



*Иосиф Райскин*¹

ВЛАДИМИР ЩЕРБАЧЁВ — ВДУМЧИВЫЙ «МЕДЛИТЕЛЬ»

К 70-летию со дня смерти

...как тонко культурный интеллигент предоктябрьской эпохи и как музыкант, создавшийся на прочном фундаменте, Щербачёв — личность рельефная. Он выковал в себе характер крупного, балкиревского типа деятеля, хотя и прячет эти свои качества вождя под мягкой, «вежливой» интеллигентской оболочкой и в музыке своей: красиво всегда отполированной, но горделивой и сосредоточенной, знающей себе цену.

Б. Асафьев

Вынесенные в заглавие и в эпитафию характеристики композитора и педагога как нельзя точнее характеризуют облик выдающегося мастера, которому выпало быть связующим звеном, мостом из XIX века, века музыкальной классики — в бурный и непредсказуемый XX век. В сущности, ведь так называемый Серебряный век русской культуры и явился средоточием между двумя великими эпохами. А важнейшую роль проводника и как бы посредника Владимир Владимирович Щербачёв (1889–1952) делит с ещё одним замечательным композитором-современником — Николаем Яковлевичем Мясковским (1881–1950).

«Вдумчивый медлитель в своём творчестве и лирический симфонист, — продолжал академик Асафьев в статье, написан-

¹ **Райскин Иосиф Генрихович** — музыковед, историк музыки, музыкальный критик, главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. Автор статей, рецензий, обзоров в журналах и газетах, аннотаций и буклетов к концертам и спектаклям, к грампластинкам и компакт-дискам. Автор-составитель сборников «Гаврилинские чтения», «Жизнь религии в музыке», вып. 1–5, редактор отдела музыки и автор статей в Русском Гуманитарном Словаре (РГС) в 3-х томах и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

ной в 1943 “военном” году, — Щербачёв не торопится увеличивать число своих опер’ов. На данном этапе он склонился — и очень удачно — на сторону лирической музыкальной комедии и тем самым к *общительному стилю...*». Это сказано о музыкальной комедии «Табачный капитан», созданной в тяжелейшем 1942 году в Новосибирске, куда композитор был эвакуирован вместе с Ленинградской филармонией.

Наблюдение точное: в его пользу свидетельствовала и сочинявшаяся одновременно Пятая симфония, начатая Щербачёвым ещё в 1940 году. Симфония тоже выглядела очевидным шагом автора к широкой демократической аудитории, к тому направлению, которое удачно названо *общительным стилем*.

Но на этом сходство и заканчивается. Музыкальная комедия «Табачный капитан» была написана Щербачёвым с необычайной для него быстротой — к тому же в мучительных житейских обстоятельствах, в эвакуации в Новосибирске — всего за полгода. И оказалась единственным законченным произведением композитора для музыкального театра (к тому же немедленно поставленным Московским театром оперетты в эвакуации в Сибири). А вот Пятую симфонию «вдумчивый медлитель» вынашивал в течение десятилетия: её первая редакция прозвучала в 1948 году (21 декабря, оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Евгений Мравинский), а окончательная версия партитуры завершена к осени 1950 года (премьеры осуществил Натан Рахлин, дирижировавший 21 октября 1950 года в Киеве и 30 ноября в Ленинграде).

Между тем, оба сочинения «анонсировались» — точнее сказать, предугадывались — самим автором одновременно в статье под заглавием «О новых работах» в журнале «Искусство и жизнь» (1940, № 8). «Табачного капитана» Щербачёв «напророчил» себе ... за два года до того, как получил на него заказ. В названной статье он признавался: «Очень хочется поработать на весёлом комическом материале <...> 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». Что же до Пятой симфонии, то композитор сообщает, что работа над ней «... находит-



В.В. Щербачёв

ся 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 (*то есть в 1941 году — И. Р.*) она уже будет исполнена в Москве и Ленинграде». Но стоило Щербачёву чуть промедлить — и началась Великая Отечественная, смешавшая все планы.

Шагнём, однако, лет на тридцать или чуть более — назад. Родившийся в Варшаве и там же окончивший в 1906 году гимназию, Владимир Щербачёв поступает на юридический факультет Петербургского университета, где проходит курс в течение четырёх лет. В Петербургской консерватории, где он занимался одновременно (в 1908–1912 годах), его педагогами были А. Лядов и М. Штейнберг. В 1911 году молодой музыкант получил по рекомендации А. Глазунова приглашение поработать концертмейстером в оперно-балетной антрепризе С. Дягилева и совершил с его труппой увлекательное турне по Европе — Монте-Карло, Рим, Париж, Лондон. В Первую мировую войну подпоручик Щербачёв служит в автомобильных войсках; февральская революция 1917 года застаёт его в военной автошколе. Здесь он познакомился с В. Маяковским: романс Щербачёва «Четыре. Тяжёлые как удар» стал первой музыкальной интерпретацией стихотворений поэта. В 1918–1922 годах Щербачёв служит в Красной Армии, заведывая одновременно музыкальной частью Петроградского передвижного театра, а затем МУЗО — музыкальным отделом Наркомпроса.

Сочинения Щербачёва этих лет обнаруживают пытливого музыканта, ищущего свой путь в искусстве. Весьма символично, что фортепианный цикл, написанный в 1921 году, носит название «Выдумки» (его очень любила и постоянно включала в свои программы Мария Юдина, выдающаяся пианистка). Стремление к нестандартным составам приводит к уникальному в мировой литературе «Нонету» для женского голоса (без слов), флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и... балерины — исполнительницы пластической партии. На многочисленных премьерных исполнениях в 1919 году с участием знаменитой прима Мариинского театра Ольги Преображенской «Нонет» пользовался большим успехом. А я не могу не вспомнить, с каким изумлением мы знакомимся с этим произведением недавно, в середине 90-х на III фестивале «От авангарда до наших дней». Тогда «Нонет» Владимира Щербачёва был исполнен инструментальным ансамблем, певицей Ольгой Воробьёвой и балериной Валентиной Ганибаловой.

После творческой командировки в Дрезден в 1923 году Щербачёва приглашают профессором в Петроградскую консерваторию. Вскоре он завоевывает репутацию выдающегося педагога композиции, реформатора системы музыкального воспитания.

Щербачёв принимает активнейшее участие в деятельности петроградского Кружка новой музыки. Вместе с Асафьевым он основывает в Петрограде Ассоциацию современной музыки (АСМ), пропагандировавшую в СССР произведения современных западных композиторов — Шёнберга, Берга, Бартока, Хиндемита и других, а также живших за рубежом Прокофьева, Стравинского. В концертах АСМ звучат произведения молодых советских композиторов; в их числе Дмитрий Шостакович и ученики Щербачёва — Гавриил Попов, Борис Арапов, Алексей Животов, Юрий Кочуров, Виктор Волошинов. По воспоминаниям Михаила Друскина: «Асафьев и Щербачёв — два полюса притяжения для молодёжи тех лет; с ними связано всё лучшее, новое, свежее, что привнесено в ленинградскую музыкальную культуру этого десятилетия». Это не могло не вызвать ожесточённых нападков со стороны так называемых «пролетарских» кругов — Пролеткульта и РАПМа (Российской ассоциации пролетарских музыкантов). В 1930–1933 годах Щербачёв даже вынужден был покинуть Ленинградскую консерваторию и «эмигрировать»... в Грузию. За три года преподавания в Тбилиси в его консерваторских классах выросла целая плеяда грузинских композиторов.

С учреждением в 1932 году Союза советских композиторов Щербачёв активно включился в его деятельность. В 1935–37 и в 1944–46 гг. он возглавлял ленинградскую организацию Союза. После возвращения из эвакуации в 1944 году продолжил преподавать композицию в Ленинградской консерватории, из которой был уволен в 1948 году после печальной памяти постановления ЦК ВКП (б) об опере Мурадели «Великая дружба», где Щербачёв, как и другие ведущие советские композиторы (Мясковский, Прокофьев, Шостакович), был объявлен «антинародным формалистом». Композиторы, отразившие в своём творчестве всю глубину трагедии человеческой личности в XX веке, не устраивали идеологов так называемой «оптимистической трагедии» и теории «бесконфликтности».

В последние годы жизни композитор работал над окончательной редакцией Пятой симфонии, участвовал в музыкальном оформлении кинофильмов («Композитор Глинка», «Концерт мастеров искусств»).

Вернёмся снова в Серебряный век. Произведения для симфонического оркестра занимают центральное место в творческом на-

следии Владимира Щербачёва. Симфонические картины «Вега» (1910), «Шествие» и «Сказка» (1912), одночастная Первая симфония (1913), навеянная скрябинскими поэмами, при всей талантливости, лишь завершали годы ученичества. Монументальная Вторая симфония (1922–1927) — по сути дела, вокально-симфонический цикл на стихи Александра Блока, любимого поэта Щербачёва — задумывалась композитором как вторая часть своего рода концертного «двухвечерия». В первый вечер предполагалось исполнить фортепианный цикл «Нечаянная радость» с программными стихотворными эпиграфами Блока к каждой части и романсы на стихи Блока, а во второй вечер — Симфонию. Однако замысел автора так и не был осуществлён. Премьера Второй симфонии, состоявшаяся в конце 1927 года, более шестидесяти лет (!) оставалась единственным её исполнением. Лишь в 1989-м, в год столетия Щербачёва, она была возрождена в Ленинградской филармонии. Думается, судьбы «Блоковской» симфонии Щербачёва и Шестой симфонии Мясковского во многом схожи. Жертвенное, «интеллигентское» восприятие революции, близость апокалиптических концепций обеих симфоний мешали их успеху у широкой аудитории. С другой стороны, они не укладывались в прокрустово ложе нормативной эстетики «социалистического реализма».

Тут надобно сказать о том, что возвращению Второй симфонии Щербачёва в репертуар филармонии способствовали многолетние усилия Сергея Слонимского, ученика Бориса Арапова и, стало быть, «внука» Щербачёва по педагогической линии.

Последовавшие за блоковской симфонией Третья — Симфония-сюита (1931), с её ярко театральными образами, и незаконченная — также программно-сюитная — Четвёртая симфония «Ижорская» (1935) отражали тогдашнюю увлечённость Щербачёва музыкой для театра и кино и одновременно интерес к русской истории. Интерес этот проявлялся и в музыкальном бытописании (музыка к кинофильму «Гроза» по пьесе А.Н. Островского), и в воссоздании исторического колорита эпохи (музыка к двухсерийному кинофильму «Пётр I»). Симфонические сюиты, выросшие из киномузыки («Гроза», 1934 и «Пётр I», 1939), стали едва ли не самыми популярными произведениями Щербачёва.

Пятая симфония (1940–1950) — так было суждено — оказалась итоговым сочинением композитора. Неслучайно партитура её вобрала тематический материал из Четвёртой симфонии (в том числе и из незавершённых её частей), из музыки к кинофильмам «Гроза» и «Пётр I», из «Табачного капитана», из эскизов к опере «Анна Колосова». И вновь любимый поэт композитора своим

незримым присутствием осенил его лебединую песню: по свидетельству современника (А.А. Гозенпуд) Щербачёв говорил, что Пятая симфония навеяна блоковским «На поле Куликовом». И, подобно «военным» симфониям Мясковского, она была не столько непосредственной реакцией на исторические события, сколько глубоким раздумьем о судьбе России.

Симфония замечательна органическим сплавом собственных композиторских завоеваний Щербачёва и классических моделей русского симфонизма, прежде всего — Бородина и Рахманинова. Подобно могучему дубу она укоренена в русской песенности, в самых древних, самых глубоких её пластах, в знаменном распеве. Не удивительно, что ещё в 1927 году, в пору создания Второй симфонии, Щербачёв писал: «Наше народное творчество, как подпочвенный сок, таит в себе громадную потенциальную энергию ... мелодического мышления». И это не цветистая метафора: слушая Пятую симфонию, вы буквально физически ощущаете, как живительные струи «великорусского и казачьего фольклора» — напомним приведённые выше слова Щербачёва из довоенного газетного сообщения — вливаются в кованные формы классической симфонии. Рядом с признанными шедеврами русской музыки Симфония Щербачёва выглядит достойным осуществлением заветов Танеева и Глинки, мечтавших, говоря словами последнего, «соединить русскую песню и немецкую фугу узами законного брака».

Обратимся к авторской программе (помещена она была, сколько помню, в машинописной стенной газете «Слушатель», «издававшейся» нами, то есть слушательским активом, тиражом 2 (два!) экземпляра в Большом зале Ленинградской филармонии в канун премьеры Пятой симфонии во второй редакции в ноябре 1950 года). «Первая часть — это прелюдия, рисующая картину русской природы... Музыка в характере народных интонаций, очень древних и бытующих в народе и в наше время. Настроение этой части созерцательное, поэтичное... несколько мечтательное... лишь на короткий миг взволнованное драматическим взрывом». Изумительное своей первозданной красотой соло фагота и вторящие ему протяжённые «реплики» флейты, гобоя, валторны, будто кровеносные сосуды-капилляры, буквально пронизывают бархатистую струнную фактуру — цветущий ковёр, служащий фоном для попевок-узоров.

«Вторая часть, — продолжает Щербачёв, — “Героика”. В этой части я не имел в виду описывать какие бы то ни было конкретные исторические факты. Мне хотелось в максимально обобщённом виде дать картину многовековой борьбы русского народа за свою

жизнь, честь, свободу и счастье. Поэтому интонационной основой музыки здесь являются как древнейшие, так и современные русские интонации; есть и фанфарные ... сигналы, живописующие батальные эпизоды... 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». Главная тема, словно вытесанная, вырубленная из камня, своей упругой мускулистой энергией, силой напоминает богатырские образы Бородина. Велика её роль и в драматургии симфонии в целом.

«Третья часть — “Памяти героев”. Эпиграфом к ней могли бы служить строки: “О поле, поле, кто тебя усеял мёртвыми костями?”. Начало третьей части рисует... предрассветную мглу на поле брани... на этом фоне постепенно возникает тема плача о погибших героях, одновременно исподволь всплывает и главная тема предыдущей героической части, и вся музыка постепенно принимает характер героического похоронного марша, переходящего в скорбное *Andante*». Авторский комментарий сдержан и суров, как и сама музыка. Но нельзя не добавить, что по глубине и проникновенности этот скорбный реквием сродни гениальному *Largo* из Пятой симфонии Шостаковича, или «Мёртвому полю» из кантаты Прокофьева «Александр Невский».

«Четвёртая часть — “Праздник”. Ликующее веселье победоносного народа: пляски, частушки, лирические темы любви. В разгар праздника вливается тематизм второй, героической части... — это “помни о войне” посреди ликования. Наступающая затем кода с её бурным весельем приводит к заключительному гимну — славлению Великого Русского Народа. Тема славления построена на музыке предыдущей траурной части, преобразившейся в жизнеутверждающий, полный мощи и оптимизма финал симфонии».

В уличном калейдоскопе, невольно вызывающем в памяти масленичные сцены из «Петрушки» Стравинского, мелькают шарманочные наигрыши, балалаечные переборы, бойкие припевки, звучит «музыка полковая», лирические эпизоды сменяют ухарские пляски... Сплетаясь с картинами всеобщего праздника, фрагменты второй и третьей частей выливаются в торжественный победный апофеоз.

К работе над «Табачным капитаном» — называть ли его опереттой, музыкальной комедией или даже комической оперой — Щербачёв шёл всю свою творческую жизнь. Не следует искать в этой фразе чрезмерного пафоса. Просто, будучи художником требовательным, отчаянно рефлексирующим по поводу любых

своих начинаний, композитор долго лелеял театральные проекты («Пётр I» — замысел оперы; «Иван Грозный» — замысел оперы на либретто В. Шишкова; «Анна Колосова» — опера на либретто С. Спасского, не окончена, исполнялись лишь отдельные сцены; «Орфей — замысел балета по драматической поэме А. Полициано).

Поэтому, получив мастерское либретто Н. Адуева, предлагавшее сюжет из Петровской эпохи — историю крепостного башкира Ахмета, за природную смётку и сноровку в морском деле назначенного Петром в капитаны вместо глуповатого барина-недочки, Щербачёв с жаром принялся за работу (о стремлении его к самому жанру музыкальной комедии мы уже говорили выше). «Заразившись юмором и пенящимся весельем» сюжета, Щербачёв проявил те свойства своего таланта, которые позже пригодились и в финале Пятой симфонии. Естественно, живописуя одну и ту же эпоху, партитуры музыки к кинофильму «Пётр I» и «Табачного капитана» оказались «сообщающимися сосудами».

Некоторые музыкальные фрагменты целиком перенесены из кинофильма в оперетту, другие близки по языку. Как и в кинофильме, музыка комических сцен пронизана танцевальностью. «В танцевальной музыке... в шведских и русских тушах, в застольной музыке и виватах я пытался воссоздать картину и атмосферу петровского времени», — скажет позднее автор. Главное в этой атмосфере — причудливое и вместе с тем органичное сочетание исконно русского начала с европейскими новшествами, вводимыми царём-реформатором. В открывающей сюиту увертюре плавному движению девичьего хора контрастирует решительно звучащий петровский кант. Подчёркнуто жеманный менуэт танцуется, что называется, «на цыпочках». Торжественное шествие сопровождают какие-то впрямь комические ужимки и реверансы... В лирической паване крестьянский хоробод органично сливается с аристократическим западным танцем... Парадную церемонию вновь завершает помпезный кант-виват... Звучит озорная, изящно инструментованная полька, в основе которой, по словам композитора, шведский народный танец... И, конечно же, венчает сюиту русская пляска.

В год 350-летия со дня рождения Петра Великого не худо бы вспомнить о музыкальной комедии, ненавязчиво рисующей облик царя-реформатора, вспомнить о композиторе Владимире Щербачёве, воплотившем в музыке не только образ Петра, но самый дух его деяний, «прорубивших окно в Европу».