; не окончена (1933—1941). Первое исполнение сцен — Ленинградская филармония, 12 октября 1934 (С. Преображенская и И. Браудо).

„Иван • Грозный“ — замысел оперы на либретто В. Шишкова (1938—1945).

„Табачный капитан“ — музыкальная комедия в трех актах, пяти картинах с эпилогом; либретто Н. Адуева (1942). Первая постановка — Московский театр оперетты, 7 ноября 1942 (г. Новокузнецк). Реж. И. Раппопорт, дир. Г. Фукс-Мартин, худ. А. Самохвалов. Клавир. — М., 1961.

„Орфей“ — замысел балета по драматической поэме А. Полициано (1923).

Для симфонического оркестра

„Вега“ — картина для симф. орк. (1910).

„Шествие“ — картина для симф. орк. (1912). Первое исполнение — 18 мая 1913 в концерте Павловского вокзала, дир. А. Асланов.

„Сказка“ — картина для симф. орк. (1912). Первое исполнение — 8 августа 1915 в концерте Павловского вокзала, дир. Г. Фительберг.

Первая симфония — для симф. орк., одночастная, ор. 5 (1913). Первое исполнение — 22 октября 1916 в зале Марининского театра, дир. А. Зилоти. Партитура. — М., 1929.

Вторая симфония — для симф. орк., хора, сопрано, тенора в пяти частях на стихи А. Блока (1922—1926). I. оркестровая, II. (сопрано, хор, оркестр) „Миры летят“ из цикла „Страшный мир“, III. (сопрано, оркестр) „Поет,

поет" из цикла „О чем поет ветер“, IV. (хор, оркестр) „Сквозь серый дым от края и до края“ из цикла „Арфы и скрипки“, V. (тенор, хор, оркестр) „Песнь Ада“ из цикла „Страшный мир“. Первое исполнение — 14 декабря 1927 в Ленинградской филармонии, дир. В. Дранишников, хор гос. академической капеллы, солисты К. Дорлиак, Н. Ку克林.

Третья симфония — для симф. орк. в пяти частях (1926—1931). Первое исполнение — 4 февраля 1932 в Ленинградской филармонии, дир. автор. Партитура. — М., 1935.

„Гроза“ — сюита для симф. орк. в семи частях из музыки к фильму „Гроза“ по пьесе А. Островского (1934). I. „Туш“. „Купцы веселятся“. „Шарманка“. „Гостинный двор“. „Приезд Бориса“. II. „Варвара и Кудряш“. III. „Катерина“. IV. „Гулянка“. V. „Сентиментальный романс“. VI. „Бульвар“. „Толстосумы на прогулке“. „Встреча Катерины с Борисом“. VII. „Тревога Катерины“. „В церкви“. „Терзания Катерины“. „Гроза“. Первое исполнение 23 апреля 1934 в Ленинградской филармонии, дир. А. Гаук. Партитура. — М., 1937.

Четвертая („Ижорская“) симфония — для симф. орк., хора, меццо-сопрано, тенора, баса в семи частях. Слова П. Далецкого (1932—1935). I. (бас, оркестр) „Мирное жите“, II. (тенор, бас, хор, оркестр) „Но...“, III. (альт, тенор, бас, хор, оркестр) „Первая стачка“, IV. (хор, оркестр) „Восстание“ (1905 г.), V. „Империалистическая война“, VI. „Гражданская война“, VII. „Волей класса“. Первое исполнение первых четырех частей — 23 декабря 1935 по радио: симф. орк. и хоровая капелла Всесоюзного радиокомитета, дир. А. Гаук, солисты П. Левченко, Б. Беркович, К. Пляева. В том же составе в открытом концерте исполнена 21 января 1936 (Большой зал Московской консерватории).

„Петр I“ — сюита для симф. орк. из музыки к фильму „Петр I“ в семи частях (1939). I. „Вступление“. II. Немецкий танец. III. „Музыкальный ящик“. IV. Французский танец (Павана). V. Полька. VI. „Лирическое отступление“. VII. Финал. Первое исполнение 21 ноября 1939 в Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский. Партитура. — М.; Л., 1941.

Пятая симфония — для симф. орк. в четырех частях (1-я ред. — 1940—1948, 2-я ред. — 1950). Первое исполнение — 21 декабря 1948 в Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский (1-я ред.); 21 октября 1950, Киев, дир. Н. Рахлин (2-я ред.); в Ленинграде — 30 ноября 1950 в Ленинградской филармонии, дир. Н. Рахлин. Партитура. — Л., 1982 (2-я ред.). Грамзапись фирмы „Мелодия“ — Д-03234-5, запись 1956: симф. орк. Ленинградской филармонии, дир. Н. Рахлин.

„Табачный капитан“ — сюита для симф. орк. на основе одноименной музыкальной комедии в семи частях (1943):

Для фортепиано

Первая соната — в четырех частях, ор. 1 (1911).

„Нечаянная радость“ — сюита к стихотворениям А. Блока в восьми частях (1912—1913). I. „Сольвейг“, II. „Болотные чертенята“, III. „Колдун и весна“, IV. „На весеннем пути в теремок“, V. „Болотный попик“, VI. „Невидимка“, VII. „Старушка и чертенята“, VIII. [без названия]. Изд. в кн.: Блок и музыка. Хроника, нотография, библиография/Сост. Т. Хопрова и М. Дунаевский. — Л., 1980, с. 204—221.

Вторая соната — одночастная, ор. 7 (1914), посвящена А. Стасову. — М.; Пг., 1923.

„Выдумки“ — сюита (1921). Восемь пьес. — Л., 1928.

Инвенция — ор. 15 (1926). Посвящена П. Рязанову. Изд. в кн.: Седьмой альманах. — Л., 1927, с. 11.

Для камерного ансамбля

Нонет — ансамбль для женского голоса (без слов), флейты, арфы, ф-п., струнного квартета и исполнительницы пластической партии, ор. 10 (1918—1919). Первое исполнение — 17 мая 1919 в Мастерской передвижного театра, пост. П. Гайдебурова. — М., 1930.

Сюита для струнного квартета в семи частях из музыки к фильму „Петр I“. Посвящена квартету им. А. К. Глазунова (1943). I. „Вступление“, II. Немецкий танец, III. „Музыкальный ящик“, IV. Полька, V. Песня (в староанглийском стиле), VI. Пavana (старофранцузский танец), VII. Финал. — Л.; М., 1946.

Камерно-вокальные произведения

Романсы на стихи К. Бальмонта для голоса и ф-п. (1908). „Как волны морские“, „Спи, моя печальная“, „Чайка“, „Все мне грезится море“.

Романсы на стихи А. Изюмова для голоса и ф-п. (1909). „Старая башня“, „Море утихло“.

Романс на стихи К. Бальмонта для голоса и ф-п. (1909). „Я сомкнул глаза усталые“.

Романсы на стихи Ф. Тютчева для голоса и ф-п., ор. 6 (1914). „День вечереет, ночь близка“ (№ 1), „Не верь, не верь поэту, дева“ (№ 2), „Как сладко дремлет сад темно-зеленый“ (№ 3).

Романс на стихи А. Блока для голоса и ф-п., ор. 11, № 1, (1915). „Здесь дух мой злобный“ из цикла „Возмездие“. — М.; Пг., 1923.

Романс на стихи В. Маяковского для голоса и ф-п. (1916). „Четыре. Тяжелые, как удар“. — М.: Пг., 1923.

Романсы на стихи А. Блока для голоса и ф-п., ор. 11, № 2—9 (1921—1924). № 2. „Я ее победил, наконец“ из цикла „Страшный мир“ (1922), № 3. „Та жизнь прошла“ из цикла „Арфы и скрипки“ (1921, посвящен К. Дорлиак), № 4. „Тихая ночь“ („Двойник“) (1921) [из Г. Гейне, 1909], № 5. „Мэри“ из цикла „Арфы и скрипки“ (1921, посвящен жене), № 6. „Косы Мэри распушены“ из цикла „Арфы и скрипки“ (1921, посвящен К. Дорлиак), № 7. „Не спят, не помнят“ из цикла „Ямбы“ (1921), № 8. „Я сегодня не помню“ из цикла „Возмездие“ (1924), № 9. „Дым от костра“ из цикла „Родина“ (1924). — № 1 — М.; Пг., 1923, № 3—5 — М., 1924, № 6—9 — Л., 1927.

Песни для хора без сопровождения: „Лыжная вылазка“, слова П. Ойфы; „Слева поле, справа поле“, слова А. Прокофьева (1934).

Музыка к спектаклям и кинофильмам

„Полководец Суворов“ (1941) — к спектаклю Академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

„Великий государь“ (1941) — к спектаклю Академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

„Гроза“ — по пьесе А. Островского (1934).

„Петр I“ — 2 серии (1937—1939).

„Балтийцы“ („Песня балтийцев“, 1937).

„Станица Дальняя“ (1939—1940).

„Песенка радости“ — мультфильм (1941).

Музыка к техническому фильму (1941).

„Композитор Глинка“ (1950—1952) — не окончена (в связи со смертью Щербачева музыку дописывал В. Шебалин).

„Концерт мастеров искусств“ — оформление фильма (1951—1952).

СПИСОК УЧЕНИКОВ В. В. ЩЕРБАЧЕВА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ И ТБИЛИССКОЙ КОНСЕРВАТОРИЯХ

Арапов Борис Александрович (р. 1905)

Асланишвили Шалва Соломонович (1896—1981)

Белоземцев Иван Михайлович (1900—1980)

Богданов-Березовский Валериан Михайлович (1903—1971)

Богоявленский Сергей Николаевич (р. 1905)

Буцкой Анатолий Константинович (1892—1965)
 Вайнкоп Юлиан Яковлевич (1901—1974)
 Великанов Василий Васильевич (1898—1969)
 Волошинов Виктор Владимирович (1905—1960)
 Габичвадзе Реваз Кондратьевич (р. 1913)
 Гокиели Иван (Вано) Рафаилович (1899—1972)
 Дмитриев Анатолий Никодимович (1908—1978)
 Желобинский Валерий Викторович (1913—1946)
 Животов Алексей Семенович (1904—1964)
 Казанцева Ирина Владимировна (1903—1953)
 Каменский Александр Данилович (1900—1952)
 Киладзе Григорий Варфоломеевич (1902—1962)
 Кокеладзе Григорий Ираклиевич (р. 1904)
 Кочуров Юрий Владимирович (1907—1952)
 Курнавин Андрей Федорович (р. 1926)
 Мелик-Пашаев Александр Шамильевич (1905—1964)
 Микеладзе Евгений Семенович (1903—1937)
 Мравинский Евгений Александрович (р. 1903)
 Мусин Илья Александрович (р. 1903)
 Мшвелидзе Шалва Михайлович (1904—1984)
 Орлов Георгий Павлович (1900—1940)
 Осетрова-Яковлева Нина Александровна (р. 1923)
 Островский Арон Львович (р. 1905)
 Павлюченко Сергей Алексеевич (р. 1902)
 Попов Гавриил Николаевич (1904—1972)
 Пригожин Люциан Абрамович (р. 1926)
 Пушкин Венедикт Венедиктович (1896—1971)
 Рязанов Петр Борисович (1899—1942)
 Слиянова-Мизандари Дагмара Левановна (1910—1982)
 Степанян Аро Леонович (1897—1966)
 Тер-Мартirosян Тигран Георгиевич (1906—1984)
 Томилин Виктор Константинович (1908—1941)
 Туския Иона Ираклиевич (1901—1963)
 Футерман (Шафран) Елена Аркадьевна (р. 1927)
 Черкасский Дмитрий Абрамович (р. 1925)
 Чигогидзе Николай (Нико) Спиридонович (1892—1962)
 Чичерина Софья Николаевна (1904—1983)
 Чулаки Михаил Иванович (р. 1908)
 Шаверзашвили Тамара Антоновна (1891—1955)
 Шемякин Николай Николаевич (р. 1906)
 Шокин Владимир Павлович (1892—1959)
 Юдин Михаил Александрович (1893—1948)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ *

1. Анна Иосифовна Визенберг, мать В. В. Щербачева. Публикуется впервые
2. Владимир Федорович Щербачев, отец В. В. Щербачева. Публикуется впервые
3. Копия свидетельства о рождении В. В. Щербачева, 1901 г. Публикуется впервые
4. В. В. Щербачев в детстве. Публикуется впервые
5. В. В. Щербачев в гимназические годы
6. Аттестат об окончании Первой варшавской гимназии в 1906 г. Публикуется впервые
7. М. И. и В. В. Щербачевы. Начало 1910-х гг. Публикуется впервые
8. Диплом об окончании консерватории от 1 сентября 1912 г. Публикуется впервые

* Публикуемые фотографии находятся в личном архиве, ОР ГПБ, ЛГИА, Ленинградском архиве кинофотофонодокументов.

9. А. К. Глазунов. Фото М. С. Наппельбаума, 1914 г. Публикуется впервые
10. В. В. Щербачев в Первом киевском военном пехотном училище, 1915 г. Публикуется впервые
11. В. В. Щербачев в 1920-е гг. Публикуется впервые
12. В. В. Щербачев. Портрет И. К. Юона, 1925 г. Публикуется впервые
13. Маска В. В. Щербачева, 1923 г. Публикуется впервые
14. Шарж (гравюра). К. Н. Дорлиак и В. В. Щербачев. Предположительно 1922 г. Публикуется впервые
15. В. В. Щербачев в 1940-е гг.
16. В. В. Щербачев в рабочем кабинете, начало 1930-х гг.
17. Класс М. О. Штейнберга, 1912 г. * Публикуется впервые
18. В. В. Щербачев и П. Б. Рязанов с учениками, 7 июня 1926 г.
19. Класс В. В. Щербачева, 1930 г. Публикуется впервые
20. Класс В. В. Щербачева, 1947 г.
21. Д. Д. Шостакович, Э. П. Грикуров, А. Ш. Мелик-Пашаев, В. В. Щербачев (вторая половина 1930-х гг.)
22. Группа профессоров Ленинградской консерватории, 29 сентября 1947 г. (к 85-летию консерватории). Слева направо: ректор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор П. А. Серебряков, народный артист СССР, профессор П. З. Андреев, заслуженная артистка Узб. ССР, профессор С. В. Акимова, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор О. К. Калантарова, профессор А. К. Буцкой, профессор А. А. Егоров, заместитель директора, доцент С. Н. Богоявленский, профессор В. В. Щербачев, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. Г. Васильев

АФИШИ И ПРОГРАММЫ (ФРАГМЕНТЫ)

1. Концерты Г. Г. Фительберга в зале Народного собрания и Павловском вокзале, 1920 г. (Исполнение „Сказки“ и Первой симфонии В. В. Щербачева.)
2. Камерный концерт из произведений В. В. Щербачева в зале Хоровой капеллы, 1920 г.
3. Вечер современной русской музыки в Театре на Фонтанке, 1921 г.
4. Авторский концерт В. В. Щербачева в Доме искусств, 6 мая 1921 г.
5. Авторский концерт В. В. Щербачева в Институте истории искусств, 12 мая 1921 г.
6. Концерт Э. Балабана. Берлин, 11 октября 1923 г.
7. Программа концерта Ленинградской ассоциации современной музыки, 19 февраля 1926 г.
8. Программа Второго интернационального фестиваля музыки в Венеции, 1932 г.
9. Программа исполнения сюиты из музыки к кинофильму „Гроза“
10. Программа исполнения Второй сюиты из музыки к кинофильму „Петр I“
11. Афиша концерта заслуженного коллектива Республики симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского, где впервые исполнялась Пятая симфония В. В. Щербачева, 1948 г.
12. Программа исполнения Пятой симфонии В. В. Щербачева (вторая редакция). Дирижер Н. Г. Рахлин, 1950 г.
13. Программа концерта памяти В. В. Щербачева, 23 января 1964 г.

* Уточнению даты фотографии помогла найденная в личном архиве открытка М. О. Штейнберга к В. В. Щербачеву от 29 октября 1912 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович! Приходите завтра в половине второго сниматься (в консерватории); меня просят собрать все свои классы. Если возможно, дайте знать Сабурову — я забыл его адрес. Преданный Вам *М. Штейнберг*.

- А. А., см. Александр Александрович
Абрам Абрамович, см., Ашкенази А. А.
Аврелий Марк (121—180), римск. император — 113
А. Д., Андрей Дмитриевич, см. Стасов А. Д.
Адуев Николай Альфредович (1895—1950), поэт, драматург, либреттист — 44, 292, 323, 340, 341
А. И., Александр Ильич, см. Зилоти А. И.
Акимов Петр Васильевич (1885—?), музыковед, педагог — 276
Акимова Софья Владимировна (1887—1972), певица, педагог — 345
Александр Александрович — 125, 129, 134
Александр Вячеславович, см. Оссовский А. В.
Александр Константинович, см. Глазунов А. К.
Александр Николаевич, А. Н., см. Бенуа А. Н.
Александров Анатолий Николаевич (1888—1982), композитор, пианист, педагог — 47, 231, 264
Алексей, см. Алексей Петрович
Алексей Петрович (1690—1718), царевич, сын Петра I — 99, 210
Алперс Борис Владимирович (1894—1974), театровед — 191
Алперс Вера Владимировна (1892—1981?), пианистка, педагог — 114, 211
Алперс Сергей Владимирович (1896—?), пианист, брат Алперс В. В. — 140
Алчевский (наст. фам. Чередниченко) Василий Иванович * (1904—1975), артист оперетты — 324
Альвина — Альви А., певица — 308
Ананьев Николай Степанович, изобретатель электро-инструмента Сонар, второй муж Ю. В. Щербачевой — 218
Анджелико (наст. фам. Фра Джованни да Фьезоле, прозвище — Беато А., ок. 1400—1455), итал. живописец — 183
Андреев Павел Захарович (1874—1950), певец, педагог — 345
Анисимов Александр Иванович (1905—1976), хоровой дирижер, муз.-обществ. деятель и педагог.
В 1951—1955 директор Большого театра СССР — 295
Анциферов Николай Павлович (1889—1958), литературовед — 208
Араго — 108
Аракишвили (Аракчиев) Дмитрий Игнатьевич (1873—1953), композитор, музыковед-этнограф, обществ. деятель — 209, 223, 226, 257
Аракчиев Александр Андреевич (1769—1834), гос. деятель, генерал — 181
Аракчиев, см. Аракишвили Д. И.
Арановский Марк Генрихович (р. 1928), музыковед — 30
Арапов Борис Александрович (р. 1905), композитор, педагог — 4, 81, 82, 90, 93, 95, 337, 343
Ареганов — 232
Аренский Антон Степанович (1861—1906), композитор, пианист, дирижер — 14
Арнольдс Л., см. Энтелис Л. А.
Артур, см. Лурье А. С.
Асафьев Борис Владимирович (лит. псевд. Игорь Глебов, 1884—1949), музыковед, композитор, педагог — 9—11, 21, 27, 29, 31—36, 46, 53, 67, 92, 208—210, 212, 215, 217, 256, 259, 261, 263, 265, 269, 270, 274, 296—297, 303, 313, 317, 325, 331, 337, 340
Асланишвили Шалва Соломонович (1896—1981), композитор, музыковед — 223, 224, 257, 286, 343
Асланов Александр Петрович (1874—1960), дирижер — 20, 257, 338, 341
Ахматова (наст. фам. Горенко) Анна Андреевна (1889—1966), поэтесса — 11, 12, 16, 19, 22, 23, 295
Ахметели Александр (Сандро) Васильевич (1886—1937), режиссер, ученик К. Марджанишвили, в 1926—1935 гг. главный режиссер театра им. Руставели — 223
Ахрон Иосиф Юльевич (1886—1943), скрипач и композитор — 180, 207
Ашкенази Абрам Абрамович (1895—1983), композитор — 247, 250, 288

* В указатель имен не включены фамилии, вошедшие только в список учеников В. В. Щербачева в Ленинградской и Тбилисской консерватории.

- Багратионы (Багратион И. К. и его семья) — 244
- Базилевский Юрий Петрович, композитор — 303, 305
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — 315
- Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924), живописец, график, театр. художник. Принадлежал к группе „Мир искусства“ — 14, 187
- Балабан Эмануил, амер. дирижер — 208, 339, 345
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт, переводчик — 9, 206, 338, 343
- Баратов Леонид Васильевич (1895—1964), режиссер — 290
- Бартók Бела (1881—1945) — 15, 36, 79, 177, 179, 181
- Бархударян Сергей (Саркис) Васильевич (1887—1973), композитор — 286
- Баторий Стефан (1533—1586), польск. король с 1576 г., полководец — 100
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — 7, 63, 64, 70, 71, 87, 128, 147, 230
- Белецкий Игорь Валентинович (р. 1932), музыковед — 104
- Белоземцев Иван Михайлович (1900—1980), пианист — 276, 343
- Белый Андрей (наст. фам. и имя Бугаев Борис Николаевич, 1880—1934), поэт и писатель — 12, 15, 23, 24, 141, 206, 330
- Беляев Виктор Михайлович (1888—1968), музыковед, педагог — 266
- Беляев Митрофан Петрович (1836—1904), лесопромышленник, меценат, петерб. муз.-обществ. деятель, основатель муз.-издательской фирмы „М. П. Беляев, Лейпциг“ — 139
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), художник, искусствовед, худож. и муз. критик, один из организаторов объединения „Мир искусства“ — 11, 14, 15, 40, 129, 184, 186, 187, 189, 192
- Берг Альбан (1885—1935) — 79, 246, 259
- Беркович Б., певец — 342
- Берлиоз Гектор Луи (1803—1869) — 128, 179, 207, 246
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — 62, 79, 86, 87, 108, 112, 128, 172, 230, 267, 315
- Бехтерев Владимир Михайлович (1857—1927), невролог, психиатр и психолог — 186
- Бик Герман Леопольдович (1896—1940), композитор, пианист, дирижер — 109, 112, 113, 122, 204
- Бихтер Михаил Алексеевич (1881—1947), пианист, дирижер — 227, 228, 231
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — 9, 13, 15, 16, 20, 22—30, 46, 48, 50—56, 58, 66, 81, 120, 178, 190, 200, 206—208, 255, 269, 284, 295, 296, 301, 310, 311, 313, 314, 317, 325, 326, 329, 330, 337, 339, 341, 343
- Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931), пианист, дирижер, композитор, педагог — 308
- Богданов-Березовский Валерий Михайлович (1903—1971), композитор, музыковед, педагог, муз.-обществ. деятель — 204, 250, 293, 303, 327, 337, 343
- Богоявленский Сергей Николаевич (р. 1905), музыковед, педагог — 280, 343
- Бокучава Николай Варламович (1907—1984), певец — 286
- Болеславская Татьяна Исааковна (р. 1946), музыковед — 28, 29
- Борис Михайлович — 243
- Боровка Иосиф Александрович (1853—1920?), пианист — 338
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — 14, 45, 75, 76, 78
- Боттичелли Сандро (наст. имя и фам. Алессандро Филиппи, 1445—1510) — 183
- Бравин (наст. фам. Васяткин) Николай Михайлович (1883—1956), артист оперетты — 324
- Брамс Иоганнес (1833—1897) — 7, 79, 87, 108, 128, 142
- Браудо Евгений Максимович (1882—1939), музыковед, педагог — 300
- Браудо Исай Александрович (1896—1970), органист, пианист, педагог и музыковед — 341
- Бриан (наст. фам. Шмаргонер) Мария Исааковна (1886—1965), певица (лирическое сопрано) и педагог — 262
- Брик Осип Максимович (1888—1945), литератор, теоретик литературы и кино, сценарист — 20, 301
- Брики (Брик О. М. и его жена Брик Л. Ю.) — 20, 301

- Брукнер Антон (1824—1896) — 62, 79
- Брюль фон Генрих (1700—1763), нем. архитектор, саксонский вельможа, приближенный курфюрстов Августа II („Сильного“) и Августа III — 204
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940), писатель — 259, 288, 289, 301, 340
- Булль Джон (1563—1628), англ. органист — 99
- Бург, певец — 128
- Буцкой Анатолий Константинович (1892—1965), музыковед, педагог — 212, 213, 215, 216, 276, 344
- Бущ Фриц (1890—1951), нем. дирижер и пианист. В 1922—1933 гг. руководил Дрезденским оперным театром — 108, 128, 147, 196, 202, 205, 206
- Буюкли Всеволод Иванович (1873—ок. 1920), пианист — 7
- В. А., Варвара Александровна, см. Оссовская В. А.
- Вагнер Зигфрид (1869—1930), нем. композитор, дирижер, режиссер. По образованию архитектор. Сын Рихарда и Козимы В. — 106, 110
- Вагнер Козима (1837—1930), жена Рихарда Вагнера — 110
- Вагнер Рихард (1813—1883) — 7, 10, 15, 16, 36, 58, 62, 67, 104, 111, 178, 198, 205, 262, 273, 297, 305, 331
- Вагнер Франц, пианист — 128
- Вальгардт Павел Петрович (1904—1978), композитор — 268
- Ваня, см. Вышнеградский И. А.
- Васильев Александр Гордеевич (1878—1948), фэготист, педагог — 345
- Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922), режиссер, актер — 256, 324
- В. В., Вера Владимировна, см. Алперс В. В.
- Вебер Карл Мария фон (1786—1826) — 196
- Веберн Антон (1883—1945) — 79
- Ведекинд Франк (1864—1918), нем. писатель — 259
- Вейсберг (по второму мужу Римская-Корсакова) Юлия Лазаревна (1880—1942), композитор — 303
- Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.), римск. поэт — 53
- Вермер Делфтский Ян (1632—1675), голл. живописец, работал в Делфте — 141, 186
- Веронезе (наст. имя Кальяри) Паоло, (1528—1588), итал. живописец эпохи Возрождения — 141
- Верховский Юрий Никандрович (1878—1956), поэт, переводчик, историк литературы — 295
- Вивальди Антонио (ок. 1678—1741) — 66, 227
- Визенберг Анна Иосифовна (1850—1895), мать В. В. Шербачева — 338, 344
- Виноградов (псевд. Мамонт) Николай Глебович (1893—1967), режиссер, драматург, организатор и руководитель Мастерской монументального театра-студии, созданной в 1924 г. — 209—212, 254
- Вирсаладзе Анастасия Давидовна (1883—1968), пианистка — 244, 245
- Витол, Витолс Язеп Янович (Витоль Иосиф Иванович, 1863—1948), композитор, педагог, муз.-обществ. деятель — 9, 303, 338
- Владимир Александрович, см. Головань В. А.
- Власова Ольга Николаевна (р. 1908), артистка оперетты — 325
- В. Н., см. Ракинт В. Н.
- Володя, см. Жилин В. Н.
- Волошинов Виктор Владимирович (1905—1960), композитор, педагог — 81, 95, 327, 344
- Восканов, см. Восканян Г. И.
- Восканян Григорий Иванович (р. 1908), композитор — 286
- В. П., В. П. З., Вера Павловна, см. Зилоти В. П.
- Вышнеградский Иван Александрович (1893—1979), композитор — 129—131, 133, 204, 205
- В. Я., Вячеслав Яковлевич, см. Шишков В. Я.
- Вяльцева (Бискупекая) Анастасия Дмитриевна (1871—1913), эстр. певица — 16
- Габичвадзе Реваз Кондратьевич (р. 1913), композитор — 286
- Гаврик, см. Попов Г. Н.
- Гайдебуров Павел Павлович (1877—1960), режиссер, актер, руководитель Передвижного театра (1909—1928) — 21, 22, 263, 296, 310, 337, 339, 342
- Гайдн Франц Йозеф (1732—1809) — 227, 258
- Гаршин Всеволод Михайлович

(1855—1888), писатель — 193
 Гаук Александр Васильевич (1893—1963), дирижер, композитор и педагог — 93, 209, 215, 227, 247, 248, 261, 287, 288, 299, 300, 340, 342
 Гейне Генрих (1797—1856) — 243, 259, 303, 343
 Гелевер Михаил Иванович (1880—?), пианист, педагог — 338
 Гендель Георг Фридрих (1685—1759) — 227
 Герцен Александр Иванович (1812—1870) — 96
 Гинзбург Лео Морицевич (1901—1979), дирижер, педагог — 261, 278, 279, 298
 Гинзбург Семен Львович (1901—1978), музыковед, педагог — 276
 Гладков Федор Васильевич (1883—1958), писатель — 55
 Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — 3, 7, 14, 19, 33, 45, 79, 94, 135, 161, 182, 197, 325, 328, 343, 345
 Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 87, 275
 Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956), композитор, дирижер, педагог — 47
 Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — 183
 Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957), композитор, педагог, муз. общ. деятель — 69, 262, 267, 295
 Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 193
 Гозенпуд Абрам Акимович (р. 1908), музыковед, педагог — 4, 46
 Гокиели Иван (Вано) Рафаилович (1899—1972), композитор и педагог — 95, 344
 Головань Владимир Александрович (ум. 1941), профессор Бестужевских курсов, друг М. И. Щербачевой — 220, 243
 Гор Л. — 102, 303, 323, 337
 Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович. Пешков, 1868—1936) — 20, 38, 196, 301, 319, 334
 Гофман Эрнест Теодор Амадей (1776—1822) — 154
 Греков Борис Дмитриевич (1882—1953), историк — 290
 Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956), композитор, пианист, дирижер — 111
 Грикуров Эдуард Петрович (1907—1982), дирижер, педагог — 93, 345
 Грозный, см. Иван IV Васильевич

Гумилева Анна Николаевна, дочь Н. А. Энгельгардта, вторая жена поэта Н. С. Гумилева — 295

Давид IV Строитель (ок. 1073—1125), груз. царь (с 1089 г.) из династии Багратиони — 88
 Далецкий Павел Леонидович (1903—1963), писатель — 38, 56, 220, 228, 231—233, 236, 237, 241, 242, 261, 283, 284, 299, 335, 342
 Даль Владимир Иванович (1801—1872), писатель, лексикограф, этнограф — 204
 Данте Алигьери (1265—1321) — 53, 54
 Дворжак Антонин (1841—1904) — 87, 142
 Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — 7, 15, 62, 112, 179, 207
 Делиб Клеман Филибер Лео (1836—1891), франц. композитор — 272
 Державинский (псевд. Ф. Флорестан) Владимир Владимирович (1881—1942), муз. деятель и критик, основатель и редактор журнала „Музыка“ (М., 1910—1916), один из редакторов журнала „Современная музыка“ (М., 1924—1928) — 296
 Дешевов Владимир Михайлович (1889—1955), композитор — 212, 255
 Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337), итал. живописец — 327
 Дзержинский Иван Иванович (1909—1978), композитор — 252, 260, 299, 327
 Дмитриев Владимир Владимирович (1900—1948), театр. художник — 227, 288—289, 340
 Дмитриева-Мей Татьяна Павловна (р. 1912), муз. библиограф — 4, 338
 Добровейн (наст. фам. Барабейчик) Исая Александрович (1894—1953), пианист, дирижер, режиссер, композитор — 107, 129, 146, 197, 205
 Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), живописец, график и театр. художник — 11, 15, 164, 169, 183, 186—188, 190, 197, 203, 208, 265
 Долгополов Леонид Константинович (р. 1928), литературовед — 24, 206
 Долинская Елена Борисовна

- (р. 1936), музыковед, педагог — 80
- Доманский Владимир (1902—1937?) — 219
- Дорлиак Ксения Николаевна (1882—1945), певица (сопрано) и педагог — 28, 114, 120, 121, 129, 141, 144, 155, 191, 211, 219, 229, 256, 261, 262, 285, 295, 296, 339, 340, 342, 343, 345
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881?) — 23, 151, 189, 193, 208, 292, 314, 316, 317
- Доу Герард (1613—1675), голл. живописец и гравер — 141
- Дранишников Владимир Александрович (1893—1939), дирижер, в 1925—1939 гг. гл. дирижер и зав. муз. частью Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова — 227, 256, 274, 298, 340, 342
- Друскин Михаил Семенович (р. 1905), музыковед, педагог. В 20—30-е гг. концертировал как пианист — 4, 6, 33, 37, 204, 257, 261, 279, 299
- Дубовский Иосиф Игнатьевич (Исаакович) (1892—1969), муз. теоретик и педагог — 271
- Дунаевский Михаил Александрович (р. 1937), музыковед — 342
- Духовская Вера Иосифовна (р. 1903), камерная певица — 228, 231, 237
- Дюбен (? Андреас (1673—1738), ? Густав (1659—1729), швед. теоретики, композиторы, педагоги) — 99
- Дюка Поль (1865—1935), франц. композитор, муз. писатель, педагог — 7, 15, 179, 207
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театр. и худож. деятель. Один из основателей объединения „Мир искусства“, организатор „Русских сезонов“ за границей, создатель балетной труппы „Русский балет С. П. Дягилева“ (существовала с 1913 по 1929 г.) — 14, 15, 94, 112, 125, 126, 129, 134, 164, 165, 176, 177, 184, 187, 192
- Евреинов Николай Николаевич (1879—1953), режиссер, драматург, теоретик и историк театра — 22
- Егоров Александр Александрович (1887—1959), хоровой дирижер, педагог и композитор — 276
- Елизавета Евсеевна — 105
- Ершов Иван Васильевич (1867—1943), певец (драматический тенор) — 139, 146
- Есенин Сергей Александрович (1895—1925) — 272, 297
- Есипова Анна Николаевна (1851—1914), пианистка, педагог — 245
- Жак-Далькроз Эмиль (1865—1950), швейц. педагог, композитор, муз. писатель, обществ. деятель. Создатель системы муз.-ритмич. воспитания, основатель в 1910 г. школы музыки и ритма в Хеллерау (близ Дрездена) — 207
- Жан Поль (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825), нем. писатель — 267, 297
- Жданов Андрей Александрович (1896—1948), гос. и парт. деятель — 290
- Желобинский Валерий Викторович (1913—1946), композитор — 84, 95, 260, 280, 299, 322, 327, 337
- Животов Алексей Семенович (1904—1964), композитор — 82, 90, 95, 247, 260, 337
- Жилин Владимир Николаевич (1912—1942?), сын Л. И. Жилиной — 211, 242
- Жилина (рожд. Изюмова) Лидия Илларионовна (1884—1928), сестра М. И. Щербачевой — 107, 211
- Завадский Юрий Александрович (1894—1977), режиссер, актер — 209, 249, 260
- Замятин Евгений Иванович (1884—1937), писатель — 224
- Зарубеев Василий Григорьевич (р. 1908), артист оперетты — 324
- Зигфрид, см. Вагнер
- Зилоти Александр Александрович (1887—1950), художник, сын А. И. Зилоти, племянник С. В. Рахманинова — 151, 257
- Зилоти Александр Ильич (1863—1945), пианист, дирижер, педагог и муз.-обществ. деятель — 7, 20, 112, 127, 141, 163, 192, 193, 261, 303, 305, 313, 337, 339, 341
- Зилоти (рожд. Третьякова) Вера Павловна (1866—1910), жена А. И. Зилоти — 141, 151, 163
- Зилоти Оксана Александровна (р. 1893), дочь А. И. Зилоти — 151

Знаменская Вера Алексеевна (1892—1968), библиотекарь, библиограф — 102, 273, 298
Зубрицкий — 108

Иван, — см. Иван Иванович

Иван Арсеньевич, см. Румянцев И. А.

Иван IV Васильевич Грозный (1530—1584) — 43, 93, 100, 290, 291, 292

Иван Иванович (1554—1581), старший сын Ивана IV Грозного — 100

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт — 15

Игорь Глебов, см. Асафьев Б. В.

Игорь Сергеевич, см. Миклашевский И. С.

Изгур Роза Лазаревна (р. 1899), певица (сопрано), педагог — 237, 284

Изюмов Александр Илларионович (1890?—1937), поэт, журналист, брат М. И. Щербачевой — 9, 107, 338, 343

Иконников Алексей Александрович (р. 1905), музыковед — 80

Казальс (Касальс) Пабло (1876—1973), исп. виолончелист, дирижер, педагог, композитор — 127

Казанович Евлалия Павловна (1886—1942), научный сотрудник института русской литературы Академии наук СССР (Ленинград) — 295

Казин Василий Васильевич (1898—1981), поэт — 255

Какабадзе Поликарп Малхазович (р. 1895), драматург — 258

Калантарова Ольга Калантаровна (1877—1952), пианистка, педагог — 245

Калафати. Василий Павлович (1869—1942), композитор, теоретик, педагог — 9, 179, 218, 338

Каменская Татьяна Давыдовна (1890—1970), искусствовед — 114, 115, 141

Каменский Александр Данилович (1900—1952), пианист, педагог — 210

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), муз. критик, композитор, педагог — 10, 15, 16, 303, 305, 337

Карнавичюс (Карнович) Юрий Лаврович (1884—1941), композитор, педагог — 122, 191

Карнович, см. Карнавичюс Ю. Л.

Карпентьер Алехо (р. 1904), кубин. писатель — 14

Карпов В. Т., артист оперетты — 325
Карсавин Лев Платонович (1882—1952), религиозный философ и историк-медиевист, брат Т. П. Карсавиной — 151

Карсавина Тамара Платоновна (1885—1978), артистка балета, в 1909—1929 гг. выступала в „Русских сезонах“ и в труппе С. П. Дягилева — 14, 308

Катаев Валентин Петрович (р. 1897), писатель — 55

Кац Борис Аронович (р. 1947), музыковед — 48

Квитка Клим Васильевич (1880—1953), музыковед, один из основоположников муз. этнографии, собиратель и исследователь муз. фольклора СССР — 276

Келдыш Юрий (Георгий) Всеволодович (р. 1907), музыковед — 294

Киладзе Григорий Варфоломеевич (1902—1962), композитор — 95, 286, 337

Кирнберг, музыкант, привезенный Петром I из-за границы — 99

Киров Сергей Миронович (наст. фам. Костриков) (1886—1934), гос. парт. деятель — 39, 260, 319, 335

Клавдия Михайловна, см. Шишкова К. М.

Клемперер Отто (1885—1973), нем. дирижер и композитор — 212, 250

Климов Михаил Георгиевич (1881—1937), хормейстер, муз.-обществ. деятель, в 1917—1935 гг. гл. дирижер Петроградской-Ленинградской акад. капеллы — 213, 217, 256, 276

К. Н., Ксения Николаевна, см. Дорлиак К. Н.

Книппер Лев Константинович (1898—1974), композитор — 38

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959), актриса МХАТа — 289

Коваль Мариан Викторович (наст. фам. Ковалев) (1907—1971), композитор — 294, 295, 302

Кондратьев Андрей Владимирович (р. 1927), пианист, педагог — 293, 301

Корелли Арканджело (1653—1713) — 66

Коссовский — 194

Кочуров Юрий Владимирович (1907—1952), композитор — 84, 93, 95, 243, 249, 259, 261, 290, 299, 327, 337

Кубацкий Виктор Львович (1891—1970), виолончелист, педагог, организатор и участник квартета им. Стравински — 272

Кузнецова-Бенуа (рожд. Кузнецова) Мария Николаевна (1880—1966), певица Мариинского театра — 131, 205

Ку克林 Николай Никанорович (1886—1950), певец (драматический тенор) — 256, 340, 342

Купер Эмиль Альбертович (1877—1960), дирижер, скрипач, педагог — 191

Курт Эрнст (1886—1946), швейцарский музыковед-теоретик — 24, 271, 297

Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951), контрабасист, дирижер, музыкант — 115, 327

Кутателадзе Лариса Михайловна (р. 1902), музыковед — 220

Кутузов Михаил Илларионович (1745—1813), полководец — 9

Кушнарев Христофор Степанович (1890—1960), композитор, музыковед, педагог; друг и соратник В. В. Щербачева — 7, 33, 37, 71, 81, 215, 217, 219, 220, 230, 235, 256, 258, 261, 276, 298, 327

Лебедева Евдокия Яковлевна (р. 1903), артистка оперетты — 324

Левченко П., певец — 342

Левенстерн Зельма Арнольдовна — 265

Левенстерны (Левенстерн З. А. и ее сестра) — 212

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 102

Лесков Николай Семенович (1831—1895) — 96, 151, 193

Ливанова Тамара Николаевна (р. 1909), музыковед, педагог — 80, 294, 295

Лидочка, см. Жилина Л. И.

Линдберг Чарльз (1902—1974); амер. летчик, в 1927 г. совершил первый беспосадочный перелет через Атлантический океан — 284

Лист Ференц (Франц, 1811—1886) — 17, 104, 116

Лодий Зоя Петровна (1886—1957), камерная певица (лирическое сопрано), педагог — 226

Лурье Артур Сергеевич (1892—1966), композитор, в 1918—1920 гг. возглавлял Музыкаль-

ный отдел Наркомпроса — 130, 132, 205

Люттик, Лютка, Лютошек, Лютошенька, см. Щербачев О. В.

Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — 7, 8—10, 43, 51, 58, 62, 308, 327, 338

Лялечка, пианистка — 111

Марфа Андреевна, М. А., см. Тройницкая М. А.

Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт — 303

Максимов Дмитрий Евгеньевич (р. 1904), литературовед, критик — 50

Малер Густав (1860—1911) — 7, 24, 69, 79, 87, 103, 122, 194, 203, 262, 331

Малков Николай Петрович (1882—1942), муз. критик — 113, 123, 204, 303, 308, 337

Малько Николай Андреевич (1883—1961), дирижер, педагог — 213

Мандрыкина Людмила Алексеевна (р. 1911), историк — 16

Манн Томас (1875—1955), нем. писатель — 40

Марджанишвили (Марджанов Котэ) Константин Александрович (1872—1933), один из основоположников сов. режиссуры, реформатор груз. театра — 223, 257, 258

Марджанов, см. Марджанишвили К. А.

Мария Илларионовна, Мария Ларионовна, Марья Ларионовна, см. Щербачева М. И.

Марсеньш, Марсенька, Марсюшенька, Марся, Маса, Маса, см. Щербачева М. И.

Мартиросян Котик, см. Тер-Мартirosян Т. Г.

Массне Жюль (1842—1912) — 207

Матвеев Михаил Александрович (р. 1912), композитор — 104

Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — 11, 12, 20, 21, 23, 47, 81, 139, 206, 293, 294, 301, 302, 319, 325, 326, 339, 343

Медичи Лоренцо (прозвище Великолепный) (1449—1492), итал. меценат, поэт — 39

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер и актер, в 1918—1921 гг. зам. зав. и зав. театральным отделом Наркомпроса (Петрограда), с 1920 г.

возглавил театр в Москве (получивший его имя) — 210, 214, 256, 280, 299

Мейринк Густав (1868—1932), австр. писатель-экспрессионист — 151, 206

Мекленбургский квартет (СПб.), его основатель Мекленбург-Стрелицкий Г. Г. — 337

Мелик, см. Мелик-Пашаев А. Ш.

Мелик-Пашаев Александр Шамильевич (1905—1964), дирижер, с 1931 г. дирижер, в 1953—1962 гг. гл. дирижер Большого театра СССР — 93, 209, 227, 228—230, 235, 244, 258—259, 261, 285, 287, 299, 300, 340, 345

Меликян Романос Овакимович (1883—1935), композитор, хормейстер, муз.-обществ. деятель, педагог — 227

Меншиков Александр Данилович (1673—1729), сподвижник Петра I — 99

Мериме Проспер (1803—1870), франц. писатель — 217, 256

Метнер Николай Карлович (1879—1951), композитор, пианист, педагог — 15, 80, 104, 126, 129, 140, 141, 143, 151, 153, 158, 166, 171, 172, 175, 176, 181, 188, 193, 198, 199, 205, 265

Миклашевская Александра Николаевна, пианистка, жена Миклашевского И. С. — 217

Миклашевская (рожд. Михельсон) Ирина Сергеевна (1883—1956), пианистка, педагог — 154

Миклашевский Игорь Сергеевич (1894—1942), пианист, дирижер, композитор, ученик А. Н. Скрябина — 105, 114, 126, 130, 131, 139, 154

Молчанов, певец — 122

Монтеверди, Клаудио (1567—1643) — 7

Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — 87, 207, 248, 249, 316

Мравинский Евгений Александрович (р. 1903), дирижер, с 1938 г. дирижер и худ. руководитель симфонического оркестра Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шостаковича — 4, 93, 337, 340—342, 344, 345

Мстислав Валерианович, см. Добужинский М. В.

Мыльникова Ирина Александровна (р. 1953), музыковед — 209

Муйжель Виктор Васильевич (1880—1924), писатель — 295

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 7, 34, 77, 87, 112, 128, 131, 205, 262

Мухтарова Фатъма Саттаровна (1893—1972), певица (меццо-сопрано) — 228

Мшвельдзе Шалва Михайлович (1904—1984), композитор — 88, 95, 344

Мясковский Николай Яковлевич (1881—1950), композитор, педагог, муз. критик, муз.-обществ. деятель — 7, 8, 28, 30, 37, 38, 47, 55, 63, 80, 296, 312, 314

Надежда Федоровна, см. Скарская Н. Ф.

Нан Вилли, дирижер — 142

Наппельбаум Моисей Соломонович (1869—1968), фотограф — 345

Нарбут Георгий Иванович (1886—1920), график, член „Мира искусства“ — 169

Нижинский Вацлав Фомич (1889—1950), артист балета, балетмейстер — 11, 14

Никиш Артур (1855—1922), венг. дирижер, скрипач, педагог, композитор, муз.-обществ. деятель — 108, 198, 204

Николай Степанович, см. Ананьев Н. С.

Нугес Жак (1875—1932), франц. композитор — 182, 207

Обер Франсуа (1782—1871), франц. композитор — 257

Обухов Николай (1892—1954), франц. композитор — 130, 205

Обухов Анатолий Николаевич (1896—1962), танцовщик, педагог — 148

Ойфа Петр Наумович (р. 1907), поэт — 343

Оксана, см. Зилоти О. А.

Олеша Юрий Карлович (1899—1960), писатель — 55

Орелович Анатолий Александрович (р. 1933), музыковед — 45

Орлов Владимир Николаевич (р. 1908), литературовед — 56, 66

Оссовская (рожд. Качинская) Варвара Александровна (1868—1942), пианистка, педагог, жена А. В. Оссовского — 274, 276

Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957), музыковед, муз.-

- обществ. деятель, педагог, долгие годы был научным сотрудником и руководящим деятелем в ИИИ и ЛГК, одним из руководителей Петроградской — Ленинградской филармонии — 33, 191, 197, 208, 212, 213, 250, 256, 261—265, 274, 275, 339
- Островский Александр Николаевич (1823—1886), драматург — 40, 256, 326, 342, 343
- Павел Леонидович, Пина, П. Л., см. Далекский П. Л.
- Павлова Анна Павловна (1881—1931), артистка балета — 12
- Падеревский Игнацы Ян (1860—1941), польск. пианист, композитор, обществ. политический деятель — 112
- Пазовский Арий Моисеевич (1887—1953), дирижер — 290
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525—1594) — 315
- Палиашвили Захарий Петрович (1871—1933), композитор, один из основоположников груз. проф. музыки — 226, 286
- Паспьера, итал. певец — 128
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), писатель — 11, 209, 223, 224, 257
- Пашенко Андрей Филиппович (1885—1972), композитор — 102, 138, 206
- Перцов Виктор Осипович (р. 1898), литературовед — 20, 293, 294, 301, 302
- Петерсон Алексей Николаевич (1851—1919), один из первых рус. рабочих-революционеров, участник революции 1905—1907 гг. — 232, 320
- Петр I Великий (1672—1725) — 16, 40, 43, 93, 98, 100, 210, 224, 255, 292, 324, 334, 336
- Петр Борисович, см. Рязанов П. Б.
- Петров Владимир Михайлович (1896—1966), кинорежиссер — 40, 93, 96, 209, 237, 238, 240, 242, 243, 252, 258
- Петрова Стефания (наст. имя Штепанка, р. 1909), чехослов. артистка оперы и оперетты — 325
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939), живописец — 92
- Петровский Дмитрий Васильевич (1892—1955), писатель — 255
- Пикассо (собств. Руис) Пабло (1881—1973) — 165
- Пильняк (наст. фам. Ворау) Борис Андреевич (1894—1941), писатель — 215
- Плашке, певица — 196
- Плевицкая (рожд. Винникова) Надежда Васильевна (1884—1941), эстрадная певица (меццо-сопрано) — 16
- Пляева К., певица — 342
- Полициано (наст. фам. Амброджини) Анджело (1454—1494), итал. поэт, гуманист — 39, 183, 207, 208, 339, 341
- Половинкин Леонид Алексеевич (1894—1949), композитор и дирижер — 211
- Попов Борис Михайлович (1883—1941), муз. критик — 263, 264
- Попов Гавриил Николаевич (1904—1972), композитор, пианист — 93, 95, 210, 218, 243, 249, 250, 261, 270, 272, 297, 301, 317, 327, 337, 344
- Починков Александр Александрович (1877—1955), искусствовед, в 1920-е гг. был сотрудником ИИИ и возглавлял его библиотеку — 151
- Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна) (1871—1962), балерина, педагог. Танцовщица Мариинского театра. Учитель А. Я. Вагановой — 22, 307
- Преображенская Софья Петровна (1904—1966), певица — 341
- Пригожин Люциан Абрамович (р. 1926), композитор, педагог — 4, 344
- Прокофьев Александр Андреевич (1900—1971), поэт — 343
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — 7, 8, 20, 32, 36, 47—49, 63, 77, 79, 80, 87, 93, 131, 132, 220, 227, 259, 338
- Протопопов Владимир Васильевич (р. 1908), музыковед — 58
- Пуччини Джакомо (1858—1924) — 15, 179, 196, 203, 207
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 128, 326
- Пушков Венедикт Венедиктович (1896—1971), композитор, педагог — 93, 95, 243, 253, 260, 337, 344
- Пфизнер Ханс (1869—1949), нем. композитор и дирижер — 131, 202
- Пшибышевский Болеслав Станиславович (р. 1892), музыковед, муз.-обществ. деятель — 209, 219, 227, 230, 258

Пырьев Иван Александрович (1901—1968), кинорежиссер — 259

Пяст (наст. фам. Пестовский) Владимир Александрович (1886—1940), поэт, переводчик — 209, 255

Рабинович Александр Семенович (1900—1943), музыковед. В 1931—1933 гг. работал в Тбилиси — 225, 285, 286, 300

Рабинович Николай Семенович (1908—1972), дирижер, педагог — 93

Равель Морис-Жозеф (1875—1937) — 7, 112, 204

Радаков Алексей Александрович (1879—1942), художник-карикатурист, плакатист, живописец, иллюстратор, театр. художник — 11

Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958), театр. режиссер, режиссер и худ. руководитель Ленинградского театра оперы и балета — 224

Ракинт Владимир Николаевич, искусствовед, в 1910—1920-е гг. был сотрудником ИИИ — 151, 178, 183, 187, 191

Раппопорт Иосиф Матвеевич (р. 1901), режиссер — 324, 341

Рафаэль Санти (1483—1520) — 141, 186

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — 7, 10, 11, 57, 77—80, 142, 123, 127, 205, 220, 257, 273, 298, 303, 331, 340

Рахлин Натан Григорьевич (1906—1979), дирижер — 93, 341, 342, 345

Регер Макс (1873—1916), нем. композитор, органист, пианист и дирижер — 7, 103, 108, 131, 147, 178, 188

Рейсдал Саломон ван (1600 или 1603—1670), голл. живописец — 141, 142, 185, 206

Рейсдал Якоб ван (1628 или 1629—1682), голл. живописец, офортист, мастер национального реалистического пейзажа — 141, 142, 186, 206

Рейх, музыкант, привезенный Петром I из-за границы — 99

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — 141

Рёрих (Рерих) Николай Константинович (1874—1947), живописец, театр. художник, археолог, писатель. *Член „Мира искусства“,

оформлял спектакли в „Русских сезонах“ — 14

Рибера Хусепе (1591—1652), исп. живописец и гравер — 141, 206

Риземан Бернхард Оскар фон (1880—1934), нем. муз. критик, дирижер, композитор — 123, 146

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — 3, 7, 10, 14, 17, 33, 60, 111, 124, 166, 169, 178, 303, 305, 308, 325.

Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977), поэт — 295

Романов Борис Георгиевич (1891—1957), танцовщик и балетмейстер, ученик М. Фокина, балетмейстер Мариинского театра, в 1909—1921 гг. артист Мариинского театра в Петербурге — Петрограде — 148, 177, 182—184, 186

Рубенс Питер Пауэль (1577—1640) — 141

Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — 116

Румянцев Иван Арсеньевич (1868—?), мастер сталеплавильного цеха Ижорского завода. На Ижорском заводе работал с 1912 по 1937 г. — 233, 234, 283

Ручьевская Екатерина Александровна (р. 1922), музыковед, педагог — 4, 54

Рязанов Петр Борисович (1891—1942), композитор и музыковед, друг и соратник Щербачева — 33, 56, 81, 86, 95, 215, 218, 219, 256, 261, 272, 276, 280—283, 298, 299, 326, 342, 344, 345

Сабинина Марина Дмитриевна (р. 1917), музыковед, педагог — 79

Сабуров Петр Петрович (1880—1932?), композитор, соученик В. В. Щербачева по классу М. О. Штейнберга — 344

Саминский Лазарь Семенович (1882—1959), амер. композитор, дирижер, музыковед, муз.-обществ. деятель — 124, 205

Самосуд Самуил Абрамович (1884—1964), дирижер — 289

Самохвалов Александр Николаевич (1894—1971), живописец, график — 325, 341

Сатин Александр Александрович (ум. 1926), помещик, управляющий имением Нарышкиных, тесть С. В. Рахманинова — 205

- Сатина Варвара Аркадьевна (1852—1941), тетка и теща С. В. Рахманинова — 205
- Сатины (Сатин А. А. и Сатина В. А.) — 141
- Саша, см. Зилоти А. А. — 151
- Саша, см. Изюмов А. И. — 107
- Саша, см. Черепнин А. Н. — 131
- С. В., Софья Викторовна, см. Штембер С. В.
- Свиридов Георгий (Юрий) Васильевич (р. 1915), композитор — 299
- Сейфуллина Лидия Николаевна (1889—1954), писательница — 95, 102
- Сенилов Владимир Алексеевич (1875—1918), композитор — 295
- Сенкевич Генрик (1846—1916), польск. писатель — 207
- Сен-Санс Камиль (1835—1921) — 228
- Сергей Васильевич, см. Рахманинов С. В.
- Сергей Николаевич, С. Н., см. Троицкий С. Н.
- Серебряков Павел Алексеевич (1909—1977), пианист, муз.-обществ. деятель, педагог — 345
- Сережа — 132
- Серов Валентин Александрович (1865—1911), живописец и график; передвижник, чл. „Мира искусства“, оформлял спектакли „Русских сезонов“ в Париже — 14
- Сигети Йожеф (Жозеф) (1892—1973), венг. скрипач — 251
- Скарская (Комиссаржевская) Надежда Федоровна (1869—1958), актриса — 263
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — 7, 10, 11, 16, 17, 19, 48, 49, 62, 79, 80, 104, 109, 130, 138, 179, 305, 328, 332, 338
- Слиянова-Мизандари Дагмара Левановна (1910—1982), композитор, музыковед, пианистка — 286
- Слонимский Юрий Иосифович (1902—1978), балетовед, драматург-сценарист — 250
- Смирнова Елена Александровна (1888—1934), балерина, педагог — 148
- Соловьев-Седой (наст. фам. Соловьев) Василий Павлович (1907—1979), композитор, обществ. деятель — 34, 299
- Сологуб (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927), писатель — 295
- Солодовников Александр Васильевич (р. 1904), театр. деятель, журналист, театр. критик. В 1938—1945 гг. нач. гл. управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР и зам. председателя Комитета — 291
- Сохор Арнольд Наумович (1924—1977), музыковед, критик и муз.-обществ. деятель — 20
- Спаский Сергей Дмитриевич (1898—1956), писатель — 41, 95, 100, 341
- Спендиаров (Спендиарян) Александр Афанасьевич (1871—1928), композитор, дирижер, педагог и муз.-обществ. деятель — 239
- Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — 169
- Стасевич Абрам Львович (1906—1971), дирижер и композитор — 93, 341
- Стасов Андрей Дмитриевич (1870—1944), юрист, второй сын Д. В. Стасова — 106, 109, 110, 133, 161, 252
- Стасовы (Стасов А. Д. и его жена) — 200
- Стахова (Бравская) Варвара Степановна, актриса, в 1916—1924 гг. работала в Александринском театре. В 20-е гг. читала стихи Блока — 295
- Степанян Аро Лёвонович (1897—1966), композитор — 95, 337, 344
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — 7, 8, 10, 14, 15, 32, 42, 48, 49, 75, 79, 80, 87, 104, 131, 140, 179, 227, 259, 323, 328, 334
- Стрельников (наст. фам. Мензенкамф) Николай Михайлович (1888—1939), правовед, композитор и муз. критик — 21, 191, 303, 306, 337
- Стриндберг Август Юхан (1849—1912), швед. писатель — 124, 255
- Сувчинский Петр Петрович (р. 1892), муз. критик, один из основателей журнала „Музыкальный современник“, издавал сб. „Мелос“ — 208
- С. Ш., см. Шлифштейн С. Й.
- Табидзе Тициан Юстинович (1895—1937), поэт — 257
- Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — 35, 37, 80, 87, 328
- Тарakanов Михаил Евгеньевич (р. 1928), музыковед — 79

- Татьяна Давыдовна, Т. Д., см. Каменская Т. Д.
- Телеман Георг Филипп (1681—1767), нем. композитор, музыковед — 98
- Тельман Эрнст (1886—1944), деятель герм. и междунар. коммунистического движения — 208
- Тенирсы, семейство флам. живописцев: Тенирс Давид Старший (1582—1649), Тенирс Давид Младший (1610—1690), Тенирс Абрагам (1629—1670) — 141, 206
- Теньеры, см. Тенирсы
- Тер-Мартirosян Тигран Георгиевич (1906—1984), композитор, педагог — 4, 220, 261, 280, 344
- Термен Лев Сергеевич (р. 1896), физик и музыкант — 116
- Тициан (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/77 или 1489/90—1576) — 141
- Толстой Алексей Николаевич (1883—1945), писатель — 55, 243, 289
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 151, 193, 316
- Томилин Виктор Константинович (1908—1941), композитор — 84, 261, 276—278, 280, 299, 344
- Тройницкая Марфа Андреевна, жена С. Н. Тройницкого — 189
- Тройницкий Сергей Николаевич (1882—1948), искусствовед, в 1918—1927 гг. директор Эрмитажа — 169, 189, 190, 192, 193, 197, 208, 265
- Туския Иона Ираклиевич (1901—1963), композитор — 84, 95, 221, 222, 299, 337, 344
- Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943), писатель, литературовед — 11, 92, 209, 224, 238, 258
- Тюленька, Тюля, см. Тюлин Ю. Н.
- Тюлин Юрий Николаевич (1893—1978), музыковед, педагог и композитор; друг и соратник Щербачева — 33, 38, 81, 114, 115, 126, 129, 130, 132, 152, 200, 204, 208, 210—213, 215, 217, 220, 235, 255, 256, 259, 261, 268, 269, 272, 276, 281, 297—298
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — 9, 13, 20, 51, 338, 343
- Уайльд Оскар (1854—1900), англ. писатель — 182, 195
- Урбан М. К., певец — 324
- Файко Алексей Михайлович (1893—1978), драматург — 256
- Файнциммер Александр Михайлович (р. 1906), кинорежиссер — 260
- Фасенька, Фаси — Щербачев В. В. — 248, 255, 257
- Федин Константин Александрович (1892—1977), писатель, обществ. деятель — 36—37, 55, 95
- Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890—1962), композитор, пианист, педагог — 226
- Фингерт Борис Александрович (1890—1962), музыковед, педагог — 241
- Финк, возможно, ученик В. В. Щербачева — 277
- Финкельштейн Израиль Борисович (р. 1910), композитор, педагог — 4
- Фительберг Гжегож-Грегор (1879—1953), польск. дирижер, скрипач, композитор, в 1914—1921 гг. жил в России, дирижировал симф. концертами в Петрограде, Павловске, в 1920 г. дирижировал оркестром Большого театра, в 1921—1924 гг. дирижировал спектаклями „Русских сезонов“ за границей — 20, 112, 194, 339, 341, 345
- Фишер, музыкант, привезенный Петром I из Гамбурга — 98
- Фокин Михаил Михайлович (1880—1942), артист балета, балетмейстер — 14
- Форти, певица — 128, 196
- Франс Анатоль (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо) (1844—1924), франц. писатель — 182
- Фукс-Мартин Георгий Самойлович (1905—1957), дирижер, с 1933 г. дирижер Моск. театра оперетты — 324, 341
- Фурсенька, Фурсик, Фуся, см. Щербачева М. И.
- Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954), нем. дирижер, композитор, муз. писатель — 139, 204
- Хаба Алоис (Габа) (1893—1973), чеш. композитор, создатель четв. вертитоновой системы — 204
- Хайкин Борис Эммануилович (1904—1978), дирижер — 93
- Харузик, см. Щербачева М. И.
- Хейфец Николай Захарович (1888—1942), тромбонист, теоретик и композитор — 272
- Хиллер Иоганн Адам (1728—1804),

- нем. композитор и теоретик — 147
- Хиндемит Пауль (1895—1963) — 36, 37, 79, 219, 227, 246
- Хоперия Арон Виссарионович (1891—1971), певец, директор Тбилисской консерватории — 221
- Хопрова Татьяна Александровна (р. 1924), музыковед, педагог — 342
- Храпченко Михаил Борисович (р. 1904), литературовед — 291
- Христофор, Христофор Степанович, см. Кушнарев Х. С.
- Ценовский Антон Антонович, рецензент „Красной газеты“, врач, пианист, дирижер, муз. критик — 337
- Цимбалист Ефрем Александрович (р. 1889), амер. скрипач, педагог, композитор — 246
- Цинднер Эдвин, дирижер — 142
- Цыбин Владимир Николаевич (1877—1949), флейтист, педагог, дирижер и композитор — 308
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 10, 17, 78, 80, 166, 197, 202, 246, 248, 312, 314, 315
- Черепнин Александр Николаевич (1899—1977), композитор, пианист, сын. Н. Н. Черепнина — 111, 131
- Черепнин Николай Николаевич (1873—1945), композитор, дирижер, педагог — 14, 131, 205, 328, 338
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 193
- Чигогидзе (Нико) Николай Спиридонович (1892—1962), композитор, музыковед — 221
- Чулаки Михаил Иванович (р. 1908), композитор, педагог — 34, 81, 95, 253, 260, 299
- Шавгулидзе Г. Д., преподаватель Тбилисской консерватории — 286
- Шагинян Маризтта Сергеевна (1888—1982), писательница — 55
- Шалико, см. Асланишвили Ш. С.
- Шальман Борис Григорьевич (1905—1970), библиотекарь Ленинградской филармонии — 287
- Шапорин Юрий Александрович (1887—1966), композитор, педагог, муз.-обществ. деятель — 36, 47, 230, 260, 285, 291, 301
- Шастин Николай Петрович (1909—1942), музыковед, композитор — 290, 291
- Шауб Василий Васильевич, пианист и педагог — 272
- Шведов Дмитрий Николаевич (1899—1981), композитор и педагог, в 1931—1981 гг. работал в Тбилисской консерватории — 225, 230, 258
- Шебакин Виссарион Яковлевич (1902—1963), композитор, педагог, муз.-обществ. деятель — 231, 249, 343
- Шекспир Вильям (Уильям, 1564—1616) — 267
- Шёнберг Арнольд (1874—1951) — 7, 15, 24, 79, 108, 177, 188, 259
- Шерхен Герман (1891—1966), нем. дирижер, педагог — 279, 298
- Шишков Вячеслав Яковлевич (1873—1945), писатель — 41, 100, 253, 254, 261, 290—293, 301, 336, 340, 341
- Шишкова Клавдия Михайловна, жена писателя В. Я. Шишкова — 292, 293
- Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) писатель, литературовед — 224, 238
- Шлёцер Борис Федорович (1881—1969), франц. философ, социолог, муз. критик, переводчик — 130
- Шлифштейн Семен Исаакович (1903—1975), музыковед — 287, 288, 291, 303, 319, 337
- Шопен Фридерик (1810—1849) — 87, 164, 313
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) — 37, 47, 49, 55, 79, 93, 204, 209, 249—253, 260, 292, 293, 301, 322, 323, 345
- Шрекер Франц (1878—1934), австр. композитор — 15, 179
- Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946), композитор, педагог — 9, 33, 38, 191, 198, 199, 211, 212, 239, 255, 262, 309, 325, 327, 339, 345
- Штембер Софья Викторовна (ум. 1946), художница, первая жена Ю. Н. Тюлина — 210, 212, 255
- Штидри Фриц (1883—1968), австр. дирижер, в 1933—1937 гг. руководил Ленинградской филармонией — 93, 244, 246—248
- Штраус Рихард (1864—1949) — 7, 67, 87, 103, 147, 178, 179, 195, 196, 198, 203, 206, 207, 331
- Шуберт Франц (1797—1828) — 87, 164, 247

Шуман Роберт (1810—1856) — 87, 198

Шютц Генрих (1585—1672), нем. композитор, капельмейстер, органист, педагог — 148

Щеголева (рожд. Богуславская) Валентина Андреевна (1878—1931), драм. артистка, жена литературоведа Щеголева П. Е. Ей были посвящены стихи А. Блока — 295

Щербачев Андрей Владимирович (1869—1916), композитор, автор балета „Евника“ („Эвника“) по роману Г. Сенкевича „Камо грядеши?“ — пост. в Мариинском театре 10 февр. 1907 г., пост. М. М. Фокина, худ. А. Н. Бенуа — 308

Щербачев Владимир Олегович (р. 1941), инженер-электрик, внук В. В. Щербачева — 4

Щербачев Владимир Федорович (1844—1900), подполковник рус. армии, отец В. В. Щербачева — 338, 345

Щербачев Николай Владимирович (1853—?), композитор и пианист, участник балакиревского кружка, друг Мусоргского — 308

Щербачев Олег Владимирович (1915—1980), профессор Ленинградского Политехнического института, сын В. В. Щербачева — 4, 106, 107, 109, 209, 211, 218, 220—222, 242, 247, 248, 257, 339

Щербачева Лидия Павловна (р. 1914), жена О. В. Щербачева, сына В. В. Щербачева — 4

Щербачева (рожд. Изюмова) Мария Илларионовна (1888—1968), искусствовед, жена В. В. Щербачева — 103, 107, 109, 110, 115, 118, 120, 122, 124, 131, 132, 135, 136, 138, 141, 146, 151—153, 155, 160, 165, 167, 175, 176, 179, 181, 183, 185, 186, 200, 201, 206, 221, 228, 237, 240—242, 247, 248, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 267, 272, 292, 338, 344

Щербачева Юлия Васильевна (ум. 1941), жена Федора Владимировича Щербачева (брата В. В.) — 218

Эйнштейн Альфред (1880—1952), нем. музыковед, критик и библиограф — 315

Эльспер, искусствовед — 223

Энгельгардт (псевд. Гард) Николай Александрович (1867—1942), писатель, публицист, критик, историк литературы — 295

Энтелис Леонид Арнольдович (1903—1978), музыковед, лектор — 303, 322, 337

Эрдман Николай Робертович (1902—1970), драматург — 256

Эрмольд, певец — 128

Юдин Михаил Александрович (1893—1948), композитор — 33, 82, 327, 344

Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970), пианистка, педагог — 5, 28, 38, 40, 46, 141, 225, 226, 257, 261, 262, 266, 267, 276, 296, 340

Юля, см. Щербачева Ю. В.

Юон Игорь Константинович, художник, сын К. Ф. Юона — 266, 345

Юрий Николаевич, см. Тюлин Ю. Н.
Юрман Иосиф Петрович (р. 1893), арфист, пианист — 308

Юровский Александр Наумович (1882—1952), пианист, муз.-издат. работник, в 1920—1944 гг. заведующий и гл. ред. музсектора Госиздата — 235, 240, 275

Юрочка, см. Кочуров Ю. В.

Юрьевская Зинаида Петровна (1892—1925), певица — 109

Юткевич Сергей Иосифович (р. 1904), режиссер и теоретик кино, художник — 258

Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942), музыковед и пианист — 271, 272

Ярно, нем. композитор — 147

Яшвили Паоло (Павел) Джигбраелович (1895—1937), поэт — 257
Яшмаков — 189

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ	5
Б. Кац. К творческому портрету В. В. Щербачева	5
Р. Слонимская. Симфоническое творчество В. В. Щербачева	48
М. Чулаки. О В. Щербачеве и его школе	81
<i>Щербачев о себе и о своем творчестве</i>	93
Автобиография	93
Об опере „Анна Колосова“	95
Музыка в кино	96
Музыка к фильму „Петр I“	98
О новых работах	99
Моя Пятая симфония	101
Комментарии	102
ПИСЬМА	103
Письма из Дрездена	103
Комментарии	203
Письма к жене, М. И. Щербачевой, и сыну, О. В. Щербачеву	209
Комментарии	254
Переписка с музыкальными деятелями	261
Комментарии	295
ОТЗЫВЫ ПРЕССЫ ДАВНИХ ЛЕТ	303
Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Второй абонементный концерт А. Зилоти	303
В. Каратыгин. Второй абонементный концерт А. Зилоти	305
Н. Стрельников. Nonette	306
Н. Малков. В. В. Щербачев	308
Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Симфонизм В. Щербачева	313
Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Мои наблюдения	317
С. Ш. [С. Шлифштейн]. „Ижорская“ симфония В. В. Щербачева	319
Л. Арнольдов [Л. Энтелис]. Декада советской музыки. Щербачев	322
Л. Гор. „Табачный капитан“	323
Б. Асафьев. Владимир Щербачев	325
В. Богданов-Березовский. В. Щербачев	327
Комментарии	337
Приложения	338
<i>Хронограф жизни и деятельности В. В. Щербачева</i>	338
<i>Список сочинений и замыслов В. В. Щербачева</i>	341
<i>Список учеников В. В. Щербачева в Ленинградской и Тбилисской консерваториях</i>	343
<i>Список иллюстраций</i>	344
<i>Указатель имен</i>	346



Анна Иосифовна Визенберг



Владимир Федорович Щербачев

Копия

Копия (подлинник в архиве при штабе военного округа метрической книги за 1887 год в части первой о родившемся под № 8-м мужского пола записано: Тысяча восемьсот восемьдесят седьмого года двенадцатого января у отставного подполковника Владимира Федоровича Щербачева, православного вероисповедания и законной жены его Иоанны Иосифовны, римско-католического вероисповедания родился сын Владимир, а пятнадцатого февраля того же года крещен Благочинным при Штабе войск Варшавского военного округа священником Анастасием Плышевским. Восприемниками были: контролер Варшавско-Витебской-Бромбергской железной дороги Владислав Петрович Жебовский и вдова подполковника Софья Федоровна Пичугина. Г. Варшава 1887 год ноября 2 дня. Благочинный при Штабе войск Варшавского военного округа священник (подписал) Анастасий Плышевский (М. П.). Свидетельство с записью в метрической книге церкви Окружного штаба Варшавского военного округа за 1887 год под № 8 согласно, что с приложением казенной печати удостоверяю, по прошению отставного подполковника 8-го стрелкового батальона Владимира Федоровича Щербачева. С. Петербург 13 дня 1888 года. Главный священник Гвардии. (Нрзб.) армии и фронтов, протоирей (подписал) Александр Желобовский

М. П.

Копия свидетельства о рождении (фрагмент)

Копия Свидетельства. Сим за подписью и приложением печати свидетельствую, что в хранящейся при церкви Окружного штаба военного округа метрической книге за 1887 год в части первой о родившемся под № 8-м мужского пола записано: Тысяча восемьсот восемьдесят седьмого года двенадцатого января у отставного подполковника Владимира Федоровича Щербачева, православного вероисповедания и законной жены его Иоанны Иосифовны, римско-католического вероисповедания родился сын Владимир, а пятнадцатого февраля того же года крещен Благочинным при Штабе войск Варшавского военного округа священником Анастасием Плышевским. Восприемниками были: контролер Варшавско-Витебской-Бромбергской железной дороги Владислав Петрович Жебовский и вдова подполковника Софья Федоровна Пичугина. Г. Варшава 1887 год ноября 2 дня. Благочинный при Штабе войск Варшавского военного округа священник (подписал) Анастасий Плышевский (М. П.). Свидетельство с записью в метрической книге церкви Окружного штаба Варшавского военного округа за 1887 год под № 8 согласно, что с приложением казенной печати удостоверяю, по прошению отставного подполковника 8-го стрелкового батальона Владимира Федоровича Щербачева. С. Петербург 13 дня 1888 года. Главный священник Гвардии. (Нрзб.) армии и фронтов, протоирей (подписал) Александр Желобовский

(М. П.).

№ 6600



В пять лет



В гимназические годы



АТТЕСТАТЪ ЗРѢЛОСТИ.

Министру.

Всеголепно

именно сего 12 числа 1887 года
 присутствуя на экзамене в Варшавской мужской гимназии
 1896 по предметам 1897 года и в Варшавской мужской гимназии
 1898 года и в Варшавской мужской гимназии 1899 года
 на сего дня и пришедшему экзамену в Варшавской мужской гимназии
 во первом, что на основании представлений на нем была обучена в Варшавской мужской гимназии, по предметам 1897 года и в Варшавской мужской гимназии 1898 года и в Варшавской мужской гимназии 1899 года
 способность к обучению в высшей школе
 в состоянии по окончании работы
 прилагать к сему аттестату

и, во втором, что она обучена по предметам

предметы гимназическаго курса	содержание, выдана ли награда	содержание в 1897 году
1. Законъ Божій	Содержание	Содержание
2. Русскій языкъ съ грамматикой	Содержание	Содержание
3. Законъ	Содержание	Содержание
4. Законъ Божій	Содержание	Содержание
5. Грамматическій языкъ	Содержание	Содержание
6. Истори́я	Содержание	Содержание
7. Физика	Содержание	Содержание
8. Математическая география	Содержание	Содержание
9. Истори́я	Содержание	Содержание
10. Географія	Содержание	Содержание
11. Французскій языкъ	Содержание	Содержание
12. Латинскій языкъ	Содержание	Содержание



ИМПЕРАТОРСКОМУ

10 ЯНВ 1898
 С. ПЕТЕРБУРГСКАЯ

Во внимание к постоянно отличному поведению и применению к отлич-
ным успехам в науках, в особенности же по математике -

Кто педагогический
совет постановил наградить его сурдормою медалью и выдать соб-
ственно зрелости, предоставляющей ему все права, обозначенные в §§ 129—132
ВЫСЧАЙШЕ утвержденного 30 Июня 1871 г. устава гимназий и прогимназий.

По отношению к отбыванию воинской повинности пользуется правом окон-
чивших курс в учебном заведении второго разряда.

ДИРЕКТОРЪ ГИМНАЗИИ

и д. Инспектора

Законучитель

Члены педагогического
совета



1884 3 1884 3

1. Приказ

№ 934



Мария Илларионовна и Владимир Владимирович Щербачевы
(начало 10-х гг.)



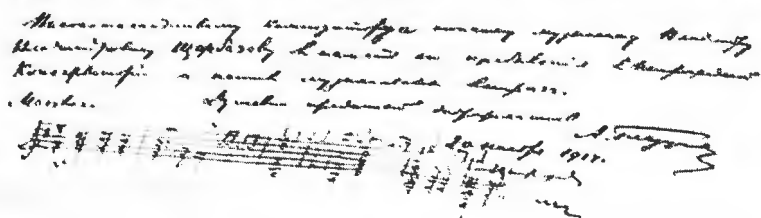
ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ.
ДИРЕКТОРЪ.

[illegible]

The following are the names of the persons who have been appointed as members of the committee to investigate the charges against the President of the United States.

$\int_{-\infty}^{\infty} f(x) \delta(x-a) dx = f(a)$

[Faint handwritten notes and signatures at the bottom of the page]



А. К. Глазунов, 1914

Высокогалантивому композитору и тонкому музыканту В. В. Щербачеву
в память его пребывания в Петроградской консерватории и наших музыкаль-
ных встречах

Душевно преданный доброжелатель

А. Глазунов

20 ноября 1914



В училище



В. В. Щербачев
(вторая половина 20-х гг.)



Портрет В. В. Щербачева
работы И. К. Юона, 1925

Маска В. В. Щербачева. Работа
неизвестного художника, 1923



В. В. Щербачев и К. Н. Дорлиак.
Шарж неизвестного художника





В. В. Щербачев (вторая половина 40-х гг.)

В рабочем кабинете (начало 30-х гг.)





Класс М. О. Штейнберга, 1912
В центре М. О. Штейнберг, рядом слева — В. В. Щербачев



В. В. Щербачев и П. Б. Рязанов с группой учеников, 1926

Слева направо стоят: Ю. Объедов, Л. Песков, И. Мусни, А. Каменский, Г. Попов, Н. Шемякин, Клоц (?)
 Сидят (2-й ряд): Г. Лобанов, В. Бериблит, И. Казанцева, В. Щербачев, П. Рязанов, С. Чичерина, И. Белоземцев,
 В. Доманский; (1-й ряд) Я. Эльяшкевич, В. Волошинов, Б. Арапов



Класс В. В. Щербачева, 1930

Слева направо: Е. С. Микеладзе, А. Л. Островский, С. А. Павлюченко, В. В. Щербачев, В. В. Волошин



Класс В. В. Щербачева, 1947

Стоят слева направо: К. Тимофеев, Л. Пригожин, А. Курнавин.
Сидят: В. Щербачев, Д. Черкасский, Н. Осетрова-Яковлева, Е. Футерман

Д. Д. Шостакович, Э. П. Грикуров, А. Ш. Мелик-Пашаев, В. В. Щербачев
(вторая половина 30-х гг.)





Группа профессоров Ленинградской консерватории, 29 сентября 1947 г. (к 85-летию консерватории).
 Слева направо: директор Ленинградской консерватории "заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор П. А. Серебряков, народный артист СССР, профессор П. З. Андреев, заслуженная артистка Узб. ССР, профессор С. В. Акимова, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор О. К. Калантарова, профессор А. К. Буцкой, профессор А. Егоров, заместитель директора, доцент С. Н. Боговявленский, профессор В. В. Щербачев, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. Г. Васильев

СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРКЕСТРА

под управлением

Г. Г. ФИТЕЛЬБЕРГ

при участии

С. В. Акимовой, Цецилии Ганзен, Надежды Голубовской,
А. А. Луговой, Н. М. Граудан, В. К. Зеленского.

ШЕСТОЙ КОНЦЕРТ

ЗАЛ НАРОДНОГО СОБРАНИЯ Четверг, 29-го июля

нач. в 7 ч. веч.

ПАВЛОВСКИЙ ВОКЗАЛ Пятница, 30-го июля

нач. в 90 ч.

ЗАЛ НАРОДНОГО СОБРАНИЯ — Воскресенье, 1-го августа

нач. в 2 ч. дня

Афиши и программы
(фрагменты)

В среду, 18 августа 1920 года

Камерный концерт

из сочинений

Владимира ЩЕРБАЧЕВА.

ПРОГРАММА:

1-е отделение.

1. Соната b-moll, соч. 7
исп. Г. Л. Биз.
2. а) „Здесь дух мой злобный и упорный“, стих. А. Бюки
б) „Четыре тяжелых как удар“, стих. В. Маяковского
исп. В. Г. Шушля и В. В. Щербачев.

2-е отделение.

3. Нонет, соч. 10 *)
Largo.—Tranquillo.—Poco piu mosso.—L'istesso tempo.
Piu mosso.—Tranquillo.—Maestoso.—Piu tranquillo.—
Innocente.—Divoto.—Mancando.—Largo.
Animato brillante.—Strepitoso.—Meno mosso.—A tempo.
Fastoso.—Grave.—Con moto.—Sciolto.—Poco a poco piu
espressivo e piu vivo.—Patetico poi mancando e con calma.
Strascinato.—Mesto.—Carezzando.—Marcato.—Maestoso
ma con calma.—Poco a poco mancando.—Largo.

Исп. А. Л. Аляева-Алява, Н. П. Морозов, Н. И.
Иранц, Н. Э. Кениг, Н. А. Шиферлат, С. Э.
Буткозич, М. П. Юркин и В. В. Щербачев.

ТЕАТР

(Фрунзкая, д. № 144 — Пушкинск. пр., д. № 3. Тел. 437-33 и 469-62)

ЦИКЛ КАМЕРНЫХ КОНЦЕРТОВ.

В четверг 30 сентября 1920 года

ВЕЧЕР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ.

Программа:

I отделение.

1. С. Д. КАМЕНСКИЙ.

а) Романысы (сб. Пушкины).

Улитка.

Магалька.

Из Гафиза.

Дюльбаш.

„Не розу афросекую“

Дон.

б) Поэма (сб. Брюсова) „Коня Баян“.

исполнитель:

Р. МАРАТОВ (пение) и В. ЩЕРБАЧЕВ (рояль)

II отделение.

В. В. ЩЕРБАЧЕВ. Музыка цветов.

исполнитель:

Н. КРАНЦ (скрипка). И. КЕНИГ (скрипка).

Н. ШИФЕРБЛАТ (альт) и С. БУТКЕВИЧ (виола)

(артисты Государственного квартета).

Е. САНТАГАНО (пение). Я. МОРОЗОВ (флейта).

Н. АМОСОВ (арфа) и В. ЩЕРБАЧЕВ (рояль)

Пятница, 6 Мая 1921 года

КОНЦЕРТ

из сочинений

Владимира Щербачева.

ПРОГРАММА:

Отделение I.

1. Нойдт, соч. 10.

I. Largo. Più mosso. Largo.

II. Animato brillante. Pathetico: toi mancando o con calma. Largo.

Исполнители: К. Доржик, М. Морозов, Н. Кранц, И. Кениг, У. Шиферблат, С. Буткевич, А. Амосов и автор.

Отделение II.

2. а) „Здесь дух мой, злобный и упорный“.

б) Мери (III).

в) Мери (III).

г) „Не спят, не понимают“.

д) Дюбник (из Рейне).

исп. Б. Доржик и автор.

3. Выдумки, соч. 12.

исп. автор.

Ночные

часы

А. Блок

В
первый
раз

В Четверг, 12-го Мая 1921 г.,

КОНЦЕРТ

из сочинений

ВЛАДИМИРА ЩЕРБАЧЕВА

ПРОГРАММА.

I ОТДЕЛЕНИЕ.

1. Нонет, соч. 10 *).

I. Largo. Più mosso. Largo.

II. Animato brillante. Pathetico toi mancando e con calma. Largo.

Исп.: К. Дорлиак, М. Морозов, Н. Кренц, И. Канит,
Н. Шифферблат, С. Вуткевич, М. Яковлев и
В. Щербачев.

II ОТДЕЛЕНИЕ.

2. Выдумки (I—VIII), соч. 12.

Исп. В. Щербачев.

3. а) «Здесь дух мой, злобный и упорный»

б) Мери (II)

в) Мери (III)

г) «Не спят, не понимают»

д) Двойник (из Гейне)

Ночные часы

А. Блока.

Исп. К. Дорлиак и В. Щербачев.

Philharmonie, Bernburger Strasse 22/23

Donnerstag, den 11. Oktober 1923, abends 7½ Uhr

Russischer Abend

mit dem Philharmonischen Orchester

Dirigent:

Emanuel Balaban

Solistin:

Jenny Skolnik

VORTRAGSFOLGE

1. Symphonie C-moll, op. 5 Scherbatschceff
Erstaufführung in Deutschland

2. Violinkonzert Glazounow

3. Symphonie Nr 4 F-moll Tschaikowsky

ЛЕНИНГРАДСКАЯ
АССОЦИАЦИЯ
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ
ПРИ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ ФИЛАРМОНИИ
МАЛЫЙ ЗАЛ
ДВА КОНЦЕРТА.

19-го февраля 1926 года

1-й КОНЦЕРТ
ВЕЧЕР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
ПРОГРАММА.

I.

1. А. Скрябин. 5-я соната, оп. 53.
3 пьесы, оп. 52. а) Poème.
b) Enigme.
c) Poème languide.

Исп. В. Софроницкий.

2. В. Щербачев. 2-я соната, оп. 7.
Исп. М. Юдина.

В. В. Щербачев родился в 1889 г. в Варшаве. Окончил Ленинградскую Консерваторию в 1914 г. по кл. А. К. Лядова, И. И. Витоль и М. О. Штейнберга. В. В. Щербачевым написаны: для оркестра—Сказка, Шествие, 2 симфонии (вторая—с хором и солистами). The fascination; Нонет для струнного квартета, флейты, арфы, форте и голоса, с сольным пластическим сопровождением; для форте. 2 сонаты, «Выдумки», мелкие пьесы; для голоса—ряд романсов.

3. Г. Бик. 2-я соната, оп. 7 (в первый раз).

Два фрагмента: а) лирический;

б) драматический (в первый раз).

Исп. Автор.



PROGRAMMA

I. MANIFESTAZIONE

Sabato, 3 Settembre - Teatro La Fenice

1. W. Stscherbatschaff (U.R.S.S.) - Nonetto per canto, flauto, arpa, pianoforte e quartetto d'archi. (nuovo per l'Italia)
2. Igor Strawinsky (Russia) - Pastorale, canzone senza parole per Oboe, Corno inglese, Cl., Fag. (nuova per l'Italia)
3. Theodore Th. Rogalsky (Rumania) - Deux Danses Romaines, per 5 legni, 2 trombe, 1 trombone, batteria e p.forte a 4 mani. (nuove per l'Italia)
4. Riccardo Zandonai (Italia) - " Il flauto notturno ", poemetto per flauto solista e orchestra da camera. (nnovissimo)
5. Ernest Bloch (Svizzera) - 4 Episodi per Orchestra da Camera.

ПРОГРАММА

І отделение

ЩЕРБАЧЕВ (род. 1889)

„Грози“, сюита из музыки к фильму по драме
Островского (1933—1934)

1. Туш. Купцы веселятся. Шарманка. Гостиный двор.
Привзд Бориса
2. Варвара и Кудряш
3. Катерина
4. Гулянка
5. Сентиментальный романс
исп. В. И. Генслер (кларнет)
А. А. Гордзевич (арфа)
6. Бульвар Толстосумы на прогулке
7. Встреча Катерины с Борисом
8. Тревога Катерины. Церковь. Терзания Катерины
9. Гроза

ПРОГРАММА

І ОТДЕЛЕНИЕ

ЩЕРБАЧЕВ (1889—1951)

Вторая сюита (1939)

1. Вступление
2. Немецкий танец
3. Музыкальный ящик
4. Французский танец (Павана)
5. Полька
6. Лирическое отступление
7. Финал

МУСОРГСКИЙ (1839—1881)

„Ночь на лысой горе“, фантазия
для оркестра (1867)

21
21
21

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

21
21
21

11-й КОНЦЕРТ ТРЕТЬЕГО АБОНЕМЕНТА СЕЗОНА 1947/48 г.

И. ПОДПИШИСЬ

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ФИЛАРМОНИИ

СМЕРЯНИНОВ КОЛЛЕКТИВ РЕПУБЛИКИ

ДИРИЖЕР **Евгений Александрович**

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

МРАВИНСКИЙ

ПРОГРАММА:

ЩЕРБАЧЕВ — Пятая симфония

ЧАЙКОВСКИЙ — Сюита из балетов „Щелкунчик“
— „Фрунческа до Раянни“,
Фантазия для оркестра

Начало концерта в 8 час. 30 мин. вечера

Билеты продаются в кассах Государственной филармонии с 11 час. утра до 5 час. вечера и в районных культурных центрах

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ

Щербачев (род. в 1889 г.)

Пятая симфония до мажор (2-я редакция—1950 г.)

1. Lento
2. Allegro drammatico
3. Lento
4. Allegro

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ФИЛАРМОНИЯ

в помещении КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА
АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ
им. М. И. ГЛИНКИ

КОНЦЕРТ ПАМЯТИ

ВЛАДИМИРА ВЛАДИМИРОВИЧА
ЩЕРБАЧЁВА
(к 75-летию со дня рождения)

Четверг, 23 января

СЕЗОН
1963 - 64 гг.

ИСПОЛНИТЕЛИ:

**СИМФОНИЧЕСКИЙ
ОРКЕСТР
ФИЛАРМОНИИ**

ДИРИЖЕР

Игорь БЛАЖКОВ

СОЛИСТКА

лауреат Всесоюзного конкурса
им. М. И. Глинки

Людмила ФИЛАТОВА