

ПАМЯТИ И.И.СОЛЛЕРТИНСКОГО





**ПАМЯТИ  
И.И.СОЛЛЕРТИНСКОГО**

*Воспоминания,  
материалы,  
исследования*

*Издательство „Советский композитор“  
Ленинград 1974 Москва*

Составитель  
и автор комментариев  
Л. МИХЕЕВА

Общая редакция  
И. ГЛИКМАНА  
М. ДРУСКИНА  
Д. ШОСТАКОВИЧА

П  $\frac{90103-623}{082(02)-74}$  506-74

© «Советский композитор», 1974 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

5 От составителя

### СТАТЬИ

- 11 А. Гозенпуд. Художник и ученый  
44 М. Друскин. Соллертинский-публицист  
54 Е. Бронфин. Соллертинский — музыкальный ученый  
75 И. Андроников. Слово о Соллертинском

### ВОСПОМИНАНИЯ

- 91 Д. Шостакович  
94 Л. Малько  
98 В. Адмони  
101 С. Марвич  
103 Б. Ильиш  
105 В. Шебалин  
108 Н. Вельтер  
115 А. Баланчивадзе  
116 Н. Дудинская  
119 Г. Кремшевская  
123 Б. Хайкин  
128 К. Кондрашин  
132 Н. Рабинович  
133 В. Меркурьев  
135 Н. Мамаева  
137 Ю. Вайнкоп  
145 И. Гликман

### РАБОТЫ И.И.СОЛЛЕРТИНСКОГО

- 157 Арнольд Шёнберг  
178 Седьмая симфония Шостаковича  
180 Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме (отрывки)  
183 О балете Б. Асафьева «Пламя Парижа»  
189 О балете Л. Крейна «Лауренсия»  
193 Тезисы, планы, заметки  
211 «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм  
232 Хронограф исполнения произведений Малера и Брукнера в СССР

### МАТЕРИАЛЫ

- 237 Л. Михеева. Краткая биография И.И. Соллертинского  
247 Комментарии  
257 Библиографический указатель работ профессора И.И. Соллертинского  
280 Указатель имен

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Иван Иванович Соллертинский. Сейчас это имя подернуто дымкой легенды. Даже те из нас, чья юность припала на послевоенные годы, не говоря уже о следующих поколениях, знают о Соллертинском лишь понаслышке — из рассказов тех, кому довелось с ним встречаться, как правило, — старожилков-ленинградцев и, конечно, из его книг (сравнительно недавно изданные, они сразу же стали библиографической редкостью). Быть может, самое яркое впечатление для тех, кто не знал Ивана Ивановича, — устные рассказы Ираклия Андроникова. Самое яркое, но, разумеется, не отличающееся ни полнотой, ни безошибочной точностью: такой задачи и не ставит перед собой этот непревзойденный художник устного слова, который в своих рассказах дает не исчерпывающий портрет, а скорее великолепный по тонкости и характерности дружеский шарж выдающегося музыкального деятеля.

Итак, Соллертинский для нас легенда. Порою кажется поэтому, что жил он когда-то давно, «в легендарные времена», что он полностью принадлежит прошлому. Ведь уже несколько десятилетий протекло с тех пор, как он умер. А между тем по возрасту он вполне мог быть нашим современником. Его сверстники, его друзья и сейчас плодотворно работают на благо советского искусства. И сам он, всегда столь молодой духом, и сейчас мог бы служить «делу, которое он прежде всего предельно любил, о котором он, казалось, не переставая напряженно думал: делу интенсивного развития и расцвета советской музыки. . .»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Шостакович Д. Д. И. И. Соллертинский (ко второй годовщине со дня смерти). — «Советская музыка», 1946, № 2—3, с. 90.

Не для того чтобы «развевать легенду», но чтобы полнее поведать о многообразной, интенсивнейшей деятельности Соллертинского, познакомить с его неповторимым, глубоко своеобразным душевным обликом, задумана эта книга.

Основной период деятельности И. И. Соллертинского занимает конец 20-х и 30-е годы. Естественно, что некоторые заблуждения, свойственные искусствоведению и, в частности, музыкальной науке того времени, нашли свое отражение и в его трудах. Подчас мы встречаемся и с некоторыми опрометчивыми суждениями, вызванными особой остротой, субъективностью высказывания. Однако, несмотря на эти недостатки (часть их была позднее изжита самим Соллертинским), несмотря на то, что за прошедшие десятилетия советское музыковедение и литературоведение ушли далеко вперед, очень многое в его творческом наследии остается важным, непреходящим.

При всей ценности печатного наследия Соллертинского, меньше всего являлся он кабинетным ученым. Даже самые значительные его исследования рождались в процессе живого творческого общения — как тезисы лекций, доклады, выступления на дискуссиях... Соллертинский был прежде всего по складу характера, темпераменту, по «способу жизни» общественным деятелем, страстным пропагандистом искусства. Поэтому и представить значение его личности достаточно полно и верно можно, только учитывая эти особенности его натуры, учитывая многогранность таланта, разнообразие его проявлений. Этим и определяется структура сборника.

Первый раздел — статьи, посвященные творческому наследию И. И. Соллертинского. И поскольку его деятельность определялась не только тем, что он писал, но и тем, что он делал, тем, что был деятелем, тем, как им деятелем он был, в каждой из статей эти стороны органично переплетаются, в них привносятся отдельные мемуарные черты. Сильнее всего они сказываются в статьях М. С. Друскина и А. А. Гозенпуда.

Во втором разделе книги собраны воспоминания о Соллертинском. Они разнородны. Некоторые написаны друзьями, сверстниками о друге; некоторые — младшими коллегами по искусству об авторитетном, доброжелательном и чутком старшем товарище; иные — учениками о горячо любимом, вызывающем восхищение наставнике; есть, наконец, страницы, написанные педагогом о своем ученике.

О Соллертинском пишут люди разных профессий. Среди авторов воспоминаний — композиторы, дирижеры, артисты балета, оперы, драмы, балетный критик, литературовед, искусствовед, лингвист, музыковед, писатель... Одно это простое пе-

речисление может показать, насколько велик и разнообразен был круг дружеского и делового общения, круг интересов Соллертинского.

Вместе взятые, воспоминания составляют своего рода комплексный портрет, который, в дополнение к статьям, воссоздает облик не только ученого и музыкально-общественного деятеля, но и человека, с его неповторимым своеобразием, душевным богатством.

В третьем разделе сборника помещены работы И. И. Соллертинского.

В их подборе проявилось стремление показать Ивана Ивановича, как и в разделе воспоминаний, возможно более широко и разносторонне. Поэтому вниманию читателей предлагаются материалы различные и по содержанию, и по масштабам. Очерк «Арнольд Шёнберг», который был опубликован в 1934 году отдельной брошюрой, не перепечатывался и ныне стал библиографической редкостью, дает представление о Соллертинском — музыкальном ученом.

Выступление на дискуссии о советском симфонизме помогает воссоздать образ музыкального деятеля-борца, стоящего в первых рядах строителей советской музыкальной культуры. Той же цели служит перепечатка двух стенограмм выступлений И. И. Соллертинского на дискуссиях о балетных спектаклях, к тому же они освещают новую грань его интересов.

«Седьмая симфония Шостаковича» — одна из последних прижизненных публикаций — газетная статья, рассчитанная на самый широкий круг читателей, своего рода лаконичная аннотация, дающая яркую характеристику гениального произведения.

«Тезисы, планы, заметки» раскрывают творческую лабораторию ученого и лектора, показывают, как переплетались эти два рода деятельности у Соллертинского. В самом деле: планы лекций и вступительных слов перед концертами, записанные на случайных клочках бумаги, настолько емки, продуманны, богаты ассоциациями и параллелями, что кажутся не наброском 10—15-минутного выступления, а тезисами серьезного исследования. Иногда из таких заметок и вырастал замысел исследования: мысль, брошенная, казалось бы, мимоходом в популярной беседе, ложилась в основу научной статьи. Чаще же они так и оставались неразработанными<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Некоторые из этих черновики были опубликованы в первом посмертном издании («Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке». Л.—М., «Искусство», 1946), другие публикуются впервые (см. комментарии).



Статья «„Гамлет“ Шекспира и европейский гамлетизм» представляет читателю Соллертинского-литературоведа. Несмотря на то что за четыре десятилетия, протекшие со времени ее написания, советская шекспирология продвинулась вперед, данная работа, публикуемая впервые, представляет несомненный интерес не только как свидетельство огромной эрудиции и пытливости мысли ее автора, но и как исследование, оригинальное по содержанию.

В конце раздела опубликован хронограф исполнения произведений Малера и Брукнера в Ленинграде. Хронограф этот, свидетельствующий о рано зародившемся и неизменном внимании Ивана Ивановича к творчеству данных композиторов, составлялся им систематически, на протяжении более чем 20 лет.

Раздел «Материалы» открывается краткой биографией И. И. Соллертинского. Далее следуют комментарии (в основном тексте комментируемые фразы отмечены звездочкой — \*), библиографический указатель трудов И. И. Соллертинского, значительно пополненный по сравнению с предшествующими (публикации 1946, 1956 и 1963 годов), а также список его докладов, выступлений, равно как и педагогических курсов, которые вел Соллертинский в ленинградских вузах.

*Л. Михеева*

СТАТЬИ

## *А. Гозенпуд*

### ХУДОЖНИК И УЧЕНЫЙ

#### 1

Творческий облик Ивана Ивановича Соллертинского поражает своей многогранностью — музыковед, филолог, театровед, исследователь, критик, публицист, педагог, лектор, организатор, общественный деятель. Перечень этот можно продолжить, и все равно не исчерпать всех областей его деятельности. Но где бы и когда И. И. Соллертинский не выступал, что бы он ни делал, радовали и покоряли его страстность и артистизм.

Исключительная по широте и многогранности эрудиция, оригинальность мышления, всежигающая влюбленность в создания художественного гения, безграничная щедрость и радость, с которой он делился своими знаниями, жадный, ненасытный интерес к жизни и людям — таковы некоторые свойства того феноменального явления, имя которому — Соллертинский.

При первой встрече поражала не столько глубина таланта, сколько его блеск. Но то было лишь первое — и неверное — впечатление. Да, он был наделен блестящим умом и остроумием, поразительной находчивостью, речь его, стремительная, неотразимая, увлекала и покоряла. Но тот, кто остановился бы на этом, полагая, что блеск — главное свойство его ума, совершил бы грубую ошибку.

Блеск заметить легче всего, он, так сказать, «бросается в глаза». А внутренние, глубинные свойства таланта распознать труднее. В быту со словом блеск связываются представления о чем-то поверхностном — «не все то золото, что блестит». На самом же деле ум и талант И. И. Соллертинского были не только блестящими, но и глубокими и сильными. Общение с И. И. Соллертинским — писателем, собеседником, оратором, лектором — всегда создавало атмосферу, насыщенную интеллектуальным озоном. В ней дышалось свободно, хоть, может быть, поначалу немного кружилась голова,

как при подъеме ввысь, но было радостно и светло. Да, конечно, Соллертинский умел и ослепить и подавить своей эрудицией, но делал это тогда, когда собеседник был ему в силу человеческих или научных качеств неприятен и он хотел создать между ним и собой некоторую дистанцию; в общении же с людьми, вызывавшими его доверие, всегда устанавливался непосредственный и живой контакт. Цитируя на память классиков и неизвестных авторов, он обычно прибавлял «вы ведь помните» или «ты, конечно, знаешь». Слова эти произносились не из вежливости (хотя собеседник далеко не всегда «помнил», ибо не всегда знал), но потому, что он не мог представить, чтобы культурному человеку не известно то, что известно ему — Соллертинскому.

Он казался многим язвительным, саркастическим, высокомерным. Так и было, но по отношению к пошлякам и бездарностям. Тогда он был беспощаден. Здесь проявлялось мефистофельское начало его натуры. Но в настоящем человеке живет не только Мефистофель, но и Фауст; и фаустовское, в подлинном смысле этого слова, было в И. И. Соллертинском главным. Язвительность сочеталась в нем с деликатностью и детскостью; по-настоящему большой человек не может не обладать этими свойствами натуры. Разумеется, речь идет не об инфантильности, а непосредственности, настоящем и высоком простодушии. Мне кажется, что к И. И. Соллертинскому можно приложить пушкинскую характеристику П. А. Вяземского, если опустить «знатный род», а богатство, о котором говорит поэт, понять в смысле духовном:

Судьба свои дары явить желала в нем,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род — с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой.

Чувство иронии у И. И. Соллертинского распространялось не только на других, чьи слабости он умел подмечать с удивительной наблюдательностью, но и на самого себя. Он охотно бесил «нежданной эпиграммой» противника; радовался успеху остроумной фразы, родившейся тут же, в пылу полемики, или подготовленной заранее (он знал, что лучшие и вошедшие в историю экспромты создаются и оттачиваются заблаговременно), не был равнодушен к восхищению окружающих (ведь Соллертинский был артистом во всем, а какой же художник не радуется успеху?), любил шутки и проказы; например, мог придумать какого-нибудь никогда не существовавшего поэта или музыканта, создать его «воображаемый портрет», сочинить его биографию, даже процитировать кое-что из его «сочинений», — но, разумеется, в устной речи, — испытывая удовольствие от того, что кто-то попался на удочку. Для

Соллертинского это было формой проверки собеседника. Как-то он сказал, что уважает людей, имеющих мужество сказать «не знаю». «Только дурак этого стыдится». Могут возразить, что подобные «розыгрыши» — занятие школьника, а не ученого. Не стану ссылаться на пример Мефистофеля, выступающего в одежде Фауста и дурачащего бедного ученика. Подобными мистификациями занимались и солидные ученые или поэты. Валерий Брюсов однажды сделал доклад, в котором в изобилии цитировал латинских, английских, немецких, французских авторов. Затем, внимательно выслушав замечания оппонентов, укорявших его в том, что он был неточен в переводе текстов, разъяснил, что все названные им авторы и произведения существуют лишь в его воображении. Да, И. И. Соллертинский испытывал удовольствие от похвал, но, уминая, он знал им цену и умел отнестись с иронией не только к тем, кто восхищался, но и к объекту восхищения. И в этом не было ложной скромности. Как-то он сказал: «Особенно мило, ежели хвалит ругавший тебя за глаза подлец, который с новой силой приметя за это занятие, уйдя из комнаты».

Соллертинский пользовался огромной популярностью и любовью, у него было множество искренних и убежденных поклонников. Но, слушая похвалы, он все же испытывал известный скепсис, снимая иронией возможность принять высокие слова за чистую монету.

Из всех даров, которыми его с такой щедростью наградила природа, всего более ярким было чувство юмора. Он умел видеть смешное там, где другие его не замечали. Но это была не «ирония ради иронии», а своеобразная форма преодоления пошлости, позволявшая с тем большей интенсивностью воспринимать красоту. Так скерцо выполняет контрастную роль по отношению к лирическому анданте.

Ирония у истинного художника — это оборотная сторона признания и утверждения жизни и искусства, так же как отрицание зла обусловлено верой в торжество добра. Ирония — существенная сторона романтического мировосприятия. Людвиг Тик сказал, что ирония — это способность души подняться над собой. Соллертинский был романтиком по отношению к жизни и искусству, которому служил как рыцарь. Да и музыке он посвятил себя не потому ли, что это самое романтическое из искусств? Он не просто слушал или наслаждался музыкой, он жил ее ритмами, ощущал ее не только душевно, но и физически, дыхание его становилось убыстренным, прерывистым.

Вспоминается, как однажды у В. Я. Шебалина, большого друга Соллертинского, музицировали. Было это в 1943 году. По просьбе Ивана Ивановича хозяин сыграл фортепианную сонату a-moll,

ор. 42, Шуберта, а слушатель с увлечением дирижировал, как бы мысленно представляя себе ее звучание в оркестре. Глаза его горели, лицо покраснело, он был возбужден.

«Небесная музыка», — сказал он. А затем, словно устыдясь своей восторженности, попросил сыграть «что-нибудь григуазное» и продирижировал с не меньшим увлечением фантазией на тему «Пещеры Горного короля», попутно указав на бессмысленность перевода заглавия: фигурирующий у Ибсена и Грига Доврский дед является властителем подземного царства троллей. По просьбе Соллертинского В. Я. Шебалин затем сыграл начало четвертого действия «Отелло» Верди. И здесь я почувствовал, какой непостижимой властью над душой Ивана Ивановича обладает музыка. Губы его нервно вздрагивали, он зажмурился за мгновение перед исполненным отчаяния возгласом Дездемоны: «Ах, Эмилия», словно боясь и в то же время ожидая его; грудь его тяжело поднималась, а на глазах во время песни про иву выступили слезы, которые он, не стыдясь, отер тыльной стороной руки.

Так он слушал Малера и Шостаковича в филармонии, испытывая радость, боль, наслаждение, живя в эти минуты особенно полно. Но он отнюдь не был всеяден. Многое в музыке, даже великой, он не принимал и критиковал, иногда несправедливо, но убежденно. Говорить о музыке академически-спокойно он не мог. В сущности, это относилось ко всем областям искусства и литературы, которыми он занимался.

Соллертинский стремился охватить мир искусства в его единстве и целостности. Отсюда пристальный интерес к философии, истории и теории, синтетическая разработка проблем и замыслы больших работ — истории музыкальной эстетики, истории мирового музыкального театра и многих других, которые, увы! не были осуществлены. Но и в статьях, и в брошюрах, посвященных одному композитору или произведению, он рассматривал их в контексте эпохи и ее идейных течений. Он стремился истолковать художника и его создание в связях со средой и духом времени, прибегая к аналогиям, примерам из смежных областей — литературы, живописи, театра — и, прежде всего, соотнося музыку с жизнью.

Соллертинский не принадлежал к числу сальерианцев, для которых безразлично, кого и что предстоит умертвить — самого ли Моцарта или его произведение, — «анатомов», равнодушно вонзающих скальпель в живое тело и превращающих его в труп. Есть музыковедческие работы, в которых все подсчитано и с бухгалтерской точностью подведен баланс, к сожалению, обладающий одним недостатком: он ничего не объясняет в художественном произведении.

И. И. Соллертинский не был только музыковедом, театроведом или литературоведом, но кем-то безмерно большим, ибо подходил к явлениям искусства, как целостному, гармоническому единству. Музыканты относились к нему настороженно: никто не отрицал его феноменального таланта и знаний (еще бы!), но кое-кто скорбел из-за того, что он растрчивает силы в разных областях, не умеет сосредоточиться на чем-то одном. Соллертинский мог бы применить к себе горькие слова Листа: «Люди не прощают художнику, если он стремится проявить себя в разных сферах. Горе ему, если он окажется равно талантлив во многих областях. То, что разрешается любителю, запрещено, под страхом отлучения от касты, профессионалу».

Литературоведы не прощали Соллертинскому «измены» филологии, некоторые музыковеды считали его чужаком. Страдал ли от этого он сам? Думаю, что да, хотя мне и не довелось беседовать с ним на эту тему. Соллертинский, при всем кажущемся скепсисе и иронии, был легко раним душевно. Он мог, конечно, целиком посвятить себя одной только области, но едва ли, по самому складу природы, Соллертинский был способен на это, хотя и помнил завет Гёте: «В ограниченье познается мастер». Нет, он не разбрасывался. Универсализм являлся основным качеством его ума и таланта, ненасытимое любопытство и жажда знания исключали возможность сосредоточить свои силы только на одной области. Безмерно горько, что десятки замечательных, оригинальных замыслов так и остались неосуществленными! Проводи он больше времени за письменным столом и меньше на трибуне оратора, на заседаниях художественных советов, в аудиториях и лекционных залах, вероятно, он написал бы много больше. Но невозможно представить себе И. И. Соллертинского вне постоянного общения с аудиторией, — а она за годы его деятельности составила несколько сот тысяч человек, ведь он прочитал огромное количество лекций и докладов, — как невозможно представить себе и эту аудиторию 30—40-х годов без него.

Иван Иванович не был «скупым рыцарем», накопителем богатств; с царственной щедростью он делился ими. Он неустанно осуществлял титаническую просветительную миссию, не прекращая ее ни на один день. Для него общественное служение было выше личных интересов. Познакомить слушателей с неизвестными им шедеврами для него было важнее создания книг. Он мог бы приложить к себе слова замечательного ученого, академика-литературоведа А. И. Белецкого, который сказал: «Никогда я не думал о том, что целью жизни является подготовка собрания

собственных сочинений, и всегда меня больше интересовали произведения других авторов»<sup>1</sup>.

Разносторонность и широта интересов Соллертинского-ученого выразилась в самой тематике его работ. Превосходная философская, историческая, филологическая, искусствоведческая подготовка, свободное знание иностранных языков (более двадцати) позволяли ему чувствовать себя хозяином в любой области литературоведения или искусствоведения. Среди людей, которых мне выпало счастье близко знать, были выдающиеся, талантливые ученые, знания которых поражали своей разносторонностью, великие и страстные читатели, истые пожиратели книг. И среди них И. И. Соллертинский занимал одно из первых мест. Он обладал феноменальной памятью и даром «партитурного чтения», охватывая сразу страницу нового и зачастую сложного научного текста и усваивая ее, словно репродуцируя на светочувствительной пластинке памяти. Впрочем, это сравнение не вполне точное: репродукция является копией, воспроизведением, тогда как память Соллертинского не только фиксировала, но и оценивала, отбирала.

Соллертинский пришел к музыковедению сложившимся ученым-филологом. Он был талантливейшим представителем советской испанистики, хотя его работы в этой области в основной своей части не увидели света. Сервантес на всю жизнь остался одним из любимых его авторов. Он с наслаждением цитировал страницы испанского оригинала великой книги, попутно приводя удачные, а чаще неудачные попытки перевода трудного текста. Испанистика, по словам Соллертинского, была его «узкой специальностью», если — прибавлю от себя — понятие «узкая специальность», даже трактованное самым широким образом, здесь применимо. К сожалению, почти все сделанное Иваном Ивановичем в области изучения испанской поэзии и драматургии XVI—XVII веков читателю неизвестно. Коллективный труд «История испанской литературы», для которого Соллертинский написал несколько глав, не вышел в свет из-за войны. О значительности этой работы я могу судить на основании восторженного (устного) отзыва другого выдающегося советского испаниста К. Н. Державина. Иван Иванович опубликовал талантливый этюд о «Собаке на сене» Лопе де Вега (брошюра, выпущенная Ленинградским театром комедии). Испанской же драматургии посвящено несколько абзацев в очерке «Драма», напечатанном в 23-м томе первого издания Большой Советской Энциклопедии. Однако сжатость изложения, обусловленная характером издания, не дала автору возможности развернуть

---

<sup>1</sup> Білецький О. І. Від давнини до сучасності. Київ, 1960, с. 18.



аргументацию, да и время, когда писалась статья (том вышел в 1931 году), наложило на нее свою печать.

Отголоском испанских штудий Соллертинского являются два из четырех этюдов, посвященных пьесам Мольера. Речь идет о «Доне Гарсиа Наваррском, или Ревнивом принце» и «Принцессе Элиды». Иван Иванович уделил место вопросу об испанских источниках обоих произведений, убедительно доказав необоснованность легенды, восходящей к Л. Риккбони, о том, что «Дон Гарсиа» якобы является переработкой неизвестного испанского оригинала. Сопоставление «Принцессы Элиды» с комедией Морето «Пренебрежение за пренебрежение» понадобилось Соллертинскому для того, чтобы показать стилистическое различие между ними. Очень содержательны и комментарии Ивана Ивановича к пьесам Мольера, свидетельствующие о глубоком знании литературы предмета. Два превосходных этюда, посвященных «Сганарелю, или Мнимому рогоносцу» и «Мизантропу», являются частью задуманной и неосуществленной работы о Мольере и его традиции во французской драматургии.

Возможно, что в сохранившейся части архива Ивана Ивановича остались и другие филологические статьи<sup>1</sup>. Если бы удалось разыскать и испанистские его работы, они в совокупности могли бы составить сборник литературоведческих исследований Соллертинского. Его музыковедческая деятельность заслонила филологическую практику. Между тем Иван Иванович никогда не изменял литературе. Он любил повторять, что все девять муз равно дороги его сердцу.

Далее начался путь Соллертинского к искусствоведению. История западноевропейского театра и драматургии, история эстетической мысли становятся на длительное время основной специальностью молодого ученого; в особенности его занимают вопросы развития драмы и театра во Франции XVII—XVIII веков. Кроме этюдов о комедиях Мольера, им были написаны замечательное исследование «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия», вступительные статьи и комментарии к «Письмам о танце» Новерра и мемуарам Тальма, которые он и перевел на русский язык. Наибольшее значение имеет, безусловно, исследование о театре XVIII века в оценке просветителей, в котором дано интересное и свежее истолкование «Парадокса об актере» Дидро. Соллертинский устранил мнимое противоречие между эстетикой великого мыслителя, сторонника сентиментализма, и выводами этой книги, направленными против пережива-

---

<sup>1</sup> Одна из них впервые публикуется в III разделе настоящей книги (прим. ред).

ния, непосредственности сценического творчества. Соллертинский указал на важный этически-социальный мотив в теории Дидро: актеру зачастую приходится изображать персонажей отрицательных или выступать в пьесах, идейно от него далеких. Он вынужден погасить непосредственность чувств, прибегая к контролю разума, дабы не отождествить себя с образом, ему враждебным.

Не подновляя и не модернизируя историю, Соллертинский указал на то, что великий французский просветитель наметил путь к такому пониманию функции актера, которое позднее, в новых социальных условиях, поставило перед исполнителем задачу играть роль и свое отношение к образу. Вместе с тем Соллертинский показал качественное отличие теории Дидро от взглядов Коклена и теоретиков «школы представления».

В самом начале своей научной деятельности Соллертинский уже стремился к синтезу, так как понимал, что между искусствами нет и не может быть железной стены, что литература, музыка, театр развиваются в тесном взаимодействии и что понять явление искусства можно только в его целостности. Поэтому, исследуя проблемы французского драматического театра, он не мог не заинтересоваться и театром музыкальным, подобно тому как и энциклопедисты, чьи труды он изучал, неоднократно обращались к опере и балету, оплодотворив его практику. Так Соллертинский пришел к изучению Новерра; две его статьи, посвященные выдающемуся балетмейстеру, поныне остаются лучшими работами на эту тему, появившимися на русском языке. Вопросы балета и позднее занимали Соллертинского как критика, рецензента спектаклей, педагога Хореографического училища. От истории литературы и театра он пришел к музыке. Соллертинскому нужно было овладеть необходимыми музыкальными знаниями не затем, чтобы убедить скептиков в своем профессионализме, но для того, чтобы завоевать внутреннее право писать о любимом искусстве. И он этого добился. Работы Соллертинского свидетельствуют о том, что он не только глубоко чувствовал, но тонко разбирался в структуре музыки. Он знал и помнил десятки симфоний, оттенки развития тем, где и когда вступает какой инструмент. Он брал уроки дирижирования и был потенциально способен руководить оркестром. Соллертинский в своих работах шел к форме от образного содержания. Чисто технологические детали занимают в его статьях второстепенное место. Если говорить о том, кто был учителем Соллертинского в музыковедении, то, вероятно, следовало бы назвать из русских А. Н. Серова, Г. А. Лароша и, конечно, Б. В. Асафьева, а из зарубежных авторов — Г. Берлиоза-критика, Ромена Роллана, хотя это не значит, что он во всем шел по их пути. Но ведь лучшие и самые талантливые ученики совсем не те, кто рабски подра-

жают учителю, а те, кто избирают самостоятельный путь, развивая заветы своих предшественников. Обратившись к музыковедению, Соллертинский не порвал связи с литературоведением. Напротив, филологический опыт помог ему в новой области. Без глубокого знания исторического процесса, эволюции эстетической мысли, развития литературы и других искусств понять творчество композиторов, в особенности бетховенского и послебетховенского периода, невозможно.

Соллертинского занимала непосредственная связь между литературой и музыкой — отражение поэтических образов в звуках, определение места музыки в творчестве писателя.

Пристальное внимание И. И. Соллертинского привлекали писатели, испытывавшие тяготение к музыке. Речь идет не только о Шекспире, утверждавшем, что человек, не любящий и не чувствующий музыкальной гармонии, способен на злодеяние, но и о Стендале и Ромене Роллане. Третьего в ряду великих художников слова — Гофмана — Иван Иванович горячо любил и не раз называл его имя в беседах, намечая тематику будущих, увы, так и не написанных работ. Точно так же не был осуществлен замысел статьи о роли музыкальных образов в цикле романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». О герое цикла композиторе Вентейле и его скрипичной сонате и септете Соллертинский только упомянул в статье, посвященной Стендалю.

Думается, что глубокий интерес Ивана Ивановича к проблеме связей литературы и музыки в значительной степени был обусловлен тем, что он чувствовал в Гофмане, Стендале, Роллане, при всех различиях их эстетики, родственное себе начало. Он ведь и сам пришел к музыке от литературы и никогда ей не изменял. Если музыковедческие работы Соллертинского щедро насыщены литературными ассоциациями, то его филологические и театроведческие этюды в такой же мере изобилуют музыкальными параллелями и образами, — идет ли речь о «Соборе Парижской богородицы» Гюго или «Утраченных иллюзиях» Бальзака. И дело вовсе не в том, что эти статьи Соллертинского вызваны к жизни балетными спектаклями. Иван Иванович справедливо считал, что понять художественное произведение можно, только соотнеся его с эпохой и с общественной жизнью, установив связь с созданиями смежных искусств.

Говоря о литературе или о музыке, Соллертинский никогда не подменял анализ «размышлениями по поводу», всегда оставаясь на позициях высокого и *одухотворенного* профессионализма, — а ведь последнее встречается не так уж часто.

Наиболее значительными работами Соллертинского, посвященными контактам писателей с музыкой, после шекспировского

цикла, несомненно, являются этюды «Стендаль и музыка» (1935) и «Ромен Роллан и музыка» (1938).

Автор стремился понять и истолковать вкусы Стендаля, бывшего в области музыки дилетантом, и Ромена Роллана, профессионала музыканта, в контексте их эстетики и художественной практики. Он объяснил известную ограниченность музыкальных вкусов автора «Пармской обители», воспитанного на произведениях XVIII века.

Небольшая статья о Роллане емка по содержанию. В ней дан глубокий разбор основных направлений, по которым двигалась музыковедческая мысль писателя, раскрыто значение музыкальных образов «Жана Кристофа». Соллертинский собирался вновь вернуться к последней теме и создать своеобразный комментарий к этой великой книге. Менее всего его занимал вопрос о том, кто послужил непосредственным прообразом главного героя, и вместе с тем вполне справедливо он отвергал распространенную версию, что прототипом был Бетховен. Как известно (об этом писал С. Цвейг со слов самого Ромена Роллана), создавая биографию Жана Кристофа, писатель воспользовался многими фактами жизни Гуго Вольфа. Но конечно, герой цикла в своей духовной сущности отнюдь не похож на автора «Коррехидора».

Жан Кристоф не сумма данных, извлеченных из жизнеописаний выдающихся музыкантов, но обобщение огромной художественной силы. Поэтому в нем можно увидеть «отражение» судеб многих художников, вернее, их своеобразное обобщение. Иван Иванович однажды заметил: «Ромен Роллан не очень любил Малера, и вместе с тем, создавая образ Жана Кристофа, он «угадал» трагедию Малера: невозможность восстановления бетховенской героической традиции в атмосфере буржуазной „ярмарки на площади“».

В другой раз Соллертинский шутя сказал, что было бы занятно написать «параллельные биографии» Малера и Жана Кристофа. Конечно, в этих словах была не только шутка: пример Малера должен был подтвердить обобщающую силу образа, созданного Роменом Ролланом, и созданного независимо от впечатлений, полученных от творчества автора «Песни о земле».

В связи с Моцартом Иван Иванович не раз упоминал о замечательной характеристике оперы «Дон-Жуан», вернее, фигуры главного героя, данной Сёренем Кьеркегором в книге «Или — или». В ту пору (конец 30-х годов) имя датского мыслителя еще не было столь модно, как в позднейшие годы.

Живо помнятся беседы с Иваном Ивановичем на эту тему и сравнение датского оригинала с немецким переводом, которым мы занимались.

Увы! Задуманная работа о различных эстетических интерпретациях оперы Моцарта, где большое место отводилось Кьеркегору, также не была написана Соллертинским.

У Соллертинского были в литературе свои избранники — Данте, Сервантес, Шекспир, Гофман, Достоевский и др. Но едва ли не ближе всех был ему, наряду с Достоевским, Шекспир. Если проблема музыкальных аналогий с Достоевским должна была получить воплощение в неосуществленном исследовании о Малере, то тема «Шекспир и музыка» разрабатывалась Соллертинским на протяжении ряда лет. Несомненно, помимо восхищения драматургом и осознания той роли, которую он сыграл в развитии мирового искусства, одним из стимулов обращения к шекспировской теме явилась публикация писем К. Маркса и Ф. Энгельса к Ф. Лассалю, посвященных трагедии «Франц фон Зикинген», писем, в которых был выдвинут исключительно важный тезис о шекспиризации, понимаемый как раскрытие исторической правды, показ всей полноты противоречий и конфликтов действительности<sup>1</sup>. Соллертинский приложил мысль Маркса о «шекспиризации» к музыке — и при этом не только к музыке, ставившей целью воссоздание образов Шекспира, но и к творчеству Моцарта, Бетховена и других композиторов, не обращавшихся непосредственно к произведениям автора «Гамлета».

Соллертинский знал Шекспира и литературу вопроса так основательно, как подлинный шекспиролог. Он мог цитировать наизусть сотни строк английского поэта в оригинале и переводах, приводить на память многочисленные высказывания о Шекспире писателей, актеров, ученых, музыкантов. Когда-то С. Танеев иронически заметил, что различие между профессионалом и дилетантом заключается в том, что специалист умеет, но не любит, а дилетант любит, но не умеет. И. И. Соллертинский являлся опровержением этого правила. Он умел и любил. И быть может, редкое сочетание этих двух качеств в известной мере и определяло своеобразие его жизни в искусстве. Соллертинский оставил не много работ, непосредственно посвященных Шекспиру. Не все из них опубликованы. Его рецензия на книгу А. А. Смирнова (1934) представляет и вдумчивый разбор исследования, сыгравшего важную роль в развитии советского шекспироведения, и попутно — опровержение лженаучных измышлений буржуазных литературоведов. Так, Соллертинский разоблачил фашистскую клевету на Шекспира, мистические бредни Германа Тюрка, выдумки

---

<sup>1</sup> Переписка эта вошла в обиход советских исследователей в 1932 году, когда была переведена на русский язык и напечатана в одном из томов «Литературного наследства».

Росснера, Ландмана, Лаэра, фрейдистские «концепции» и т. д. В рецензиях на шекспировские постановки ленинградских театров Соллертинский запечатлел взгляд на автора «Гамлета», как на мощного гения Возрождения, великого прогрессивного художника, равно свободного от пуританской ограниченности и аристократических предрассудков. Статьи писались в 1934—1935 годах, то есть в ту пору, когда эта концепция еще не победила в советском шекспироведении и живы были представления о Шекспире, как выразителе феодально-аристократической идеологии.

Соллертинский неоднократно возвращался к увлекавшей его теме «Шекспир и музыка», противопоставляя триаду гениальных композиторов, давших глубокое воплощение образов драматурга — Берлиоза, Чайковского и Верди, — тем музыкантам, которые, подобно Гуно, Тома и другим, воспроектировали лишь фабулу трагедий, да и то неточно.

Великими шекспиристами, как показал Соллертинский, были Моцарт, Бетховен, Мусоргский, Шостакович. Тема «Шекспир и музыка» разрабатывалась Соллертинским в этюдах об отдельных композиторах или жанрах. Но, при всей любви к великому драматургу, Соллертинский в такой же малой мере был «шекспироцентристом», как и «бетховеноцентристом». Один, даже гениальный, художник не мог заслонить необъятного мира искусства. И в литературе, и в музыке Соллертинского интересовали не одни титаны, но и Лябиш, Оффенбах, Мейербер. Он понимал, что в истории культуры действуют не только генералы, но и солдаты, без которых никакое сражение не может быть выиграно.

### 3

Две основные проблемы полнее всего отражены в музыковедческих работах Соллертинского — проблемы симфонизма и оперной драматургии. Его многочисленные статьи и брошюры, выросшие из докладов и лекций, ставили эти вопросы на историческом и современном материале. Он стремился понять особенности музыкального стиля великих композиторов, и именно поэтому, что творчество каждого из музыкантов и развитие данного жанра он рассматривал в контексте эпохи как проявление борьбы идей и стилей, творческих тенденций, так содержательны и богаты мыслями его небольшие брошюры и статьи — идет ли речь о Глюке, Моцарте, Берлиозе, Верди, Листе, Брамсе, Оффенбахе, Брукнере, Малере, Шостаковиче или о второстепенных авторах.

Историю музыки Соллертинский понимал как диалектическое и конфликтное развитие, поэтому этюд о творчестве композитора или его произведении у него носил не монологический, а диало-

гический характер, если воспользоваться термином Соллертинского по отношению к одному из типов симфонизма. Моцарт им рассматривался как антитеза Глюку, облик Верди уяснялся из со- и противопоставления Вагнеру, Малер — Брукнеру и т. д.

Перечень этот можно было бы продолжить. Соллертинский отенял с помощью контраста фигуру того или иного художника. Быть может, иногда это противопоставление (Верди—Вагнер) приобретало несколько нарочитый характер. В целом же «диалогический» принцип построения индивидуальных характеристик себя оправдал, сообщив изложению подлинный драматизм.

В своих работах, посвященных истории симфонизма, Соллертинский стремился проследить процесс развития, видоизменения и кризиса, который пережил жанр на рубеже столетий. Вопрос о судьбах симфонии, имел не теоретический, а практический интерес. Советская музыка подтвердила жизненную силу этого мощного жанра. Отсюда пристальное внимание Соллертинского к основным этапам истории симфонии, которую Б. В. Асафьев образно назвал «самой государственной из музыкальных форм». Соллертинский оставил исключительно вдумчивые характеристики симфонического творчества крупнейших мастеров — от Бетховена до Малера. Поистине новаторской следует признать его выросшую из доклада «Исторические типы симфонической драматургии» статью, противостоящую широко распространенной «бетховеноцентристской» концепции, выдвинутой на Западе, согласно которой гениальный немецкий музыкант был не только творцом новой симфонии, но и определил единственно возможный ее тип. Все последующее развитие этого жанра рассматривалось с точки зрения верности или неверности непрерываемо установленной традиции. Между тем развитие симфонического творчества в XIX—XX веках пошло не по одному, а по разным путям и никак не укладывалось в рамки созданного Бетховеном типа. Естественно, исторический подход к художественному явлению требовал уяснения всего своеобразия сложившихся и развивающихся направлений.

Выступление Соллертинского было в значительной степени направлено против Пауля Беккера, который в известном очерке «Симфония от Бетховена до Малера» не только свел все развитие этого жанра к Бетховену, но и пытался доказать абсолютное главенство германской музыкальной школы. Беккер писал: «Мы не совершаем большой несправедливости, уклоняясь от рассмотрения симфонистов негерманского происхождения, ибо все вышеупомянутые национальные течения представляют лишь ответвления от единого главного ствола», то есть ствола немецкого<sup>1</sup>. П. Беккер —

---

<sup>1</sup> Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926, с. 32.

крупный музыковед, занявший после прихода Гитлера к власти антифашистскую позицию, но бесспорно также и то, что в его ранних работах наличествовали и националистские тенденции (вспомним хотя бы его статью «Мировое значение немецкой музыки», 1920). В сущности, он утверждал не только бетховено-, но и германоцентристскую концепцию истории симфонизма. Независимо от Беккера, эта антиисторическая и ложная теория стала одной из основ нацистского «музыказнания». Не забудем, что Соллертинский выступил со своим докладом за месяц до начала Великой Отечественной войны, в ту пору, когда опасность столкновения с фашистской Германией явственно ощущалась, и потому, строя свое выступление, он исходил из необходимости противопоставить ложной германоцентристской исторически достоверную научную картину, определяющую вклад музыкантов всех национальностей в мировое искусство.

Конечно, концепция множественности типов мирового симфонизма, в противовес бетховеноцентристской, убедительно обоснованная Соллертинским, возникла не на пустом месте. Б. В. Асафьев в своих статьях и заметках неоднократно касался этой проблемы, как бы намечая пути дальнейшего исследования. Но все же концепции, изложенной П. Беккером, он не опроверг ни в отдельных работах, ни в предисловии к русскому переводу вышеупомянутой брошюры. Соллертинский справедливо писал: «Разумеется, полемика с бетховеноцентристской концепцией в истории музыки не имеет ничего общего с попыткой умалить великое историческое значение симфонизма Бетховена. Речь идет лишь о том, чтобы понятие симфонизма не покрывалось сполна понятием бетховенианства. <...> Бетховен был великим симфонистом и создал один из основных типов мирового симфонизма. В свою историческую эпоху этот тип оказался самым плодотворным и значительным. Этому типу, надо думать, принадлежит большое будущее и в советском симфонизме. Но, ири всех его исключительных возможностях,— это не единственный, а всего лишь один из возможных типов симфонической драматургии»<sup>1</sup>.

И далее, развивая и конкретизируя свою мысль, талантливый музыковед определил бетховенский симфонизм как симфонизм шекспиризирующий (конечно, вкладывая в это понятие смысл, близкий тому, который был высказан Марксом в письме к Лассалю), исходящий «не из монологического, а из диалогического принципа, из принципа множественности сознаний, множествен-

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Исторические этюды. Л., Музгиз, 1963, с. 338—339. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.



ности противоборствующих идей и волю, из утверждения — в противоположность монологическому началу — принципа «чужого Я».

Послебетховенский период, по Соллертинскому, характерен развитием лирического или монологического романтического симфонизма. В статье рассмотрены различные формы этого лирико-драматического симфонизма, в котором через призму личного восприятия раскрыты противоречия действительности.

Третий тип симфонизма, указанный Соллертинским, эпический, получил ярчайшее выражение в России. Соллертинский своеобразно применил к музыке учение Аристотеля о трех основных типах поэзии — лирике, эпосе и драме. Конечно, он это сделал не механически, не игнорируя различий между музыкой и литературой, но и не забывая о том, что они развиваются в определенных исторических условиях и подчиняются общим для искусства закономерностям. Поэтому Соллертинский и назвал бетховенский драматический симфонизм шекспировским, а лирический — байроновским. Это, разумеется, метафора. Конечно, определение основных типов симфонической драматургии, данное Соллертинским тридцать лет назад (1941), не во всем равно бесспорно. Едва ли верно утверждение, что Реквием Берлиоза является «единственным образцом эпического симфонизма на Западе»<sup>1</sup>; могут возникнуть возражения и по поводу параллелей между драматургией Чайковского и Малера. Но не эти или другие недостатки определяют содержание статьи, являющейся только конспектом первого раздела обширного доклада. Многое из того, что было в докладе сказано, в статью не вошло. Перед нами только часть, а целое безвозвратно утрачено. Хотя статья об исторических типах симфонической драматургии лишь намечает круг проблем, а не разворачивает систему доказательств, ее значение для советского, и не только советского, музыковедения огромно. Она содержит программу исследований, намечает перспективы разработки отдельных тем, их философский аспект.

Так, указав в рассматриваемой статье, что бетховенский симфонизм отражает не только личное мировосприятие, а множественность сознаний и волю, Соллертинский заметил: «Кстати, эта тема «чужого Я» в симфонической драматургии Бетховена могла бы быть предметом интересного исследования в области философской проблематики бетховенского творчества и показала бы, к примеру, отличие бетховенского мышления от иных ответвлений классического германского философского идеализма, например, от Фихте»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 344.

<sup>2</sup> Там же.

Подобных примеров можно привести много. Различные типы симфонической драматургии изучались Соллертинским в статьях, посвященных Берлиозу, Брамсу, Брукнеру, Малеру, Шостаковичу. Он стремился определить, какие качественные изменения произошли в симфонической музыке под воздействием программности и каковы были их причины. Для того же Беккера, как и для многих других музыковедов, эра программной симфонии, порвавшей связь с сонатностью, означала упадок, вырождение и крушение закономерностей музыкального искусства вообще.

Однако качественные изменения, произошедшие в симфонии послебетховенского периода, были обусловлены отнюдь не появлением внемзыкальной программы, а процессами историческими и художественными. Ведь не только Берлиоз, Лист, Р. Штраус, создатели программного симфонизма, но и композиторы, сохранявшие верность бетховенской, то есть классической сонатной структуре (Брамс, Брукнер, Бородин, Чайковский), далеко отошли от бетховенских принципов. Да и симфонизм самого Бетховена эволюционировал и видоизменялся. Достаточно сравнить Девятую симфонию с предшествующими восьмью.

Возникновение и развитие программности Соллертинский справедливо ставил в связь не с крушением бетховенских традиций, а с рождением романтического стиля в музыке. Ярчайший его представитель Берлиоз субъективно стремился продолжить дело Бетховена, но его творчество пошло по иному пути. Соллертинский трактовал программность как новый этап развития симфонизма, обусловленный стремлением передать в звуках не только круг идей и представлений, но и образы окружающего мира, психическое состояние. Подобно тому как существует множество типов симфонического мышления и развития, существуют и соответствующие или различные виды программ — от конкретной литературно-живописной до обобщенной или ассоциативной. Соллертинский стремился подчеркнуть различие между программностью и содержательностью в музыке, указывая, что в «любой симфонии Гайдна или Моцарта, лишенной программности, наличествует идейное содержание»<sup>1</sup>. Вне содержания нет музыки, нет искусства вообще. Соллертинский писал: «Для того чтобы программность в музыке стала возможна, необходима следующая предпосылка: установление постоянной ассоциативной связи между определенным звуковым комплексом и соответствующим психическим или предметно-живописным содержанием... Чаще всего ассоциативная связь устанавливается между определенным программным (психическим или живописно-предметным) содержанием и мело-

---

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 164.

дней; именно на этом пути возникает лейтмотивная система»<sup>1</sup>. Изучение программного симфонизма, естественно, привело Соллертинского к Берлиозу. Он горячо любил его творчество и много сделал для установления верного взгляда на композитора, споры о котором не умолкли спустя десятилетия после его смерти. И в пропаганде наследия Берлиоза Соллертинский следовал давней традиции русского музыкального искусства, которое устами Глинки и «кучкистов» давно признало французского музыканта своим. Но Соллертинский не закрывал глаза и на слабые стороны Берлиоза, как не проходил мимо негативных сторон внедрения программности в симфонию, сказавшегося на видоизменении ее структуры.

Соллертинский первым в советском музыковедении определил генезис творчества Берлиоза, поставив его в прямую связь с традициями музыкального искусства Великой французской буржуазной революции, тем самым истолковав «непонятную судьбу композитора на его родине». Конечно, вопрос о связях творца «Траурно-триумфальной симфонии» с наследием его предшественников разрабатывался в трудах французских музыковедов, но там речь шла о формах, а не о содержании музыки. Что же касается художественных достоинств произведений Лесюера, Мегюля и других мастеров, то буржуазные ученые, в отличие от советских искусствоведов, зачастую оказывались удивительно глухи. Подобно тому как К. Н. Державин показал роль французского театра 1789—1793 годов, так и Соллертинский обосновал не только историческое, но и художественное значение музыки этой поры. Свою мысль он формулировал, как всегда, сжато и афористично: «По-видимому, музыку французской революции слишком рано сдали в музей, хотя бы и в музей революции»<sup>2</sup>. Верность высказанного Соллертинским положения была незадолго до написания книги о Берлиозе практически подтверждена балетом Б. Асафьева «Пламя Парижа», построенным на музыке современников французской революции.

Показав органическую связь Берлиоза с революционной музыкальной традицией, Соллертинский раскрыл и гениальное новаторство композитора, его завоевания в области романтического симфонизма. Соллертинский показал качественное различие трактовки программности у Берлиоза и Листа. Говоря о трехчастной структуре «Фауст-симфонии», критик сделал важное замечание: «Фауст» есть не что иное, как цикл, точнее, трилогия симфонических поэм, тематически сцепленных друг с другом». Каждая из

---

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 164.

<sup>2</sup> Там же, с. 155.

частей образует музыкальный портрет Фауста, Маргариты, Мефистофеля, причем последний выступает только как символ отрицания, поэтому его «образ» не обладает самостоятельной характеристикой, но оказывается искажением темы Фауста.

Соллертинский связывает подобную трактовку с демонологией Шеллинга, согласно которой дьявол есть отрицание, т. е. абсолютное ничто. Вместе с тем ученый указал и на известную родственность скептика и отрицателя Мефистофеля с Листом, который после поражения революции 1848 года тщетно стремился найти спасение в религии. «Лист пытался побороть в себе подпольного Мефистофеля», — писал критик. Этот тезис, несомненно, связан с мыслью, высказанной Б. В. Асафьевым: Лист искал путь в рай, но путеводителем его была не Беатриче, а Мефистофель.

Определяя особенности симфонизма Листа и его отличие от Берлиоза, Соллертинский писал: «Лист — прирожденный композитор идей и проблем. . . метафизик в душе и в то же время страстно любящий жизнь сенсуалист — в этом его раздвоенность».

Соллертинский убедительно опроверг ложное представление об архаичности и чуть ли не консервативности искусства Брамса. Он объяснил особенности позиции великого композитора в споре о развитии музыки со сторонниками Вагнера — Листа, утверждавшими вслед за автором «Тристана», что возможности инструментального симфонизма исчерпаны и что это якобы признал сам Бетховен, обратившийся в Девятой симфонии к помощи слова. «Самое же главное: Брамс с поразительной проницательностью и дальновидностью понимал, что от листо-вагнеровских эротических томлений и экстазов, от шопенгауэровского, буддийского или неокатолического пессимизма, от тристановских гармоний, от мистических озарений, мечтаний о сверхчеловеке — прямой путь ведет к модернизму и декадентству, к распаду классической европейской художественной культуры. . . Спор шел ни больше ни меньше как о дальнейших судьбах европейской музыкальной культуры в целом: удержится ли она в лучших классико-романтических традициях, связанных с великим музыкальным прошлым, или неудержимо покатится по декадентскому наклону. . . к разрушению классических жанров, структур и связей»<sup>1</sup>. Быть может, в этой характеристике несколько усилена «прямая связь» между Вагнером и Листом и регрессом музыки. Оба великих музыканта не только принадлежали к великой романтической школе, но и являлись ее ярчайшими представителями. А то, что декаденты пытались объявить их своими предтечами, в этом не было вины Вагнера и Листа. Но Соллертинский безусловно прав, утверж-

---

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 279.

дая, что Брамс понимал опасность, грозившую музыкальному искусству.

«Задержать распад европейской музыкальной культуры, ориентировать ее на великие классические эпохи прошлого, охватить ее железным обручем строгой классической формы, бороться с рыхлостью, расплывчатостью, дряблостью неоромантических эпигонов — такова была великая историческая задача Брамса. Поверхностным критикам эта задача казалась рожденной в голове упрямого консерватора и архаиста: по существу она была, во всяком случае, не менее дерзновенно смелой, нежели вулканический замысел «музыки будущего»<sup>1</sup>.

Утвердившемуся в музыковедении воззрению на Брамса как на главу неоклассиков, шедших не от Бетховена, а от добетховенских форм, Соллертинский с полным основанием противопоставил иной и более верный взгляд. Брамс не отрицал традицию Бетховена, но стремился опереться на весь опыт музыкальной культуры, в том числе и на опыт Баха, Генделя и контрапунктистов ранних эпох. Соллертинский показал коренное различие между Брамсом и «неоклассиками» XX века. «Брамс хочет постигнуть живой человеческий, драматический смысл любой классической формы-структуры, внутренний творческий стимул, ее породивший. Только поэтому ему удастся вдохнуть огненную жизнь в такие формы-структуры, как классическое сонатное аллегро, тема с вариациями, пассакалья, чакона и т. д.»<sup>2</sup>, тогда как «неоклассики» «исторически неспособны понять и возродить морально-философскую основу монументальной классики XVII—XVIII вв. и, в сущности, несмотря на известные маскировки, тоже балансируют между стилизацией и экспрессионистской или конструктивистской модернизацией»<sup>3</sup>.

Верным является указание Соллертинского, что Брамс избежал опасности отвлеченного академизма или рационализма «благодаря своей органической и крепкой связи с народной и есней»<sup>4</sup>.

Справедливы мысли Соллертинского о музыкальной драматургии симфоний Брамса, об особенностях его оркестра. «В сфере оркестрового письма Брамс — не колорист-живописец, а график, для него важна рельефность инструментального рисунка, а вовсе не внешний блеск и красочность эффектно инструментованного аккорда».

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 279.

<sup>2</sup> Там же, с. 282—283.

<sup>3</sup> Там же, с. 282.

<sup>4</sup> Там же, с. 283.

Небольшая работа о Брамсе, принадлежащая Соллертинскому, является одной из лучших в музыковедческом наследии автора и подлинным украшением скудной, к сожалению, отечественной брамсианы.

Соллертинский первым в советском музыкознании дал очерк жизни и деятельности Брукнера,— брошюра, посвященная его Седьмой симфонии, и поныне остается лучшей работой на русском языке об этом выдающемся композиторе.

Вероятно, ни один из музыкантов не вызывал таких противоречивых, взаимоисключающих оценок, как Брукнер. Немецкий композитор и музыковед Макс Денерт (ГДР) в своей книге о венском симфонисте (1958) привел несколько выразительных примеров таких полярных характеристик: «Он был великим симфонистом, он был дилетантом в области симфонии; он написал не девять, а только одну симфонию; он подпал под влияние Вагнера, он был его духовным антиподом. Он не владел формой, он гениально развил симфоническую форму. Его секвенции являют собой лишь технические упражнения; это гигантские обтесанные камни симфонических построений. Он трактует симфонический оркестр как орган (Брукнер был выдающимся органистом.— А. Г.); он одухотворил принципы вагнеровской инструментовки; в его музыке мало духовности, в ней много чувственности»<sup>1</sup>. Приложили руку к искажению облика Брукнера и фашисты, объявившие его истым воплощением чисто германского духа. Как главное начало брукнеровского творчества выдвигались мистицизм, религиозность, преклонение перед авторитарной властью. Дать отвечающую действительности характеристику творчества композитора и сделать это на нескольких страницах — задача безмерно трудная. И нужно сказать, что Соллертинский с ней превосходно справился. Конечно, он дал не портрет, а только зарисовку, но зарисовку, отмеченную верностью истине. Соллертинский указал на органическую связь между творчеством Брукнера и Шуберта; что же касается Вагнера, перед которым Брукнер преклонялся, то его творческое воздействие сказалось, да и то внешним образом, в области гармонии и тематизма. Верный принципу драматургического контраста, Соллертинский, отмечая характерные черты симфонизма Брукнера, противопоставил ему Малера, справедливо применив к первому шиллеровское определение — «наивный художник».

Действительно, Брукнер, не участвовавший в борьбе музыкальных партий, сосредоточивший душевные силы на творчестве, представлял собой тип редкого в условиях капитализма «наивного ху-

---

<sup>1</sup> Denert Max. Anton Bruckner. Leipzig, 1958, S. 7—8.

дожника». Но мир окружающий, от которого композитор как бы хотел отгородиться, вторгался в его музыку, вызывая образы трагической силы. Однако преобладающими в симфониях Брукнера все же являются образы созерцательные, самоуглубленные и эк-статические.

Ценя Брукнера, Соллертинский все же большую часть своего сердца отдал Малеру, убежденным и страстным пропагандистом которого он был. Небольшая книжка «Густав Малер» (1932) явилась первой попыткой Соллертинского охарактеризовать жизнь и творчество замечательного композитора. Она выполнила свою роль, но, в отличие от лучших работ талантливого исследователя, опираясь на выработанные другими авторами (П. Беккер) концепции, лишь намечала новые пути в исследовании темы. Но Соллертинский никогда не довольствовался ранее найденными решениями: он собирался написать о нем новое исследование, книгу, в которой творчество композитора было бы поставлено в связь с современностью и прослеживалось бы воздействие Малера на последующее развитие искусства.

Опубликованный М. С. Друскиным план этой книги о Малере охватывает проблемы романтической иронии, чаплинской косвенной лирики (в одной из бесед Соллертинский назвал этот метод «иронической лирикой»), «донкихотского довоенного гуманизма», «сказки народной, лубочной, шекспировской», «элементы, ведущие к Малеру от Шуберта и от Малера к Шёнбергу и Альбану Бергу, славянизмы Малера»; «Малер — Достоевский, пересказанный языком „чаплинианы”». Последний раздел гласит: «Диалектика «героического» и «патетического» («патетическое как субъективное выражение героического»).

Замысел книги не ограничивался этими достаточно сложными темами, трактованными, как видно из плана, оригинально, а зачастую и парадоксально. В беседах Соллертинский говорил о глубоком воплощении Малером трагедии современного мира, о тщетных поисках им утраченной гармонии, о шутовстве как маске трагического, о показе жестокости жизни средствами гротеска. В Малере Соллертинский видел художника, правдиво передавшего предчувствие грядущей войны.

Разработке проблем музыкальной драматургии, творчеству величайших оперных композиторов мира — Глюка, Моцарта, Бетховена, Глинки, Мусоргского, Вагнера, Бизе, Верди — Соллертинский посвятил ряд оригинальных работ. Изучая классическое наследие, он думал о том, как использовать опыт гениальных мастеров для развития советской оперы и советского оперного театра, в строительстве которого участвовал непосредственно. Работам Соллертинского чужд дурной академизм. Они современны

в лучшем смысле этого слова. Историзм подхода сочетался в его исследованиях с убеждающей публицистичностью.

Исследованиям Соллертинского, посвященным классикам XVIII и XIX веков, свойственна покоряющая убедительность. Для него Глюк и Моцарт не изящные мастера рококо, но живые смелые неукротимые художники, утверждающие новое понимание искусства и реформирующие его<sup>1</sup>. Он рассматривал их творчество в непосредственной связи с идейной борьбой той эпохи, с передовой мыслью, с литературой, живописью, драматическим театром. Вот когда особенно пригодилась Соллертинскому его профессия литературоведа и театроведа. Хотя, в сущности, то же можно сказать и о работах Соллертинского, посвященных музыке XIX века. Он подошел и к оперному искусству XVIII столетия, как искусству синтезирующему искания музыки, драмы, танца, живописи.

Соллертинский редко брался писать о композиторах, к которым не испытывал интереса, и, если делал это, чаще всего терпел неудачу. Однако цикл его работ о мастерах оперы обладает не только убеждающей достоверностью, точностью, но и независимостью от установившихся и традиционных суждений. Есть авторы, для которых эрудиция подобна чугунным ядрам на ногах каторжника; эти ученые — пленники собственных знаний. У их мыслей нет крыльев. Для Соллертинского знания были фундаментом, на котором он воздвигал оригинальные концепции, зачастую опрокидывавшие традиционные представления.

Свежестью и непредвзятостью суждений отмечен его прекрасный этюд о «Волшебной флейте» Моцарта, который должен был явиться частью большого исследования о Моцарте — музыкальном драматурге, — исследования, как и многое другое, ненаписанного. Брошюра о последней опере гениального композитора не только талантлива — он не умел писать иначе, — но оригинальна и по концепции, и выводам. Она направлена против измышлений зарубежных моцартоведов и их единомышленников, которые видели в «Волшебной флейте» изображение мистических масонских обрядов, таинственную символику и ставили создание этой оперы в прямую связь с обстоятельствами смерти автора, якобы павшего жертвой не то масонов, не то Сальери, но отнюдь не прозаической болезни. Ученый опроверг этот выпященный вздор.

---

<sup>1</sup> Характерно замечание Соллертинского в связи с либретто «Пиковой дамы» Чайковского: «Томский поет о «словах слаще звуков Моцарта». В условиях XVIII века это... хронологическая бессмысленность: для гвардейского офицера в Санкт-Петербурге Моцарт — это непонятный новатор вроде Хиндемита или Шёнберга». Указание это сделано критиком в подтверждение тезиса о том, что Чайковский представлял своих героев в условиях 20—30-х годов XIX века, а не XVIII столетия.



Для Соллертинского Моцарт — художник, исполненный социального оптимизма, творящий не бездумно, повинуюсь наитию, но сознательно осуществляющий творческую волю, создатель гениальной просветительской утопии. «Волшебную флейту» он рассматривает как развитие идей, тем и образов, близких Шекспиру и усвоенных через посредство народного плебейского театра. Соллертинский проводит аналогию между одной из последних пьес Шекспира и последней оперой Моцарта: «В высшей степени поучительно сравнить героев «Волшебной флейты» с персонажами из «Бури» Шекспира: Зорастро и Просперо, Тамино с Паминой и Фердинандо с Мирандой, Папагено и Калибана и т. д.»<sup>1</sup>.

Выдвигая и обосновывая тезис о Моцарте как художнике, перенесшем в оперу принцип «шекспиризации», Соллертинский тем самым подчеркивал главное, что отличало Моцарта от мастеров итальянской оперы-серии, от представителей французской лирической трагедии и от гениального Глюка, — реализм его творчества. Между тем сопоставлять с Шекспиром принято было именно Глюка. Высоко ценя творчество автора «Ифигении в Авлиде», Соллертинский, однако, справедливо отверг общепринятое отождествление героев композитора с персонажами английского драматурга. Он писал: «Моцарт ближе Глюка подошел к шекспировскому методу изображения драматического характера во всем его индивидуальном своеобразии и реалистическом богатстве. В передаче человеческого характера Глюк склонен подчеркивать общее, типичное; его любимая эстетическая категория — возвышенное. Оттого некоторые его герои скорее напоминают прекрасные скульптурные изваяния, чем живых людей из плоти и крови. Глюк ближе к Шиллеру, Лессингу или Гельдерлину, нежели к Шекспиру. И это органически вытекает из его творческого метода»<sup>2</sup>.

Анализируя «Фиделию» Бетховена и указывая его место в эволюции западноевропейской оперы, Соллертинский также, вопреки установившейся тенденции рассматривать это произведение как шекспировское по духу (а ведь в сфере симфоний сам Соллертинский устанавливал черты близости Бетховена с автором «Короля Лира»), приходит к выводу, что «Фиделию», продолжая и развивая традицию Глюка — Керубини, в сфере этической опирается на принципы поэтики «бури и натиска» и Шиллера.

Эта и им подобные параллели расширяли представление об анализируемой опере, ибо позволяли воспринять ее в кругу смежных явлений.

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 66

<sup>2</sup> Там же, с. 51.

Неоднократно обращался Соллертинский в своих печатных работах, докладах и лекциях к оперному творчеству Берлиоза, Вагнера, Верди, Глинки, Мусоргского, к истории развития отдельных оперных жанров. И здесь он также смело ломал утвердившиеся представления, выдвигал новые концепции. Соллертинского особенно занимал вопрос о соотношении творческих исканий Верди и Вагнера. Заслуга Ивана Ивановича в истолковании наследия великого итальянского композитора не может и не должна быть забыта. Сейчас, когда в советском музыкознании прочно установилась трактовка Верди как одного из величайших оперных реалистов и музыкальных драматургов мира, уместно напомнить, что, когда Соллертинский в 1933—1936 годах смело и вызывающе называл Верди Шекспиром оперы, этот взгляд не имел большого числа сторонников. Популярность Верди среди слушателей не сопровождалась глубоким вниманием советских музыковедов. Правда, подчеркивался его демократизм, близость к передовым течениям эпохи, но музыка его называлась эклектической. Верди, оказывалось, испытывал влияния: в молодости — Беллини и Доницетти, в средний период — французской «большой оперы» и, прежде всего, Мейербера (даже в «Аиде»!), а затем полностью подпал под воздействие Вагнера. Так писали не только Е. М. Браудо, но и многие другие авторы. Соллертинский одним из первых в своих консерваторских лекциях, публичных выступлениях и статьях порвал с этой неверной точкой зрения, показал историческую роль Верди в развитии оперного реализма, опроверг миф о подражательности его музыки. Сжато и скупо написанный этюд о «Риголетто» представляет как бы краткий конспект книги, так никогда и не написанной. Но многие положения, выдвинутые Соллертинским, прочно вошли в науку. Таков, в частности, тезис о последовательном шекспиризме Верди, получившем высшее выражение в операх последнего периода.

Верди на склоне лет, умудренный опытом восьмидесятилетней жизни, создал гениального «Фальстафа», произведение, не утратившее молодости духа, просветленное знанием. Соллертинский писал, что в «Фальстафе» Верди становится «смеющимся мудрецом», таким, вероятно, древние греки воображали «смеющегося философа» Демокрита»<sup>1</sup>. Великолепный образ!

Соллертинский развеял миф о Верди как подражателе Вагнера. Итальянский композитор в своей эволюции не прошел, как и любой другой композитор, мимо завоеваний современной ему музыки. Соллертинский писал, сохраняя историческую объективность, что Верди в «Отелло» «некоторые элементы искусства Вагнера <...>

---

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 233.

сумел творчески освоить и ассимилировать, ни на йоту не пожертвовав самостоятельностью музыкального мышления и языка»<sup>1</sup>.

Однако, справедливо подчеркивая оригинальность и самобытность Верди, то, что он шел в искусстве иным, нежели Вагнер, путем, Соллертинский все же невольно рассматривал творчество итальянского композитора как сознательную полемику с Вагнером. Здесь, быть может, в известной мере сказалось воздействие Франца Верфеля, чей роман о Верди опирается на данную антитезу. Конечно, речь может идти не о превосходстве одного художника над другим (Верди и Вагнер абсолютно не сходны, как не сходны, скажем, Толстой и Достоевский, Мусоргский и Чайковский, Малер и Рихард Штраус, но кто же станет доказывать преимущество одного великого художника над другим?). Соллертинский, сопоставляя Верди с Вагнером, правда, утверждал, что здоровый реализм Верди ближе и нужнее современному слушателю, нежели вагнеровские «туманные легенды, уводящие зрителя от реального мира»<sup>2</sup>. Думается, однако, что советскому слушателю в равной мере нужны и Верди и Вагнер. Кстати, Соллертинский был активным борцом за возвращение музыкальных драм Вагнера в репертуар советского оперного театра.

Чрезвычайно интересны этюды Соллертинского, посвященные Мейерберу и Оффенбаху. Он увидел в авторе «Гугенотов» не только композитора, приспособившегося к вкусам публики, — эта точка зрения утвердилась благодаря Вагнеру. Соллертинский услышал в музыке, вернее, в театре Мейербера, отражение эпохи, его породившей, со всеми ее противоречиями и конфликтами. Мейербер не был республиканцем, более того, он страшился революции, и вместе с тем в его творчестве отразились антифеодальные и антимонархические тенденции («Гугеноты»). Мейербер создавал и произведения, направленные против революции («Пророк»). Но буржуазность Мейербера не лишает его творчество значительных художественных достоинств — театральности, драматизма, а расчет на эффект сочетается с непосредственным вдохновением. Взгляд Соллертинского на наследие Мейербера равно далек и от апологетики, и от нигилистического отрицания — он историчен.

Брошюру Соллертинского об Оффенбахе можно считать лучшей работой, посвященной этому композитору на русском языке. Опираясь на изучение музыки композитора и обширной литературы, ему посвященной, ученый написал убедительный портрет Оффенбаха-сатирика. Оффенбах, создавая ядовитые карикатуры

---

<sup>1</sup> Исторические этюды, с. 233.

<sup>2</sup> Там же, с. 230.

на буржуазное общество Второй империи, сам был неразрывно с ним связан и другой среды не мыслил.

Природа комедии и сатиры очень занимала Соллертинского, в особенности во французском искусстве середины XIX века. Он замыслил исследование о комедиографе и водевилите Лабише, где намеревался широко осветить природу смешного. М. С. Друскин свидетельствовал, что Соллертинский «хотел показать увядание комического жанра в буржуазном искусстве XIX века... Книга была задумана на широких сравнениях при анализе комедий Лабиша с развитием музыкального театра, в частности — с творчеством Обера и Оффенбаха. Соллертинский хотел установить, почему расцвет деятельности Лабиша падает на то время, когда в Париже освистывали Берлиоза, Вагнера, Курбе, когда Гюго был в изгнании, а Флобер и Бодлер предавались суду. Он предполагал далее выяснить, почему оперетта вытесняет комическую оперу, а водевиль комедию. Он хотел писать о технике остроумия, об адюльтере, как движущей пружине в развитии интриги комедий Лабиша и оперетт Оффенбаха»<sup>1</sup>. Мне вспоминается, как во время одной из наших встреч И. И. Соллертинский (1940), коснувшись этой темы, сказал: «Буржуазное общество и искусство в эту пору утратило вкус к героическому и способно было только пародировать и осмеивать великие идеалы. Поэтому то, что было озарено лучом света, буржуазный зритель хотел втоптать в грязь. Отсюда расцвет пародии, которая высмеивала не только отмирающее, но и то, что жило». Задумавшись, он прибавил: «А ведь любопытно было бы сопоставить «Троянцев в Карфагене» и «Прекрасную Елену». Работа эта, как и многие другие замыслы, не была написана. И все же Оффенбах был для Соллертинского не просто насмешником, пародировавшим святыни: критик видел в нем и тонкого лирика, поэта, который не мог, в силу ряда причин, в полной мере раскрыть эти стороны своего таланта. Заслугой Соллертинского было то, что он показал — и показал убедительно, — что «Сказки Гофмана» — закономерное явление, а не случайный эпизод творческой биографии Оффенбаха, что опера эта во многом подготовлена лучшими лирическими страницами его оперетт «Песенка Фортуни» и «Перикола».

Среди работ Соллертинского, посвященных оперному искусству (его многочисленные рецензии на постановки ленинградских оперно-балетных театров составляют живую летопись), особое место занимает исследование «Музыкальный театр на пороге

---

<sup>1</sup> Послесловие М. С. Друскина в кн.: Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., 1946, с. 127.

Октября», насыщенное большим оригинально осмысленным материалом. Быть может, некоторые оценки сейчас выглядят спорными, но не они определяют смысл статьи, показавшей, как угадание высокой идейности в дореволюционном театре привело к перенесению акцентов с содержания на поиски острой формы или к бескрылому бытовизму и натурализму, хотя театр располагал выдающимися мастерами-исполнителями.

Если исследования Соллертинского в области музыкальной драматургии преимущественно посвящены западноевропейской опере, то его статьи и рецензии, являющиеся откликами на постановки советского оперного театра, чаще всего анализируют оперу русскую и советскую. В сущности, принципиальных различий между музыковедческими статьями Соллертинского и его рецензиями нет. Конечно, не всегда Соллертинский, стесненный размерами рецензии на спектакль, мог развернуть систему аргументации, но, не жертвуя убедительностью, он умел писать так, «чтобы словам было тесно, мыслям просторно», и в малом жанре рецензии сумел сказать много существенного.

Рецензия Соллертинского на постановку «Ивана Сусанина», написанная в 1940 году, ничуть не потеряла своего значения и сегодня. В отличие от музыковедов, которые ошибочно связывали формы и принципы построения «Ивана Сусанина» с традициями большой французской оперы, или же от тех авторов, которые, стремясь доказать абсолютную самобытность Глинки, полностью проходили мимо его связи с традицией, Соллертинский восстанавливает действительную генеалогию «Ивана Сусанина». «Именно линия Глюк — Керубини — Бетховен предопределила этическую концепцию оперы Глинки и ее чисто трагедийную структуру»<sup>1</sup>.

На внутреннюю связь «Сусанина» с «Фиделио» указывал великий немецкий дирижер и страстный пропагандист русской музыки Г. Бюлов. Но Соллертинский не ограничился этим. Он ставит задачу показать то новое, чем обогатил русский композитор искусство. «То, что в «Альцесте» Глюка, в «Фиделио» Бетховена было подвигом и индивидуально-семейного, частно-этического склада (самопожертвование ради близкого человека), стало у Глинки темой высокого патристического характера: самопожертвование во имя родины. В этом — принципиальное завоевание исторической оперы Глинки в мас-

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1969, с. 16—17. Б. В. Асафьев убедительно показал в своей книге о Глинке, что великий композитор опирался на славную традицию. Керубини — Бетховена. Его работа была опубликована в 1947 году.

штабах европейского мирового музыкального театра»<sup>1</sup>.

Три года спустя, во время Великой Отечественной войны, Соллертинский сделал попытку в рамках доклада определить основное содержание русской музыки как утверждение этического принципа. Сохранились лишь тезисы выступления И. И. Соллертинского. Он писал, что этический принцип «является последовательным проведением идеи музыкального реализма, понятого как морально-общественный долг художника перед народом». Это реализм широких философских обобщений, смелой постановки так называемых «„проклятых вопросов” и насквозь проникнутый жгучим моральным пафосом и страстным правдолюбием». Сопоставляя русскую музыку к западноевропейской, Соллертинский указывает, что если в последней «этическое начало являлось преобладающим лишь у отдельных великих музыкантов, именно поэтому обычно остававшихся в трагическом одиночестве (Бетховен, Малер, отчасти Берлиоз), то в русской музыке оно красной нитью проходит через все эпохи ее исторического становления».

Переходя к рассмотрению отдельных проявлений этого общего направления, Соллертинский вновь обращается к «Ивану Сусанину» и, сохраняя верность ранее данной им характеристике, более отчетливо, чем прежде, говорит об отличиях этой оперы от традиций линии Глюк — Керубини — Бетховен. Глинка, по словам критика, написал «небывалую в тогдашнем музыкальном театре «отечественную героико-трагическую оперу» — бессмертного «Ивана Сусанина» — произведение патриотическое в самом глубоком значении слова». Определяя роль, сыгранную великим творением Глинки в развитии русской народной музыкальной драмы, и характеризуя произведения Мусоргского, Соллертинский подчеркивает их «глубокое проникновение в историческую жизнь народных масс. Отсюда — по-новому осмысленная в русских оперных партитурах роль хора — своего рода рупора народного сознания, — совершенно несоизмеримая в своей драматургической и музыкальной деятельности с местом хора в западной опере второй половины XIX и начала XX века».

По-новому и более справедливо оценивает Соллертинский роль русской музыки в развитии эпического начала в симфонизме. Он пишет: «Всемирно-историческое значение русской классической оперно-симфонической культуры заключалось в том, что она не только возродила к жизни все дотеле существовавшие типы оперы и симфонии, но и явилась создательницей отсутствующего на Западе эпического симфонизма. От «Руслана» прямая линия ведет

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1969, с. 17.

к «Князю Игорю» и «Богатырской симфонии» Бородина, к сказочно-эпическому оперному симфонизму Римского-Корсакова. Уже на рубеже XX столетия возникает величайшее произведение русского оперно-эпического симфонизма — «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова».

Говоря о величии русской национальной музыкальной культуры, Соллертинский указывает на ее идейную близость к русской литературе и на способность глубочайшего воплощения образов мирового искусства, прежде всего образов Данте и Шекспира (Чайковский).

Соллертинский указал и на то, что советская музыкальная культура, творчество советских композиторов продолжают и развивают драгоценные традиции музыкальной классики<sup>1</sup>.

Соллертинский, внесший большой вклад в развитие отечественной музыкальной культуры, немало сделал для становления советской оперы, и при этом сделал тогда, когда она только зарождалась. У Ивана Ивановича были свои пристрастия, симпатии и антипатии, он горячо, пламенно, всем сердцем любил советское искусство, советскую музыку, радовался ее успехам и огорчался неудачами.

Не все оценки, данные Соллертинским, выдержали испытание временем; нередко он ошибался, значение некоторых крупных явлений русской музыкальной классики (например, Римского-Корсакова) преуменьшал. Однако нельзя забывать о том, что известная недооценка роли и значения классической русской оперы была характерна и для практики театра тех лет, пытавшегося «ревизовать» и корректировать Чайковского, да и многих других композиторов. Осознание той роли и того значения, которое имеет национальная классика, пришло вместе с победой социалистического реализма в советском искусстве, вместе с ростом социалистической культуры.

Пройдя искус увлечения современничеством, советская музыкальная критика, и в том числе Соллертинский, пришла к пониманию непреходящей художественной ценности русской классики. Свидетельство этому — приведенные выше тезисы доклада Ивана Ивановича, его статьи о «Борисе Годунове» Мусоргского и др.

Соллертинский был борцом за советскую музыкальную культуру, он поддерживал творческие искания молодого, как и он, Шостаковича, его дерзкую буффонаду в опере «Нос» и, в особенности, «Леди Макбет Мценского уезда» — одно из высших завоеваний советской оперы, произведение, сильное своей органической близостью к великой традиции Мусоргского. При первом

---

<sup>1</sup> Полный текст тезисов см. на с. 193 настоящей книги.

знакомстве с оперой, в 1934 году, эта внутренняя связь не выступила на первый план — в такой мере произведение ошеломило своей новизной. При новой встрече с оперой, вернувшейся в репертуар советского музыкального театра, связи с великой национальной традицией стали отчетливее.

Соллертинский приветствовал появление «Тихого Дона» Держинского, отметив талантливость автора, его песенный дар, настоящий лиризм, указав и недостатки. Ряд интересных мыслей высказан в статье Соллертинского о «Кола Брюньоне» Кабалевского, мыслей, связанных как с оценкой превосходной музыки оперы, так и недостатками построения либретто; насколько справедливы замечания критика, видно из того, что композитор создал новую редакцию этой оперы. В своей статье Соллертинский впервые сформулировал взгляд на сценарную драматургию оперы, введя и самый этот термин.

Вопросам либретто, его соотношению с драмой литературной, роли либретто и сценария в опере Соллертинский посвятил много страниц в статьях и собирался написать исследование по истории и теории либретто, справедливо придавая данному вопросу огромное значение, так как слабое в драматическом отношении либретто губит даже талантливую оперу.

Проблема сценарной драматургии явилась темой доклада, прочитанного Соллертинским в декабре 1940 года на Всесоюзной оперной конференции в Москве. К сожалению, этот доклад был обработан автором в чрезвычайно сжатом виде и многие его положения так и не попали в печать. Опираясь огромным историческим материалом, ссылаясь на примеры классиков и советских композиторов, Соллертинский сформулировал ряд основополагающих тезисов о принципах сценарной и либреттной драматургии оперы: лаконизм оперного текста, отсутствие многословия и побочных линий и действующих лиц, сжатое построение экспозиции, эмоционально и логично разворачивающееся действие, использование многообразных оперных форм — от арии до ансамбля, многообразие жанров.

Примеры, приводимые Соллертинским, не только иллюстрировали отдельные положения, но и указывали на ошибки, преодоление которых не бесполезно для практики. Приводимые докладчиком высказывания Верди, обращенные к его либреттистам, звучали необычайно современно. Кстати, одной из многих заслуг Соллертинского было то, что он первым в советском музыковедении указал на значение писем Верди для практики оперного искусства. Сейчас мы располагаем переводом многих важных писем композитора, но в ту пору, когда Соллертинский делал свой доклад, «*Il coria lettere*» Верди были известны только читателям,



владевшим иностранными языками (они переведены на многие языки). Перечитывая отредактированный автором и напечатанный текст и вспоминая самый доклад, с горьким чувством сознаешь, как много потеряло советское музыковедение и практика советского театра от того, что большая работа Соллертинского о драматургии либретто не была осуществлена. Впрочем, это относится ко всей деятельности Соллертинского; вместе с ним ушел не только человек разносторонней и яркой талантливости, но целый художественный мир.

Вся деятельность Соллертинского была неразрывно связана с живой практикой советского искусства — театрального, музыкального, научно-исследовательского. Он участвовал в деятельности Ленинградской филармонии, оперных театров Ленинграда, консерватории, Института истории искусств, Хореографического училища и других учреждений. Благодаря его настойчивости в репертуаре появились многие несправедливо забытые шедевры, и не его вина, что неудачные постановки в ряде случаев помешали им закрепиться в репертуаре, как это было с «Водовозом» Керубини. Он горячо приветствовал появление на сцене авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского, не шедших долгие годы опер Верди («Луиза Миллер», «Фальстаф» и др.), Мейербергера, настойчиво добивался постановки опер Вагнера, Берлиоза, «Фиделио» Бетховена, «Проданной невесты» Сметаны и многих других шедевров. В сущности, осуществленные после смерти Соллертинского постановки «Летучего голландца», «Фиделио» и «Бенвенуто Челлини» в Ленинградском Малом оперном театре были как бы запоздалой реализацией давних советов и настояний Соллертинского, равно как и постановка «Волшебной флейты» в Театре имени С. М. Кирова; разумеется, речь идет о самих произведениях, а не о том истолковании, которое любимые Соллертинским оперы получили в театре. Он любил и трагическую и комическую оперу, и не случайно, дав глубокий анализ шедевров Бетховена, Верди, посвятил статью судьбам комической оперы и призывал советских композиторов и советские оперные театры обратиться к работе над произведениями этого жанра, сыгравшего важную роль в утверждении реализма. Статья эта, вызванная постановкой оперы А. Пащенко «Помпадуры», не потеряла своего значения и сегодня.

Талантливый исследователь, выдающийся ученый, Соллертинский был блистательным популяризатором и пропагандистом. Свою задачу музыковеда он видел в том, чтобы дать читателю ясное представление о композиторе и его деятельности, заинтересовать его настолько, чтобы он стал слушателем. Он владел драгоценным даром возбуждать интерес и увлекать предметом,

углублять представление о художнике. Этому в немалой мере служила и писательская манера Соллертинского. Язык его работ соединял точность, меткость с поэтической образностью. Соллертинский не терпел словесных изысков ни в книге, ни в устной речи. Он был верен завету Пушкина «точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Словесный фейерверк, которым иногда любят ослеплять слушателя или читателя поклонники «блестящих выражений», вызывал у него резкое осуждение. Еще одну черту хотелось бы отметить в писательстве Соллертинского — необычайно тонкое чувство стиля. Подобно тому как артист не может в одинаковой манере сыграть Чацкого и Хлестакова, Гамлета и Дона Карлоса, Соллертинский, обращаясь к творчеству того или иного композитора, как бы стремился найти языковые средства, отвечающие его характеру. Афористичность, умение сжато и точно определить сущность анализируемого явления, богатство литературных и художественных ассоциаций — эти свойства наличествуют в его работах. И все же, оставаясь, казалось бы, неизменным, его стиль приобретал иные черты в зависимости от того, о ком он писал. Коккость, язвительное остроумие, ирония определяют стилистику его брошюры об Оффенбахе, словно он призвал в сотрудники Гейне; романтическая взволнованность, патетика окрашивает страницы монографии о Берлиозе, и вкрапленные в нее цитаты из «Мемуаров» композитора стилистически неотличимы от обрамляющего их текста. Соллертинский, казалось, сливался со своими героями — но не до конца, сохраняя свое отношение к ним. Но Соллертинский — ученый, критик, исследователь — лишь часть многогранного облика этого поразительного человека. Другая его часть — Соллертинский-лектор и Соллертинский-собеседник. Те, кто не слышал, как Соллертинский говорит (память об этом сохранилась в талантливом исполнении И. Андроникова, воссоздающем с изумительной близостью, но все же воссоздающем только манеру речи), те не знают Соллертинского. Его живая речь необычайно полно выражала его внутреннюю сущность — всегда пламенеющую, страстную, бурную. Люди, хорошо знавшие Анатоля Франса, Оскара Уайльда, свидетельствуют о том, что очарование их беседы едва ли не превосходило обаяние их писательства, не случайно их называли «Шехеразадой». Такой «Шехеразодой» был и Соллертинский. Он владел всеми жанрами и формами речи: от интимного разговора, который никогда не превращался в монолог, ибо он обладал даром слушать, и слушать внимательно, до публичного выступления. И где он был выше, сказать трудно. Его зачастую пространные доклады (помнится, что доклад о дра-

матургии оперного либретто продолжался более трех часов) воспринимались легко, доставляя огромное наслаждение. Между тем держать в своей власти на протяжении нескольких часов большую аудиторию чрезвычайно трудно.

И. И. Соллертинский сочетал талант ученого с талантом импровизатора. Вероятно, он составлял конспекты, но, выступая, обычно не придерживался их. Конечно, эта импровизация была возможна, потому что за ней стояли дни, месяцы и годы напряженной работы мысли, упорного труда.

Труд, труд неустанный, горение мысли, страстность и увлеченность характеризовали Ивана Ивановича, его жизнь, особенно в годы Великой Отечественной войны. Что же касается деятельности Соллертинского как художественного руководителя Ленинградской филармонии, то это тема особая, заслуживающая отдельного рассмотрения, которое невозможно в рамках этой статьи. Соллертинский был вдохновителем десятков интереснейших программ, в которые наряду с популярными произведениями включались сочинения, дотоле неизвестные. Первые исполнения в Ленинграде симфоний Малера, Брукнера, Шостаковича, концертные исполнения опер Вагнера, драматических симфоний Берлиоза, симфонических поэм Сметаны и многих других авторов неотделимы от инициативы Соллертинского, который в содружестве с великолепным коллективом оркестра и дирижером Е. Мравинским способствовал тому, что Ленинградская филармония заняла одно из первых мест в ряду концертных организаций мира. Когда во время Великой Отечественной войны филармония оказалась в Новосибирске, то и здесь, в трудных условиях эвакуации, она не снизила своего высокого художественного уровня. Быть может, по количеству концертов и числу слушателей ее деятельность даже стала еще более активной. В одном из писем к автору настоящей статьи (4 января 1942 года) Иван Иванович писал: «В начале октября открыли симфонический сезон, стараясь в репертуаре сохранять ленинградский стиль: много Моцарта (юбилейный цикл по довольно изысканным программам), Брамса, Малера, Стравинского, Шостаковича. Публика ходит охотно»\*.

В этих скупых словах скрыто большое содержание. По сведениям, приведенным М. С. Друскиным в его статье о Соллертинском, за три года Ленинградской филармонией дано было в Новосибирске «538 концертов, которые посетило около полумиллиона человек»<sup>1</sup>. Каждый из этих концертов сопровождался вступительным словом Соллертинского.

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 125.

Память настойчиво возвращается в переполненный белый зал Ленинградской филармонии. Разноголосый шум смолкает, когда из дверей, ведущих на эстраду, размахивая руками, наклонив голову, пробираясь между пюпитрами, появляется Соллертинский. Он выходит вперед, к самому краю, по рядам прокатывается легкий сухой град аплодисментов, шепот. Начинается поразительная импровизация, стремительная, взрывчатая, напористая. Первое впечатление слушателя, если он до этого не знал Соллертинского, было ошеломляющим. Казалось, на него надвинулась лавина или слух захлестнул мощный поток. Но очень скоро слушатель свыкся с этой, как и все в Соллертинском, неповторимой манерой речи, и то, что за мгновение до этого казалось хаосом, осознавалось как гармония и закономерность. Речь Соллертинского, образная, стройная, несмотря на свою импровизационность, была эмоциональной, страстной — ибо он не мог оставаться равнодушным, говоря об искусстве, и, в сотый раз рассказывая о Бетховене и Берлиозе, сохранял свежесть непосредственного чувства, потому что никогда не повторял предшествующего выступления. Речь Соллертинского убеждала силой диалектики, кипением мысли, открытой влюбленностью в музыку. Он отдавался творчеству радостно, рождая ответный ток радости у слушателей. Таким Соллертинский навсегда остался в благодарной памяти всех, кто знал и слушал его, кто ценил его высокие духовные качества и любил его.

Я не знаю происхождения его фамилии, но мне хочется, чтобы в основе ее лежало латинское *sollers, sollertis*, что значит искусный, изобретательный, умный, творческий, находчивый, умелый, изощренный\*. Именно в таком широком смысле применяли это слово римские поэты — Овидий и Гораций, историки — Тацит, ораторы — Цицерон, архитекторы — Витрувий и многие другие. Разве не соответствуют все оттенки смыслового значения *sollers* тому навсегда вошедшему в нашу духовную жизнь человеческому явлению, которое мы называем Соллертинский?

*М. Друскин*

## СОЛЛЕРТИНСКИЙ-ПУБЛИЦИСТ

В юнопешские годы Соллертинский внес в записную тетрадь изречение Александра Блока: «Новое всегда тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, тот перестанет быть обывателем».

Это изречение словно эпиграф к жизни Ивана Ивановича Соллертинского.

Он был всегда охвачен творческим беспокойством. Всем своим существом он отвергал косное, омертвевшее в окружающей действительности, культуре и быте, ненавидел мещанство, филистерство. Саркастически обличал пошлость, «умеренную эмоциональную температуру — тепловатую музыку», как метко сказал на одной дискуссии, «парфюмерную сентиментальность». На другой дискуссии обронил злое слово о критиках, которые бесстрастно пишут о страстности в искусстве. В этом грехе его никто не мог упрекнуть.

Соллертинский без остатка предавался тому, над чем работал, будь то большое или малое дело. Преисполненный высокими культурных запросов, он ощущал себя накрепко связанным со всем земным, чем определяется каждодневность бытия, не чурался житейской суеты, не мыслил своего существования иначе как в гуще событий и был не сторонним их наблюдателем, а кровно заинтересованным соучастником.

Его волновали в искусстве идеалы всечеловеческого братства Бетховена или Малера, трагическое величие Шекспира или Мусоргского, полнокровное биение жизни в творениях Лопе де Вега, Моцарта, Глинки, Стендаля, Бальзака, Бизе или Верди. Наряду с трагедией или драмой его привлекали и комедия, фарс, клоунада. Предельное эмоциональное напряжение и эксцентрика, огненный пафос и гротеск — таковы крайние и одновременно тесно переплетающиеся полюсы интересов Соллертинского. Поэтому ему равно близки были Шостакович и Оффенбах, Достоевский и Чаплин.

В личности И. И. Соллертинского поражает органичность сочетания мысли и действия, теории и практики. То, что он публиковал, о чем говорил, подсказано острой злободневностью. Например, именно благодаря его настойчивости в репертуар Ленинградской филармонии 30-х годов вошли как неотъемлемая часть симфонии Малера, произведения Берлиоза — и Соллертинский создает о творцах этих сочинений монографии; готовится премьера Оркестровых вариаций Шёнберга — Иван Иванович пишет о нем брошюру и т. д. С другой стороны, в критических статьях об опере или балете Соллертинский дает не только рецензию на спектакль, но и оценку развития данного театра в целом, роста его исполнительских сил; он по-новому освещает и значение анализируемого произведения в истории искусства. Вот почему исследования Соллертинского проникнуты публицистичностью, а критика — научностью. Он был выдающимся просветителем — в лучшем, в веках сохранившемся смысле этого слова.

Свои убеждения Соллертинский отстаивал темпераментно, с покоряющей принципиальностью. Он пропагандировал их в огромной по диапазону и интенсивности деятельности, которая охватывала: публичные лекции, педагогику, журналистику, научные и научно-популярные труды. Перечисленные разделы неразрывно связаны между собой: на вузовских занятиях и публичных выступлениях, окрашенных вдохновенной импровизацией, пересматривались привычные суждения, формулируемые положения закреплялись в журнальных и газетных статьях, служили основой для брошюр и книг. Вероятно, не ошибусь, если скажу, что эти занятия и выступления являлись для Соллертинского своеобразной лабораторией мысли. Однако неверным было бы переоценивать в них роль импровизационного начала. Ученый редкой эрудиции и феноменальной памяти, он тщательно продумывал план не только лекции, но даже вступительного слова к концерту. В зрелые годы ему не приходилось специально к ним готовиться, тем не менее записывались краткие тезисы речи либо отдельные образные сравнения, меткие выражения<sup>1</sup>.

Легкость импровизации — это свойство искрящегося таланта Соллертинского, его ораторского искусства. Но не только таланта: легкость была обретаема в труде, а труд для Ивана Ивановича — источник радости. Он презирал ленивых. Слово «бездельник» приобретало в его устах специфический оттенок: это человек, пораженный леностью ума. Сам же Соллертинский сохранился в памяти современников находящимся в непрестанном духовном движении. (Кстати, он — завязанный пешеход и ходил быстро!)

Уменьше радоваться тому, что делал, — удивительный дар И. И. Соллертинского. Радость при встрече с друзьями, с книгой, с аудиторией, причем любой — филармонической, вузовской, профессиональной или любительской. Он всюду и со всеми (с кем хотел) находил общий язык. Щедрый в общении, он нуждался в нем. Много давая людям, с еще большей страстью отдавался работе.

...Мысленно вижу его ленинградскую квартиру на Крестовском острове. Открытые полки с книгами. Слева тахта. Обстановка более чем скромная. У окна маленький стол, за которым, скособочившись, сидит Иван Иванович. Торопливо пишет. Его почерк — мельчайший. Строчки надвигаются друг на друга, выстраиваются графически четкими рядами. Пишет с увлечением, скорописью, почти без вычерков...

---

<sup>1</sup> Образцы таких заметок см. в разделе «Тезисы, планы, заметки» настоящей книги.

Как формировалась личность И. И. Соллертинского? Трудно на это ответить. После возвращения в 1921 году из Витебска в Петроград он прошел сквозь стадии вузовского обучения стремительно и, если можно так выразиться, полифонично: различные области знания будто одновременно подчинялись ему. Вначале, как известно, была испанистика и — шире — литературоведение, потом театроведение. Началась бурная педагогическая деятельность по искусствоведческим дисциплинам: с 1923 — в Первой художественной студии, с 1924 — в Институте истории искусств, где в то время он еще не закончил аспирантуры, с 1930 — в Хореографическом училище, с 1936 — в консерватории, с 1943 (в Новосибирске) — в Ленинградском театральном институте<sup>1</sup>.

В сфере духовных интересов — всегда очень широких по кругозору — к середине 20-х годов возникло смещение акцентов. После окончания университета (в 1924 году) на второй план отошла испанистика; вскоре погаснет интерес и к театроведению или, точнее сказать, к драматическому театру — вспыхнет увлечение театром музыкальным. Отмеченные смещения не случайны: еще на двадцать втором году жизни (1924) Соллертинский записал в своем дневнике: «Поведать о себе словами не могу. Музыка — вот тот идеальный язык, которому принадлежит всякая частица моего этоса». Но пройдут годы, прежде чем он сумеет утвердить себя как музыкант. Немалую помощь в этом окажут встречи с Н. А. Малько, дружба с Д. Д. Шостаковичем.

В музыкальном театре под одной крышей уживаются опера и балет. Последнему Иван Иванович уделял сначала преимущественное внимание, и первым его критическим выступлением в ленинградской печати явилась рецензия на премьеру «веселого представления с пением и музыкой» Стравинского — «Байки про Лису»<sup>2</sup>. В том же 1927 году вышли из печати (в русском переводе) «Письма о танце» выдающегося балетмейстера XVIII века Новерра, снабженные обстоятельной статьей Соллертинского<sup>3</sup>. Так сразу же он заявил о себе как крупный знаток балета.

С годами авторитет Ивана Ивановича среди деятелей хореографии все более возрастал. Это неудивительно: он прекрасно разбирался в технике танца — как профессионал, а не любитель, — столь же превосходно знал законы сцены и театральную

---

<sup>1</sup> Подробный список дисциплин — в том числе и не искусствоведческих, — которые прочел И. И. Соллертинский в ленинградских вузах, приведен в конце книги.

<sup>2</sup> См.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.

<sup>3</sup> Расширенная и дополненная, эта статья перепечатана в книге «Классики хореографии», Л., 1936.

технику, был эрудированным историком театра, балетного в том числе, компетентным историком литературы, драматургии и виднейшим музыкальным деятелем Ленинграда. Короче говоря, он выступал во всеоружии знаний, не имея в этом отношении себе равных. Он любил балет и стал его взыскательным критиком и другом.

Не преувеличивая можно утверждать, что ни одна балетная премьера не прошла мимо Соллертинского: он участвовал в обсуждении спектакля на разных этапах его подготовки и после публичного показа. За редчайшими исключениями на все эти спектакли он откликнулся в печати. (Среди таких исключений — балет «Утраченные иллюзии», который, однако, более всего ценил в композиторском наследии Б. В. Асафьева.)

На протяжении 14 лет — с 1927 по 1940 год — Соллертинский неостановочно следил за развитием ленинградского балета: его последнее в печати критическим выступлением явилась рецензия на премьеру «Сказки о попе и его работнике Балде» М. Чулаки. Своими выступлениями — печатными и устными, на дискуссиях — Иван Иванович стимулировал рост советской хореографии, был его возбудителем и одновременно глашатаем истинно художественного, образно-содержательного, реалистического начала в искусстве балета.

Итак, в 1927 году появилась первая рецензия о хореографическом спектакле, через год — об оперном, причем на самые острые темы: о постановках «Джонни наигрывает» Крженека (или, как тогда писали, — Кшенека) и «Кавалера роз» Р. Штрауса<sup>1</sup>. Отныне не только балет, но и опера включается в орбиту внимания И. И. Соллертинского. Читая его статьи в хронологическом порядке, по мере их появления в прессе, убеждаешься, как стремительно он осознавал свое призвание музыканта. На первых порах робко, а потом все увереннее он говорит о принципах музыкальной драматургии — «шекспиризирующей», согласно его излюбленному определению, или «шиллеризирующей», — о далеко не простых антитезах театральных концепций Глюка и Моцарта, Вагнера и Верди, Глинки и Мусоргского. Но главное: публицистика вновь выступает в союзе с наукой. Подспорьем для рецензий на оперные спектакли служат исследовательские работы об авторах музыки этих спектаклей. Среди них не только названные выше композиторы, но Бетховен и Чайковский (творчество которых разбирается на вузовских занятиях и в публичных лекциях), Мейербер и Оффенбах (им посвящены специальные

---

<sup>1</sup> «Жизнь искусства», 1928, № 47 и 49, 50.



работы). И еще: неуклонно разрабатываются актуальнейшие проблемы советской оперы.

Как и в балете, так и здесь Соллертинский ратует не только за новое, верное прочтение классических творений прошлых времен, но прежде всего — за создание новой, советской оперной классики. Подлинное счастье он испытывал, присутствуя на репетициях и посещая спектакли оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», усматривая в ней знаменательную победу всего советского искусства.

Идут годы, и Соллертинский становится одним из крупнейших специалистов по оперной драматургии. Он выступает по этим вопросам на всех, в том числе и всесоюзных, совещаниях, и, конечно же, он постоянный участник внутритеатральных споров при подготовке ленинградских оперных спектаклей, а затем их обсуждений после премьеры — в печати или на публичных дискуссиях. Так продолжалось вплоть до войны. Примечательно, что последняя его рецензия — о премьеры «Лоэнгрина» в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова — была опубликована 21 июня 1941 года, в последний мирный день Родины...<sup>1</sup>

..И еще раз нам придется вернуться назад, к началу критической деятельности И. И. Соллертинского. 21 июля 1929 года он опубликовал статью «Ближайшие пути филармонии», осенью того же года — статью «Проблема симфонизма в советской музыке»<sup>2</sup>. С этого времени симфонизм, наряду с музыкальным театром, является его центральной исследовательской темой. Ближайшие годы посвящены написанию двух книг — о Малере и о Берлиозе. Потом длинной чередой следуют статьи, брошюры, доклады о крупнейших симфонистах прошлого и современности, о новаторском развитии классических традиций прошлого. Венчает эти научные изыскания блистательный доклад на Всесоюзном совещании по вопросам советского симфонизма, которое было проведено в Ленинграде в преддверии войны<sup>3</sup>.

Однако в критическом наследии И. И. Соллертинского рецензии на концерты представлены менее широко, нежели на спектакли музыкальных театров. Объясняется это тем, что с начала 30-х годов он близко стоял к руководству филармонии, а в 1939 году стал ее художественным руководителем. Поэтому больше

---

<sup>1</sup> См. перепечатку этой рецензии в сб.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963, с. 43—46.

<sup>2</sup> «Жизнь искусства», 1929, № 29 и № 46.

<sup>3</sup> Теоретическая часть этого доклада под названием «Исторические типы драматургии» опубликована в сб.: Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963.

писал брошюру, аннотаций и теоретических статей об отдельных произведениях — в их числе есть и программные, обосновывающие репертуар текущего сезона, — нежели об отдельных концертах.

Другое дело в театрах — там он встречался с противодействием и потому в печати ратовал за обновление репертуара, за последовательный и смелый показ всего лучшего, чем богато мировое оперно-балетное наследие и что создавалось советскими композиторами. Необходимое условие для осуществления этого — высокий художественный уровень спектакля во всех образующих его компонентах. В филармонии иное положение — ее симфонический оркестр общепризнан как один из лучших коллективов мира; к тому же 30-е годы были богаты гастролями замечательных зарубежных дирижеров и явились временем расцвета советских молодых дирижерских талантов (Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, Е. Микеладзе, Н. Рабинович, Н. Рахлин и др.).

В театрах рутина, косность — главная мишень нападков Соллертинского. Но он вовсе не является сторонником любого экспериментаторства: если оно покажется ему необоснованным, он будет критиковать даже глубоко ценимого им Вс. Мейерхольда (как постановщика «Пиковой дамы» в 1935 году).

Если же Соллертинский одобрит спектакль, то и тогда не преминет указать на его частные недостатки. Остроумно он высмеивает то, что ему представляется ложным, и доброжелательно, тепло отметит положительное. Причем — любопытная деталь! — всегда с особой теплотой поощрит артистов, то есть тех, кто непосредственно несет искусство в массы зрителей-слушателей.

Обзор оперно-балетных премьер, на которые написаны рецензии Соллертинского, помогает восстановить историю музыкально-театральной жизни Ленинграда. В них встречаем живые отклики на произведения современных авторов — Стравинского и Кржежека, Шостаковича и Желобинского, Дзержинского и Чипко, Прокофьева и Асафьева, Кабалевского и Пащенко; с ними соседствуют критические разборы классических сочинений Моцарта, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Верди, Вагнера, Бизе.

Всего за 1927—1941 годы И. И. Соллертинский опубликовал более восьмидесяти статей и рецензий на спектакли ленинградских театров. Он печатался в «Красной газете» и «Ленинградской правде» (в последней особенно интенсивно за годы 1937—1941); с 1932 года — в газете «Советское искусство»; с 1934 — он постоянный сотрудник «Известий»; одновременно писал в ленинградских журналах «Жизнь искусства» (за годы 1927—1929 более 40 статей), «Рабочий и театр» (1930—1935); сотрудничал в московских журналах «Театр» и «Советская музыка».

Привожу в хронологическом порядке перечень тех спектаклей, на которые Соллертинский откликнулся в своих статьях.

1. Оперы и оперетты: «Джонни» Крженека, «Кавалер роз» Р. Штрауса (1928), «Колумб» Дресселя, «Евгений Онегин» Чайковского, «Отелло» Верди, «Садко» Римского-Корсакова, «Тайга» Штрассенбурга (1929), «Боккаччо» Зуппе, «Нос» Шостаковича, «Лед и сталь» Дешеева (1930), «Дон Паскуале» Доницетти (1931), «Кармен» Бизе, «Трубадур» Верди, «Принцесса долларов» Фалля, «Золото Рейна» Вагнера, «У парижской заставы» («Водовоз») Керубини, «Фиалка Монмартра» Кальмана, «Беглец» Стрельникова, «Камаринский мужик» Желобинского (1933), «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Ледяной дом» Листова — Гладковского, «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Мазепа» Чайковского, «Флория Тоска» Пуччини (1934), «Воцдек» Берга, «Пиковая дама» Чайковского, «Именины» Желобинского, «Севильский цирюльник» Россини, «Тихий Дон» Держинского, «Травиата» Верди (1935), «Проданная невеста» Сметаны, «Кыз-Жибек» Брусиловского, «Броненосец „Потемкин“» Чишко (1937), «Кола Брюньон» Кабалевского, «Кармен» Бизе (1938), «Иван Сушанин» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Помпадуры» Пашенко (1939), «Чародейка» Чайковского, «Фальстаф» Верди, «Фауст» Гуно, «Люэнгрин» Вагнера (1941).

2. Балеты: «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» Стравинского, «Ледяная дева» (на музыку Грига), «Крепостная балерина» Корчмарева (1927), «Арлекинада» Дриго (1928), «Красный мак» Глиэра, «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» Чайковского (1929), «Динамиада» Шостаковича (1929), «Болт» Шостаковича, «Эсмеральда» Пуви (1931), «Лебединое озеро» Чайковского (1933), «Копчелия» и «Фадетта» Делиба, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Щелкунчик» Чайковского (1934), «Катерина» (на музыку Адана и Рубинштейна), «Светлый ручей» Шостаковича (1936), «Партизанские дни» Асафьева (1937), «Раймонда» Глазунова (1938), «Кавказский пленник» Асафьева (1938), «Лауренсия» Крейна (1939), «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Сказка о попе и работнике его Балде» Чулаки (1940).

Если к этому перечню добавить отдельные рецензии на концерты, обзорные очерки о деятельности филармонии или театров, статьи по злободневным вопросам репертуарной политики, творческие портреты современных деятелей театра, исполнителей, композиторов,— то И. И. Соллертинского по праву можно назвать историографом музыкальной жизни Ленинграда с конца 20-х до начала 40-х годов.

Недоброжелатели И. И. Соллертинского говорили, — а столь ярко одаренная личность не могла не иметь завистливых недоброжелателей! — будто, израсходовав себя в устной речи, он оставил малое критическое и научное печатное наследие. Дабы удостовериться в предвзятости подобных утверждений, загляните в приведенный в конце этой книги библиографический указатель, который содержит свыше 250 названий. И притом учтите: критическая работа Соллертинского длилась в Ленинграде свыше 15 лет, а собственно научная, если иметь в виду только публикации, и того меньше. Надо учесть и другое — конкретные условия, в которых протекала деятельность Ивана Ивановича.

Она имела две волны восхождения.

Зенитом первой волны явился 1935 год, начало же ее приходится на рубеж 20—30-х годов, когда в организационно-идеологической сфере усилилось раимовское засилие. Отсюда следы «примет времени», что порой проявлялось в недооценке некоторых явлений мировой классики, в огрубленной прямолинейности характеристик, в схематически упрощенном социологизировании. Поэтому современному читателю следует не сетовать на то, что отмеченные заблуждения встречаются в работах Соллертинского раннего периода, а удивляться, как скоро они были им преодолены — к середине 30-х годов. Именно тогда вглубь и вширь развилась научно-критическая мысль И. И. Соллертинского.

Но в 1936 году в печати появились необоснованно резкие выпады против Д. Шостаковича и его оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Как апологет этой оперы, был печатно осужден и Соллертинский. В этом трудном для него — и не только для него! — году он почти перестал публиковаться<sup>1</sup>. Временно сместились и некоторые эстетические оценки. . . Вскоре, однако, талант Ивана Ивановича вошел в свою высшую, зрелую пору. Но недолго длилась эта пора — всего около трех лет.

Война фактически прервала публицистическую деятельность Соллертинского — с осени 1941 по начало 1944 года в трудных условиях эвакуации, в Новосибирске, он опубликовал всего 7 газетных заметок и 3 аннотации к концертам, а планы ранее задуманных книг остались незавершенными.

Отторгнутый от самых близких друзей, лишенный привычной интеллектуальной среды, в которой он — возбудитель пламенных споров, дискуссий — так нуждался, Иван Иванович тем не менее не утратил жизнедеятельного тонуса, не ослаб его общественный

<sup>1</sup> Ср. в библиографическом указателе объем публикаций в 1935 и в 1936 гг. В аналогичном указателе, приложенном к сб. «Критические статьи» И. Соллертинского, 1963, с. 178, из-за типографской ошибки не разграничены эти годы.

темперамент. По-прежнему он испытывает радость от общения с книгами, в поисках которых переворочил библиотеки Новосибирска, и беззаветно отдается лекторской работе в любой аудитории, в том числе и красноармейской<sup>1</sup>. Напоследок, осенью 1943 года, но — увы! — ненадолго, он вернулся и к педагогической работе: в Новосибирск был переведен Ленинградский театральный институт, за год до того эвакуированный в Томск.

В феврале 1942 года этот институт был вывезен из блокированного Ленинграда в Пятигорск, а затем — в Сибирь. Я заведовал там кафедрой. По приглашению Ивана Ивановича выезжал из Томска в Новосибирск (прочел несколько лекций в филармонии, участвовал в исполнении Пятого Бранденбургского концерта Баха). Осенью же 1943 года перевелся в Уральскую консерваторию, в Свердловск. Даю отрывки из последних полученных мною открыток Ивана Ивановича.

1 ноября 1943 года он писал:

«...Завтра я вновь уезжаю в Москву и вернусь 5 декабря, после чего опять буду в Москве конец января и весь февраль. Московская консерватория и Научно-исследовательский институт зачислили меня профессором. <...> Храпченко<sup>2</sup> настаивает на окончательном переезде в Москву и сулит в ней квартиру в каком-то доме на Ленинградском шоссе. Но мне не хочется окончательно рвать с Филармонией (почти 15 лет работы!)<sup>3</sup> и к тому же с Институтом (где я веду кафедрой западноевропейского искусства и читаю театроведческие предметы на I и III курсах, помимо истории музыки, которую делит со мной Вайнкоп). Буду жить на два города. В Москве видел множество народу, в том числе Асафьева, Оссовского, Грубера, Ант. И. Раупенас<sup>4</sup>, Н. П. Акимова, Мокульского, Державина и мн. др. Если Ты будешь в Москве, осведомись у Шостаковича о моем местопребывании (останавливаюсь я у него). 8-я его симфония несравнимо интересней 7-й. На меня самое сильное впечатление произвела его 2-я ф.-п. соната — пожалуй, одно из самых лучших его сочинений (бесконечно выше всей остальной ф.-п. музыки, которую он писал)...»

---

<sup>1</sup> Об этом подробно пишет далее Ю. Вайнкоп: см. также мою статью в сб.: Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л., 1946, с. 125.

<sup>2</sup> М. Б. Храпченко — известный ныне литературовед — был тогда председателем Комитета по делам искусств (М. Д.).

<sup>3</sup> Иван Иванович, очевидно, имел в виду 1929 год, когда он стал штатным лектором филармонии и членом ее художественного совета (М. Д.).

<sup>4</sup> А. И. Раупенас — ленинградская балерина; И. И. Соллертинский посвятил ей свою книжку о Малере (М. Д.).

Проездом, на обратном пути Иван Иванович послал открытку из Свердловска, причем с присущей ему дотошностью пометил: «9 декабря 1943 г., поезд № 42»:

«...Поезд стоит слишком мало времени, чтобы я смог обнять Тебя. <...> Возвращаюсь из Москвы, где пробыл больше месяца. Выступал с докладом о Чайковском, прочитал в ГИТИСе<sup>1</sup> два курса лекций по истории эстетики и анализу музыкальных стилей XIX—XX вв., прочел несколько публичных лекций в Доме ученых (одну из них — о Шостаковиче), большое количество докладов и несколько вступительных слов в б[ольшом] зале Консерватории. Со второго семестра буду читать в Моск[овской] Консерватории один сводный и один специальный курс. <...> Потом по приглашению Наркомвоенморфлота прочту ряд лекций в Ленинграде и Кронштадте...»

Кипучая деятельность Соллертинского вновь обрела привычный для него довоенный размах. Как одержимый, он окунулся в работу, не щадя себя, не задумываясь о последствиях тяжелой сердечной болезни, которая вскоре приведет его к трагическому концу. Лишь вскользь в последней открытке он роняет горькие слова: «Жизнь моя стала подвижной и беспокойной. Настроение от этого, к сожалению, не улучшилось».

В начале февраля 1944 года я был в Москве. С нетерпением ждал обещанного приезда Ивана Ивановича. Но встрече нашей не суждено было состояться...

## *Е. Бронфин*

### **СОЛЛЕРТИНСКИЙ — МУЗЫКАЛЬНЫЙ УЧЕНЫЙ**

Научное наследие И. И. Соллертинского количественно сравнительно невелико, оно было создано за краткий срок, охватывающий менее 10 лет. Но давно уже стало хрестоматийной истиной, что не количество исписанных листов является атрибутом их ценности. Именно так обстоит дело в случае Соллертинского: при относительно скромных размерах, его научное наследие заслуживает самого пристального внимания и изучения. Чтобы обосновать эту «аттестацию», достаточно хотя бы перечислить некоторые характерные особенности его исследовательских работ. Вот они: высокий интеллектуализм, творчески конструк-

---

<sup>1</sup> ГИТИС — Московский театральный институт, директором которого в те годы был проф. С. С. Мокульский (М. Д.).

тивный склад мышления, заостренность и актуальность проблематики, умение любую тему «привязать» к насущным идейно-эстетическим запросам текущего времени и рассматривать под широким углом зрения на основе универсальной гуманитарной эрудиции, сочетание научной основательности с ярко темпераментной полемичностью, толкование музыкального искусства как «звукозаписи жизни»<sup>1</sup>. Именно благодаря этому, невзирая на то что некоторые работы Соллертинского «перекрыты» позднейшими исследованиями, научные труды Ивана Ивановича поныне сохраняют познавательное значение и в своей совокупности представляют неоспоримую большую ценность.

Тематика работ Соллертинского убедительно свидетельствует о широте его эстетического кругозора, многообразии интересов, поистине неумной творческой пытливости. Объектом его научных размышлений оказываются венские классики, крупнейшие творческие фигуры зарубежного и русского искусства XIX и начала XX веков, многообразное творчество советских композиторов 20-х — начала 40-х годов. Он разрабатывает как монографические, так и проблемные темы. В качестве примера последних назовем: «Исторические типы симфонической драматургии», «Драматургия оперного либретто»<sup>2</sup>. Ивана Ивановича в первую очередь привлекают малоизученные или дискуссионные вопросы, дающие простор научному поиску. Впрочем, активность его научно-аналитической мысли проявляется и тогда, когда он обращается к темам, казалось бы, освещенным достаточно полно. И в этих случаях ученый всегда находит новый угол зрения, свежий подход, позволяющий пересмотреть крепко сложившиеся представления, по-новому воспринять давно известные музыкальные явления.

В многотемье работ Соллертинского есть два основных полюса притяжения. Первый — проблематика оперного искусства, второй — проблемы симфонического творчества. Такая ориентация, конечно, в известной степени следствие личных склонностей Ивана Ивановича, но прежде всего она обусловлена эпохой, к которой относится появление большинства его научных работ. Это была эпоха, требовавшая создания крупных и емких музыкальных произведений, предназначенных для воплощения сложных и конфликтных образов действительности. На эти жанры ориентирова-

---

<sup>1</sup> Выражение К. С. Петрова-Водкина; цит. по кн.: Богданов-Березовский В. Дороги искусства. Л., 1974, с. 172.

<sup>2</sup> Эти и другие работы, разбираемые в данной статье, — за исключением тех, которые специально оговорены, — опубликованы в двухтомнике И. И. Соллертинского: «Исторические этюды» и «Критические статьи», Л., 1963.

лись композиторы, и они же привлекали наибольшее внимание музыковедов.

Соллертинский вступил на музыковедческое поприще на рубеже 20—30-х годов, в период активнейшего и напряженнейшего строительства советской музыкальной культуры и острых дискуссий о путях этого строительства. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года помогло преодолеть крайности и заблуждения двух противоборствующих группировок — АСМ и РАИМ, открыло широкие перспективы развития советского искусства, положив в основу ленинский завет об освоении всего культурного наследия прошлого. Перед советским музыковедением во весь рост встала задача постижения и вскрытия с позиций марксистско-ленинской эстетики идейно-эстетической сущности многообразных явлений музыкального искусства прошлого и настоящего. Ведущие музыковеды Ленинграда Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), А. В. Оссовский, Р. И. Грубер, П. Б. Рязанов, Х. С. Кущнарев и другие с огромным увлечением работали над разрешением этой задачи, беспрецедентной по своей новизне и сложности. В одном ряду с ними — и молодой И. И. Соллертинский. Для него, тесно связанного с ленинградскими оперными театрами, филармонией, консерваторией (с 1936 года), со многими периодическими изданиями, научно-исследовательская работа явилась органическим элементом, основой критической, просветительско-популяризаторской и педагогической деятельности. Возник своего рода симбиоз научного поиска и музыкально-публицистической и лекторской практики.

Музыкальная жизнь выдвигала перед Иваном Ивановичем темы и проблемы, требующие незамедлительного исследовательского рассмотрения и освещения. Поэтому нередко результаты его специальных изысканий отливались в формы научно-популярной литературы. Этого повелительно требовала музыкальная практика. Отсюда совершенно закономерно, что многие музыковедческие работы Соллертинского выходили в свет в виде небольших брошюр, так называемых «путеводителей по концертам», или очерков, включенных в сборники статей, которые издавались оперными театрами к новым постановкам под рубрикой «в помощь зрителю». Столь же закономерно, что разработки сложных тем зачастую первоначально появлялись в виде обширных докладов, с которыми Соллертинский выступал на различных музыкальных симпозиумах, и лишь затем приобретали форму статей для специальной музыкальной периодики. И опять-таки статей, а не книг. На последние не оставалось времени, необходимо было хотя бы в сжатом виде, но мобильно превратить устную речь в печатное слово.



Концентрированность мысли, предельная сжатость изложения приводили к тому, что Соллертинский зачастую был вынужден многие попутно возникающие интереснейшие вопросы излагать в виде своего рода творческих заявок, щедрых указаний на возможные оригинальные сферы и темы исследований. Таких научных «заделов» в публикациях Ивана Ивановича множество, и, конечно, если бы жизнь ученого не прервалась столь преждевременно, они явились бы исходным материалом для крупных музыковедческих трудов.

Как истый ученый, Соллертинский подходил к разработке любой темы (в особенности музыкально-исторической), не только глубоко изучив объект исследования или критического анализа, но освоив всю имеющуюся по данному вопросу научную литературу. Владея многими европейскими языками, он умело использовал в работах, посвященных западноевропейской музыке, наиболее ценные и интересные мысли передовых зарубежных музыковедов, причем использовал их творчески, плодотворно развивая и тем самым обогащая. Если бы даже Соллертинский ограничивался подобными научными «парафразами», то и тогда его труды имели бы для своего времени положительное значение, ибо они вводили в обиход советского читателя результаты новейших изысканий зарубежного музыкознания. Но это было далеко не главное.

Соллертинский одним из первых советских музыковедов стал изучать явления музыкального искусства в социально-историческом аспекте, вскрывая их сопряженность с основополагающими идейно-философскими и эстетическими направлениями эпохи, раскрывая композиторское творчество как художественный результат сложного взаимодействия общественных, исторических, национальных, психологических и профессиональных факторов. Этот метод, прокладывавший путь к объективному музыковедческому анализу, в ту пору, да и много позднее, был недоступен буржуазным исследователям.

Фундаментальные познания в области гуманитарных наук позволили Соллертинскому применять метод широких ассоциаций — исторических и литературно-художественных. Под его пером любой композитор, любое музыкальное сочинение предстает не изолированно, а в богатом контексте других искусств и других культурных явлений. Ассоциации, предлагаемые Иваном Ивановичем, порой неожиданны, но всегда плодотворны, ибо исходят из виртуозного владения многосторонне изученным материалом, ведут к широкому обобщению.

Социально-исторический и философско-концепционный подход к творчеству композитора минувшего времени или к его отдельно

взятому творению обуславливал глубокое постижение Соллертинским авторских замыслов, раскрытие в них того, что устремлено в эстетику грядущего и становится художественным фактором современной исследователю жизни. Музыкальные явления прошлого Соллертинский рассматривал не только в их историко-художественной данности — с редкостным умением он обнаруживал в них способность жить в изменяющемся мире, раскрывать перед последующими поколениями свои ранее не познанные идейно-образные грани. У него было острое чувство современности, благодаря которому он и историю не отрывал от современности, воспринимая ее (историю) в непрерывном движении.

Проблематику советского музыкального творчества Соллертинский освещал преимущественно в критических и публицистических статьях. Это естественно: текущая музыкальная жизнь ждала сиюминутного аналитического отклика. Но присущая критике способность воспринимать всякое художественное явление в сложных многосоставных связях и опосредованиях и в этой области зачастую приводила к глубоким научным обобщениям и выводам.

И еще одним замечательным для ученого даром обладал Иван Иванович — даром портретной характеристики. Его меткий, пронизательный анализ творческой деятельности того или иного композитора (минувшего или настоящего времени) всегда вызывает у читателя ясное представление о реальном идейно-эстетическом и этическом облике художника.

Из сказанного ясно, что Соллертинскому-ученому начисто чужды академическое бесстрашие, объективизм. Его теоретические рассуждения неотделимы от эмоционального восприятия музыки, его научная речь экспрессивна, в ней звучит влюбленность в музыкальное искусство, и потому она всегда покоряюще образна.

Все музыковедческие работы Соллертинского (за исключением отдельных статей) приходятся на 30-е годы. На эти труды, естественно, наложили свой отпечаток и бесспорные достижения советской музыкально-исторической науки, и некоторые негативные, свойственные тому времени моменты — прежде всего пристрастие к поверхностному социологизированию (так называемый «вульгарный социологизм»). Не избежал этого пристрастия и Иван Иванович. Но справедливости ради надо отметить, что на протяжении немногих лет он проделал значительную эволюцию. Если, скажем, в первой редакции книжки о Гекторе Берлиозе, вышедшей в 1932 году, вульгарный социологизм проявляется отчетливо, даже несколько назойливо, то во второй редакции, опубликованной тремя годами позже, явно ощущается начало его преодоле-

ния. Не приходится сомневаться в том, что Иван Иванович сам завершил бы этот процесс, живи он дольше<sup>1</sup>. Но ученого нет уже более тридцати лет, а его работы живут полнокровной жизнью. Бесспорно, они заслуживают того, чтобы об их достоинствах и просчетах было сказано с позиций, достигнутых советским музыкознанием к 1970-м годам.

Среди исторических работ Соллертинского выделяются три, посвященные оперному творчеству трех венских классиков — Глюка, Моцарта и Бетховена, последовательно появившиеся в 1937, 1938 и 1940 годах<sup>2</sup>. Если во второй и третьей речь идет об одном оперном произведении композитора (о «Волшебной флейте» и о «Фиделио»), то первая представляет собой законченную монографию, вкратце излагающую весь творческий путь художника.

Советское музыкознание не балует Глюка своим вниманием. Если не считать содержательную статью В. Д. Конен<sup>3</sup>, опубликованную в 1964 году и приуроченную к 250-летию со дня рождения великого оперного реформатора, то монографический очерк Соллертинского и поныне остается единственным советским исследованием по данной теме<sup>4</sup>. Это одна из наиболее бесспорных музыкально-исторических работ данного автора. Творчество Глюка показано в последовательной эволюции от ранних опытов до высших реформаторских свершений, широко и полно освещены музыкально-эстетические воззрения композитора, рельефно и метко охарактеризованы стиль и драматургия его зрелых опер, приведены убедительные примеры. Глюк предстает как деятель эпохи Просвещения, как провозвестник революции. Его творческий путь показан на широком историческом фоне, в гуще многообразной литературно-художественной и музыкально-театральной жизни Италии, Австрии и Франции середины и второй половины XVIII века.

---

<sup>1</sup> При переиздании работ И. И. Соллертинского в 1946 г. («Избранные статьи о музыке», Л.—М., «Искусство»), в 1956 г. и в 1963 г. (названный выше двухтомник) встречавшиеся в них вульгарно-социологические характеристики были по замечкам (маргиналиям) автора в значительной степени сняты редактором этих изданий М. Друскиным.

<sup>2</sup> Соллертинский И. Глюк. Л., Музгиз, 1937. Соллертинский И. И. «Волшебная флейта». Ленинградская филармония, 1938. Соллертинский И. И. «Фиделио» Бетховена. Л., Ленинградская филармония, 1940.

<sup>3</sup> «Советская музыка», 1964, № 7, с. 71—81.

<sup>4</sup> В 1971 г. вышла из печати популярная монография из серии «Книжка для юношества»: Белецкий И. Глюк. Л., «Музыка».

В итоговой оценке Глюка автор монографии обоснованно отвергает укоренившееся представление (оно было «узаконено» Роме-ном Ролланом), что автор «Ифигении в Авлиде» был более поэтом, нежели музыкантом. Соллертинский раскрывает присущую ему мощь музыкальной выразительности.

В брошюре о «Волшебной флейте» Моцарта есть и недостаточно аргументированные, и некоторые спорные моменты. Например, вряд ли справедлива столь уничижительная характеристика Шиканедера; заслуживает более положительной оценки и либретто оперы<sup>1</sup>; трактовка же самой оперы как итогового художественного отражения лишь просветительской философии дается без учета воздействия идей литературного движения «Бури и натиска» и Великой французской буржуазной революции; наконец, представляется в известной мере преувеличенной роль «социального оптимизма» в творчестве Моцарта.

Вместе с тем очерк Соллертинского содержит много ценных, не устаревших со временем мыслей. Он привлекает прежде всего решительным опровержением устойчиво бытовавшего филистерского мифа о безмятежном «солнечном Моцарте». Оригинально определен жанр оперы как «гениальной социальной утопии в музыке», установлены аналогии между Зорастро и лессинговским Натаном Мудрым или маркизом Поза из «Дона Карлоса» Шиллера. Очень точно сказано, что «театральные корни «Волшебной флейты» восходят не к мистерии и священнодействию, а к народному ярмарочному театру», что в «жанровом отношении опера восходит к венскому зингшииллю»; тем самым автор подчеркнул народно-национальную и демократическую природу оперы, что бесспорно важно. Радует расширительное толкование в брошюре претворения шекспировских принципов в оперной драматургии Моцарта. Вопреки распространенному мнению о том, что черты шекспировской драматургии преимущественно воплотились в «Дон-Жуане», Соллертинский убедительно показывает шекспировское начало и в «Волшебной флейте». Приведем подлинные слова автора: «В «Свадьбе Фигаро», «Дон-Жуане», «Волшебной флейте» Моцарт создает музыкально-сценический образ человека в его типичности и индивидуальном своеобразии. Он владеет чисто шекспировским искусством многоплановой психологической характеристики героя». Эти две процитированные фразы служат веским подтверждением тезиса о реалистической природе моцартовской оперной драматургии, который Соллертинский много-

<sup>1</sup> Напомним суждение Гёте о либретто «Волшебной флейты»: «Чтобы познать ценность этого оперного либретто, нужно быть более образованным, чем для того, чтобы ее отрицать» (см. Э к к е р м а н И.-П. Разговоры с Гёте «Academia», 1934, с. 343).

кратно в разных вариантах убежденно повторяет и в других работах.

Брошюра «„Фиделио“ Бетховена» примечательна оригинальным толкованием оперы. Соллертинский и здесь выступает как новатор, не соглашаясь с обычной характеристикой «Фиделио» как несценического произведения, якобы лишенного цельности драматического настроения и стиля. Он указывает, что жанровая многосоставность оперы организуется «гениальным драматургическим мастерством композитора» в стройное целое, в котором происходит «постепенное нарастание драматического конфликта и нагнетание трагедийной атмосферы». Редкое появление «Фиделио» на оперных сценах он объясняет тем, что «не найден музыкальный ключ к его сценическому раскрытию». И в заключение восклицает: «Найти для «Фиделио» достойное сценическое воплощение, прочно утвердить его в «золотом фонде» классического репертуара — дело чести советских оперных театров». С сожалением приходится признать, что последнее замечание полностью сохранило свое значение и сейчас<sup>1</sup>. Далее: в отличие от ранее сложившихся представлений, Соллертинский верно определяет, что драматургия бетховенской оперы определилась в русле не шекспировских, но шиллеровских театрально-драматических закономерностей. «Но,— говорит он,— было бы грубой ошибкой ограничивать репертуар одними «шекспиризирующими» произведениями». Справедлива также и мысль о том, что финал «Фиделио» является прообразом заключительной сцены глинкаевского «Ивана Сусанина».

В соответствии с популярным жанром «путеводителя по концертам» автор использует в брошюре метод описательного анализа, но применяет его так, что он оказывается равно интересным и неискушенному читателю, и музыканту-профессионалу. Причина — в редкостной способности Ивана Ивановича находить для музыкальных образов яркие и экспрессивные словесные аналогии.

Из оперных композиторов, сформировавшихся в XIX веке, Соллертинского в первую очередь привлекали те, чье творчество имело основополагающее значение в развитии жанра, художественного направления или национальной школы. Это — Глинка, Мусоргский, Верди, Вагнер, Мейербер, Бизе, Сметана и творец жанра оперетты — Оффенбах. Для каждого из них Иван Иванович находит свежие, оригинальные и в большинстве случаев

---

<sup>1</sup> В свое время, уже после смерти И. И. Соллертинского, поставленные в Ленинградском Малом оперном театре и в Большом театре СССР спектакли «Фиделио» не удержались в репертуаре.

прицельно меткие характеристики. Каждого умеет показать в гуще современной ему острой идейно-эстетической борьбы, интереснейшими литературными аналогиями обогащая создаваемый им портрет композитора, а в искусстве зарисовки творческого облика художника Соллертинский — подлинный мастер. Разумеется, и тут найдем положения, с которыми трудно согласиться. Некоторые из них — следствие свойственной исследователю полемической запальчивости, другие — обусловлены уровнем советского музыкознания тридцатых годов, третьи — плод научных заблуждений самого автора.

В 1939 году под впечатлением нового «открытия» «Ивапа Сусанина», впервые освобожденного от всего наносного, что содержал текст либретто «Жизни за царя», Соллертинский выступил со статьей<sup>1</sup>. В ней он как бы подводит итог полемике между В. В. Стасовым и А. Н. Серовым, заявляя, что «Сусанин» обнаруживает «мощный драматический гений Глинки». Генеалогию «Сусанина» автор статьи ведет от «глюковской музыкальной трагедии с ее высоким моральным пафосом», через Мегюля и Керубини, то есть музыкальную драматургию Великой французской революции, и через бетховенский симфонизм. Так творческий подвиг Глинки трактуется как синтез самых передовых тенденций мирового музыкального искусства, которые композитор «преломил глубоко самобытно, творчески, на пародном песенно-мелодическом материале, на русской национально-исторической тематике». В конце 30-х годов подобная характеристика еще далеко не была общепризнанной.

Но в этой же статье имеется пассаж, против которого нельзя не возразить. Относится он к Россини. О нем Соллертинский не написал специальной работы, но не раз касался его творчества в очерках и статьях, посвященных другим композиторам. Известно, что он планировал специальную монографию о создателе «Севильского цирюльника». Тем более досадно, что в попутных замечаниях Соллертинский проявил недооценку композитора, когда писал о «бездумности и цегольской виртуозности», об «изнеженных, ярко чувственных» мелодиях Россини и т. п. Между тем на итальянской почве Россини выступил как оперный реформатор, как создатель реалистической музыкальной комедии и народно-героической оперы, как выразитель ранних этапов национально-освободительного движения в Италии, как провозвестник великого Верди<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Иван Сусанин» Глинки. — Л., «Искусство и жизнь», 1939, № 8.

<sup>2</sup> В разделе «Тезисы, планы, заметки» настоящей книги (с. 200) И. И. Соллертинский по-новому и очень интересно намечает пути изучения творчества Россини (*прим. ред.*).

Статья о «Борисе Годунове», опубликованная также в 1939 году<sup>1</sup>, привлекает постановкой проблемы о шекспировском в Мусоргском. Разрабатывая эту тему, Соллертинский опирается на А. Н. Серова, но находит свою аргументацию. Он пишет: «От Шекспира идет принцип чередования трагических и комических эпизодов, сочетание глубочайшего драматизма с вдохновенным и всеобъемлющим юмором («фальстафовское» в Варлааме). От Шекспира — умение реалистически воссоздать живой народный фон, показать людей из народа, иной раз охарактеризовав их с лаконичным мастерством какими-нибудь двумя-тремя репликами. Больше того — Мусоргский, пожалуй, единственный художник всего мирового музыкального театра, которому удалось создать драматургическую форму, соответствующую жанру шекспировской исторической хроники».

Содержательна также тезисно изложенная характеристика творчества пушкинского «Бориса» Мусоргским: «Мусоргский сумел объективно подойти к трагедии Пушкина и музыкально раскрыть пушкинский замысел, обогатил его (линия драматургического поведения народа), но не меняя ее основной направленности».

Соллертинский сопоставляет Мусоргского и с Вагнером. Тут его суждения менее убедительны. Трудно безоговорочно согласиться с ним, когда он пишет, что в «Кольце нибелунга» Вагнер «создал не полноценные сценические произведения, а цикл монументальных симфоний с театральными иллюстрациями». Этот узкий взгляд на великое творение Вагнера был довольно типичным для советского вагнероведения 30—40-х годов.

Впрочем, в 1938 году, то есть годом раньше появления статьи о «Борисе Годунове», Соллертинский в лекции о «Кольце нибелунга»<sup>2</sup>, читанной на музыковедческом факультете Ленинградской консерватории, нашел для вагнеровской тетралогии совсем другую, пронизательную и мудрую характеристику, основанную на глубоком постижении ее идейно-философской, социальной и эстетической сущности. Приведем заключительную мысль из этой яркой и талантливой лекции: «...для нас, несмотря на все мировоззренческие шатания композитора, тетралогия является одним из самых гениальных синтезов его музыкальной и философской мысли и, быть может, лучшим из того, что дала в музыке революция 1848—1849 годов».

Много верных и тонких наблюдений о творчестве Вагнера Соллертинский высказал и в ранее написанном очерке «„Моряк-ски-

<sup>1</sup> «Борис Годунов» Мусоргского.— Л., «Искусство и жизнь», 1939, № 7.

<sup>2</sup> Впервые опубликована в книге: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956.

талец" и романтическая опера»<sup>1</sup>. В частности, в нем привлекает весьма положительная оценка этой ранней вагнеровской музыкальной драмы, а также мысль о том, что Вагнер, вопреки своим теоретическим декларациям, остался в сфере оперного жанра, хотя и преобразованного им. Но одно частное замечание в данной статье следует оспорить. Автор проводит аналогию между Эриком и Максом из веберовского «Волшебного стрелка». Раздвоенный, полный сомнений, нерешительный, мятущийся между светлым идеалом, воплощенным в образе Агаты, и силами зла — Макс является предвосхищением не Эрика, решенного в лирико-бытовом плане, а скорее типично романтических героев Вагнера, таких, как сам Летучий голландец или, даже в большей степени, Тангейзер. Вебер, заложивший основы немецкой романтической оперы, предвосхищает и типичную для Вагнера идею искупления: духовное спасение Макса, как и названных вагнеровских персонажей, — результат торжества именно этой идеи. Высокую оценку творениям вагнеровского гения Соллертинский дал позднее, в 1941 году, в газетном отклике на ленинградскую премьеру «Лознгина»<sup>2</sup>.

Иван Иванович сумел дать объективную научную оценку и тому композитору, против которого так яростно выступал Вагнер, а именно Мейерберу. Подобно Чайковскому, который различал «вагнеризм» и Вагнера, Соллертинский не ставил знак равенства между «мейерберовщиной» и Мейербером. О нем он пишет не только как о выдающемся оперном композиторе, который блистательно конструирует музыкально-сценическое действие, великолепно владеет средствами музыкальной выразительности, но и как о чутком художнике, сумевшем воплотить в своих романтико-исторических операх дыхание и пульс современности. В советской музыкальной историографии книжка Соллертинского является одной из первых работ о Мейербере, поныне она читается с пользой и увлечением.

И все же Соллертинский более тяготел к реалистическому оперному искусству и к реалистической драматургии. В ставшем классическим сопоставлении двух великих современников — Вагнера и Верди — его симпатии были на стороне автора «Отелло» и «Фальстафа».

О Верди Соллертинский пишет восторженно<sup>3</sup>, как о композиторе, «ни в малейшей мере не зараженном бактериями «болезни

<sup>1</sup> Р. Вагнер. «Моряк-скиталец». Вступительная статья И. Соллертинского. Л., Ленинградская филармония, 1934, с. 7—27.

<sup>2</sup> См. перепечатку этой рецензии в кн.: Соллертинский И. И. Критические статьи, с. 43—46.

<sup>3</sup> Соллертинский И. И. «Риголетто». Музыка Дж. Верди. Л., изд. Гос. академ. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936.



века» — модным индивидуализмом, снобизмом, гамлетической рефлексией, психологией «лишнего человека», рафинированным «культом ощущения». . . как о «выразителе общественного подъема итальянской буржуазно-демократической революции». Соллертинский — ученый и одновременно один из ведущих организаторов и руководителей музыкальной жизни Ленинграда — ратует за то, чтобы наиболее совершенные творения «музыкального Гарибальди» стали бы неотъемлемой частью культуры советского общества, ибо «его взволнованный, реалистический, образный, прозрачный, неиссякаемо богатый в мелодическом отношении, своими корнями глубоко уходящий в народное творчество музыкальный язык, его мужественный героический оптимизм, его волевая устремленность, — все эти прекрасные особенности гения Верди обеспечивают его операм почетное место в репертуаре советского музыкального театра».

Для Соллертинского рядом с Верди высится фигура Бизе. О его гениальной опере «Кармен» он написал специальный очерк<sup>1</sup>. Но, как всегда, вышел за рамки, диктуемые названием, обрисовав в поразительно сжатой форме весь творческий путь композитора и показав его окружение. Очерк является своего рода кратким конспектом всех последующих монографий о Бизе, в которых ни одно из основных положений, высказанных Соллертинским, не было опровергнуто, но лишь развито. Особенно следует отметить толкование Кармен как характера трагического и появления Микаэлы в III акте как драматической кульминации.

Соллертинскому принадлежит первая на русском языке монография о Жак Оффенбахе<sup>2</sup>. Это одна из его ранних работ и один из его наиболее блестящих очерков. Он буквально переполнен великолепными определениями, сравнениями и аналогиями, поначалу шепелявыми, но безотказно убеждающими. Тонкий аналитический слух позволяет автору назвать Оффенбаха «Аристофаном Второй империи в миниатюре», «продолжателем дела французских просветителей и прежде всего — Вольтера», выдвинуть в качестве возможного исследования тему «Щедрин и Оффенбах».

Более того, Соллертинский поднимает творчество Оффенбаха по его общественному значению в ранг высших явлений французской художественной литературы. Он переадресует творцу

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. «Кармен». Опера Жоржа Бизе. Л. — М., «Искусство», 1937.

<sup>2</sup> Соллертинский И. Жак Оффенбах. Малый оперный театр, Л., 1933.

«Орфея в аду» знаменитые слова, сказанные Ф. Энгельсом о Бальзаке, и далее уточняет: «У Оффенбаха, разумеется, не было ни человеческой глубины Бальзака, ни самостоятельной исторической концепции. Но его дар меткой наблюдательности, по-своему внимательного изучения «физиологии» человеческих поступков и страстей и в то же время — «физиологии» общества в целом, общества, в котором он себя чувствовал как рыба в воде, — неизбежно, помимо субъективного намерения автора, — приводил его к выводам глубоко разрушительной сатирической силы. . . С грандиозным сатирическим размахом, с желчным темпераментом набрасывает он убийственную картину политического и морального разложения общества Второй империи, вплоть до его коронованных верхушек. И в числе документов, разоблачающих европейское мещанство XIX века, рядом с гневными творениями Золя, Герцена, Флобера можно поставить и замечательные музыкальные памфлеты Оффенбаха. . . Он подвергает пародийному обстрелу не частности, а систему в целом. Именно благодаря этому универсальному сатирическому размаху, этой широте гротескно-обличительных обобщений, Оффенбах выходит из рядов опереточных композиторов: Эрве, Лекока, Иоганна Штрауса, Легара, а приближается к фаланге великих сатириков — Аристофана, Рабле, Свифта, Вольтера, Домье и др». До Соллертинского еще никто так не писал об оперетте и так глубоко не проникал в существо искусства Оффенбаха.

В 1937 году, в связи с постановкой «Проданной невесты» Сметаны в Ленинградском Малом оперном театре, была издана брошюра — сборник статей, включающий и статью Соллертинского об основоположнике чешской оперной классики<sup>1</sup>. На этот раз перед нами безусловно первый на русском языке монографический очерк о Сметане. При своей краткости он включает основные сведения об истории Чехии и ее борьбы за независимость, необходимый материал по истории чешской музыкальной культуры, творческую биографию Сметаны, обзорную характеристику его эстетических воззрений, равно как музыкального наследия в целом и «Проданной невесты» в частности. Поистине немало для небольшой статьи. Но автор успевает еще подвергнуть резкому осуждению западноевропейскую музыкальную историографию, в течение долгого времени игнорировавшую «чешского Глинку», да, кроме того, наметить, с одной стороны, творческую родословную Сметаны, а с другой — указать пути влияния его музыки на после-

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. Бедржих Сметана. В сб. «Проданная невеста». Опера в 3-х актах. Музыка Бедржиха Сметаны. Изд. Ленингр. гос. Малого оперного театра. Л., 1937, с. 11—26.

дующих композиторов, например, «на некоторые элементы симфонизма Густава Малера, в мелодическом материале которого нередко можно расслышать отголоски Сметаны». И хотя наряду с этим обширным и богатым материалом встречаются и неизбежные беглые оценочные замечания, советское музыковедение может быть благодарным И. И. Соллертинскому за эту первую разведку творчества Сметаны, легшую в основу последующих работ о чешском композиторе.

Итоговое положение в ряду монографических очерков о мастерах музыкально-театрального искусства занимают две проблемные статьи — «Заметки о комической опере»<sup>1</sup> и «Драматургия оперного либретто»<sup>2</sup>, опубликованные в 1939 и 1941 годах.

Первая возникла в связи с постановкой оперы А. Ф. Пащенко «Помпадуры». Как это часто бывало у И. И. Соллертинского, стимулом научного музыкально-исторического экскурса явилось интересное событие современной музыкальной жизни.

В настоящее время «Заметки» производят двойственное впечатление. В них встречаются ныне опровергнутые несколько огульные характеристики западноевропейской оперы XVIII столетия, произвольные выводы, нечеткая дифференциация оперных жанров, культивировавшихся в век Просвещения. Так, у Люлли отнюдь не всегда ария — остановка действия, что типично для итальянской оперы-сериа, «сухой речитатив» не был прерогативой серьезной оперы Италии: он применялся и в опере-буффа (правда, тут интонационная природа его была несколько иной); в то же время он отнюдь не типичен для французской «лирической трагедии»; отнюдь не «все «серьезные» оперы Доницетти давно сданы в архив» — «Лючия» по своей жизнестойкости не уступает «Дону Пасквале» и «Любовному напитку». Вряд ли также правомерно рассматривать оперу-сериа и «лирическую трагедию» только в аспекте придворно-аристократической эстетики. Музыка выдающихся мастеров этих жанров, композиторов А. Скарлатти, Иомелли, Генделя, Люлли, Рамо и др., была намного шире и богаче нормативов придворно-аристократической эстетики, которая отчетливо отразилась лишь в оперных либретто. Недаром в наше время наблюдается возрождение общественного интереса к оперной музыке Генделя и Рамо.

Но если отвлечься от этих субъективных замечаний, занимающих в статье второстепенное место, то на первый план выступают

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Заметки о комической опере В сб.: «Помпадуры». Опера в 3-х действиях. Музыка А. Ф. Пащенко. Л., Изд. Ленинградского Малого оперн. театра, Л., 1939, с. 21—32.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1941, № 3.

интереснейшие размышления о природе комического в инструментальной и оперной музыке, о путях и особенностях развития комических оперных жанров в России и в странах Западной Европы, об интонационном обновлении, которому комическая опера XVIII века во многом обязана своей победой над хронологически ей соответствующей «серьезной» оперой. Весьма актуально и для текущего времени обращение Соллертинского к советским композиторам с призывом обратиться к разработке жанра комической и сатирической оперы.

Статья «Драматургия оперного либретто»<sup>1</sup> несравненно более цельная работа. Ее содержание гораздо шире названия. По существу это превосходный трактат об основах оперной драматургии и оперной эстетики, которые автор устанавливает, научно обобщая опыт мирового оперного искусства. Для того чтобы перечислить важнейшие тезисы статьи, пришлось бы ее попросту пересказать. Ограничимся призывом к композиторам, либреттистам, музыковедам и просвещенным любителям музыки изучить это великолепное, поражающее лаконизмом и емкостью исследование.

Проблемы симфонизма интересовали Соллертинского в широком временном и стилевом диапазоне — от Берлиоза и Листа до Малера и Шёнберга. Одним композиторам-симфонистам ученый посвящал монографические исследования, в которых рассматривал все их творческое наследие, обращаясь к другим, — ограничивался анализом нескольких или даже одного оркестрового произведения. Однако и во втором случае намечал общую характеристику композитора, очерчивал эпоху и среду, в которых протекала деятельность последнего.

Из огромного симфонического наследия XIX века Соллертинского в первую очередь привлекает западноевропейская музыка, причем тех композиторов, творчество которых имело краеугольное значение в общей эволюции симфонизма. Это — основоположники программной романтической симфонии и симфонической поэмы Берлиоз и Лист, это — своеобразно синтезировавшие классические и романтические традиции композиторы-философы Брамс и Брукнер, это, наконец, — новаторы и первооткрыватели, выступившие на рубеже XX века, Рихард Штраус и Малер. Посвященные им работы Соллертинского в своей совокупности могли бы составить краткий курс истории западноевропейской симфонии.

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1941, № 3. Также: Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 19—37.

Иван Иванович не писал специально о симфониях Бетховена и Шуберта (скорее, просто не успел написать!), однако касался их творчества в работах о других композиторах. Преимущественно это относится к Бетховену. Создатель «Героической» «незримо» присутствует во всех его исследованиях симфонических произведений, ибо для Соллертинского бетховенский симфонизм является высшим в «чистой» музыке воплощением революционно-героического и демократического начала, прогрессивных социально-философских идей и этического пафоса.

Но, провозглашая идейно-художественное величие Бетховена, Соллертинский в своих ранних работах неправомерно принижал симфонизм его предшественников. Хотя он прямо не называл симфонии Гайдна или Моцарта, однако, но-видимому, имел в виду их, когда в обеих редакциях книги «Гектор Берлиоз» писал, что «Бетховен покончил с придворно-салонным пониманием музыки как увеселения. Свои симфонии он предназначал не для меценатов, не для влиятельных князей, но обращался с ними к грандиозному новому слушательскому коллективу, к ведущему классу — революционной буржуазии»<sup>1</sup>. Приведенная выдержка — образец вульгарно-социологического упрощения, а следовательно, и нарушения исторической правды. Нет нужды опровергать мысль Ивана Ивановича и доказывать, что «Лондонские симфонии» Гайдна и моцартовские симфонии 1780-х годов (да и не только они!) представляют собой хотя и иные, чем бетховенские, но определенные философские концепции, что Моцарт задолго до Бетховена покончил с «пониманием музыки как увеселения» и что Гайдн и Моцарт в своем искусстве также мысленно обращались к широкой демократической аудитории. Что же касается Бетховена, то он в своей музыке апеллировал, конечно же, не только к революционной буржуазии, но ко всему прогрессивному человечеству. Разумеется, представляются совершенно произвольными и замечания о том, что первым аллегро добетховенских симфоний присуще «мирное любование соположенными мелодиями», а их финалам — «формальное беспредметное движение»<sup>2</sup>.

Однако отбросим эти устарелые положения, отдающие временем их появления; как будет видно из дальнейшего, Соллертинский сам в значительной мере преодолел их к концу своей недолгой жизни. Обратимся к бесспорно положительному и ценному. Судьба бетховенского симфонизма в XIX веке, бетховенский симфонизм как плодоносная традиция, трагический конфликт этой

<sup>1</sup> Соллертинский И. Гектор Берлиоз. Л., 1935, с. 44—45.

<sup>2</sup> Приведенные цитаты, равно как и ряд аналогичных мест, не вошли в двухтомник И. И. Соллертинского, изданный в 1963 г.

традиции и окружающей социальной действительности, по-разному воплощенный в творчестве композиторов последовавших за Бетховеном поколений,— вот сквозная тема, пронизывающая работы Соллертинского о симфонической музыке прошлого и начала нынешнего столетий. И наличие такой сквозной темы помогает ученому показать сложную и противоречивую эволюцию послебетховенского западноевропейского симфонического искусства как отражение ведущих и в то же время противоречивых тенденций и сдвигов в общественном сознании. Подобный подход к толкованию истории западноевропейской симфонической музыки XIX века является оригинальным открытием Соллертинского.

Его первая работа в этой области посвящена Берлиозу. Она же — и первый в советской музыкальной историографии научнокритический очерк по этой теме, донныне не утративший, несмотря на время его возникновения и появление новых исследований, своей актуальности. Характеристика Берлиоза — одна из наиболее ярких и удачных у Соллертинского. Великий французский композитор предстает, говоря словами исследователя, как «один из важнейших узловых моментов европейской музыкальной культуры», как художник, творчество которого отмечено чертами реализма. Книга содержит блистательные, поражающие своей афористичностью и меткостью характеристики: Берлиоз «явился мостом, соединившим музыкальные традиции Великой французской революции с музыкой XIX века... дал первое воплощение в звуках романтического образа «молодого человека XIX века»... первый перевел на симфонический язык Шекспира, Гёте, Байрона... заложил основы программного симфонизма с лейтмотивной разработкой». Вся книга в целом является талантливой разработкой этих великодушных «тем»-тезисов.

Содержательна небольшая брошюра о «Фауст-симфонии» Листа<sup>1</sup>. В ней очень эффективно проявилась характерная для Соллертинского «полифоничность» письма, то есть дар сопровождать ведущую тему очерка сложной вязью смысловых и тематических «подголосков». Действительно, наряду с тонким эстетическим и музыкальным разбором названного произведения и общей характеристикой Листа (правда, несколько односторонней) автор дает аналитический очерк претворения фаустовской темы в музыкальном искусстве XIX века, сопровождает его литературными, философскими и историческими комментариями. Есть и спорные положения. Так, вызывают сомнение следующие слова: «Берлиоз не сумел освободиться от многочастной классической формы сим-

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. «Фауст-симфония» Листа. Л., Ленинградская филармония, 1935.

фонии, хотя она порой и связывала его». Думается, что многочастность не является прерогативой классической симфонии, а берлиозовская многочастность принципиально отлична от классической.

Симфоническому творчеству Брамса Соллертинский посвятил три брошюры. Объединенные, они составляют целостную монографию<sup>1</sup>. Снова (в который уже раз!) нельзя не подчеркнуть, что они писались тогда, когда на русском языке, если не считать журнальных рецензий, не существовало никакой специальной литературы о Брамсе. Три исследовательских очерка Соллертинского дают читателю богатую, насыщенную фактами и тонкими наблюдениями информацию. Из них можно почерпнуть довольно полное представление о путях развития музыкального искусства Германии во второй половине XIX века, о конфликтных противоречиях этого развития и острых спорах, возникавших в связи с ним, наконец, о главных действующих лицах этих дискуссий — «вагнеристах» и «брамсистах». Содержательна характеристика музыкально-эстетической позиции Брамса и его творческих принципов, рельефно обрисована музыкальная биография композитора. Большое внимание, в частности, уделено роли народной песни в творческом становлении Брамса, причем не только немецкой, но и славянской, а также венгерского фольклора. Полностью сохранило актуальность определение Брамса как «подлинного инструментального мыслителя-драматурга», проявляющего «неуклонное стремление к глубоко индивидуальному синтезу романтического комплекса чувств и чисто классического структурного мышления». Если еще присовокупить сжатые, но емкие по содержанию эмоционально-образные анализы стиля и драматургии трех симфоний (D-dur, F-dur и e-moll), то ценность этих брошюр Соллертинского окажется неоспоримой, хотя и здесь изредка встречаются моменты упрощенного социологизирования.

Последних уже нет в книжке о Седьмой симфонии Брукнера, вышедшей из печати в мае 1940 года<sup>2</sup>. Перед нами снова критико-библиографический очерк, занимающий исходное положение в ряду последующих работ советских музыковедов о Брукнере

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. Четвертая симфония Брамса. Л., Ленинградская филармония, 1935; 2-е изд., 1940. Соллертинский И. И. Вторая симфония Брамса. Изд. то же, 1936. Соллертинский И. И. Третья симфония Брамса. Изд. то же, 1941. Сводная редакция этих брошюр, осуществленная М. С. Друскиным, напечатана в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 247—269, переиздана в двухтомнике 1963 г.

<sup>2</sup> Соллертинский И. И. Седьмая симфония Брукнера. Л., Ленинградская филармония, 1940.

и появившийся тогда, когда о выдающемся австрийском симфонисте у нас не было никакой литературы, а музыка его была почти неизвестна в Советском Союзе в силу ее крайне редкого исполнения.

Иван Иванович скромно назвал свою работу о Брукнере «элементарной справкой», однако объективный глаз видит в ней снова своего рода конспект интереснейшего научного исследования. В этом «конспекте» намечена основная проблематика брукнеровского творчества, верно размечены смысловые акценты, воссоздан в главных чертах облик композитора.

Особое место в научном наследии Соллертинского занимают три работы, объектом которых являются композиторы, чья творческая деятельность протекала в самом конце XIX и в начале XX века или целиком в текущем столетии. Речь идет о Густаве Малере, Рихарде Штраусе и Арнольде Шёнберге<sup>1</sup>. Все три работы были опубликованы в первой половине 30-х годов, и потому отмеченное выше пристрастие к упрощенному социологизированию ощущается в них достаточно отчетливо, особенно в книжке о Малере. Кроме того, они писались тогда, когда вокруг названных композиторов шли ожесточенные споры, когда не было отстоявшихся, временем проверенных взглядов, а советская музыкальная наука вообще еще не обратилась к их научному анализу. Отсюда в этих работах есть ряд положений, которые на сегодняшний день воспринимаются как произвольные. В то же время в них столько содержательных мыслей, оригинальных, смелых наблюдений, они написаны так увлеченно и страстно (ведь речь-то в них идет о почти современных автору музыкальных событиях!), что и ныне, несмотря на появившиеся новые исследования, читаются с живейшим интересом и сохраняют познавательную ценность. Перечислим же то положительное, что несут в себе названные работы.

Симфонизм Малера — генеральная для Соллертинского тема. Она волновала его непрестанно, она всплывала даже тогда, когда речь шла о других композиторах. Для Соллертинского на крайних полюсах XIX века высятся фигуры двух великих симфонистов — Бетховена и Малера, связанные узами преемственности. В грандиозных симфониях Малера, этих, по словам Соллертинского, «философских поэмах в звуках», его покоряет мощный социально-этический пафос, дух возвышенного апостольства, «трагические

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. Густав Малер. Л., Музгиз, 1932. Соллертинский И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Л., Ленинградская филармония, 1934. Соллертинский И. И. Арнольд Шёнберг. Л., Ленинградская филармония, 1934 (публикуется в настоящем сборнике).



взлеты», «гневный сарказм», проникновенный лиризм и наивно-чистое слияние с природой. Соллертинский видит в Малере художника-гуманиста, который остро сознает свою ответственность за все зло, свершаемое в мире. Потому так сильны в его музыке пароксизм отчаяния, чувство горечи от сознания несбыточности упований и невозможности создать героическое искусство. Потому Малер — трагический художник, еще более трагический, чем Бетховен. В малеровских творениях Соллертинский славит совершенное единство идейного замысла и его музыкального воплощения, выдающееся новаторство в области музыкального языка и средств музыкальной выразительности. Соллертинский провозглашает Малера последним на Западе подлинным симфонистом, ибо в современном капиталистическом обществе исчезают объективные условия для развития симфонизма героико-трагедийного плана.

В этих мыслях много правды, но они все же несколько односторонни. В нылу страстной филиппики, адресованной буржуазному миру, исследователь сбрасывает со счетов силы демократического сопротивления, могущие вдохновить и вдохновляющие больших художников на создание искусства социального пафоса и больших животворных идей. К сожалению Соллертинский не имел возможности услышать симфонии зрелого Онеггера — не дождался их исполнения...

Совсем в другом ключе написан критический очерк о симфонических поэмах Рихарда Штрауса. Соллертинский справедливо обрисовывает его как антипода Малера. Социальный протест Штрауса много слабее малеровского, да и увял он довольно быстро. Штраус — блистательный мастер программной музыки, умеющий рисовать звуками почти зримые образы — пестрые и красочные, пленяющие и ошеломляющие; он — виртуоз и новатор оркестра. Однако характеристики отдельных симфонических поэм неровны. Наряду с превосходным определением, данным «Тиллю Эйленшпигелю», — «гениальный опыт претворения новеллы в духе Боккаччо или плутовского романа в музыке» — встречаются и неубедительные. И вообще в этой работе ощущается обычно не свойственная Соллертинскому некоторая поверхностность суждений, поспешная «обзорность»<sup>1</sup>.

Критико-биографический очерк об Арнольде Шёнберге до сих пор остается единственной монографией, посвященной данному композитору. Глубочайшее уважение вызывает направленность

---

<sup>1</sup> К тому же надо учесть и объективные трудности в оценке творчества Р. Штрауса: брошюра писалась тогда, когда нацисты объявили его чуть ли не музыкальным вождем фашистской Германии.

этой работы. В обстановке столкновения диаметрально-противоположных мнений, в условиях, с одной стороны, культа Шёнберга, а с другой — его полного отрицания, Соллертинский сумел услышать в его музыке обостренной экспрессии и повышенной нервозности проявление объективных закономерностей в развитии искусства буржуазного мира и дать его творчеству истолкование, которое убеждает и через сорок лет после того, как оно было высказано. Так, Соллертинский пишет: «...противоречиво сочетая элементы импрессионизма, экспрессионизма и конструктивизма, раздваиваясь между «стихийно-бессознательным» началом и математической логикой, между изощренно-детальным изображением эмоциональной жизни и внепсихологическим формальным музифицированием, встает перед нами творческий образ одного из крупнейших композиторов Запада. Шёнберг — ярчайший выразитель того идеологического кризиса, который переживает сейчас интеллигенция Европы».

Соллертинский возражает безоговорочным хулителям Шёнберга, говоря, что «его атональная система музыкальных образов является не гомункулом в реторте, а глубоко выразительным языком». Но ученый далек и от абсолютизации шёнберговской музыкальной стилистики. Он пишет: «Если полифоническое искусство Шёнберга и его двенадцатитоновая система никоим образом не могут претендовать на монополию в подлинной, а не гипотетической музыке будущего, то во всяком случае они должны быть признаны как один из интереснейших частных случаев решения проблемы — раздвижения границ музыкального языка».

Статья «Исторические типы симфонической драматургии», являющаяся авторской обработкой доклада на пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов СССР в Ленинграде в мае 1941 года, представляет собой широкоохватную панораму развития западноевропейского и русского симфонизма. Многие прежние оценки Соллертинского (в частности, симфонизма Гайдна и Моцарта) подверглись здесь коренному пересмотру, приведшему ученого к подлинно научному раскрытию-сущности ряда симфонических школ и направлений. Статья интересна и ценна как первая попытка классификации и обобщающей характеристики этих направлений и как программа дальнейшего развития советского симфонизма. Кое-что в ней дискуссионно, но дискуссионность эта плодотворна, ибо она стимулирует научный поиск. Стержневые положения доклада, легшего в основу данной статьи, были сжато изложены В. М. Богдановым-Березовским в его воспоминаниях.

«Соллертинский ставил во главу угла задачу «радикального поворота от лирического к героико-драматическому симфонизму бетховенианского типа», говорил о «необходимости преодоления

лирического этапа» в симфоническом творчестве советских композиторов и о «путях этого преодоления». Он раскрыл во всей глубине понятие «симфонической драматургии», увязал его с понятием подлинного новаторства; проследил преломление драматургических принципов Чайковского и Малера в симфонических произведениях Мясковского и Шостаковича, закончив призывом к „борьбе за героический, боевой советский симфонизм”<sup>1</sup>.

На этом можно прервать наш обзор, пора подвести итоги<sup>2</sup>. В совокупности своих научных трудов Иван Иванович Соллертинский предстает крупным ученым, причем не только как собиратель и систематизатор накопленных знаний, но прежде всего как оригинальный мыслитель. Его неотъемлемыми качествами являются научная зоркость и напряженная пульсация творческой мысли, покоряющая талантливость. Эти качества не умаляются ошибками, иногда встречающимися в его работах; эти ошибки, как правило, — приметы времени, — того десятилетия, в котором протекала деятельность ученого. Все это позволяет говорить о «периоде Соллертинского» в истории советского музыковедения. Именно поэтому ни один советский музыковед, вновь обращаясь к темам, ранее освещенным Иваном Ивановичем, не может пройти мимо всего им содеянного, чтобы либо признать приоритет Соллертинского в постановке или разрешении той или другой проблемы, либо в принципиальном научном споре с ним утвердить новые положения, появление которых прежде всего обусловлено тем, что мы стали по крайней мере на сорок лет зрелее.

## *И. Андроников*

### **СЛОВО О СОЛЛЕРТИНСКОМ**

Раскройте книгу Ивана Ивановича Соллертинского «Музыкально-исторические этюды!»\* Вы будете читать ее с увлечением, восхищаясь пронизательностью анализа, обилием метких

---

<sup>1</sup> Богданов-Березовский В. Дороги искусства, Л., «Музыка», 1971, с. 234.

<sup>2</sup> Вне обзора осталась стенограмма лекции о романтизме — одной из многих лекций, прочитанных И. И. Соллертинским в Ленинградской консерватории. Опубликованная в 1946 году, данная лекция сыграла тогда положительную роль в привлечении внимания к идейно-эстетической проблематике романтизма. В послевоенные годы, особенно в последнее время, активно пробудился интерес к этой сложной проблематике как среди литературоведов, так и музыковедов. Несмотря на блеск изложения, ныне, однако, стала очевидна односторонность трактовки И. И. Соллертинским вопросов претворения романтизма в музыку.

сравнений, широтой обобщений, блеском литературного изложения, заставляющими вспоминать имена Стендаля, Берлиоза, Шумана, Серова, Стасова, Романа Роллана. Эти ассоциации не случайны, ибо Соллертинский продолжает высокие традиции музыкальной художественно-публицистической критики, каждой своей страницей доказывая, что критика — это литература. Книгу хочется цитировать, пересказывать, читать вслух. По существу это серьезные исследования, но форме — живые, стремительно развивающиеся повествования о важнейших событиях, важнейших проблемах европейской музыкальной культуры XVIII—XX веков. Впрочем, прежде чем говорить о книге Ивана Ивановича Соллертинского, следует сказать хотя бы несколько слов о нем самом.

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

Разносторонность интересов и универсальность знаний сочетались у Соллертинского с высоким профессионализмом. Все — в каждой области — изучалось по первоисточникам. Критически пересматривались традиционные точки зрения. В любом вопросе

Соллертинский стремился дойти до сути, до глубины и до начала. Если к этому прибавить, что талант исследователя сочетался у него с литературным талантом и огромным общественным темпераментом, что Соллертинскому в высшей степени было присуще чувство современности, что он был великолепным организатором, прирожденным педагогом, увлекательным и авторитетным, вдохновенным и щедрым консультантом и при этом свободно владел пером публициста,— можно будет хотя бы отчасти объяснить размах и результаты его деятельности, оборвавшейся так неожиданно на сорок втором году жизни в Новосибирске во время войны.

До 1941 года Соллертинский, за исключением короткого периода, жил в Ленинграде, в Ленинграде получил образование и в продолжение двух десятилетий вел научную и педагогическую работу в Институте истории искусств, в Педагогическом институте, в Ленинградской консерватории, в Хореографическом и Театральном училищах. Читал историю театра, историю драмы, балета, историю музыки, историю театральной критики, эстетику, психологию. Заведовал репертуарной частью Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, много энергии отдавал Ленинградскому отделению Союза советских композиторов, в коем состоял председателем музыковедческой секции, консультировал отдел музыкального радиовещания, заведовал сектором музыкального театра в Институте истории и теории музыки, систематически выступал на страницах газет и журналов, сотрудничал в энциклопедиях, но главное — в продолжение пятнадцати лет работал в Ленинградской филармонии, последовательно занимая должности лектора, консультанта, главного редактора и, наконец, художественного руководителя. Впрочем, лектором филармонии он оставался до конца жизни. В этом качестве лучше всего знали и очень уважали его те, кого принято называть «публикой» и «аудиторией».

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

Голос ломкий, эмоциональная речь тороплива, ускоренна. Но великолепная, утрированно четкая дикция позволяет слышать в огромном концертном зале каждое слово. Ничего, казалось бы, от обычного представления об ораторе — об ораторском жесте,

ораторском голосе. А между тем какой блеск, какой талант, свобода импровизации, какой ум и покоряющее действие слова! Отточенные и емкие грамматические периоды вмещают образную, ассоциативно богатую мысль. Логика в построении доказательства образа, ясность и, я бы сказал, артистизм мышления; факты, примеры, цитаты, остроумные сопоставления убеждают самого требовательного профессионала и в то же время понятны неподготовленному слушателю.

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

Многие из этих публичных выступлений — а Соллертинский прочел не менее тысячи лекций и вступительных слов к концертам — послужили ему потом материалом для очерков и статей, которые появились в периодической печати или в виде отдельных брошюр и небольших монографий. Некоторые выступления сохранились среди стенограмм. Многое так и осталось незанесенным и — увы! — утрачено навсегда. . .

Список опубликованных работ И. И. Соллертинского содержит около трехсот названий. Девятнадцать работ составили книгу «Музыкально-исторические этюды». В нее вошли статьи о творчестве Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза, Мейербера и Вагнера, Верди, Бизе и Оффенбаха, Брамса, Брукнера и Малера. Мы находим здесь этюды о Стендале и Ромене Роллане, об их роли в развитии музыкальной мысли, об эстетике романтизма, о комической опере, о типах симфонической драматургии.

В одних статьях идет речь о творческом нути композитора, о его месте в общей эволюции музыкального искусства (Глюк, Берлиоз, Мейербер, Верди, Оффенбах, Малер). В других — об одной из сторон творчества (симфонии Брамса), об одном цикле («Кольцо нибелунга»), об одном произведении («Волшебная флейта», «Фиделио», «Моряк-скиталец», «Кармен», Седьмая симфония Брукнера). В третьих решаются общие — исторические и эстетические — вопросы.

Начнем с того, что, говоря о музыке, Соллертинский вызывает в памяти самую музыку. И оттого книга так убедительна и доступна. Достигнуто это не скрупулезным воспроизведением подробностей, а умением отметить только самые значительные особенности, важные для понимания целого, передать характер музыки, ее идейное и эмоциональное содержание, особенности ее движения и художественной конструкции. «Симфония возникает из абсолютного покоя и тишины, — пишет он о Первой симфонии Малера, — шестьдесят два такта вступления на органном пункте ля (флажолеты у всей струнной группы пианиссимо). Время от

времени тишина нарушается таинственными ходами по квартам и отдаленными, приглушенными фанфарами (кларнеты, затем засурдиненные трубы). Наконец, из квартового хода рождается тема (излагаемая сначала виолончелями), и симфония переходит в маршеобразное движение пасторального характера, под конец части превращающееся в экстатический дифирамб природе».

Это не отдельная удача в книге, не случайная попытка дать симфонии точную и краткую характеристику. Это — метод исследования.

«Он словно опьянен оркестровыми возможностями, — пишет Соллертинский об одном из шедевров Берлиоза — пятой части «Фантастической симфонии» «Ночь на шабаше ведьм». — Щедрыми пригоршнями он сыплет инструментальные находки одну за другой. Тут и высокие тремоло скрипок, и шуршащие, стрекочущие скрипки *col legno*, словно имитирующие пляску скелетов, и пронзительный писк кларнета *in Es*, излагающего окарикатуренный, «опошленный» лейтмотив... и колокола, и неистовствующая медь. Дерзкая пародия на католическую обедню и фуга дают место новым оркестровым эффектам. Замысел этой части, бесспорно, возник под влиянием «Вальпургиевой ночи» из Гёте, и самое введение пародии на лейтмотив как бы соответствует появлению призрака Гретхен на шабаше в Брокене».

Откроем наугад еще одну страницу: «Росо *allegretto*» Третьей симфонии Брамса... Читаем: «Оно построено на простой — и в то же время утонченной из-за смены и чередования ямбических и хореических ритмов — романсной теме...»

Это только первая фраза, а между тем она заключает в себе такие точные признаки, что нотный пример уже не обязателен: смена и чередование ямба и хорея с обозначением темпа и упоминание о «романности» — признак, достаточный для того, чтобы представить отличительные свойства этой музыки, ее образ.

Три симфонии — три абсолютно различных характеристики. В каждой с поразительным лаконизмом рассмотрены стиль и достоинства конкретного музыкального текста. С протокольно-бесстрастными описательными исследованиями, авторы которых приходят к результату, «звуки умертвив», работы Соллертинского имеют столь же мало общего, как живое лицо с перечнем паспортных примет. Ни на один миг музыка у него не перестает быть прекрасной и живой.

Соллертинский рассказывает о ней, широко оперируя фактами смежных искусств, устанавливая в ней проявление общих закономерностей искусства, убедительно сопоставляя ее с произведениями литературы, театра, живописи. «Фантастическая симфония» Берлиоза примерно соответствует, по его словам, месту «Эрнани»

Гюго в истории французской литературы и театра. Он напоминает программные декларации романтизма, называет симфонию «первым в истории музыкальным романом с изощренным психологическим анализом в духе Мюссе или даже Стендаля», сближает ее финал с трагической развязкой «Страданий молодого Вертера» Гёте, заставляет читателя ассоциировать эту музыку с широким кругом явлений романтического искусства.

«Берлиоз,— пишет Соллертинский,— первый сблизил музыку с литературой, живописью, философией... «Ромео и Джульетта», «Гарольд в Италии», «Осуждение Фауста» — это гениальный перевод Шекспира, Байрона и Гёте на язык инструментальной музыки».

Вагнеровского «Моряка-скитальца» он называет «одним из вариантов молодого человека XIX столетия». И незнакомца в черном плаще, с незапамятных времен носящегося по бурному океану под кроваво-красными парусами, окружает целая плеяда байронических героев, одержимых мировой скорбью.

«Дон-Кихота» Рихарда Штрауса Соллертинский сравнивает с беллетристическим романом, симфонии Малера — с философской лирикой. И весьма убедительно: Штраус воплощает перипетии романа Сервантеса, двигается вдоль литературного сюжета, отталкивается от литературного образа; в симфониях Малера действие разворачивается «на основе симфонической логики». Столь же блестящи в книге сопоставления с живописью и даже кино, когда проводятся параллели, скажем, между Первой симфонией Малера и «Капричос» Гойи или полотнами Питера Брейгеля или когда малеровскую передачу лирической темы через гротеск Соллертинский сближает с трагической иронией Чаплина.

В свободной манере, в форме почти художественной, почти с мемуарной достоверностью Соллертинский воссоздает творческий портрет композитора, его характеристику, иногда вплоть до изображения внешнего облика, круг его образов и идей. Вот, скажем, манера, в которой Соллертинский посвящает читателя в замыслы Берлиоза:

«Шекспир, Гёте, Байрон, уличные битвы, оргии бандитов, философские монологи одинокого мыслителя, перипетии светского любовного романа, бури и грозы, буйное веселье карнавальской толпы, представления балаганных комедиантов, похороны героев революции, полные пафоса надгробные речи — все это Берлиоз стремится перевести на язык музыки...»

Изображение внутреннего мира художника связывается с широким изображением социально-политической атмосферы эпохи, обладающим чаще всего высокими художественными достоинствами — независимо от того, идет ли речь об «Армиде» Глюка,





И. Соллертинский — ученик  
Третьей петербургской  
гимназии

*Фото 1911 года.*

*Из архива семьи Соллертинских*

Иван, Екатерина и Василий Соллертинские

*Фото 1909 года.*

*Из архива семьи Соллертинских*





Встреча студентов и педагогов Ленинградского университета \*  
Фото 1924 года. Из архива М. Л. Красильщиковой

И. И. Соллертинский

*Рисунок неизвестного автора.*

*1922 год*

*Из архива семьи  
Соллертинских*



И. И. Соллертинский, Д. Д. Шостакович и В. Талих

*Фото 30-х годов. Из архива семьи Соллертинских*





И. И. Соллертинский и Д. Д. Шостакович

*Фото конца 20-х годов.  
Из архива семьи Соллертинских*

о поэтико-драматических концепциях Вагнера или о «Прекрасной Елене» Оффенбаха. К слову сказать, статью «Жак Оффенбах» следует отнести к числу лучших созданий Соллертинского. Она могла бы служить образцом органического сплава, в котором оперетты Оффенбаха, нравы Второй империи, судьбы театра «Буфф», премьеры, поражения, слава, Парижская выставка, седанская катастрофа, банкротство, «злая ирония, ядовитая улыбка, аристофановская пародия» Оффенбаха, как пишет Соллертинский, — его «разрушающий скептицизм», историческая оценка его дела составляют одно стремительное искрометное повествование, полное остроумных и глубоких суждений.

О чем бы ни говорил Соллертинский — о Мейербере и художественной жизни Парижа 1827 года или о полемике, развернувшейся в 1774 году на страницах «Французского Меркурия» между Глюком и либреттистом «Орфея» Раньеро де Кальзабиджи на тему о том, кому из них принадлежала инициатива оперной реформы, вошедшей в историю под именем Глюка, — исторические события под пером Соллертинского то и дело вызывают в памяти восклицание Пушкина по поводу последних томов «Истории государства Российского» Карамзина: «Это животрепещуще, как вчерашняя газета!»

Дать описание всех исследовательских и литературных приемов Соллертинского — дело невозможное. Каждый творческий комментарий, каждая характеристика написаны в манере, соответствующей духу самой музыки. Ошеломляющее действие ариеток и ураганных канканов Оффенбаха на общество Второй империи передается в язвительно-ироническом стиле фельетонов Гейне. Величественный покой Седьмой симфонии Брукнера передан в «медленных» словах с торжественной инструментовкой: «НачиНаЕтся МЕдлЕННОЕ вОлНООбразНОЕ ирираЩЕНИЕ звучНОсти. . .»

О языке и стиле Соллертинского можно было бы написать специальную статью. В данном случае хочется обратить внимание хотя бы на несколько приемов, которые определяют великолепные качества его литературного мастерства.

Отмечая роль сквозных мотивов в «Кармен», Соллертинский прежде всего, естественно, обращает внимание на знаменитый роковой мотив из пяти нот с увеличенной секундой, который впервые появляется у виолончелей в конце увертюры и возникает затем во всех решающих моментах действия, вплоть до сцены убийства, «когда он прорывается с трагическим торжеством на мощном *fortissimo* всего оркестра».

Вчитайтесь! Вспомните последние такты «Кармен»! Это сказано с волнующей точностью, какой обладает только истинная поэзия!

Другой пример: мотив тореадора, «звучащий и в увертюре, и в куплетах в таверне Лилас Пастья, и в зловеще настроженной тишине финала III акта, и в триумфальном марше последнего действия...». «Зловеще настроженная тишина» и «триумфальный марш» звучат как антитезы — не только в музыке Бизе, но и в книге Соллертинского. И понятно, что это не внешние атрибуты литературного стиля, а очень точно услышанные и при помощи выразительных эпитетов очень точно переданные особенности музыкальной драматургии Бизе: благодаря эпитетам мы «слышим» мотив в разных качествах. Достоинства научного исследования и умелое применение средств поэтической речи сообщают текстам Соллертинского высокую точность и убедительность.

Краткость определений Соллертинского и отточенность языка часто приближает их к афоризмам: «В «Фальстафе» Верди становится «смеющимся мудрецом»; «История в операх Мейербера — это апофеоз декоратора, портного, бутафора, машиниста, пиротехника...»

Не ограничиваясь собственными формулами, Соллертинский цитирует блистательные оценки Маркса, суждения Гегеля, Гёте, Бетховена, афоризмы Гейне и Берлиоза, статьи Жюль Жанена и Шумана, строфы Пушкина и Шекспира, тирады из романов Гюго и «благонамеренные речи» щедринских «ташкентцев», мемуары Жана Жоржа Новерра, письма Чайковского, мелодии испанских песен из сборника Себастьяна Ирадьера... Но разве это цитаты в том обыденном смысле, в котором мы привыкли понимать это слово? Соллертинский цитирует с наслаждением, призывая авторов в свидетели, пересыпая и расцветывая речь их меткими выражениями, он дополняет их, продолжает их мысль, соглашается или спорит с ними. В тексте статей Соллертинского это стартовые площадки, это фразы-ракеты, спутники его мысли...

Могут возразить, что анализ музыкальной ткани, и рассмотрение фактов музыки в ряду других явлений искусства, и способность передать атмосферу эпохи составляет привилегию не Ивана Ивановича Соллертинского, а советского музыковедения в целом. Это будет справедливо, но только отчасти.

Как ни велика способность Соллертинского «рассказывать» музыку, дело все же не в удачах, которыми упиваешься чуть ли не на каждой странице, а в замечательном умении раскрыть концепцию автора, проследить возникновение музыкальной идеи и логику ее образного воплощения, передать эмоциональное содержание музыки, обнаружить творческие традиции и связи, сочетая подход музыковедческий с социально-историческим и культурным; кроме познавательного результата донести представление об эстетических особенностях произведения.

Главное достоинство Соллертинского в том, что он дает явление *целостную* оценку. И потому так значительны его выводы. Многие из них, надо думать, будут иметь непреходящее значение и останутся образцами тонких, точных и непреложных суждений о музыке. <...>

Стремясь к тематической стройности сборника, редактор-составитель М. Друскин включил в него очерки и статьи только о западноевропейских композиторах. И почти все о тех, чью музыку Соллертинский пропагандировал с особой настойчивостью и жаром, добиваясь исполнения забытых или неигранных произведений и обновления сложившихся репутаций. Правда, может возникнуть вопрос: «Брукнер, Малер... это еще более или менее понятно, но Моцарт, Верди, Бетховен, Глюк, Берлиоз?.. Разве они нуждаются или нуждались в такой активной защите и пропаганде?» Сейчас такой вопрос будет, в общем, законным.

Нуждались! И оперы Глюка, и «Волшебная флейта», и «Фиделио», и Брамс, и Брукнер, и Малер, и Берлиоз! В начале 30-х годов советские слушатели знали Берлиоза главным образом как автора «Фантастической симфонии» и отрывков из «Осуждения Фауста». И если с тех пор были исполнены все крупные симфонические сочинения Берлиоза — «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», «Осуждение Фауста», «Лелио», «Реквием», — то выступления Соллертинского сыграли в этом немаловажную роль.

Расширение репертуара вердиевских опер — постановки «Луизы Миллер», «Дона Карлоса», «Сицилийской вечерни», «Фальстафа», концертные исполнения «Силы судьбы», нынешняя популярность «Реквиема» Верди — в большой мере результат инициативы и настойчивости Соллертинского. Много способствовал он утверждению Брамса. Что же касается исполнений Брукнера и особенно Малера, тут роль Соллертинского переоценить невозможно.

Опера Бетховена вошла в репертуар Большого театра, несколько лет назад в Ленинграде состоялась премьера «Моряка-скитальца» — Соллертинский мечтал об этом еще в 30-х годах. «Проданная невеста» была впервые поставлена в Ленинграде по его совету еще в 1937 году и с тех пор стала широко популярной. Можно продолжить этот перечень. Но и без того ясно, что книгу Соллертинского составляют не обычные исследования по истории музыки, а боевые статьи.

Важное место в сборнике занимают теоретические работы — «Исторические типы симфонической драматургии», «Заметки о комической опере», «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика». Если применить слова Соллертинского, сказанные им

по поводу симфоний Брамса, эти статьи «охватывают железным обручем» обобщений все содержание сборника и придают ему тематическое единство. Нет, слово «единство», пожалуй, не совсем правильно.

Сквозь книгу проходят две основные темы, определяющие направление научных интересов Соллертинского. Это — проблемы музыкального театра и проблемы симфонизма. К исследованиям об «Армиде», «Орфее», «Волшебной флейте», «Фиделио», «Морякескитальце», «Кольце нибелунга», об оперном творчестве Верди, о «Кармен», об «Аристофане Второй империи» Оффенбахе примыкает статья о комической опере. Изыскания о симфонизме Берлиоза, Брамса, Брукнера, Малера завершаются работой о типах симфонической драматургии. Положения статьи об эстетике романтизма подтверждаются конкретным анализом музыки Мейербера, Берлиоза, Вагнера и Брукнера. В этой связи пять последних статей образуют самостоятельный «романтический» цикл и определяют третью тему сборника.

Статья «Исторические типы симфонической драматургии» направлена против «бетховеноцентристской» концепции буржуазных музыковедов, согласно которой симфонизм Бетховена — та ось, «вокруг которой могут быть расположены все прочие симфонические проблемы», — пишет И. И. Соллертинский. Он в свою очередь утверждает, что при всех своих исключительных возможностях бетховенский симфонизм «не единственный, а лишь один из возможных типов симфонической драматургии». Этому типу — Соллертинский называет его «шекспиризирующим», ибо он исходит из «диалогического принципа», из принципа множественности противоборствующих идей и воли, — в статье противопоставляются иные типы симфонизма. Прежде всего — симфонизм «лирический», или «монологический», истоки которого прослеживаются им уже в субъективных симфониях Моцарта и который превращается в «ряд страстных личных высказываний, в страницу из дневника, в пламенную, порой мучительную, исповедь» в произведениях романтиков.

Особо рассматривается в этой статье симфонизм Чайковского и Малера. По мнению Соллертинского, в поисках больших философских обобщений они тяготели к симфонизму бетховенского типа, но в их симфонизме «героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, то есть субъективным, нерезживанием героического».

В заключение Соллертинский выдвигает важнейшую проблему симфонизма эпического, для которого, по его словам, характерна лирика «не отдельной творческой личности, а лирика целого народа». На Западе, если не считать попыток Вагнера создать сим-



фонический эпос, единственным образцом такого симфонизма Соллертинскому представляется гениальный «Реквием» Берлиоза. Полное же осуществление получил этот принцип только в русской музыке. Соллертинский доказывает, что Глинка в «Сусанине» вышел на путь бетховенского симфонизма и на путь симфонизма эпического. Упомянув связанные с «Русланом» оперу «Князь Игорь» и «Богатырскую симфонию» Бородина, сказочно-эпические произведения Римского-Корсакова, Соллертинский называет «величайшим эпическим произведением» «Сказание о граде Китеже и деде Февронии». «Русская музыкальная культура,— пишет он в заключение,— не только творчески освоила и развила на новой национальной основе все существующие типы европейского симфонизма, но и создала в целом неведомый Западу тип эпической симфонии».

Невозможно исчислить в рецензии все богатство этой небольшой по размерам статьи, мысли, ею возбуждаемые, все частные замечания и реплики «a parte», вроде соображения о том, что программная музыка романтиков через поэтический изобразительно-предметный, живописный образ сохраняла внутреннюю связь симфонического монолога с действительностью, с объективной реальностью внешнего мира.

Принципиальный смысл заключает в себе и другая статья — о комической опере. Соллертинский доказывает, что и в XVIII и в XIX веках она часто оказывалась жизнеспособнее «серьезных жанров», и подтверждает это множеством убедительнейших примеров, начиная со «Служанки-госпожи» Перголези, пережившей гениальные по музыке оперы Люлли, Рамо, Генделя... В статье прослеживается история комической оперы — музыкально-комедийные шедевры Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Проданная невеста» Сметаны, «Мейстерзингеры» Вагнера, вердиевский «Фальстаф», русские комические оперы; упоминает автор и о комических персонажах в «серьезных» операх, называя в этой связи и Фарлафа, и Скулу с Ерошкой, и Варлаама.

Причины жизнеспособности комической оперы заключались в ее демократизме, она выводила на сцену «не полубогов в кирасах», а живых современников из народа — крестьян, ремесленников, буржуа, аптекарей, солдат и чиновников, строилась на живых музыкальных интонациях, восходящих к крестьянской песне и городскому фольклору. Именно этим объясняется та важная роль, которую комическая опера сыграла в борьбе за музыкально-сценический реализм.

Трудно назвать другого исследователя, который мог бы так просто, так содержательно и широко раскрыть природу роман-

тизма с его стремлением к синтезу искусств, объяснить природу программной музыки, исторические причины, породившие раздвоенность между действительностью и мечтой, связать в единую стройную систему известные читателю факты романтического искусства. То, что Соллертинский не сам открыл это, а переосмыслил обширную литературу предмета, не умаляет достоинства его работы.

Трудно яснее продемонстрировать, как отразилась в музыкально-драматургической концепции «Кольца нибелунга» идейная эволюция Вагнера, совершившего за двадцативосьмилетний период создания тетралогии сложный идейный путь от философского материализма Фейербаха к реакционной идеалистической проповеди Шопенгауэра.

Вы не встретите в книге полемики с буржуазными музыковедами и критиками по частным вопросам. Полемична вся книга. Пафос ее — коренной пересмотр оценок и репутаций, переосмысление традиций, борьба за новое на основе марксистско-ленинского мировоззрения, понимание великих творений, полных героико-философского и этического пафоса, пересмотр оперного и симфонического богатства от симфоний Гайдна и Моцарта до симфоний Малера, от «Артакеркса» Глюка до «Фальстафа» Верди, пересмотр, исходящий из глубокого убеждения, что современная буржуазная Европа, которая живет «урбанистическими ритмами, джазом, механизированной аэмоциональной музыкой, живет всевозможными архаизмами, стилизациями, экзотическими новинками и изысканностью импрессионистических гармоний», не может распоряжаться классическим наследством, не может осмыслить его и продолжить его традиции, что наследниками великих традиций и великого наследства — и русской и европейской музыки — являемся мы.

В этой книге нет статей о советской музыке, но мысль о ней проходит через всю книгу. Здесь каждая страница писана человеком, размышляющим о задачах и об ответственности, которая легла на советских музыкантов и на советское музыкальное искусство, ибо оно «принимает на себя симфоническое представительство во всемирно-историческом масштабе» и ему нужны все жанры — «не только советский «Фиделио», но и советский «Севильский цирюльник», необходим опыт всей мировой культуры.

Пересказать книгу Соллертинского невозможно, я пытался передать хотя бы ее характер.

Пробегая мыслью прочитанное, хочется отметить великолепную работу о Глюке. Соллертинский трактует его как предшественника музыкантов Французской буржуазной революции, обна-

руживает развитие его принципов в музыке Бетховена и Берлиоза, опровергает легенду о несконченности его опер. Что же касается Берлиоза, то статья о нем принадлежит к числу самых известных и самых блестящих работ Соллертинского.

Большое значение придается в книге музыкальному воплощению моральных и философских проблем. В «Волшебной флейте» — это идея всеобщего братства на основе разума, в сочетании с утопической верой просветителей XVIII века «в безболезненное переустройство мира». Это воплощенный Бетховеном в его единственной опере пафос освободительной борьбы, вдохновленный руссоистской верой в доброту человека, историческими лозунгами Декларации прав человека и гражданина, «непреклонной моралью кантовского категорического императива». Это глубокое убеждение Берлиоза в «философском достоинстве» симфонии. Это и трагедия Малера, одержимого воплощением идеи всеобщего братства в эпоху империалистических войн. Хороши сопоставления Бетховен — Шекспир и Моцарт — Шекспир: в последних операх Моцарта — и в «Свадьбе Фигаро», и в «Дон-Жуане», и в «Волшебной флейте» — Моцарт, по наблюдению Соллертинского, владеет шекспировским искусством многоплановой психологической характеристики. Очень верно и тонко. И вообще страницы, посвященные осуществлению шекспировских принципов в музыке, и прежде всего статья «Шекспир и мировая музыка», великолепны. Интересно брошенное на ходу замечание, что комическая струя в русской опере идет от Гоголя, тогда как «серьезная» русская опера ориентируется на Пушкина.

Но если что-то покажется в этой книге уже знакомым, пусть не подумает читатель, что Соллертинский пересказывает старые истины. Пусть лучше думает, что знает это давно... благодаря Соллертинскому. Книга вышла тринадцать лет спустя после смерти автора. Мысли, в ней заключенные, печатались на обороте программ, в «путеводителях по концертам», брошюрах, начиная с 1932 года. Устно были заявлены еще раньше. А лекции, доклады, дискуссии!.. Мысли, темы, сравнения!.. Многое из того, что он говорил и писал, давно уже стало своеобразным фольклором. Но — удивительно это свойство мысли талантливой! — даже ставшая общим достоянием, она не становится «общим местом»!

<...>

Эта книга замечательного писателя, и мыслей в ней столько, что хватило бы десятка на два монографий. Но нет среди них ни одной, которая не прошла бы сквозь сердце Ивана Ивановича, не выражала бы его глубочайших убеждений, не имела бы для него принципиального смысла. Соллертинский сказал как-то: «Наши критики бесстрастно говорят о страстности в искусстве».

Если он даже и преувеличил, то, закрыв книгу, вы согласитесь, что судить о страстном отношении к искусству он имел полное право.

В любимых своих композиторах Соллертинский ценил сочетание глубокой творческой мысли и вдохновенного мастерства с величайшей доступностью музыкальной речи. Эти слова с полным основанием можно отнести к нему самому.

Пройдут годы и еще годы. А Иван Иванович Соллертинский по-прежнему будет жить в памяти — уже других поколений — как интереснейшая фигура и очень значительное явление советской культуры 20—40-х годов нашего века.

# ВОСПОМИНАНИЯ

## *Д. Шостакович\**

11 февраля 1944 года в Новосибирске скончался Иван Иванович Соллертинский. Смерть наступила совершенно неожиданно. Иван Иванович был молод, в расцвете сил и энергии. Скончался он 41 года.

Соллертинский — это большое и яркое явление. Трудно встретить человека, который был бы столь разнообразно и глубоко осведомлен во всех явлениях жизни. Но самые главные силы свои Соллертинский отдал музыке, ибо любил ее больше всех других искусств.

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

Следующая наша встреча произошла в 1926 году. Большое число ленинградских студентов пришли сдавать экзамены по марксизму-ленинизму, чтобы, сдавши таковой, получить право

стать аспирантами. В числе ожидающих вызова в экзаменационную комиссию был и Соллертинский.

Я сильно волновался перед экзаменом. Экзаменовали по алфавиту. Через некоторое время в комиссию был вызван Соллертинский. И очень скоро он вышел оттуда. Я набрался смелости и спросил его: «Скажите, пожалуйста, очень трудный был экзамен?». Он ответил: «Нет, совсем не трудный». — «А что у Вас спрашивали?» — «Вопросы были самые простые: зарождение материализма в Древней Греции; поэзия Софокла как выразитель материалистических тенденций; английские философы XVII столетия и еще что-то».

Нужно ли говорить, что своим отчетом об экзамене Иван Иванович нагнал на меня немало страху? И наконец, в 1927 году, я с ним встретился в гостях у одного ленинградского музыканта \*. Помнится, что это был то ли день рождения, то ли какое-то другое значительное событие в жизни хозяина. Гостей было немного, человека четыре. В их числе Соллертинский и я. Время прошло быстро и незаметно. И тут я был совершенно поражен тем, что И. И. Соллертинский оказался необыкновенно веселым, простым, блестяще-остроумным и совершенно «земным» человеком. И я первый раз убедился в том, что настоящий большой человек всегда прост, всегда скромен и всегда крепко, уверенно стоит ногами на земле. Гостеприимный хозяин не скоро отпустил гостей, и мы с Иваном Ивановичем шли домой пешком. В Ленинграде мы жили близко друг от друга. Нам было по пути. Долгий путь показался совсем коротким, так как идти было с Иваном Ивановичем легко и незаметно: столь интересно он говорил о самых разнообразных явлениях жизни и искусства. В процессе беседы выяснилось, что я не знаю ни одного иностранного языка, а Иван Иванович не умеет играть на рояле. Таким образом, уже на другой день Иван Иванович дал мне первый урок немецкого языка, а я дал ему урок игры на рояле. Впрочем, эти уроки весьма быстро кончились, и кончились плачевно: я не выучился немецкому языку, а Иван Иванович не выучился игре на рояле, но зато мы стали с тех пор и до самого конца замечательной жизни Соллертинского большими друзьями.

Иван Иванович любил разные даты. Так он проектировал отпраздновать зимой 1941 года двадцатилетие нашего знакомства. Это празднование не состоялось, так как война рузлучила нас. При последних встречах с ним он проектировал на 1947 год двадцатипятилетний юбилей нашей с ним дружбы \*. Но в 1947 году лишь я один буду вспоминать о том, что двадцать пять лет тому назад жизнь послала мне замечательного друга и что в 1944 году смерть отняла его от меня.

Смерть И. И. Соллертинского — это тяжелая утрата для музыкального искусства. Немного было людей, так горячо и страстно любящих музыку, как Соллертинский. Он прямо ликовал при появлении свежего и талантливого явления. Он яростно ненавидел пошлость и дурной вкус, рутину и посредственность. Одно из самых великолепных качеств И. И. Соллертинского было полное отсутствие равнодушия. Он всегда или любил или ненавидел. И с годами и зрелостью у него не пропало это драгоценное качество, а все больше и больше обострялось. Его часто упрекали в пристрастии к тому или иному явлению музыкальной жизни. Мне кажется, эти упреки были правильны. Но неправильно было то, что его упрекали, а не хвалили за пристрастие. Пристрастие — это драгоценное качество всякого художника. Всякий художник должен быть пристрастным. Не следует понимать пристрастие как вкусовщину. При своем большом пристрастии, Соллертинский умел быть по-настоящему объективным. Этому служит доказательством его деятельность в Ленинградской филармонии, где он работал с 1927 года, а с 1939 года до своей кончины был художественным руководителем. Надо прямо сказать, что концертные программы Ленинградской филармонии всегда были чрезвычайно интересны и разнообразны. И то обстоятельство, что Ленинградская филармония является одним из самых передовых коллективов мира, — это огромная заслуга И. И. Соллертинского.

Богата и ярка была музыкальная деятельность И. И. Соллертинского. Вспомним его интереснейшие доклады о симфонизме, о Чайковском, о русской музыкальной культуре, о Малере, о Брамсе и многих других. Необходимо все рукописное наследие Соллертинского, в частности стенографические записи его докладов и лекций, собрать и систематизировать\*.

В последние месяцы своей жизни И. И. Соллертинский мечтал о скором возвращении в Ленинград. Он строил интереснейшие планы концертной работы филармонии в Ленинграде. Он радовался замечательным победам Красной Армии, благодаря которым его мечта начала облекаться реальностью. Но тут его подстерегла безжалостная смерть\*, и его мечтам не удалось осуществиться. Нет больше среди нас музыканта огромного таланта, нет больше веселого, чистого, благожелательного товарища, нет у меня больше самого близкого друга.

1944 г.

Р. С. Эти заметки были написаны мною вскоре после того, как я получил ужасное известие из Новосибирска о внезапной кончине Ивана Ивановича Соллертинского.



Я не считаю возможным исправлять или дополнять то, что вылилось из-под моего пера в те скорбные и далекие дни 1944 года.

*Д. Шостакович*

19 октября 1972 года.

## *Н. Малько*

После Великой Октябрьской социалистической революции я жил три года в Витебске, сравнительно небольшом городке Белоруссии. Первые годы после революции все масштабы были нарушены и перепутаны, и вот в Витебске, где в течение девяти веков все шло тихо и спокойно, по-провинциальному, вдруг закипела жизнь. В городе, где не было ни одной музыкальной школы, были основаны консерватория и пять музыкальных школ. В городе, где за девять веков был, кажется, один раз организован концерт оркестра, появился симфонический оркестр, который сыграл за первый сезон 22 концерта, а всего за два с половиной года — около 240 концертов.

Появились государственный хор, театральная студия и музыкальные клубы.

Подобное оживление было не только в музыке. Появилась художественная школа, где работали Марк Шагал, Мстислав Добужинский, «конструктивист» Малевич. Открылся университет.

Такому оживлению способствовали, с одной стороны, условия того периода государственной жизни, так называемого «военного коммунизма», а с другой — то, что в провинции в это время жить было сравнительно легче, чем в столицах. В обеих столицах — Петербурге и Москве — жить становилось все труднее, было голодно и холодно, а в Витебске и хлеба и топлива было больше.

Надо еще прибавить, что Витебск в это время находился недалеко от фронтов военных действий. <...> Воинские части постоянно приходили и уходили. Помню, как в течение одного дня в район города явились целых три армии. <...> Жизнь была ключом, и — вопреки известной пословице «среди оружия музы молчат» — искусство процветало.

Я помню первую годовщину Октябрьской революции, когда Витебск был украшен разноцветными флагами, плакатами, и кое-где на видных местах, очень высоко, были выставлены картины Марка Шагала. Жители Витебска с удивлением смотрели на изображенных там зеленых лошадей и на «летающего» еврея. Мирных провинциалов одинаково изумляли и цвет лошадей, и сюжеты картин, и поза рисованного над домами человека: ничто не указывало

на то, что человек «летит». Жители пожимали плечами, вздыхали потихоньку и говорили: «Революционное искусство... когда-нибудь, может быть, пойдем...»

Среди приехавших из столицы был философ и поэт Лев Пумпянский, личность очень примечательная, и с ним его друг, 17-летний юноша Соллертинский. Соллертинский был высок, неуклюж, ходил всегда сторбившись, у него были маленькие, узкие глаза, говорил он порывисто, нескладно, как-то глухо, однозвучно.

При знакомстве с ним сразу удивила страсть к учению. Официально он был тогда недоучка, не окончил школы\* (в то время это не было редкостью), но он очень много знал, интересовался решительно всем. Конечно, он постоянно проводил время в местной библиотеке. Служащие там барышни подшучивали над ним, он обижался.

Когда Пумпянский позже уехал в Ленинград (тогда еще официально Петроград), Соллертинский изредка уезжал туда недели на две.

Встречаю его как-то на улице:

— Вернулись?

— Как видите.

— Что вы там делали?

— Работал в Публичной библиотеке.

— И только?

— Да. Я обычно брал с собой что-нибудь поесть, забирался в библиотеку часов в 10 утра и работал там до 9 вечера. Потом дома мы ели. Вы знаете, какая теперь пища в Петербурге? Пшеничная каша с конопляным маслом, ужасный хлеб, иногда мало-съедобная селедка, но это неважно. Затем я работал при свете «коптилки» до трех-четырёх часов ночи.

— И так две недели?

— Да, я замечательно провел эти две недели.

— Над чем вы сейчас работаете?

— Неокантианство. О, есть еще много, много, чему можно учиться.

И он в восторге неуклюже потрясал в воздухе обеими руками. Я не прибавил тут ни одного слова из нашего разговора. Может быть, Соллертинский несколько преувеличивал число часов. Сущность дела от этого не меняется.

Тогда в Витебске было много концертов. Соллертинский бывал всегда на всех. О музыке мы разговаривали очень мало. В музыке в то время он был только любителем. Однако я никогда не слышал от него по поводу музыки ни единого дилетантского замечания. А сколько их приходится выслушивать от всяких любителей!..

Через несколько лет я встретил Соллертинского в Ленинграде. Внешность та же. И видно, что своею внешностью он совершенно не интересуется. За это время он успел окончить университет по германо-романскому отделению, по специальности испанского языка и литературы. Однако этим дело не ограничивалось. Он стал настоящим полиглотом. По его словам, он знал 32 языка. Если отбросить диалекты, которые он считал за языки, то все же оставалось около 25: санскрит, древнегреческий и латинский, хинди, древнеперсидский, немецкий, «все романские», как он выражался. Полагаю, что не все эти языки Соллертинский знал одинаково хорошо, но, по его словам, он мог без подготовки читать лекции на любом романском языке. Кроме языков Соллертинский знал психологию, обнаружил замечательные знания балета (впоследствии он писал серьезные научные книги о балете). Он с успехом стал заниматься публицистикой. Неожиданно я обнаружил в нем глубокое и всестороннее знание музыкальной литературы, причем он знал многих авторов, сочинения которых исполнялись в Ленинграде очень редко или никогда не исполнялись.

Конечно возникал вопрос, как мог обыкновенный человек в короткое время усвоить всю эту массу сведений и впечатлений? Ответом было то, что Иван Иванович Соллертинский обладал феноменальной, совершенно аномальной памятью. Его память не была только зрительной или слуховой, у него была, если можно так выразиться, всеобщая, изумительная память, которая составляла гармонически огромную часть его духовной сущности: он превосходно пользовался своей памятью, она не была у него, как иногда бывает, каким-то внешним придатком на духовном «теле» человека.

Например, в музыке он не только знал громадное количество музыкальных сочинений, знал, в сущности, наизусть, но у него всегда было к сочинению отчетливое критическое отношение, основанное, как это ни странно, на большом опыте. Этот человек мог внутренне пройти в год то, для чего другому понадобилось бы 20 лет.

Особой гордостью Соллертинского было знание наизусть всех симфоний Брукнера и Малера. Эти авторы до революции в России не исполнялись совершенно\*. После революции дирижеры-иностранцы изредка играли Брукнера и Малера, но, в общем, очень редко и не все симфонии.

Я не знаю, откуда у Соллертинского явилось знание этих авторов. Вероятно, из так называемого «Брукнер-Малеровского общества». Несколько молодых людей собирались дважды в месяц у одного из них и играли на двух роялях в восемь рук симфонии Брукнера и Малера. Обычно играли в вечер «тринадцать частей».

то есть более двух симфоний. Когда я услышал об этом обществе, Соллертинский был его душой. Он, по его словам, дирижировал этим ансамблем, конечно, наизусть.

Однажды я начал играть на рояле в его присутствии «Песнь о Земле» Малера. Соллертинский спросил: «Можно дирижировать?» И началось: «Здесь, я думаю, виолончели должны более выделяться, этот акцент у трубы...» — и так далее, и так далее. Я спросил: «Слышали вы когда-нибудь «Das Lied von der Erde» в оркестре?» — «Нет, но я видел партитуру». Для него «видеть» означало изучить.

Как-то, вернувшись домой, мы застали его у нас, он смотрел какой-то журнал. Жена машинально взяла лежащий перед ним журнал и тотчас протянула назад, извинившись: «Вы ведь читаете его?» — «Нет, нет, я уже просмотрел эту статью, можете экзаменовать». И он повторил почти слово в слово статью в два столбца. Жена следила за текстом по журналу.

Когда иностранные дирижеры приезжали в Ленинград, Соллертинский мечтал о том, чтобы они сыграли Малера или Брукнера. Однажды, по его словам, он подошел к Клемпереру на улице, не будучи знаком с ним, и, полудурачась, сказал, что группа комсомольцев такого-то завода просит его продирижировать цикл симфоний Брукнера и Малера. «Se non é vero é ben trovato» (если и не правда, то хорошо придумано).

Клемперер быстро подружился с Соллертинским и буквально не мог без него обходиться во время своих пребываний в Ленинграде. В этом отношении Клемперер не был единственным среди дирижеров-иностранцев, приезжавших в Ленинград. Слухи о Соллертинском проникли в Западную Европу, и когда в Ленинграде появлялся какой-либо новый заграничный музыкант, дирижер или солист, он обычно спрашивал: «А где этот человек... с 50-ю языками?»

Сам Соллертинский препотешно рассказывал мне, как обычно после концерта его приглашают на ужин в частный дом и он оказывается за столом с новым гастролером. За столом ему, Соллертинскому, не противоречат, побаиваются его памяти, а когда все расходится, иностранец обычно предлагает Соллертинскому «пройтись». Это «пройтись» продолжается разное время, судя по интересу беседы, иногда час, а иногда и три.

Был в Ленинграде в мое отсутствие пианист Артур Шнабель. Позже я спрашиваю Соллертинского: «Ужинали с ним?»

— Конечно.

— Гуляли потом?

— Конечно.

— Долго?

- Да, часа два.
- О чем беседовали?
- О его сыновьях.
- Что они делают?
- Они ненавидят теорию Эйнштейна.

Соллертинский умел шутить. Умел и любил. Чувство юмора было в нем развито необычайно сильно. Часто это был только добродушный юмор. В Соллертинском было много сарказма, он любил издеваться, но в основе его издевательства (кроме тех случаев, когда он просто дурачился) было всегда убежденное мировоззрение, основанное на подлинном знании и вдумчивом, сознательном отношении к культурным ценностям. Для молодого человека эти качества покажутся неправдоподобными, но таков был Соллертинский.

Я познакомил Соллертинского с Шостаковичем\*. Они быстро подружились и стали необходимы один другому. . .

## *В. Адмони*

У Ивана Ивановича Соллертинского я учился. Но не музыковедению, не балетоведению, не литературоведению, не театроведению, — вообще ни одному из всех тех многочисленных «ведений», мастером которых был Иван Иванович. Я учился у него предмету весьма неожиданному — истории Древнего Востока. Притом в учебном заведении, которое тоже, вероятно, покажется неожиданным читателю, представляющему себе облик Ивана Ивановича. Это была средняя школа, и притом ее четвертый (по нынешнему исчислению) класс — тогда он именовался классом Г первой ступени. А происходило все это в Петрограде зимой 1921 года.

Правда, та средняя школа, в которой Иван Иванович преподавал, была не совсем обычной. Она именовалась 15-й единой трудовой советской школой, но все называли ее тогда еще так, как она называлась в дореволюционные годы, а именно Тенишевское училище. Оно было основано на рубеже XX века либеральным князем Тенишевым. В нем стремились использовать достижения передовой педагогики и не было казенщины.

Преподавали в этом реальном училище отличные педагоги. Назову — среди гуманитариев — Николая Павловича Анциферова и Юрия Николаевича Тынянова. А учащиеся, особенно в первые годы после революции, жили необычайно интенсивной духовной жизнью. Жадно воспринималось все новое, что создавалось в литературе и прежде всего — в поэзии. Центральным событием было

появление «Двенадцати» Блока. В огромном количестве писались стихи и читались на устных альманахах. Ставились спектакли. Из театрального кружка, работавшего при школе под руководством Александра Александровича Брянцева, вырос первый в стране ТЮЗ, который долгие годы продолжал существовать в помещении школы — в знаменитом актовом зале Тенишевского училища, где когда-то состоялась первая постановка блоковского «Балаганчика».

Но и на фоне Тенишевского училища послереволюционных лет облик Ивана Ивановича был необычен и своеобразен. То, что Иван Иванович был не таким, как все наши другие учителя, мы почувствовали сразу. Не только потому, что он был непомерно молод для учительского звания и казался, скорее, рано вытянувшимся, худым подростком. Мы чувствовали, что он особенный уже тогда, когда он — стремительно и под острым углом — входил в класс, тогда, когда он с захватывающей увлеченностью, даже с азартом читал свои лекции и говорил обо всем, о чем ему случалось говорить с нами.

Я и сейчас совершенно ясно помню, как он стоял у доски и быстро, но старательно писал на ней имя злого духа в Древнем Вавилоне — имя Марри-Дугги, повторяя громким голосом с упором на р и на г: «Марри-Дугги! Марри-Дугги!». И он добавлял несколько раз: «Вы прочтете в учебнике, что его звали Мардук. Но это неверно. Его звали Марри-Дугги, Марри-Дугги!». Иван Иванович не хотел, чтобы это звучное имя было ослаблено и пропало. Он не хотел, чтобы даже злой дух был лишен присущей его имени силы. И в этом, пожалуй, сказывалась одна из основных черт всей природы Ивана Ивановича. Его привлекало все значительное, и он умел видеть то, что было значительным, даже в самых случайных и боковых вещах, даже в рядовом на первый взгляд событии, в заурядном, казалось бы, произведении искусства. Но особенно привлекало Ивана Ивановича и в жизни и в искусстве то, что было значительным по самому своему существу, то, что было действительно новым и ярким. Некоторым людям казалось, что Иван Иванович любит эффекты, эффектное. Но он искал всегда за эффектным существенное и, только если находил это существенное, начинал интересоваться эффектным всерьез. Его подлинная любовь, подлинная симпатия были всегда на стороне значительного.

Вернемся к урокам по истории Древнего Востока. Подчас они протекали довольно странно. Помню, как на одном из этих уроков я прочитал реферат по книге А. Туна «История революционного движения в России». Никто не удивился этому — ни ученики, ни другие учителя. Я сам удивился этому лишь много лет спустя, когда однажды, вспоминая вместе с Иваном Ивановичем о годах

его учительства в нашей школе, мы заговорили и о моем реферате. «Иван Иванович, а почему, собственно, я читал у Вас этот реферат?» — спросил я. «Ну а как же, я уже давно хотел познакомиться с этой книгой, да всё не приходилось», — ответил он.

Но у него вообще был великий дар соединять — и притом соединять самым естественным образом, не вызывая ничего удивления, — весьма различные вещи, весьма различные проблемы, весьма различных людей.

Когда мы изредка встречались в 30-е годы, Иван Иванович всегда прежде всего спрашивал меня о том, как живет мой классик. Он помнил их всех, все их фамилии, даже тех, кого подчас забывал я сам. И он хотел знать, что с ними случилось, причем это отнюдь не было просто демонстрацией баснословной памяти Ивана Ивановича. Ему действительно было интересно узнать, что случилось с теми, кого он видел когда-то за партами детьми. А потом мы начинали говорить о том, что было едва ли не самым важным для Ивана Ивановича — исследователя искусства. Мы начинали говорить об искусстве, создававшемся на рубеже XX века. Он хотел уяснить — для себя и для других — то новое, что принесла с собой музыка и что стало потом в разных формах развиваться дальше. По сути дела, Иван Иванович стремился определить своеобразие музыки, да и всего искусства XX века, тогда еще такого молодого, распознать то значительное, что это искусство принесло с собой и что нередко было скрыто за, казалось бы, чисто внешними эффектами. И думается, что, хотя Иван Иванович много сделал в разных областях науки об искусстве, самым важным из сделанного им является то, что уже в 20-е и 30-е годы он фактически ставил вопрос об эпохальной значимости искусства XX века, о его величии, умея находить зачин этого величия в искусстве завершающегося XIX столетия.

Из западных композиторов той поры Иван Иванович был особенно увлечен Малером, много внимания уделял Рихарду Штраусу. Между тем я занимался в это время немецкой и австрийской литературой конца XIX и начала XX века, особенно творчеством Гофманстала и Рильке, а его крайне привлекали эти темы. Помню, с какой радостью сказал он мне однажды, что получил том с перепиской Гофманстала и Рихарда Штрауса. Ему был интересен не только Гофмансталь — либреттист Рихарда Штрауса, но и Гофмансталь — поэт и писатель. Если память меня не обманывает, именно Иван Иванович помог мне по достоинству оценить совершенство гофманстальской прозы, особенно его незаконченного романа «Андреас, или Соединенные».

В начале августа 1941 года я провожал на Финляндском вокзале эшелон, с которым отправлялся в эвакуацию мой сын. Этим

же эшелоном эвакуировалась в Новосибирск Ленинградская филармония \*. Среди уезжавших был и Иван Иванович. Его провожал Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Они ходили по перрону и сосредоточенно говорили друг с другом. Мне не захотелось им мешать.

Последний раз я видел Ивана Ивановича осенью 1943 года в Москве \*. Накануне его случайно встретила моя жена на Главном телеграфе — в то время в Москве то и дело происходили встречи людей, которые до того в сумятице военных лет надолго потеряли друг друга из вида. Они разговорились. Иван Иванович подробно и заботливо расспрашивал о том, что выпало на нашу долю за эти годы, и о судьбе моего брата, который был тогда в большой беде. Иван Иванович попросил, чтобы я зашел к нему в гостиницу, и на следующий день я был у него. Иван Иванович выглядел усталым и был невесел. О себе он рассказывал неохотно. Мы попрощались. Я обещал писать ему. Но примерно через месяц Ивана Ивановича Соллертинского уже не было в живых \*.

## *С. Марвич*

Впервые я встретился с И. И. Соллертинским осенью двадцать первого года в стенах Петроградского университета. Учились мы на факультете, который назывался тогда факультетом общественных наук (ФОН), на филологическом отделении. Раздел: романо-германская филология. Старинное здание университета (построенное Петром Первым для Двенадцати коллегий) в то время почти не отапливалось. В знаменитой светлой галерее — холодина. Три года зимой мы не снимали пальто. Студентки сидели в шляпках, в меховых шапочках, в теплых капорах, мы, студенты, должны были снимать головные уборы — иначе невежливо. В романо-германский семинар мы ходили только для того, чтобы брать книги, занимались же, главным образом, в доме на набережной Невы по соседству с университетом. Это было здание педагогического института, из стен которого вышли Добролюбов и Менделеев. В дальнейшем это был историко-филологический институт, слившийся с университетом после революции. В маленькой комнате этого здания четыре года подряд происходили занятия единственного за всю историю русских университетов дантовского семинара. Руководил им профессор Дмитрий Константинович Петров.

В этом здании я и встретился впервые с Иваном Соллертинским.



В дантовском семинаре Соллертинский заметно выделялся своими знаниями, способностью филологически анализировать текст.

В этом он соперничал с Львом Лунцем, членом литературного содружества «Серапионовы братья», умершим в 1924 году. Впрочем, был еще один серьезнейший филолог Тарасов, в недавнем прошлом народный учитель. Он отлично разбирался в текстах, в исторической грамматике, в сравнительной грамматике.

В «Божественной комедии», которую мы прочли и откомментировали за четыре года от первой до последней строчки, есть целый ряд запутанных мест. «Дантисты» (по-итальянски исследователь творчества Данте так и называется *il dantista*) толкуют их каждый по-своему, иногда произвольно.

Дмитрий Константинович останавливал чтение и обращался к Тарасову: «Ефим Спиридонович, вы это место поняли лучше, чем я».

Однажды такого поощрения был удостоен и я и потому ходил счастливым до следующего занятия.

Дмитрий Константинович присматривался, прислушивался к Соллертинскому. Мне сказали, что Петров возлагает на него особые надежды. . .

Неожиданно Соллертинский перестал посещать дантовский семинар. Потом вдруг появился, сделал такой разбор нескольких терцин, который теперешние студенты назвали бы «потрясным». В разборе — и материалы истории, и сравнительная грамматика романских языков, и латынь, и древнегреческий.

И снова нет Соллертинского. Дмитрий Константинович сердит. «Господа, — обращается он к нам, — не был ли я невнимателен к Ивану Ивановичу».

Мы все — человек восемь-девять — удрученно молчали. «У него трудные обстоятельства», — выдавливаю я из себя. «Да? — Дмитрий Константинович вскидывает пенсне на нос. — Да-с? А имеются теперь люди с легкими обстоятельствами? Не слышал-с». И мы продолжаем разбор очередной песни «Ада».

Празднуем пятидесятилетие нашего руководителя. Дарим ему редкое издание «Дон-Кихота». Соллертинский провозглашает тост на хорошем испанском языке. Дмитрий Константинович растроган, но хмурится. Два-три семинарских занятия с участием Соллертинского, и снова он пропадает.

Жил он тогда действительно трудно. Кто-то устроил его репетитором в семью нэпмана, не чуждавшегося образованности. Я помню высокий дом в конце Кирочной улицы за Суворовским музеем (ныне ул. Салтыкова-Щедрина). Вместо лифта — табличка, извещающая о том, что лифт не работает. Шестой этаж,

большая, отлично обставленная квартира. Соллертинский живет в комнате при кухне...

На занятия дантовского семинара он перестал ходить. Однажды, остановив меня в университетской галерее, он вытащил из брезентового портфельчика текст Ригведы и стал громко читать по-санскритски. Потом повторил текст наизусть, без запинки.

Санскритолог Б. Л. Владимирцев (в дальнейшем академик) говорил мне: «Соллертинский — феномен. За месяц он усвоил то, на что другие тратят год». Можно было понять, что и он возлагает на Соллертинского особые надежды. А потом Владимирцев расспрашивал, не видел ли кто-нибудь Соллертинского, не знают ли адреса, телефона.

Я провожал Дмитрия Константиновича домой на дальнюю линию Васильевского острова. «Соллертинский за год побывал уже в нескольких кафедрах. К чему же это приведет в конце концов?» — задумчиво сказал он. «А к тому, что все это в конце концов синтезируется в нем и вырастает нечто цельное...»

### Б. Ильин

Иван Иванович для меня — один из тех очень немногих людей, о которых я могу сказать с полной уверенностью, что если бы они не встретились мне на моем жизненном пути, то я был бы несколько иной человек, чем тот, каким я стал. Это один из тех — иногда старших, иногда ровесников, — кто оказывает решающее, определяющее влияние на все становление личности. В этом отношении внутренняя сила Ивана Ивановича была совершенно поразительна. При этом нельзя сказать, что мы с ним всегда во всем соглашались, — отнюдь нет! С ним часто бывало трудно, приходилось с ним ссориться и т. д., но все это было второстепенное, а суть в том, что он оказывал могучее воздействие на весь ваш душевный строй.

Встретились мы с ним сначала на почве филологии, на 1-м курсе университета. Он занимался на романском отделении, я — на английском, но это было несущественно, мы слушали много лекций одновременно. Он был необычайно начитан в классической германской философии. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель и позднее Ницше и Шопенгауэр — все это было для него хорошо известным, о чем он мог говорить с полным знанием дела. И это производило сильное впечатление, покоряло.

Отсюда мы перешли к музыке. Причем для меня лично и других наших друзей он, собственно, открыл Брукнера, Малера

и многое другое. Я, скажем, о Брукнере и Малере никакого понятия не имел до того, как встретился с Иваном Ивановичем.

Мы очень много играли в четыре руки, и Иван Иванович любил становиться около рояля и дирижировать нами, играющими в четыре руки, хотя, конечно, играя на рояле, было очень трудно и едва ли возможно слушаться дирижерского жеста, но в нем работал какой-то дирижерский организаторский инстинкт. Не получив специального музыкального образования, музыку он знал, вероятно, лучше, чем многие специалисты. Он иногда любил пофорсить, как он сам выражался, и сказать, что в таком-то такте такой-то части такой-то симфонии Брукнера вступает гобой. Можно было подумать, что он говорит это просто так, для красного словца. Но затем мы брали партитуру и смотрели; и в самом деле, в этом такте, в этой части этой симфонии Брукнера действительно вступал гобой. Так что это было удивительное, универсальное, неограниченное владение материалом, изумительная память, удивительное знание всей этой музыки. И когда он впоследствии стал художественным руководителем филармонии, то это было нечто совершенно закономерное, совершенно соответственное ему.

Он, кстати, если мне не изменяет память, занимался дирижерским искусством у Николая Андреевича Малько. Профессиональным дирижером он, вероятно, не собирался даже стать (во всяком случае — не стал), но какие-то навыки в этой области он приобрел. Они распирили его общемузыкальные и общеискусствоведческие горизонты.

У Ивана Ивановича было острое чувство временной ограниченности жизни. Как он выражался: «Я очень четко сознаю мою ограниченность во времени». Он меня уверял давно, когда нам было лет по 25 (мы с ним ровесники): «До 40 лет я не доживу». И ошибся очень мало — умер сорока одного года. Из этого чувства — огромная жажда жизни, жажда сделать все, что можно, за те 40 лет, которые ему положены, которыми он может пользоваться в жизни.

Последний раз мы с ним встретились в самом начале войны. Прошла, кажется, неделя войны. Мы встретились, и ни он, ни я, конечно, тогда не подозревали, что это наша последняя встреча. Вскоре он с филармонией уехал в эвакуацию в Сибирь и там в 1944 году скоропостижно скончался. Для меня это был страшный удар. Я неожиданно получил письмо от одной общей знакомой, которая жила в Новосибирске: «Выражаю Вам соболезнование по поводу кончины Вашего друга И. И. Соллертинского». Сознание, что я его никогда не увижу больше, что он навсегда исчез и его больше нет, — это была труднопереживаемая травма. Тем более что мне еще случилось незадолго до его смерти полу-

чить несколько писем от него: он писал, что его зовут в Москву и он колеблется, переезжать ли в Москву из Новосибирска или вернуться в Ленинград\*. Во всяком случае, он предполагал, очевидно, что еще долго будет жить и действовать на музыкальном поприще...

## *В. Шебалин*

С Соллертинским я познакомился у Шостаковича, не могу припомнить точно, когда это произошло. О существовании его я узнал раньше, из рассказов Дмитрия Дмитриевича. В один из приездов в Москву он сообщил мне о появлении нового друга с удивительными качествами — эрудицией, необычайным знанием языков, глубоким интересом к музыке.

Приехав однажды в Ленинград, я остановился, по обыкновению, у Шостаковичей на улице Марата. Там собралось по какому-то поводу много гостей, пришел и Соллертинский. Мы с ним заговорили и как-то сразу сблизились, сдружились и с этого же дня перешли на «ты». Отношения наши сложились как нельзя лучше и оставались такими же до конца его жизни. Никогда между нами не было ни малейших шероховатостей, не возникало никаких недоразумений.

Иван Иванович жил в то время на Пушкинской улице. Мы тогда часто виделись, так как я ездил в те годы в Ленинград, а он нередко приезжал в Москву читать лекции перед концертами или по другим делам, связанным с его работой в Ленфилармонии. Он часто останавливался у нас в Знаменском переулке, а позже и на новой квартире — в Мошковом. Прибыв, он прямо располагался в кабинете, — были ли мы дома или нет.

В Ленинграде я часто бывал у него — сперва на Пушкинской, потом на Крестовском острове\*, где я, наконец, познакомился с его замечательной библиотекой — отличным собранием огромного количества книг, самых разнообразных по содержанию и на многих языках. Иван Иванович любил, например, читать Ларошфуко во французском издании и постоянно цитировал его.

Меня всегда поражали его необычайные познания в области истории музыки, балета, литературы. Он был ходячий справочник: о чем ни заговори — сведения буквально сыпались, как будто он специально штудировал этот вопрос.

Говорили мы с Соллертинским на всякие — музыкальные и другие темы, но больше всего занимались музыкой. Сам он играть стеснялся, хотя я знаю, что он инструментом владел. Он меня сажал за рояль, становился рядом и заставлял играть Шуберта —

почему-то все подряд. Шуберта он любил необыкновенно. Иван Иванович активно участвовал в исполнении музыки: пел, дирижировал, а потом мы обсуждали все детали проигранного.

Он любил и досконально знал Малера, но это не исключало других привязанностей. В наших разговорах мы касались и Малера, и Брамса, и Бетховена, и многого другого. В особенности он любил Моцарта — и на этом мы сходились. Позже, в Новосибирске, даже в условиях эвакуации Иван Иванович организовал юбилей Моцарта с исполнением в нескольких концертах его произведений!

В Ленинградской консерватории, куда его пригласили читать историю музыки, он вскоре составил себе имя: оратор он был необыкновенный, несмотря на некрасивый голос, нервную манеру речи. Он строил исключительно ясный и яркий план лекции, увлекал слушателей широтой взгляда на тему, талантливостью, феноменальной памятью, позволявшей ему свободно цитировать различные источники.

Вступительное слово Соллертинского стало неременной частью концертов филармонии, его доклады всегда собирали большую аудиторию. Его роль в музыкальной жизни Ленинграда была огромна. Его усилиями в Ленинграде бывали самые интересные концертанты, он приглашал множество зарубежных музыкантов, в Москве не появлявшихся (их сюда не приглашали); он предложил работать в Ленфилармонии Фрицу Штидри, который исполнял в Ленинграде много интересного, а затем пригласил другого прекрасного музыканта — Курта Зандерлинга.

Интересны были и программы концертов, организуемых Соллертинским. Ему Ленинград обязан увлечением Малером. У нас Малера совсем не знали, и именно Соллертинский познакомил с ним и Москву (что позже ставилось ему в вину как «западничество»).

Я всегда очень завидовал Ивану Ивановичу, — он слышал гораздо больше нового и интересного, чем мы здесь. И он сам для этого многое сделал. А Московской филармонии очень не хватало такого Соллертинского! В Москве с исполнением новинок было плохо. Например, я никогда не слышал «Пульчинеллу», а там, в Ленинграде, она исполнялась, и даже в Новосибирске — усилиями Ивана Ивановича, Евгения Мравинского и Курта Зандерлинга.

В Ленинграде «Эдипа» Стравинского ставил М. Г. Климов. Капелла приезжала и в Москву, но здесь ей «Эдипа» исполнить не дали, как я ни мечтал об этом! В Ленинграде шел «Воцек» Берга, на премьере присутствовал автор\*. Я до сих пор себя ругаю и не могу себе простить, что не съездил на его постановку!

Благодаря Соллертинскому все мало-мальски ценное в советской музыке попадало тут же на концертную эстраду. Я считаю, что советские композиторы ему многим обязаны. Тяжело переживал Соллертинский период появления статьи «Сумбур вместо музыки». Он пытался защитить оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», за что его тогда осуждали.

Есть люди, чье личное обаяние с течением времени не стирается. Соллертинский принадлежал к таким людям. Внешне некрасивый, он буквально покорял красотой своего ума. Он умел и любил работать. Тяжело больной дифтерией, а затем полиневритом, несколько месяцев прикованный к постели, он выучил за это время трудный венгерский язык: перед ним ставили на пюпитр словарь и перевортывали по его знаку страницу (сам он не мог двигаться) \*.

Во время моих приездов в Ленинград мы нередко гуляли с Соллертинским по Крестовскому или Елагину острову, беседовали на разные темы. Говорил он всегда очень темпераментно. Как-то, катаясь на подъемном колесе, мы попали в одну кабину с молодой девицей, и манера Ивана Ивановича разговаривать бурно, с азартной жестикуляцией так ее напугала, что она пулей выскочила из кабины, хоть предмет нашего разговора был сугубо приличным. . .

Соллертинскому было в высшей степени свойственно чувство юмора, любовь к мистификациям. Например, в Ленинграде ему довелось читать о Скрябине, которого он не любил. И он пустил такую тираду: «В блестящей плеяде русских композиторов — Калафати, Корещенко, Смиренский и т. д. — Скрябин занимал если не первое, то далеко не последнее место». Сказано это было с пафосом, и аудитория, кажется, ничего не заметила, приняв как должное. Иван Иванович сам мне рассказывал об этом случае.

Вспоминаю выступление Соллертинского по поводу советских опер — необычайно интересное, обстоятельное и очень острое.

Мои произведения не попадали в орбиту наших разговоров. Я знаю только, что Иван Иванович очень хорошо оценил мой скрипичный концерт \*.

Соллертинский недоброжелательно относился к Мясковскому. Думаю, что это связано с отрицательной рецензией Николая Яковлевича на Седьмую симфонию Малера. Статья была написана давным-давно, до революции, но Соллертинский, очевидно, ее не забыл \*.

И вдруг Иван Иванович как-то сказал мне, что интересуется Мясковским и просил меня устроить встречу с ним. Я взял на себя эту миссию. В разговоре с Николаем Яковлевичем выясни-

лось, что он в значительной степени пересмотрел свою оценку Малера, хотя кое в чем и сохранил некоторый скептицизм.

Встреча состоялась в Москве, у меня на квартире, в тот день они впервые лично увиделись. Встреча прошла великолепно, разговор был интересный, оживленный и дружелюбный, Николай Яковлевич потом очень положительно отзывался об уме и эрудиции Ивана Ивановича. Расстались они тепло, но больше, кажется, уже не встречались, потому что вскоре началась война, Николай Яковлевич уехал на Кавказ, а Иван Иванович с Ленинградской филармонией в Новосибирск.

Очень жалею, что из писем Соллертинского ко мне ничего не сохранилось\*. А их было немало. И как они типичны для него: в эвакуации, в условиях голода, безденежья он только и писал о музыке, о новых исполнениях...

Я искренно жалею, что не успел перетянуть в Москву И. И. Соллертинского из Новосибирска, где он был в эвакуации. Все предварительные переговоры с ним были уже закончены, когда он неожиданно скончался. Присутствие этого ярчайшего, даровитейшего и энциклопедически образованного человека могло принести теоретико-композиторскому факультету Московской консерватории колоссальную пользу.

Когда Иван Иванович в последний раз приезжал в Москву (в 1943 году), он пришел в консерваторию, ко мне в кабинет\*. Мы долго с ним говорили, и я никак не мог тогда себе представить, что это свидание будет последним...

## *Н. Вельтер*

Имя Соллертинского с первых дней моей работы в ленинградских оперных театрах приобретает особое значение и становится дорогим, как имя одного из замечательнейших людей, встретившихся на моем пути — певицы, актрисы, педагога.

Соллертинский был человеком не просто любившим, а влюбленным в искусство, и особенно в музыкальное, говорившим неоднократно молодежи: «Знать свою профессию — это прежде всего любить ее». Иван Иванович утверждал это в каждом своем выступлении.

Влюбленный в искусство, Соллертинский не мог не участвовать в жизни каждого ленинградского театра, так же как театр не мог себе представить работы без творческой помощи Соллертинского.

Мы поражались, как Иван Иванович успевал присутствовать на художественных советах театров, концертах, лекциях, всех

премьер, подготовках концертных программ или выступлениях новых дирижеров в театрах и филармонии.

Посещая концерты филармонии, я, как и все присутствовавшие, бывала взволнована не только глубиной, страстностью содержания докладов Ивана Ивановича, но и редким сочетанием эмоциональности с необычайной простотой и непосредственностью передачи. И казалось естественным незримое присутствие Ивана Ивановича в концерте, так как и после вступительного слова, уйдя со сцены, он будто продолжал до конца вести слушателя по раскрытому им пути развития музыкального произведения.

Соллертинский был молод, его сердце горело желанием передать людям хоть частицу своих знаний, прежде всего молодежи, студентам и артистам — каждому, в ком он видел хоть искру дарования.

Но особенно Соллертинского интересовало творчество молодых советских композиторов, а с появлением новых опер — и рост молодых певцов-актеров. Это и привело Ивана Ивановича в Малый оперный театр — «лабораторию советской оперы» периода 30-х годов — и объединило его в воспитании артистической молодежи с выдающимся оперным дирижером С. А. Самосудом. Поставленная Самосудом цель создания современного реалистического спектакля привлекла в театр плеяду выдающихся композиторов, критиков, режиссеров, музыковедов, художников и певцов. Композиторы Д. Шостакович, В. Желобинский, И. Дзержинский принесли Самосуду свои первые оперы: «Леди Макбет Мценского уезда», «Камаринский мужик», «Тихий Дон», «Поднятая целина» и др.

И. И. Соллертинский принимал самое активное участие в подготовке каждого спектакля, и его интереснейшие лекции, глубокий анализ драматургии оперы стимулировали творческий импульс певцов. На этих лекциях тема каждого произведения любого драматурга, писателя-прозаика, поэта часто соприкасалась с темой музыкального творчества. Заостряя наше внимание на ритме стиха или прозы, Иван Иванович говорил: «Прислушайтесь, ведь это музыка».

Серьезно относясь к восприятию аудиторией своих лекций, не вынося небрежности, невнимания актеров, Иван Иванович, считавший, что молодой артист, посвятивший себя театру, обязан не переставая заниматься повышением своего культурного уровня, говорил: «Талант и глупость долго не уживутся, глупость непременно одолеет талант».

Как-то на одной из лекций о Шекспире, которого он очень любил, Иван Иванович остановился на анализе чувства любви. Он говорил, что способностью любить обладают немногие. Влюб-



ленность, страсть, увлечение, дружба, преданность, жалость и даже ревность — все это компоненты единого чувства любви. Любовь — это дар природы, с которым человек рождается, как с любым другим талантом, развивающимся и затухающим в зависимости от условий жизни и воспитания. И это огромное чувство любви к человечеству Иван Иванович пронес через всю свою жизнь, поражая сочетанием интеллектуальной и эмоциональной многогранности. Редкая душевная щедрость и удивительная мягкость характера сочетались в нем с остротой суждений, тонким юмором, живым воображением, а мгновенные вспышки — с непоколебимой стойкостью убеждений и взглядов.

Присутствуя на заседаниях художественного совета, членом которого я являлась, я не раз наблюдала, насколько требовательным и принципиальным в своих суждениях был Соллертинский. Его остроумие и находчивость, а главное, глубокие знания настолько убеждали, что на обсуждении первой редакции оперы Желобинского «Камаринский мужик» Самосуд, смеясь, поднял обе руки, говоря: «Сдаюсь, сдаюсь».

Горячо отстаивая интересы Малого оперного театра, Иван Иванович присутствовал почти на всех репетициях новых постановок, шутя называя театр «инкубатором».

Как-то, придя на очередную репетицию «Тихого Дона», Иван Иванович спросил Самосуда: «Ну как ваш инкубатор?» Самосуд ответил: «Кажется, скоро вылупится породистый цыпленок». — «Я рад, что не пустышка, пройду в партер послушаю». И, повернувшись, пошел в зал.

С жизнью и деятельностью Соллертинского я соприкасалась в течение долгих лет своей работы в ленинградских театрах — сначала в ГАТОБе, в который я попала в 1929 году после дебюта в опере «Кармен», а затем с 1933 года в Малом оперном театре.

С первых встреч с Иваном Ивановичем меня поразило в нем удивительно редкое ощущение законов сцены. Как-то Иван Иванович зашел на одну из моих первых сценических репетиций заново ставившейся оперы «Кармен» (дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев). На репетициях Смолича, как правило, всегда присутствовал Самосуд.

Несмотря на то что партию Кармен я пела начиная с 1927 года в трех театрах (в Баку с дирижером Л. Штейнбергом, в театре им. С. М. Кирова с дирижером В. Дранишниковым), требования Самосуда и Смолича для меня были новыми и казались столь сложными, что я растерялась и думала, что никогда не смогу достигнуть той простоты и легкости, которой они добивались в вокально-музыкальном и сценическом воплощении образа Кармен.

Иван Иванович сидел в отделении, молча наблюдая. Еще и еще раз я повторяла одно и то же, волнуясь все больше и больше. Соллертинский ни разу не поднялся с места, не пророчил ни единого слова.

Репетиция кончилась, и, выйдя из репетиционного зала, я осталась в фойе театра у окна, не в силах сдержать слез, мучительно стараясь понять, почему я вдруг потеряла легкость и непринужденность прежних ощущений жизни Кармен, своей любимой героини.

Услышав чьи-то приближающиеся шаги, я сделала вид, что смотрю в окно на площадь. Вдруг кто-то мягко взял меня за локоть. «Ничего, ничего», — сказал как-то поспешно Иван Иванович и, смотря вместе со мной в окно, как бы между прочим добавил, что, если я прочувствую внутренний ритм жизни образа, только тогда можно будет всецело отдаться вдохновенной импровизации. «Понятно?» — «Нет, Иван Иванович, непонятно». — «Значит, станет скоро понятным», — сказал он и ушел. Однако то, о чем говорил Соллертинский, я поняла и ощутила постепенно во время многочисленных репетиций.

Такое владение законами воплощения вокально-музыкально-сценического образа, такое ощущение ритма не только в оперных, но, судя по его критическим замечаниям, и в драматических театрах доказывало, каким актерским даром обладал сам Соллертинский. Поэтому не только артисты ждали рецензий Соллертинского о спектакле с необычайным нетерпением и волнением, но и зрители с интересом прислушивались к высказываниям Соллертинского, являвшегося одним из выдающихся критиков нашей современности.

Как и многие искусствоведы 30-х годов, Соллертинский принял горячее участие в обсуждении спектакля «Кармен». Эта постановка явилась первым реалистическим спектаклем, в котором родились новые творческие пути в художественном развитии нашего театра.

Мы гордились рецензией Соллертинского\*, ибо его советы и лекции сыграли огромную роль и в выявлении наших творческих возможностей, и в дальнейших работах над советскими оперными спектаклями.

Так, подготовка «Тихого Дона» была очень интенсивной. Собственно говоря, работа над оперой началась с первого прослушивания оперы, показанной тогда еще молодым 22-летним композитором И. Дзержинским. Нас волновала близкая нам тема оперы, тема гражданской войны, — ведь многие из нас были участниками или свидетелями грандиозной эпопеи гражданской войны, — волновали такие знакомые и уже любимые нами образы героев,

волновал и цикл интереснейших прочитанных И. И. Соллертинским лекций.

Как-то, возвращаясь домой после одной из репетиций, я вышла вместе с Иваном Ивановичем. Мне хотелось еще и еще раз поговорить с ним о характере образа Аксиньи, но, подумав о том, как мы все надоели ему своими вопросами, я молчала. Неожиданно остановившись, Иван Иванович, как бы читая мои мысли, повернулся ко мне и стал ярко и образно проводить неожиданную параллель между характерами Аксиньи и Кармен.

Затем, посмотрев на меня с очень тонкой, только ему присущей хитринкой в глубине глаз, Иван Иванович примерно так сказал: «Конечно, эмоциональный импульс образа надо искать в музыке, но случается, что в каких-то местах у композитора, особенно молодого, он отсутствует, тогда этот эмоциональный импульс всплывает в вашей памяти от жизненных, запавших в ваши мысли и сердце впечатлений. Обязательно побывайте в донских станицах, присмотритесь к жизни казачества». И, поспешно пожав мне руку, ушел.

Этот разговор решил мой летний отдых, который я с группой актеров и провела в Ростове-на-Дону, неоднократно посещая станицы — Вешенскую и другие. Там я и увидела прообраз своей Аксиньи.

Мы знали Ивана Ивановича как поборника правды в служении искусству. Он был убежден в правильности своей оценки оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», считал ее гениальной, поэтому в период подготовки театром этой оперы, присутствуя на всех оркестровых репетициях и загораясь каким-то юношеским пылом, Иван Иванович готов был и в выходные дни отдавать часы своего досуга обсуждению совместно с Самосудом и композитором партитуры оперы.

После первого прослушивания меня охватило ужасное чувство буквально физической тоски от обиды, что я не могу петь партию Катерины. Выбрав момент, когда Самосуд и Соллертинский были вдвоем в кабинете, я, войдя к ним, довольно сбивчиво и неубедительно стала доказывать, что по драматической насыщенности партии Катерины только меццо-сопрано может спеть эту партию, и принялась просить Соллертинского и Самосуда уговорить Шостаковича сделать так, чтобы могли петь и сопрано и меццо-сопрано, приводя в пример Кармен Бизе.

Самосуд, смеясь, спросил: «Неужели вам так нравится опера, что вы готовы рискнуть потерять голос?» А Соллертинский, для которого эта опера была так дорога, сказал, что не мыслит ни малейшего изменения в этой гениальной опере и горячо поддержал Самосуда, предложившего мне спеть партию Сонетки, рабо-



Э. Ансерме

С портрета, подаренного И. И. Соллертинскому  
в 1933 году.  
Из архива семьи Соллертинских

О. Клемперер

Фотография, подаренная  
И. И. Соллертинскому  
в 1929 году.  
Из архива  
семьи Соллертинских



Herrn Ivan Solleertinsky  
in der Hoffnung auf baldige  
Fortsetzung der Diskussionen.  
Freundschaftlichst  
Ott Klemperer  
3.4.29

Ф. Штидри

Фотография,  
подаренная  
И. И. Соллертинскому  
в 1927 году.  
Из архива  
семьи Соллертинских



Иван Иванович Соллертинский  
Ваше добрейшее знакомство и участие как всегда  
является для меня большим благом, и за это  
Ленинград, 10 сентября 1927. Фридрих Шидри



Выпускной класс Ленинградского хореографического училища со своими педагогами \*  
Фото 1931 года. Из архива семьи Соаллертинских

тая над которой я долго носила в душе несбыточную мечту о Катерине.

Корректурные репетиции, выходы хора, солистов, установка декораций, естественно, несколько нарушали акустические возможности сцены, подчас изменяли звучание музыки в целом, потребовав некоторых коррективов в соотношении компонентов спектакля. Выкрики из зрительного зала постановщика спектакля режиссера Н. В. Смолича чередовались с требованиями С. А. Самосуда, приближавшего или отдалявшего певцов и хор от рампы. Каждое изменение согласовывалось с композитором. Соллертинский же мгновенно и чрезвычайно пылко реагировал и на звучание оркестра, и на удачные находки актеров или на их ошибки. В критических замечаниях Ивана Ивановича было столько волнения, столько глубокого понимания и любви к музыкальному искусству, что никто из нас никогда не обижался на его иногда больно колющую критику, зная, что она строга, но глубоко доброжелательна.

В то время, как на вопрос Самосуда: «Ну, Дмитрий Дмитриевич, как звучит?»— Шостакович, подойдя к пульту, тихо что-то объясняет, Иван Иванович, стоя тут же рядом, удовлетворенно кивает головой; и если вдруг в оркестре раздавался дружный смех или не менее дружные аплодисменты, мы знали, что Иван Иванович блеснул одним из перлов своего остроумия.

И. И. Соллертинский, как никто из критиков, знал детально не только спектакль, он знал каждого актера театра, знал его возможности.

В театре была традиция после каждой премьеры обсуждать спектакль за товарищеской «чашкой чая». Часто присутствуя на таких «чашках чая», на которых поднимались и творческие вопросы, Иван Иванович бывал очень доволен возникавшей полемикой. В этих случаях он не мог оставаться на месте, вставал из-за стола и с чашкой в руках прогуливался по залу, бросая мимоходом фразы, разжигающие еще большие споры.

Если обсуждался принцип работы художника или режиссера в современном спектакле, Иван Иванович неизменно заканчивал свое выступление критикой работы актера и, обводя широким жестом сидящих актеров, говорил, что, поскольку актер в основном воплощает идею спектакля, от него и зависит успех или фиаско спектакля.

Кто знал Ивана Ивановича близко, тот не мог не видеть, не чувствовать в нем Человека с большой буквы. Мне случалось часто встречаться с Иваном Ивановичем в различных условиях, и он меня всегда потрясал удивительной глубиной и душевной чуткостью. Непосредственность, с которой держался И. И. Сол-



лертинский, перед какой бы аудиторией он ни выступал, буквально покоряла.

Было что-то детское в его манере держаться. Особая простота и даже какая-то небрежность костюма, галстука, прически с трогательно торчащим на макушке хохолком — во всем этом для нас, хорошо знавших Ивана Ивановича, было что-то свое, близкое, привычное и никогда не вызывало осуждения или упрека; напротив, возбуждало симпатию к нашему Ивану Ивановичу, стоявшему выше обывательских пересудов.

Я была командирована театром на первую режиссерскую конференцию, происходившую в Москве \*. Все докладчики выступали с кафедры; Иван Иванович начал свое выступление тоже на кафедре. Говорил он, как всегда, без всякой шпаргалки, цитаты приводил наизусть, ибо известно, что он обладал феноменальной памятью. Касаясь выступлений предыдущих ораторов, Иван Иванович так увлекся, что, забыв о президиуме, вплотную подошел к рампе и, обращаясь к зрителям, стал свободно расхаживать по сцене перед столом президиума, вызвав этим сначала недоумение, затем улыбки. Однако вскоре, увлеченные содержанием его доклада, изобилующего блистательными выводами по поводу предыдущих ораторов, присутствующие устроили Ивану Ивановичу овацию.

Он умел самозабвенно работать, но умел и самозабвенно отдыхать.

Иван Иванович бесконечно любил жизнь и это жизнелюбие не терял и в дни испытаний. Когда он серьезно заболел и лежал в больнице им. Эрисмана на Петроградской стороне, мой муж, художник Г. И. Цорн, и я пошли его навестить, предварительно купив его любимые конфеты — шоколадные трюфели. Войдя в палату, мы застали Ивана Ивановича сидящим в кровати среди высоко поднятых подушек. Он уже начал поправляться и, очень обрадовавшись нашему приходу, стал расспрашивать о театральных новостях. Гордясь возвращающейся к нему силой, Иван Иванович сам развязал коробочку и, вынимая конфеты из бумажек, сказал: «Видите, как искусно я владею руками; врач утверждает, что я абсолютно поправился».

Так в тяжелые минуты жизни Иван Иванович сохранял оптимизм. Он продолжает жить в моей памяти и сердце как один из самых дорогих, самых замечательных людей, встречавшихся на моем жизненном и творческом пути. Таким он останется в памяти всех, кто его знал.

## А. Балачивадзе

Впервые я увидел и услышал И. И. Соллертинского в 1928 году в Ленинграде, где я в то время учился в консерватории: на одном из симфонических концертов, которые он предварял вступительным словом. А вскоре мне представился случай и лично познакомиться с ним. Однажды Д. Д. Шостакович пригласил меня к себе домой, где должен был присутствовать очень популярный в то время среди ленинградцев дирижер Фриц Штидри. Придя на квартиру Шостаковича (она находилась недалеко от Московского вокзала), я застал там помимо хозяина и Штидри несколько человек. Признать в одном из гостей И. И. Соллертинского не составило для меня труда. Необычайно живые, выразительные глаза, энергичная жестикуляция и стремительный, бурный водопад слов — таким запомнился он мне при первом знакомстве. Наслышанный о его сказочной эрудиции и беспощадной саркастичности, я поначалу немного оробел, но Иван Иванович оказался не только на редкость остроумным, но и столь же общительным, компанейским и веселым человеком. Любопытно, однако, что при этом он почти никогда не улыбался. Самые что ни на есть уморительные истории он рассказывал со строгим и непроницаемым выражением лица. Более интересного собеседника я не встречал в своей жизни. Впрочем, «собеседник», видимо, не то слово, ибо «беседовал» в основном он один. Можно даже сказать, что он и не давал говорить, обрушивая на своего оппонента огромный поток информации, облеченный в чеканную и сверкающую словесную форму. Ко мне с самого же начала отнесся дружески благосклонно и шутливо начал называть «князем».

Общались мы довольно часто: встречались на концертах, оперных и балетных спектаклях, репетициях, дружеских вечеринках, и я не переставал восхищаться этим необычайно динамичным и удивительно обаятельным человеком. Я старался не пропустить ни одного его выступления, да что я, очень многие шли на концерты специально для того, чтобы послушать Соллертинского. Навсегда запомнился мне проведенный им цикл малеровских симфоний. Малер был чуть ли не любимейшим композитором Ивана Ивановича, и многие из нас впервые приобщились к музыке великого композитора-гуманиста благодаря его стараниям. У меня хранится книга Ивана Ивановича о Малере с его автографом. Вспоминаются выступления — о Вагнере, Брамсе, Брукнере, Рихарде Штраусе и многих других. Широко известно, какую большую роль сыграл Иван Иванович в пропаганде творчества Шостаковича. Помню, например, какое деятельное участие принимал он в подготовке оперы «Нос», как был удручен событиями,

последовавшими за постановкой «Леди Макбет Мценского уезда» в 1936 году. Он знал, что в Тбилиси я выступил в защиту этого произведения, и при встрече в Ленинграде горячо, со свойственной ему экспансивностью приветствовал меня.

Иван Иванович присутствовал на первом исполнении моего Первого фортепианного концерта в Ленинграде в 1936 году. Это было большим и радостным событием для меня. В исполнении принимали участие пианист А. Каменский и Ф. Штидри. Еще на репетиции Иван Иванович высказал критические соображения по поводу оркестровой партии, считая ее перегруженной. Кое-что удалось исправить, и нужно сказать, что советы Ивана Ивановича явно пошли на пользу произведению.

Иван Иванович присутствовал также на премьере и нескольких спектаклях моего балета «Сердце гор», поставленного в 1938 году в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова. И музыка и постановка ему очень нравились.

В предвоенные годы, приезжая в Ленинград, я неоднократно виделся с Иваном Ивановичем. Как-то он огоршил меня приветствием на грузинском языке. Оказывается, он раздобыл учебник грузинского языка и собирался его изучить. Не сомневаюсь, что, если б не война, этот удивительный человек расширил бы свою поистине уникальную «коллекцию» языков моим родным грузинским.

Я неоднократно приглашал Ивана Ивановича к нам в Грузию. Был момент — осенью 1940 года, — когда его поездка казалась уже решенным делом: Иван Иванович должен был приехать на первый симфонический пленум Союза композиторов Грузии, но, к сожалению, помешали какие-то обстоятельства. Больше мне не довелось видеть И. И. Соллертинского, оставившего в моей памяти яркий, неизгладимый след.

## *И. Дудинская*

Иван Иванович Соллертинский настолько выдающаяся, неповторимая личность, что, вероятно, только ученые могут пытаться обрисовать, исследовать эту глубоко одареннейшую натуру. Я же могу лишь скромно поделиться своими детскими, юношескими воспоминаниями об этом интереснейшем человеке.

Иван Иванович преподавал в старших классах Ленинградского хореографического училища историю балета и западноевропейскую литературу. Тогда — это был 1930/31 учебный год — мы, учащиеся, занимались в 9 классе и не могли еще понять и оценить счастья, выпавшего на долю нашего класса. Счастья слу-

шать Соллертинского, учиться у него, иметь возможность хотя бы в небольшой доле постичь то интересное, чем Иван Иванович щедро делился с нами. К сожалению, осознание, серьезная оценка приходят гораздо позже. Несмотря на то, что возраст наш был уже не очень детским, в душе мы были еще настоящими детьми. Конечно, как и все дети, мы любили шалить; иногда эти шалости переходили «границы дозволенного». В шалостях наших не было ничего предосудительного. Это были просто детские проказы. Сейчас, оглядываясь на беззаботные школьные годы, я думаю, что существенную роль играла наша большая загруженность. Серьезный тренаж по всем специальным предметам — классическому танцу, характерному танцу, классу поддержки, акробатическому танцу, мимике, — общеобразовательные занятия, а самое главное — многочасовые репетиции — все это очень утомляло. Занятия начинались с утра; лекции Ивана Ивановича (он читал именно лекции, а не просто проводил школьные уроки) были всегда в конце учебного дня, часа в четыре, то есть тогда, когда все мы были очень усталыми, хотелось какой-то разрядки. И мы прибегали к хитростям.

Помещение нашего класса находилось в стороне от других, за репетиционными залами. Когда в них шли занятия, пройти к нам можно было только через столовую. Этим-то мы иногда и пользовались. Сервировали чай, готовили к нему что-нибудь очень вкусное и оставались здесь ждать Ивана Ивановича. Мы были уверены, что он тоже устал к концу своего служебного, трудового дня и ему, наверное, захочется хоть немножко отдохнуть. Мы искренне хотели доставить ему удовольствие, так как очень его уважали и любили. Но, конечно, играло роль и желание оттянуть начало урока на несколько минут, посидеть с ним в непринужденной обстановке. Когда он входил в столовую, мы бросались к нему, уговаривая посидеть с нами несколько минут, выпить чаю. Он редко отзывался на наши ухищрения, но иногда все же соглашался, так как видел, что это не просто шалость, а и проявление внимания к нему, и не хотел нас обижать. В таких случаях мы проводили 10—15 минут, усевшись вокруг длинного стола в нашей большой столовой, а Иван Иванович рассказывал нам какие-то очень интересные, остроумные вещи, которые не относились, конечно, к уроку. Мы обожали эти маленькие минуты отдыха, которые удавалось проводить вместе с Иваном Ивановичем.

К сожалению, такие минуты выпадали редко: обычно Иван Иванович старался сделать строгое лицо, говорил, что пришел заниматься, и забирал нас в класс со словами: «Давайте, давайте, пора работать, заниматься, учиться. . .»

Мы рассаживались за парты; он же никогда не садился за учительский стол. Иван Иванович всегда нервно, я бы сказала, динамично двигался по классу: то подходил к окну и садился на подоконник, то облокачивался на стол, то ходил между партами. Видно было, что все, о чем он рассказывает, его живо волнует, хотя излагал он те вещи, которые, очевидно, знал очень хорошо и рассказывал об этом уже не раз. Но говорил так, что мне казалось: он открывает как бы впервые то, о чем сегодня идет речь.

Часто он задавал вопрос: «О чем мне сегодня вам рассказать? Что вы хотите, чтобы я вам рассказал?» Бывало, что мы вначале задавали вопросы, не относящиеся прямо к предмету — западно-европейской литературе или истории балета. И он очень интересно, как-то неповторимо рассказывал порою о самых простых вещах.

Его беседы всегда очень увлекали нас, заставляли забывать об усталости, о наших заботах.

Иван Иванович приучил нас любить литературу, интересоваться ею. Он рассказывал о жизни писателей, знаменитых людей, анализировал их произведения, рассказывал о жизни различных народов. О балете он говорил нам такие вещи, которые, пожалуй, мало кто знал. Во всем он искал и умел находить что-то особенное, что могло бы заинтересовать даже таких не очень внимательных и прилежных учениц, какими были мы в то время.

Эрудиция Ивана Ивановича представляется мне бесконечной и удивительной. Я мало встречала таких людей; думаю, что их вообще не так уж много на земном шаре. Я счастлива, что могу сказать о себе: «Хоть и очень недолго, но я училась у Ивана Ивановича Соллертинского».

Когда я поступила в театр (1931—1932) и начала танцевать сольные (еще не главные) партии, Иван Иванович часто добрым словом упоминал о моем исполнении. Конечно, я была бесконечно счастлива. Несколько позднее мне стали поручать и главные роли. Это был очень интересный период, когда появлялись такие этапные спектакли, как «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»; и постановка Вайнонена, и постановка Захарова стали крупными явлениями в нашем балетном театре, в хореографии тех лет. Я была одной из исполнительниц этих балетов. Отклики на них появлялись в разных газетах и журналах: тогда было много рецензентов, очень эрудированных, активно писавших о балете, таких, как профессор А. Гвоздев, Ю. Бродерсен, А. Мовшенсон и целый ряд других людей, которые знали, понимали и любили балет. Но мы ждали всегда, что скажет Соллертинский. Он не был никогда балетным танцовщиком и, наверное, никогда даже не помышлял о том, чтобы быть профессионалом

в балете, но удивительно тонко понимал, чувствовал и оценивал наши балетные спектакли. Его оценки были всегда очень острыми, яркими и точными. Он был беспощаден: не боялся и не избегал прямо и справедливо высказать свои замечания. Я, конечно, никогда не говорила с ним на эту тему, но, думаю, он поступал так потому, что считал: для актера это просто необходимо. Для меня, например, имело огромное значение, если человек, которому я верю, доверяю его пониманию, его вкусу, говорил о каких-то недостатках в той или иной партии. Конечно, в первый момент это было неприятно, но приносило огромную пользу, так как заставляло задуматься, искать другие средства выражения, если речь шла о характере образа, или выправлять технические недочеты, всегда возможные в живом искусстве балета.

Рецензии Соллертинского были для нас главным критерием. В них содержалась оценка спектакля, которая не подлежала сомнению. Иван Иванович всегда ставил в них общие проблемы и перед хореографами, и перед артистами, и это давало толчок к развитию хореографического искусства. Для балета И. И. Соллертинский сделал очень много: внес много новых мыслей, предъявлял новые требования, что имело огромное значение для нашего искусства.

## *Г. Кремиевская*

В 1940 году Иван Иванович Соллертинский написал краткую автобиографию. Упомянув о начале своей преподавательской деятельности, он писал: «С 1924 года преподавал в средней школе, с 1923 года — в вузах. Читал лекции в Хореографическом училище, Институте сценических искусств (ныне — Театральный институт), Институте истории искусств, Педагогическом институте имени Покровского, Ленинградской консерватории и других вузах — по истории литературы, театра, музыки, психологии, эстетике».

Казалось бы, простой документ. Ничего за ним особенного не кроется. Но если вчитаться внимательно, то можно заметить, что Иван Иванович приплюсовал Хореографическое училище, где в то время, честно говоря, учили «чему-нибудь и как-нибудь», к вузам.

Теперь, по прошествии стольких лет, думается, что Иван Иванович написал так не случайно. Любовь и уважение его к искусству хореографии общеизвестны. И видимо, хотелось ему считать Хореографическое училище настоящим вузом. Преподавать в нем по вузовской программе. Поднимать знания своих слушателей

если не до себя (куда там!), то хотя бы до уровня студентов Театрального института.

Так оно и было. Лекции Ивана Ивановича для тех, кому удалось их посещать, стали единственным университетом. Единственным на всю жизнь.

Это сейчас в Хореографическом училище сдаются государственные экзамены, учащиеся, по каким-либо причинам покидающие его стены, нимало не смущаясь, идут сдавать экзамены в высшие учебные заведения. И сдают, учатся, получая другую специальность.

В то время, когда Иван Иванович преподавал в Хореографическом училище — в конце 20-х, в 30-х годах, — все было совсем не так. Требования к учащимся были более чем скромные. Ученики зачастую посещали те уроки, которые их больше интересовали. Кого интересовала математика — активно посещали уроки Анны Васильевны Пигулевской. Любители литературы бежали на урок Сергея Николаевича Абрамова. Те, кого интересовала география, история — появлялись на уроках Дмитрия Дмитриевича Бочарова. И все эти педагоги (почему и хочется вспомнить их имена) были великолепными знатоками своего дела, работали увлеченно, интересно. Но сама система школьного преподавания была поставлена поверхностно, несерьезно. Можно было легко не прийти на урок, сославшись на дневную репетицию. Можно было просто по вызову классной дамы, берущей на репетицию с урока «амуров или ведьм», сорваться с парты и унести с группой соучеников, которые действительно были нужны репетитору. А потом бесцельно слоняться по училищу или просто уйти домой.

На первый взгляд появление Ивана Ивановича в училище ничего не изменило. Появился еще один педагог. Молодой? Нет, он не казался нам тогда молодым. Педагог — значит человек солидный. А ему не было еще и тридцати лет, когда его многочисленные ученики уже были выпущены на сцену Мариинского театра.

Перемена произошла в самом основном, существенном. Лекции Ивана Ивановича — это впервые в практике училища были не уроки, а лекции — никто не пропускал. На них бежали бегом после репетиции, не успев привести себя в порядок, накинув на мокрые плечи полотенце или кофточку, из-за них, пренебрегая вызовом классной дамы, опаздывали на репетицию, когда действительно были на ней нужны. Их ждали, их любили, их безотчетно приняли как нечто необходимое, нужное для себя.

В свидетельствах, выдаваемых в те годы об окончании училища, значится много красноречиво названных предметов. Оказывается, ученики закончили «полный курс обучения» по предметам: балетмейстерские занятия, введение в музыку, история

русского и западного театра, анализ балетного спектакля. За весь этот воображаемый руководством комплекс знаний отвечал один Иван Иванович. Отвечал не по узаконенному графику, не по строго составленному плану, а по своему неумемному, творческому желанию передать будущим артистам балета свои обширнейшие знания (ну, хотя бы их крупицу), заставить их заглянуть в необъятный мир искусства шире, значительнее, заинтересованнее.

Отношения с Иваном Ивановичем установились сразу самые товарищеские. Разница в годах была не так велика (это тоже было осознано много позже), а его юмор, простое отношение к сложному понятию «учеба» располагали в его пользу безоговорочно.

Ну какой педагог в заговоре с учениками, обманув классных дам, мог отпустить весь выпускной класс со своей лекции на дневной сеанс в кинотеатр, где шел нашумевший кинофильм? (Фильм-то шел первоклассный, потому и отпустил.) А на другой день, пренебрегая задуманной темой лекции, будоража воображение учеников, выпытывать их мнения, незаметно поправляя, направляя их художественный вкус, их восприятие подлинного искусства?

Или, выбрав пять-шесть учениц, самых ревностных и активных на его лекциях, посадить их вечером на красные диваны в филармонии и после своего вступительного слова к симфонии Густава Малера или Берлиоза просидеть рядом с ними весь концерт, выслушивая в антракте их мнения, впечатления и даже «критику»?

И все это происходило непринужденно, по взаимному доверию, ничем не напоминая обдуманное «мероприятие» в помощь изучающим историю искусств.

А между тем именно с историей искусств и знакомил Иван Иванович балетных несмышленишей. Прежде всего, с историей античного театра. Из его портфеля, как всегда распухшего до невероятных размеров, извлекались гравюры, рисунки, пьесы античных авторов. Времени мало. Очень мало времени, чтобы рассказать обо всем самом необходимом. Конечно, нужно знать устройство сцены античного театра, потому что, только зная его, можно нафантазировать, как разворачивалось на этой сцене действие античной трагедии. Но ведь еще важнее рассказать содержание трагедий Эсхила, Еврипида. Прочсть две-три сцены (сами-то не прочтут, не приучены!). Заглянуть в загоревшиеся глаза слушателей и тут же успеть выяснить (ах, как мало, как мало часов отпущено на разговор с полубившейся аудиторией!) о вчерашней генеральной репетиции балета «Щелкунчик». (Сами почти все в репетиции участвовали. Спектакль новый, спорный.



Что они там о нем думают?) А скоро звонок. Уже звенит. Однако никто не срывается с места, не уходит. Покидают парты, чтобы пробраться к учительскому столу, быть ближе и спрашивать, спрашивать, спрашивать...

А на следующей лекции Ивану Ивановичу устраивается экзамен. Узнали о его баснословном владении языками. Ах так, пожалуйста. Забежим вперед. Подождут античные комедиографы. Данте. Знаете что-нибудь о Данте? Ох, молчание почти трагическое. Иван Иванович рассказывает о Данте. О его судьбе. Коротко пересказывает содержание «Божественной комедии» (возможно ли коротко? Возможно. Скоро звонок...) и при гробовом молчании, откинувшись на спинку стула, повернув голову к огромному окну, в которое смотрится улица Росси, читает на итальянском языке из бессмертной Дантовой комедии... Звонка никто не слышит. Хотя в общем-то это звонок уже к следующему уроку. С него безнаказанно можно сбежать. Как-то ни к чему сейчас этот урок. Лучше пройтись домой пешком, чтобы не нарушить восторг и удивление от достигнутого.

Вот так — азартными вольнослушателями, соучастниками бесед, жадными открывателями прекрасного делал Иван Иванович своих учеников из Хореографического училища.

Позднее, уже покинув его стены, они привыкали видеть Ивана Ивановича всенепременным участником рождения каждого нового балета, каждой дискуссии, рецензентом каждого нового спектакля.

Можно ведь было подумать, что Иван Иванович и вовсе ничем не занимается, кроме балета, — так часто, почти ежедневно он находился в гуще балетных будней.

Все с тем же портфелем, разбухшим до размеров дорожного чемодана, он появлялся в репетиционном зале театра на улице Зодчего Росси. Пересекая его своей торопливой походкой, он обязательно ненадолго присаживался на край стула и с оценивающей, всегда чуть иронической улыбкой наблюдал за течением репетиции. Затем неожиданно исчезал в дверях училища (тогда, не то что теперь, училище непосредственно соединялось с репетиционным залом, что было творчески необходимо и училищу и театру), чтобы через некоторое время появиться вновь.

В перерыве Иван Иванович перекидывался несколькими словами с балетмейстером-постановщиком, что-то жарко объяснял балерине, артистам балета, преградившим ему дорогу, подходил к роялю и о чем-то горячо и оживленно разговаривал с концертмейстером.

Все мимоходом, между делом. А ведь на самом деле — на всем останавливал свой зоркий взгляд. Предупреждая, нанрав-

ляя, советуя, высмеивая острым словом промахи, поддерживая точным определением удачи.

Время самого близкого общения Ивана Ивановича с балетом было и спорным и трудным. И самым ценным является то, что он никогда не был сухим теоретиком, всезнающим искусствоведом, смотрящим с высоты своего величия на мучительные поиски практиков хореографического искусства. Он был истинным другом балетного театра, его наставником, который стремился не поучать, а заинтересовывать, общаться с каждым участником живого творческого процесса на равных.

Он был пристрастным критиком-художником в самом высоком смысле этого понятия. Если внимательно перечесть статьи Ивана Ивановича той поры, то можно заметить, как пронизательно он предугадывал процесс становления реалистического балетного театра.

Для него было важно то, «что ленинградский балет оказался не просто «сборной командой» первоклассных танцовщиков-виртуозов, но подлинным хореографическим театром... что каждое выступление его не дивертисментный концерт в декорациях и костюмах, но целостный танцевально-драматический спектакль».

В 1934 году состоялась премьера балета «Бахчисарайский фонтан». В том же году вышла в свет книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца». На спектакль Иван Иванович написал рецензию. К книге написал вступительную статью. И в ней, как бы споря с голосами, отвергающими новации трудных исканий советского театра до рождения «Бахчисарайского фонтана», до появления вагановской науки о танце, утверждал: «Балет отнюдь не формальное искусство».

Тем, кто был его учениками, слушателями его университета в Хореографическом училище, он завещал высокое уважение к искусству танца, внимательное, честное отношение к тому, что рождает современность. Он завещал находить прекрасное в спорном, иногда ошибочном поиске и пронизательно смотреть вперед.

## *Б. Хайкин*

Об Иване Ивановиче Соллертинском я слышал от своих ленинградских товарищей задолго до того, как с ним познакомился. Рассказывали многое — о его замечательной памяти, об исключительном знании литературы и музыки, об интереснейших лекциях, о выступлениях перед слушателями в концертах и на диспутах. Одним словом, цитаты из Соллертинского мне были

известны гораздо раньше, чем начались наши непосредственные встречи.

Познакомились мы в Москве, когда Альберт Коутс впервые дирижировал симфонией Ю. А. Шапорина; это было, вероятно, в начале тридцатых годов. С тех пор прошло много времени, трудно восстановить в памяти все подробности. Помню только, что меня очень взволновали впечатления и от Коутса, и от Шапорина, и от Соллертинского.

Первое впечатление (оно потом подтвердилось) — И. И. Соллертинский не был особенно словоохотлив. Он не спешил высказать свою точку зрения. Наоборот, бывало, что завязывался оживленный разговор, все поглядывали на Ивана Ивановича, зная, что решающее слово за ним, а он все молчал и молчал. И только когда к нему обращались, обрушивался словесный каскад, мгновенно, без всякой подготовки. Как он сам сказал, если не ошибаюсь, про Третью симфонию Брамса: «...композитор с первого такта включает рубильник на полную мощность», так и сам Иван Иванович сразу включался «на полную мощность», поражая собеседников знаниями, неожиданными концепциями, полной независимостью от установившихся, бытующих взглядов на те или иные явления искусства. Несколько ниже я постараюсь привести примеры. Надо было после встреч с ним тут же записывать то, чем он поразил (или сразил!!). К сожалению, мы об этом вспоминаем слишком поздно, когда почти все уже безвозвратно стерлось и исчезло из памяти. Добавлю только, что Иван Иванович никогда не стремился убедить: он высказывал свою точку зрения, бескомпромиссную, а согласны вы с ним или нет, ему было совершенно безразлично, по крайней мере внешне. Я старался его слушать и молчать, в крайнем случае — подбросить какой-нибудь вопрос, способный вызвать у него новый прилив интересных мыслей. Я всегда его побаивался (как собеседника) и предпочитал вставлять реплики с вопросительным знаком. Это было не опасно. Но попробуйте произнести фразу с восклицательным знаком, высказать мысль, ставящую под сомнение его концепцию. Вот тут берегитесь! Сразу изливался каскад номер два, сыпались аргументы, один убедительнее другого, цитировались длинные периоды из самых разнообразных авторов всех эпох. Попутно попадало не только вам, но и кому-то, кто успел высказать сходную с вашей точку зрения (о чем вы могли и не знать). Вы уже давно готовы сдать, отказаться от своей точки зрения, но Иван Иванович беспощаден. Он вас добивает, аргументы его неиссякаемы, он вас ловит на поверхностной осведомленности в каких-то вопросах (у него-то этого не может быть!), выплескивает новую волну доказательств, темперамент его бьет ключом, и он, может быть,

остановится очень не скоро. В других случаях он может отделяться какой-то лаконичной репликой. Это значит, что вы его в данном случае или вообще как собеседник не интересуете.

В 1936 году я переехал в Ленинград — заместить в Малом оперном театре С. А. Самосуда, перешедшего в Москву, в Большой театр. Тогда Малый оперный театр считался образцовым, и моя задача была очень трудна, тем более что до этого я всегда жил в Москве и ленинградская музыкальная среда была мне недостаточно знакома. Но, к моему счастью, Ленинград тогда, можно сказать, был насыщен музыкантами самого высокого класса.

Среди музыкально-общественных деятелей наибольшим авторитетом пользовался И. И. Соллертинский. К нему было какое-то особенное отношение — и не только у меня. Во всяком случае, мне было очень приятно, когда он приходил в театр, и я всегда старался очерпнуть что-нибудь для себя полезное.

Иван Иванович интересовался всеми новыми операми, которые мы тогда ставили (В. Желобинского, И. Держинского, Д. Кабалевского, А. Пащенко, А. Ходжа-Эйнатова). Эти спектакли находили широкий общественный отклик, обсуждались в Союзе композиторов, в Театральном обществе, внутри театра. Наибольший интерес вызывали выступления И. И. Соллертинского, независимо от того, был ли он докладчиком или выступал в прениях. От И. И. Соллертинского всегда можно было услышать суждение о принципиальной линии театра, и, если в новом спектакле были какие-то частные неудачи (просчет в чем-либо художника или режиссера, неудачный исполнитель какой-нибудь партии, сценарные или композиционные ошибки автора — мало ли что возможно в новом спектакле), Иван Иванович говорил о них, но во главу угла он ставил идейную направленность автора, театра, подчеркивал все бесспорно хорошее, о недостатках упоминал очень тактично и уж во всяком случае без злорадства, от которого иным критикам, к сожалению, не удается удержаться. Считаю нужным об этом сказать, потому что о И. И. Соллертинском порою говорят, что он был критиком злым, жестоким, беспощадным. Он таким не был! Он выступал резко, жестко в тех случаях, когда считал принципиальную линию неверной, когда в нашей музыкально-общественной жизни создавался какой-нибудь крен, который он считал вредным для расцвета советской музыки. Здесь он выступал твердо, резко, с большим темпераментом, не оставляя места для двух мнений о занимаемой им позиции. Сейчас, когда прошло так много лет с тех пор, как его нет с нами, можно быть ему только благодарным, потому что он действительно себя не щадил ради нашего общего дела. Не каждый из нас может этим похвастаться. Но для этого надо было быть Соллертинским,

обладать такой силой убеждения! Во всяком случае, в Ленинградском Малом оперном театре в тот период, когда я отвечал за все, что там делалось, он бывал очень часто, и, хотя там, естественно, было не все одинаково хорошо, я могу только с благодарностью вспоминать то, что мне приходилось слышать от Ивана Ивановича и публично, и в наших личных встречах (он в ту пору жил далеко от театра, и после спектаклей я с удовольствием отвозил его домой; по дороге мы, конечно, не молчали).

Театральная жизнь в Ленинграде была тогда очень интересной. Новые спектакли показывали Н. П. Акимов, С. Э. Радлов, В. П. Кожич, Б. М. Сушкевич; со своими новыми постановками приезжали в Ленинград Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков, А. Д. Попов. И. И. Соллертинский не выступал публично с критикой драматических спектаклей, но всегда был в курсе всего нового, а его суждения были необыкновенно увлекательны по своей остроте, поражали глубокими знаниями. Не могу утверждать с уверенностью, но мне казалось, что Шекспира он знал и понимал лучше, чем многие профессиональные шекспироведы.

Я в те годы работал с талантливым режиссером и художником И. Ю. Шлепяновым, учеником В. Э. Мейерхольда. Шлепянов обладал большой фантазией, его решения оперных спектаклей были очень оригинальны и необычны, характеристики персонажей, как правило, заострялись. Мне «по долгу службы» приходилось его сдерживать. Иван Иванович, который высоко ставил Шлепянова как режиссера музыкального театра, всегда поддерживал его.

Иван Иванович был в курсе всего нашего репертуара. Его можно было увидеть в театре, когда этого меньше всего ожидали. Я как-то избегал задавать ему вопросы в лоб, старался угадать по репликам, даже по взгляду, одобряет или не одобряет Иван Иванович что-нибудь новое в театре. Понятно, что, если он простился и ушел молча, значит, хороших впечатлений у него не сложилось. А если нет хороших впечатлений, значит, Соллертинский о спектакле писать не будет. Таким образом, с точки зрения практических интересов театра Иван Иванович был «менее опасен», чем некоторые другие критики. Однако...

В 1940 году я сделал один малопринципиальный шаг — согласился на постановку оперы талантливого композитора А. Юрасовского «Трильби», написанную им на весьма и весьма неубедительный сюжет. Юрасовский умер в молодом возрасте еще в 1922 году. Несмотря на очевидный большой талант автора, эта единственная его опера и по сюжету, и по музыкальному языку быстро и безнадежно устарела. Честно говоря, я это понимал, но в театре всегда находятся советчики, которые агитируют за по-

становку тех произведений, которые когда-то, «в их время», имели успех. К тому же Юрасовский формально числился советским композитором: опера была написана и поставлена в советское время. Я этим спектаклем не дирижировал и на премьере сидел в ложе вместе с Соллертинским. Лицо его было непроницаемо. Пока шел спектакль, он не произнес ни слова. По окончании же решительным шагом подошел ко мне, резко сказал: «Иду на ты» — и, не произнеся больше ни слова, ушел. Я смотрел ему вслед, не успев ничего сказать в свое оправдание (да, собственно, что говорить?), и только думал про себя: «Боже мой, что я наделал!». Я готов был снять спектакль после первого же исполнения, но театр есть театр: если спектакль выпущен, его надо играть. Прошли недели, месяцы. С волнением я просматривал газеты, журналы, музыкальные и театральные, ждал, что Иван Иванович приведет в исполнение свою угрозу. Нигде ничего. Тем временем спектакль довольно быстро сошел с репертуара, успеха, в котором не сомневались мои советчики, он не имел, хотя поставлен был вполне добросовестно.

Спустя год Комитет по делам искусств совместно с ВТО организовал Всесоюзную конференцию, посвященную советской опере. На этой конференции выступили три докладчика: А. И. Шавердян говорил о музыкально-интонационном языке современной оперы, на второй день назначено было мое сообщение о методах работы театра над советской оперой и на третий день — доклад И. И. Соллертинского о либретто в советской опере. Конечно, мне было очень трудно выступать между двумя такими крупными музыкальными учеными, как А. И. Шавердян и И. И. Соллертинский, тем более что в конференции участвовали критики, артисты и деятели музыкального театра всего Советского Союза. Тем не менее я заслужил одобрение многих товарищей, в том числе и Ивана Ивановича. Но вот наступает его очередь, и Иван Иванович появляется на трибуне. Его выступление начинается словами: «Борис Эммануилович рассказал нам вчера много интересного. Но он умолчал о том, что в руководимом им театре недавно поставлена психолого-чехухологическая опера «Трильби». Что происходит в этой опере?». За этими словами последовал полный и тотальный разнос. Иван Иванович с этого начал, и я был, конечно, совершенно ошеломлен. Но затем в своем большом и интереснейшем выступлении он не раз возвращался к хорошим работам нашего театра, подробно говорил о них, оценивая с самой лучшей стороны.

Вскоре я начал постановку оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини» (не без влияния Ивана Ивановича), но довести ее до конца не удалось: разразилась война. Театры и филармония продол-

жали работать, но настроение, конечно, было скверное. Я часто заходил в филармонию к Ивану Ивановичу (он тогда был ее художественным руководителем). Но довольно скоро мы все разъехались. Я был с театром в Оренбурге, Иван Иванович с филармонией — в Новосибирске. Изредка мы переписывались.

В последний раз я слышал его голос осенью 1943 года. В Москве отмечалось 50-летие со дня смерти Чайковского. На торжественном заседании с докладом выступал Соллертинский, заседание транслировалось по радио, и мы в Оренбурге слушали Ивана Ивановича.

В конце 1943 года произошло новое перемещение: А. М. Пазовский был переведен в Московский Большой театр, а я — в Ленинградский Кировский. В начале февраля 1944 года я выехал из Оренбурга в Пермь, где тогда находился Кировский театр. Ехал очень долго. Помню приезд в Пермь поздно вечером. На вокзале меня встречали друзья, было так темно, что я еле различал лица людей, которых не видел несколько лет. Тут же на перроне Д. И. Похитонов мне сказал: «Получено сообщение — в Новосибирске скончался Иван Иванович Соллертинский».

Шла война. Много людей погибало на фронтах. Умирили от истощения и лишений в блокированном Ленинграде. Но я до сих пор помню, как обожгли меня эти слова. Больше тридцати лет прошло с тех пор, как я в последний раз видел Ивана Ивановича Соллертинского. Но несколько ни притупились впечатления о нем, как о ярком человеке исключительного темперамента, необыкновенного дарования.

## *К. Кондрашин*

Не так уж много довелось мне общаться с Иваном Ивановичем Соллертинским. Однако хочется сделать попытку поделиться хотя бы теми немногими впечатлениями, которые сохранились в памяти, — уж очень яркой и своеобразной личностью он был.

В 30-х годах об энциклопедичности знаний и об остроумии Ивана Ивановича ходили легенды в кругах музыкантов всего Союза. Поэтому, когда в 1937 году я приехал в Ленинград для работы в МАЛЕГОТе\*, я очень жаждал знакомства с ним. Отлично помню впечатление от его вступительного слова к Первой симфонии Брамса, которое я услышал вскоре по приезде, придя на концерт в Большой зал филармонии.

На эстраду быстрыми шагами вышел высокий и несколько рыхловатый на вид человек с необычно белым цветом лица.

Пройдя через оркестр, он взшел на дирижерский пьедестал и быстро и несколько пришепывая начал: «Представьте себе, что вы подошли к радиоприемнику и включили его в тот момент, когда пропущенная вами музыка уже достигла кульминации. Таким накалом начинается первая симфония Брамса».

Не ручаюсь за точность формулировки. Помню только, что меня поразило столь яркое сочетание образного мышления с точной характеристикой музыкальной сути симфонии Брамса, да еще перенесенной в современность. Дальнейшее я прослушал затаив дыхание, и для меня это выступление навсегда осталось образцом того, как надо эмоционально вводить аудиторию в музыку.

Все вступительное слово к концерту продолжалось не более 10 минут — лаконичность и отточенность формулировок всегда были присущи Соллертинскому. Но я помню его выступления, продолжавшиеся и по полчаса, и более. Сам он как-то сказал, что лектор обязан уметь говорить о произведении и 5 минут, и час, но при любой продолжительности суметь сказать главное. И сам блестяще доказывал это, успевая в самое короткое время дать активный толчок фантазии слушателя, развивая в нем ассоциативное мышление, а не расчленяя музыку формальным анализом. И еще одна особенность выступлений Ивана Ивановича: он умел попутно и как-то ненавязчиво дать слушателю много дополнительных сведений, приводя аналогии из смежных искусств и даже из науки и техники.

Думаю, что до сих пор даже лучшим нашим лекторам-музыковедам не хватает умения находить эти «толчки» для фантазии слушателей, т. е. образные и эмоциональные аналогии, которыми были так богаты выступления Соллертинского.

Позже, получив право входа за кулисы филармонии, я часто простаивал долгое время в постоянно окружавшей Ивана Ивановича толпе музыкантов. Тогда я лучше рассмотрел его вблизи. Лицо его по первому впечатлению казалось несколько сонным — полуприкрытые глаза, пухлые и довольно яркие губы, контрастирующие с бледностью кожи. К этому надо добавить некоторую, характерную для человека, не думающего о своей внешности, неряшливость в туалете: мятые брюки, съехавший набок галстук. Но стоило ему заговорить, как это ложное впечатление инертности исчезало, и вас заражала взволнованность, с которой Соллертинский обсуждал любой вопрос. Глаза его становились яркими и буквально сверлящими собеседника, речь — быстрой и даже не всегда отчетливой. Мне кажется, это происходило оттого, что мысли, рождавшиеся во время разговора, настолько теснились в голове Ивана Ивановича и как бы «саморазвивались» в процессе беседы, что речь не могла поспеть за ними. Он просто



не мог равнодушно говорить о чем бы то ни было и мгновенно включал в свой накал всю аудиторию. Нечего и говорить, что молодежь — оркестранты и студенты — буквально боготворила его. Только сейчас начинаешь понимать, сколь велик был его авторитет, — тогда ведь мы не замечали, что Соллертинский был почти так же молод, как и его ученики!

Большой любитель полемики, Иван Иванович часто вступал в споры порой даже по несущественным вопросам, причем получал истинно детское удовольствие, «разгромив» своего противника. Мне даже казалось, что иногда он просто из озорства защищает заведомо ложную точку зрения (разумеется, в пустяках), уничтожая своего противника градом цитат и остроумных реплик. Помню, на обсуждении постановки МАЛЕГОТом оперы Верди «Фальстаф», которую Соллертинский оценил очень высоко, у него возник спор с певцом Б. О. Гефтом по какому-то вопросу, где Гефт, как мне кажется, был прав (если не ошибаюсь, по вопросу нецелесообразности передачи меццо-сопрановой партии артистке с высоким голосом). Иван Иванович почему-то страшно «завелся» и буквально вцепился в Гефта, забросав его хитроумными вопросами, в результате которых сам оппонент ответами доказал якобы ложность своей точки зрения. Очень сожалею, что не запомнил существа и формы этого спора, но помню, что все присутствовавшие получили истинное удовольствие, ежеминутно покатываясь со смеху, в том числе и сам «противник». Это был блестящий образец, так сказать, «юридической» стороны универсальности Соллертинского.

Кстати, не могу не припомнить одного «mot», сказанного им на этом обсуждении. Как раз за день до того главный режиссер Ленинградского областного театра оперетты А. Н. Феона в связи со своим юбилеем получил орден. Говоря о балетной сцене в последнем акте «Фальстафа», Иван Иванович обрушился на балетмейстера В. А. Варковицкого, считая хореографию банальной и выпадающей из стиля спектакля. Сказал он при этом примерно следующее: «Кажется, что присутствуешь не в академическом оперном театре, а на рядовом спектакле областного театра оперетты... до награждения ее руководителя знаками отличия!»

Позже, в период постановки оперы Пащенко «Помпадур», которой дирижировал я, мне довелось общаться с Иваном Ивановичем чаще\*. Он был приглашен прочесть в театре несколько лекций о Салтыкове-Щедрине и его сатирических принципах. Не помню, сколько было бесед, но все они были захватывающие, со ссылкой на примеры литературной и живописной сатиры, от Свифта и Босха до Ильфа и Петрова и Кукрыниксов. С гордостью вспоминаю лестную оценку спектакля, данную Соллертин-

ским на обсуждении. Точки зрения у выступавших были разными (хотя в большинстве положительными), и Соллертинский, разъяренный консервативностью некоторых выступлений, был в полном блеске. Кстати, могу констатировать, что, «уничтожая» своих противников, Иван Иванович никогда не позволял себе переходить на личности и касаться персональных недостатков оппонента. Его победа всегда была добыта, так сказать, чистыми руками — логическим мышлением, яркими примерами и историческими аналогиями. В этом тоже не могу не отметить его величия.

Еще одно «mot»: после долгого перерыва в филармонии были объявлены «Колокола» Рахманинова. Аншлаг, конная милиция вокруг филармонии. Публика изысканная, но несколько «нафталиновая» — даже встречаются «визитки» со стоячими воротничками. Дирижировал Б. Э. Хайкин. Но успех был почему-то средний. После окончания несколько увядший дирижер, сидя в голубой гостиной филармонии, сказал: «Ничего не понимаю. Ночные очереди за билетами, сидят на полу в проходах, а такая кислая реакция!». Случившийся тут Иван Иванович саркастически заметил: «Просто эта публика не нашла того, чего ожидала: многие надеялись, что вы сами будете бить в колокола и после каждого удара закусывать пасхой!»

При всем своем преклонении перед Иваном Ивановичем, я, признаться, по молодости порой думал, что о музыке он знает больше, чем самую музыку. В 1939 году мне предложили продирижировать в Ленинградской филармонии «Пульчинеллу» Стравинского. С подобной музыкой я столкнулся тогда впервые и даже съездил в Москву к Н. Я. Мясковскому за консультацией. Особенно меня беспокоило непривычное написание флажолетов у струнных.

Николай Яковлевич, очень тепло всегда относившийся к молодежи, приветливо меня встретил и подробно все объяснил. Вернувшись в Ленинград, я по какому-то вопросу пошел к Соллертинскому, захватив с собой партитуру «Пульчинеллы». Я нашел там еще несколько невыясненных деталей и, честно признаться, решил заодно проверить знание Иваном Ивановичем «кухни» оркестровки.

Нечего и говорить, что через две минуты мне стало стыдно (да и, по правде сказать, стыдно до сих пор), как я мог усомниться в энциклопедичности и универсальности этого человека. Помимо того, что он помнил наизусть, где и у кого встречаются «сомнительные» флажолеты, он даже объяснил мне, каким пальцем надо касаться струны и какие опасности в отношении интонации здесь возникают.

Скорбная весть о неожиданной кончине Ивана Ивановича застала меня в Оренбурге, где я был в эвакуации с МАЛЕГОТОМ. Пожалуй, впервые в жизни я остро ощутил невозвратимость утраты уникального ума в расцвете его величия, ума, способного еще многим обогатить нашу науку о музыке. И до сих пор я помню его принципы подхода к музыке как к искусству, предназначенному не для пассивного слушания, а служащему возвышению и облагораживанию человека через активное образное восприятие. Я стараюсь по мере сил развивать в молодых музыкантах эти принципы ассоциативного мышления в музыке, то есть то, чему учил нас Иван Иванович Соллертинский.

## И. Рабинович

Об Иване Ивановиче Соллертинском я впервые услышал в 1927 году в классе моего учителя, дирижера Н. А. Малько. Малько сказал нам, что есть молодой человек, который может наизусть продирижировать любую симфонию Бетховена или Малера. Вскоре я с ним познакомился, и наши отношения продолжались до конца его жизни — до 1944 года. Как все музыканты моего поколения, я испытал на себе его влияние.

Все знают об огромной эрудиции Ивана Ивановича, его блестящем остроумии, владении множеством языков, его феноменальной памяти, в том числе и музыкальной... Обо всем этом многие расскажут лучше меня. Мне хочется поговорить о его «малерии», то есть увлеченности творчеством австрийского композитора Густава Малера, страстным пропагандистом которого был Иван Иванович.

Благодаря настойчивости Соллертинского (особенно в период, когда он являлся художественным руководителем Ленинградской филармонии), в Ленинграде были исполнены почти все симфонии Малера; целое поколение музыкантов стало «малеристами», и влияние это распространилось и на следующее поколение. Достаточно сказать, что недавно в Москве два абонементных цикла были посвящены творчеству Малера в исполнении советских дирижеров. При жизни Соллертинского Малера исполняли иностранные дирижеры — главным образом ученики великого композитора — Бруно Вальтер, Штидри, Клемперер, Цемлинский, Фрид, Горенштейн, Ганс Штейнберг, Талих и др.

Мне пришлось первым среди советских дирижеров попытаться исполнить произведения Малера: в 1938 году Третью симфонию, в 1940, в Москве, — «Песнь о земле»\*, затем в Новосибирске, во время эвакуации, Первую симфонию.

Иван Иванович великолепно знал все малеровские партитуры и очень хорошо разбирался в тонкостях исполнения. Особенно он ценил «Песнь о земле», которую называл атеистическим реке-виемом.

Первым исполнителем этого произведения в Советском Союзе был Отто Клемперер, затем Цемлинский, затем Штидри.

У Ивана Ивановича осталось в памяти замечательное клемпереровское исполнение, в частности, грандиозная динамическая кульминация IV части, которая потом ни у кого так не получалась, ни у Цемлинского, ни у Штидри. Иван Иванович не скрывал своего разочарования, чем иногда вызывал гнев и обиду дирижеров, которым он это говорил.

Когда Соллертинский узнал, что я собираюсь дирижировать «Песнь о земле» в Москве, он очень рассердился: он считал, что я подрываю дело пропаганды творчества Малера, то есть что я это произведение, до того в Москве не исполнявшееся, попросту «угроблю». Он ворчал вплоть до генеральной репетиции, на которую приехал, не выдержав неизвестности, и лишь после этого признал за мной право на исполнение и даже согласился прочесть вступительное слово!

Должен, однако, рассказать, что исполнение «Жизни героя» Штрауса, которое я, по молодости, подготовил тогда не очень тщательно, Иван Иванович мне долго не хотел простить, напоминал об этом при всяком удобном и неудобном случае.

Главная трудность, когда хочешь рассказать об Иване Ивановиче людям, никогда его не видевшим и не слышавшим,— это воспроизвести впечатление от непосредственного общения с ним, впечатление от его огромного общественного темперамента, от его обаяния собеседника — качеств, которые лишь отчасти видны в немногих сохранившихся его превосходных книжках. Удается это лишь Ираклию Андроникову в его виртуозных устных рассказах, где образ Соллертинского, поданный с некоторым юмористическим «креном», играет, однако, яркими и живыми красками.

## *В. Меркурьев*

Казалось бы, очень просто писать об Иване Ивановиче Соллертинском — впечатления и воспоминания от этих встреч и сейчас ярки, но... Вот тут и сталкиваешься с тем, что некоторые эпизоды, очень запомнившиеся, — слишком личные, а иные запомнились меньше, чем другим людям, писавшим уже об Иване Ивановиче.

Мы с восторгом слушаем рассказы Ираклия Андроникова о Соллертинском. Слушаем, и невольно в памяти всплывают подобные эпизоды. Иван Иванович был человек чрезвычайно общительный. Он жадно искал людей интересных, с которыми мог бы поделиться неисчерпаемыми знаниями своими, но недоставало ему в основном тех, которые могли бы с ним поделиться собственными познаниями. Был однажды такой случай: Иван Иванович читал чрезвычайно интересную лекцию о Лопе де Вега. Во время рассказа о комедии «Путаница» он немного замялся, вспоминая имя героини. Из зала ему подсказали: «Белиза». Иван Иванович воскликнул: «Да, да! Белиза!» И до конца лекции он поглядывал в сторону подсказавшего. А после лекции подошел и спросил: «Вы знаете испанский язык? Ведь пьеса не была переведена!» Тот сказал, что совсем недавно перевел эту пьесу один литератор. Иван Иванович загорелся, спросил адрес переводчика с жарким желанием встретиться с ним. Несколько позже, едучи с Иваном Ивановичем в трамвае, мы выяснили, что он уже встречался с нашим переводчиком.

Иван Иванович никогда не терял ни одной минуты, всегда пополнял и без того обширные кладовые своих знаний. Как-то ехали мы с репетиции. В руках одного из нас была только что вышедшая книга А. Толстого «Петр I». Иван Иванович попросил: «Дайте почитать. Здесь, в трамвае!». Пока мы ехали, Иван Иванович быстро листал книгу. Когда настал момент выходить, Иван Иванович вернул книгу с благодарностью: «Замечательная книга!»

«Ну, Иван Иванович! Так вы дочитайте ее. Потом передадите». — «Нет, отчего же, я прочел. Очень внимательно». Мы, конечно, поверили, ибо легенды о поразительных качествах Соллертинского уже были всеобщим достоянием.

Иван Иванович Соллертинский был человеком удивительно доброжелательным. Все его статьи пронизаны этой доброжелательностью. Он всегда горячо откликался на каждое талантливое проявление в искусстве. Очень огорчался каждому посредственному прочтению великих творений.

Глубоко порядочный, искренний и честный, доброжелательный человек, Иван Иванович Соллертинский был большим ученым. Но мы, люди, знавшие его, читая его серьезные исследования, слышим за строчками его озорной голос, видим легкий прищур его умных быстрых глаз, ощущаем тепло его удивительно тонкой, удивительно бурной души, слышим биение его сердца.

## Н. Мамаева

Передо мной маленькая записка, написанная мелким стремительным почерком. Я храню ее как реликвию. Она дорога мне как память о моей юности. Эта маленькая записка сыграла огромную роль в моей жизни: стала моей путевкой в творческую жизнь, решила мою актерскую судьбу.

Новосибирск, суровая сибирская зима тяжелого 1942 года. Ленинградский государственный театральный институт, находящийся в Томске в эвакуации, объявляет дополнительный набор — нужны восемь девочек на I курс. Держу экзамен, меня принимают, но смогу ли учиться?! Я работаю на военном заводе. Идет война, каждый работник, каждые рабочие руки нужны как никогда. Что делать?! И все же попытка не пытка! Собираю нужные документы: характеристики, справки. И вот тут-то моя подруга Вика приносит мне записку И. И. Соллертинского (а он был в приемной комиссии в числе мастеров Пушкинского театра — Л. Вивьена, Ю. Юрьева, Н. Рашевской, Е. Карякиной и др.), лаконичную, простую, — что я должна учиться. Ценность ее я поняла позже, а тогда, захватив все бумаги с собой, иду на прием к директору завода.

Навсегда остались в памяти ночь, большой кабинет, зеленая лампа, усталое лицо молодого директора Гуданиса. Внимательно смотрит он мои документы. Последней отдаю ему записку И. И. Соллертинского. Прочитав ее, поднимает голову и спрашивает, очень ли я хочу учиться, отвечаю: «Очень» — и, как сейчас, вижу, как он пишет красным карандашом на моем заявлении: «Уволить». Еще не веря, спрашиваю: «Правда?» Устало улыбнувшись, говорит: «Правда». И я пулей выбегаю из кабинета. Так я стала студенткой.

Началась учеба, и вот уже на II курсе судьба опять свела нас с Соллертинским — он читал нам курс лекций по музыкальной грамоте. До этого мы видели и слушали его перед концертами в филармонии, где часто бывали, а тут уже практически состоялось наше знакомство. Энергия, экспрессия, радость жизни, увлеченность своим делом, эрудиция — все это опрокинулось на нас в его лекциях.

Вспоминаю его эмоционально, даже трудно передать всего словами: надо было видеть его, слышать, как он говорил. Сочно, горячо, страстно, я бы даже сказала, как-то вкусно говорил он о своем предмете, а чаще и не о предмете, а далеко за его рамками: просто об искусстве, о книгах, о жизни, о музыке, о людях. Нас всех, юных тогда студентов, потрясал объем его знаний, а он часто рассказывал нам массу интересных вещей. И то, что

он знал чуть ли не 11 иностранных языков\*, — мы этого просто не могли постичь. А его утверждение, что каждый интеллигентный человек, если он не глуп, вернее, не дурак, может овладеть иностранным языком, хотя бы одним, и выучить его, как я помню, он считал чуть ли ни за два месяца, — удивляло, восхищало, потрясало в нем.

Его лекций мы ждали с нетерпением, любили их. Каждая была интересна и нова.

Занятия часто проходили в ложе оперного театра, и запомнилось на всю жизнь, как в ложу врывался, именно врывался, Соллертинский, бросал портфель на стол и «с ходу», просто с порога, как бы продолжая разговор, начинал рассказывать о музыке, раскрывать ее тайны, — увлеченно, заразительно. Слушателей музыки он делил на три категории восприятия. Первую плохо помню, кажется, это те, что музыку воспринимают как приятное или неприятное. Вторая — под музыку фантазирует, видит картины, которые рождает мелодия. А вот третья — самая высшая, что ли, — мы все хотели быть именно в ней — слышит музыку в чистом виде, вернее, во всем многообразии звуков и созвучий; но для того, чтобы воспринимать музыку именно таким образом, нужно себя подготовить, образовать музыкально.

Он прочел нам не полный курс лекций: смерть оборвала наше общение с этим удивительным человеком, который дал нам очень много и смог бы дать еще больше своей культурой, талантом, удивительной способностью заинтересовать, увлечь, повести за собой и открыть неизведанное, прекрасное.

И сейчас, вспоминая И. И. Соллертинского, досадуешь на себя, что так мало о нем можешь вспомнить и что остается лишь только поклониться его памяти, сказав о том немногом, но огромном, что он для меня сделал, поблагодарить судьбу за встречу, которая оставила мне на память эту записку:

Директору завода

Будучи членом экзаменационной комиссии Ленинградского театрального института по приему студентов на I курс, удостоверяю, что Мамаева Нина принята с лучшими отметками, обнаружила выдающиеся артистические способности и имеет все данные для плодотворной деятельности на советской сцене.

Профессор *И. Соллертинский*,  
Художественный руководитель  
Ленинградской ордена Трудового  
Красного знамени филармонии

17 ноября 1942 г.

К воспоминаниям об Иване Ивановиче Соллертинском приступаю с чувством некоторой неловкости: уж очень они будничные, обыденные, а о таком человеке хотелось бы поведать что-то очень значительное, достойное этой из ряда вон выходящей личности...

Помнится, первое знакомство состоялось ранней осенью 1919 года в Витебске и при довольно курьезных обстоятельствах.

В ту пору я был одержим мыслью о необходимости быть энциклопедически образованным человеком. Добиться этого я пытался весьма наивным и несколько сумбурным образом — просто без разбора читал все, что попадалось под руку: микробиология — так микробиология, геральдика — так геральдика, астрофизика — так астрофизика; ознакомление с ботаникой сменялось знакомством с техникой живописи и т. п. Однажды в поисках литературы о гностицизме я зашел в Центральную городскую библиотеку. Она помещалась на главной улице Витебска — Замковой (улица эта была разрушена в годы войны и сейчас, после того как город был, в сущности, заново отстроен, не существует). Долго рылся в книгах, ничего подходящего не нашел и невольно чертыхнулся.

Внезапно откуда-то сверху раздался голос: некий юноша, сидевший на верхней ступеньке лестницы, приставленной к уходящим под потолок стеллажам, обратился ко мне со словами: «Вы чем интересуетесь, молодой человек?» (Он так церемонно и сказал — молодой человек, хотя, как я потом узнал, ему самому не было еще 17 лет, а я — на год старше его.) Это был Иван Иванович Соллертинский. Уже тогда он говорил быстро и несколько нервозно.

Выяснив, чем я интересуюсь, он показал, где надо искать соответствующую литературу и добавил: «Очень рекомендую книгу Харнака об александрийских ересях». А после того как я разыскал эту книгу, вдруг спросил: «Скажите, пожалуйста, а древнегреческий язык вы знаете?» — «Нет, не знаю, знаю только латынь». — «Так разрешите, я вам почитаю. Это очень звучный и красивый язык» (этот диалог я запомнил слово в слово). Он снял с полки какую-то книгу и стал читать по-гречески. До сих пор помню звучание этих абсолютно незнакомых мне, но впечатляющих своей фонетической красочностью слов и слогов. Это оказалось описанием морской бури, если не ошибаюсь, из «Илиады».

Так состоялось наше знакомство.

А потом мы стали встречаться часто, подружились, перешли на «ты», но «но-взрослому» именовали друг друга по имени и



отчеству и так к этому привыкли, что не изменяли этой привычке всю жизнь. Соллертинский служил в подотделе искусств отдела народного образования. Все мы тогда где-нибудь служили; возраст не был тому помехой. Я к тому же был студентом композиторского отделения Витебской консерватории. Иван Иванович профессионально музыкой тогда не занимался, но любил ее и симфоническую литературу знал, по-моему, лучше меня. Он был знаком со многими из студентов консерватории. Мы посещали почти все концерты Витебского симфонического оркестра, дирижировали которым Николай Андреевич Малько и Эраст Евстафьевич Беллинг.

Нашему сближению способствовало участие в философском кружке, организованном при консерватории. Руководителем кружка был талантливый, умный и на редкость эрудированный литературовед и философ Лев Васильевич Пумпянский. Оказалось, что еще до создания кружка каждый из нас порознь изучал историю философии, пользуясь советами и указаниями Л. В. Пумпянского. Из общения с ним, но в первую очередь благодаря своим необыкновенным способностям, Иван Иванович, между прочим, вынес отличное знание немецкой классической философии.

В 1921 году мы расстались: Соллертинский уехал в Петроград с намерением поступить в университет. Я переехал на берега Невы осенью 1922 года (привело меня туда желание заниматься у Б. В. Асафьева). Начиная с зимы 1922—1923 годов мы вновь стали встречаться, но лишь изредка, причем почти всегда случайно, ибо «общей среды» у нас в то время не было.

Отчетливо запечатлелось в памяти, как встретился мне Иван Иванович на Невском проспекте, сейчас же за Аничковым мостом. Он очень похудел по сравнению с тем, каким я его знал в Витебске. Это была первая в Петрограде дружеская встреча. Иван Иванович рассказал, что поступил в университет, занимается романской филологией и, кроме того, немножко «подрабатывает». А подрабатывал он тем, что читал доклады и лекции на всевозможные (а для него все было возможно!) экзотические темы. Когда мы повстречались, он направлялся к известному фотографу Наппельбауму, ателье которого помещалось на Невском проспекте, примерно против Троицкой улицы<sup>1</sup>. У Наппельбаума были дочери; одна из них, поэтесса, организовала салон, посещавшийся «интеллектуальной молодежью». Время от времени Соллертинский за умеренный гонорар просвещал этих эстетствующих молодых людей. В момент нашей встречи он шел туда делать доклад о японской живописи!..

---

<sup>1</sup> Ныне ул. Рубинштейна (прим. составителя).

Спустя несколько лет, когда Соллертинский приступил к работе в филармонии, мы стали встречаться чаще. О его разнообразной и поистине всеобъемлющей деятельности в Ленинграде вряд ли надо рассказывать подробнее. Но, несмотря на свою чудовищную загруженность, преимущественное внимание — по крайней мере, так мне казалось — Иван Иванович уделял филармонии (возможно, что тем, кто с ним сталкивался по работе в оперных театрах, тоже казалось, что именно там он был «у себя дома»). Во всяком случае, в филармонии мы встречались регулярно: и на репетициях, и на концертах, и при общении с ипоземными исполнителями, и на всякого рода совещаниях, и, наконец, просто в коридорах этого обширного здания. Именно в коридорах, так как в наименьшей степени Иван Иванович был кабинетным деятелем.

Известно, что программы филармонических концертов во второй половине 30-х годов обязаны были Соллертинскому существенным обогащением. Он неустанно ратовал за включение в постоянный репертуар сочинений Берлиоза, Брамса, Брукнера, Малера, Рихарда Штрауса, Шостаковича.

С неизменным интересом относился И. И. Соллертинский к новым сочинениям советских композиторов. Он обладал удивительной способностью с первого прослушивания целиком, как бы «одним взглядом», охватывать произведение и сразу определять наиболее существенное в нем, «стержневую» его особенность. При этом запоминал характерные детали (тем более, если они подкрепляли его точку зрения) и, участвуя в обсуждении произведения, особенно когда возникала полемика, безошибочно их называл. Все новое, если оно было талантливым, он горячо поддерживал. Новизна музыкального языка, сложность фактуры, непривычность формы его при этом нисколько не смущали. Помню, уже позже (в самом конце 1943 года или начале 1944 в Новосибирске) Г. В. Свиридов познакомил нас со своей фортепианной сонатой, произведением, отнюдь не ласкавшим слух. Иван Иванович слушал ее не только с интересом, но и с явным удовольствием и по окончании несколько раз повторил: «Превосходное сочинение, превосходное сочинение». Но если произведение ему не нравилось, он высказывал свое мнение без обиняков, подчас в резких выражениях.

Вообще Иван Иванович, как говорится, за словом в карман не лез. Собеседником и в еще большей степени полемистом он был блестящим. Характерной его чертой в этом плане была мгновенная реакция. Реплики следовали моментально, как если бы ему заранее было известно, о чем пойдет речь, и он наперед заготовил свои ответы. Остроумие его было сверкающим. Иногда остроты

были добродушными, иногда уничтожающими. Человеком он был незлобивым, но от острого словца не отказывался, даже если адресовал его людям, с которыми был в дружеских отношениях.

Соллертинский охотно выступал в качестве лектора и делал это превосходно. Его выступления в филармонии перед симфоническими концертами, лекции в различных высших учебных заведениях Ленинграда, в ленинградском отделении Всесоюзного театрального общества, в Доме ученых, Доме кино неизменно встречали горячий, а подчас восторженный прием. Десятки раз слышал я его выступления в филармонии. По личному опыту знаю, что эти «короткометражные» выступления — едва ли не самый трудный жанр в деятельности лектора-музыковеда. Иван Иванович делал это блистательно. Невозможно было равнодушно воспринимать эти темпераментные импровизации, в которых обширность и глубина знаний и кипение творческой мысли сочетались с выдающимся ораторским талантом.

Первое время (примерно до середины 30-х годов) у него сильно уставал голос, и он даже похрипывал после выступлений. Во избежание этого он некоторое время занимался постановкой голоса. Его педагог «посадил» ему звук на гортань, в результате чего голос оказался как бы сдавленным, «зажатым». Отсюда памятный многим специфически «напряженный» тембр голоса (его отлично воспроизводит И. Л. Андроников). Но зато усталости Иван Иванович больше не ощущал, его связки выдерживали любую нагрузку.

Несмотря на импровизационный характер своих филармонических выступлений, Иван Иванович к ним готовился. Подготовка эта, большей частью кратчайшая по времени<sup>1</sup>, меньше всего касалась содержания предстоящего выступления: материала у него и без подготовки хватило бы на многочасовую лекцию (вне зависимости от темы!), а не только на 15 минут вступительного слова. Но он определенным образом «настраивался», продумывал начало, то есть первые фразы выступления и концовку («коду»). Об этом он не раз говорил, когда беседа у нас заходила о, так сказать, «технологии» лекторского труда. Большое значение он придавал умению, образно выражаясь, настраиваться на одну волну с композитором, о котором пойдет речь. Скажем, о Бетховене говорить в героико-патетическом ключе, о Иоганне Штраусе — жизнерадостно, с веселым воодушевлением. А главное — надо любить ком-

---

<sup>1</sup> А. Н. Должанский вспоминал, как Иван Иванович однажды шуточно пожаловался, что ему не хватило времени подготовиться к лекции: «Я думал, что лекция состоится на 4-м этаже, а ее перенесли на 2-й».

позитора, о котором говоришь, надо, чтобы слушатели поверили, что ты любишь музыку, о которой рассказываешь. Если же она тебе не по душе, но выступления избежать нельзя, старайся, чтобы это было незаметно. Иван Иванович терпеть не мог музыковедов, разговаривающих о композиторах, как он говорил, «в тоне прокурора». Когда же масштабы выступлений позволяли «растекаться мыслию по древу», Соллертинский был великолепен, можно даже сказать, уникален. Из того, что мне запомнилось, особенно сильное впечатление произвели доклады Ивана Ивановича на Всесоюзной оперной конференции (в конце 1940 года) и на Ленинградском пленуме Оргкомитета советских композиторов СССР в мае 1941 года. Основательность знаний и широкий кругозор в соединении с блеском изложения и разящим остроумием покоряли безотказно. Выступления эти невозможно было слушать без восхищения, хотя нам, ленинградцам, а тем более лицам, непосредственно соприкасавшимся с Иваном Ивановичем, заведомо было известно, что, едва перешагнув свое двадцатилетие, он уже не уступал по эрудиции в избранных им сферах деятельности любому почтенному академику.

Решающую роль в накоплении этих интеллектуальных богатств сыграла поистине феноменальная, едва ли не патологическая, превосходившая всякие нормы память. Это была «фотографическая» память, и «фотографии» эти не тускнели со временем. Книги он читал «по диагонали»: скользнет глазами сверху вниз и запоминает навсегда. Благодаря этому он успевал ежемесячно прочитывать несколько десятков (иногда до сотни) книг. В некоторых случаях кратенько конспектировал заинтересовавшую его статью или книгу.

При мне он перечислял на память имена действующих лиц (причем не только главных, но и второстепенных) нескольких десятков пьес различных испанских драматургов, преимущественно Лоне де Вега; цитировал подряд текст одного из романов В. Гюго (по-французски) с названной ему страницы. Покойный С. Ю. Левик рассказывал мне о следующем характерном случае. Однажды в конференц-зале консерватории обсуждался вопрос о возможности постановки в оперной студии какой-то из опер Берлиоза. Заглянувший «на огонек» (он проходил по коридору) Соллертинский заинтересовался этим обсуждением (естественно: Берлиоз!), произнес целую речь в защиту оперы любимого композитора и, между прочим, сослался не то на статьи, не то на рецензию некоего французского критика прошлого столетия, опубликованную в одной из парижских газет (назвал он как будто «Журналь де деба»), номер такой-то, от такого-то числа, месяца и года. Процитировал изрядный кусок этой статьи на языке оригинала, Иван

Иванович тут же перевел его на русский. Зная пристрастие И. И. Соллертинского к розыгрышам и мистификациям, С. Ю. Левик решил «вывести его на чистую воду» и не поленился на следующее утро пойти в Публичную библиотеку, заказать соответствующий номер газеты. Когда через день-два он ее получил и — по собственному признанию — не без злорадства (сейчас, мол, «подловлю») развернул, то нашел там статью, которую цитировал Иван Иванович.

Впрочем, попытка с помощью нескольких примеров дать хотя бы приблизительное представление о памяти Соллертинского была бы «покушением с негодными средствами».

По-видимому, в тесной связи с необычайной памятью Ивана Ивановича находилось и его владение многочисленными языками. Сколько языков он знал? Насколько мне известно — не меньше двух десятков, а владел, то есть не только читал и понимал, но и свободно разговаривал, конечно, меньшим числом. В первую очередь — романскими языками: французским и старофранцузским, испанским, португальским, итальянским. По-испански говорил превосходно. На встрече с испанскими республиканцами-антифашистами произнес на их родном языке пламенную речь, в Новосибирске часами беседовал с эвакуированным туда писателем Асеведо. Записи в своей интимной, «дневниковой» записной книжке во избежание нескромных взглядов вел на португальском, даже как будто на старопортугальском языке. По-немецки говорил отлично. Как по-английски, мне слышать не приходилось. Хорошо знал и любил «мертвые языки» — древнегреческий и латинский. Помню, как он обрадовался, даже как-то просветлел, когда однажды в Новосибирске на его вопрос, что сегодня сообщают газеты о положении на фронте, я ответил по-латински.

Приведу еще один факт. Заведующая Новосибирской публичной библиотекой, помещавшейся в здании, которое было предоставлено Ленинградской филармонии на период эвакуации (библиотека эта была весьма солидной) рассказывала, что, когда Соллертинский по ее просьбе помогал разбирать книги иностранного отдела, дотоле находившегося в хаотическом состоянии, — а он это делал с удовольствием, — выяснилось, что он хорошо знал 23 языка и разбирался примерно в ста различных диалектах. Так оно, по всей вероятности, и было. . .

К концу 30-х годов Иван Иванович был во всех отношениях в отличной «форме». Расцвету всех его способностей сопутствовало хорошее физическое состояние. Память живо воскрешает его внешний облик. Был он выше среднего роста, слегка сутуловатый,

широкий в плечах, с крупной головой, весь какой-то крепкий и собранный. Двигался он легко и был размашистым в движениях, походка немного торопливая: много ходил пешком, отлично плавал.

Общаясь с ним, я часто думал, что все те определения, что звучат как литературный штамп, банальность и даже просто фальшь, в применении к этой удивительной личности обретали первоначальную свежесть, становились жизненно-правдивыми и убедительными: феноменальное дарование, могучий интеллект, неослабная жизненная «хватка», вулканические страсти, мефистофельская ирония, неисчерпаемое душевное богатство. . .

В конце августа 1941 года Ленинградская государственная филармония по решению правительства была эвакуирована в Новосибирск (это был предпоследний эшелон: кольцо блокады уже смыкалось). По причинам организационного характера филармония не сразу смогла приступить к деятельности. При всем гостеприимстве хозяев города не сразу наладилась и жизнь сотрудников филармонии. Были поначалу известные материальные затруднения. Мы искали всяких заработков. Тут были и выступления по радио, и работа в студии документальных фильмов, и журналистика, и ведение эстрадных концертов. И, кстати сказать, повсюду мы были желанными гостями.

В те дни Соллертинскому пришла в голову счастливая мысль, которая была бы неосуществимой, если бы не его грандиозная эрудиция и необычайная память: он предложил Новосибирскому областному Дому Красной Армии обширный цикл лекций о великих полководцах всех времен и народов. Первая лекция была, по уговору с руководством Дома Красной Армии, пробной, своего рода «генеральной репетицией». Явилось много начальства, Иван Иванович читал блистательно, в итоге задуманное им «мероприятие» возымело полный успех. С таким же блеском читал он и последующие лекции. В лекции о Бородинском сражении он тут же рисовал на доске мелом, как были расположены редуты, батареи и т. п. Своими соображениями о том, почему не была вовремя использована артиллерия резерва Главного командования русских войск, он покориł все начальство, весь присутствовавший генералитет.

Интенсивной лекционной работой занимался Соллертинский и после того, как филармония приступила к своей обычной деятельности. Он читал лекции в организованном концертном бюро филармонии Университете литературы и искусства, который имел два филиала за пределами города, читал в Новосибирском институте военных инженеров транспорта (НИВИТ), в дальнейшем — в эвакуированном из Ленинграда в Новосибирск Театральном институте (с декабря 1943 года также заведовал там кафедрой искус-

ствознания), выступал в клубах, участвовал в качестве лектора в военно-шефской работе. И, разумеется, — в самой филармонии. Вступительное слово к симфоническим концертам мы с ним читали, как правило, по очереди, но в тех случаях, когда исполнялись произведения «его» композиторов — Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковского, Шостаковича и др., он выступал, так сказать, «вне очереди». Зато, если в программе значились имена менее почитаемых им творцов, он предоставлял вступительное слово мне.

В Новосибирской публичной библиотеке по выходным дням Иван Иванович безвозмездно читал лекции по истории литературы. Характерно, что и в этой области не все темы его интересовали в одинаковой степени. Так, например, о Мольере, Шекспире, Сервантесе, Бальзаке, Стендале или Л. Толстом он читал не только охотно, но даже с удовольствием, а к некоторым темам у него, что называется, душа не лежала. Помню, например, что тема «Юмор в американской литературе», несмотря на такие «соблазнительные» имена, как Марк Твен (Соллертинский высоко ценил этого писателя) и О'Генри, его не привлекла. Уже незадолго до смерти, когда состояние здоровья Ивана Ивановича ухудшилось и он стал избегать утомления и нервного напряжения, он все же прочитал в библиотеке две пространные лекции — о Руссо и Вольтере и даже, как мне показалось, гордился этими лекциями и предполагал в дальнейшем опубликовать свои соображения о Руссо и Вольтере в каком-нибудь из «толстых» журналов.

В «новосибирский период» нашей жизни мы встречались реже, чем это можно было предположить, исходя из того что мы работали в одном учреждении и даже на родственных в какой-то степени должностях (с 1941 по 1945 год я был художественным руководителем концертного бюро филармонии). Иван Иванович выезжал с оркестром в Томск, Барнаул, на мою долю выпали долговременные поездки в Омск, города Кузбасса и в Среднюю Азию. В 1942—1943 годах я пробыл длительное время на Карельском, Брянском и Воронежском фронтах в составе концертной бригады филармонии, обслуживавшей части действующей армии, а осенью 1943 года Иван Иванович уехал в Москву, где находился до декабря.

Поездка в Москву принесла ему большое удовлетворение. При всей своей занятости, он нередко жаловался на однообразие жизни, явно скучал по старым друзьям. Из Москвы Соллертинский вернулся, обуреваемый множеством планов на будущее. Он договорился о работе по совместительству в Московской консерватории (друзья уговаривали его вообще переехать в Москву, но он колебался), получил заказы на музыкально-литературные работы.



И. И. Соллертинский  
*Фото конца 30-х годов*



И. И. Соллертинский

С портрета Н. Акимова.  
Перепечатывается из книги:  
А. Барташевич. Акимов. Л., 1933



Ленинградское отделение Союза композиторов СССР

Дружеский шарж Н. Радлова. Перепечатывается из журнала «Рабочий и театр»





Группа студентов Ленинградской консерватории с педагогами \*  
Фото 1939 года Из архива семьи Соллертинских

8 ИЮНЯ 1935 г.

**СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ  
ОРКЕСТРА ФИЛАРМОНИИ**  
(засл. коллектива Республики)

**ДИРИЖЕР**

**Фрэнц ШТИДРИ (ВЕНА)**

Участвуют:

арт. Госоперы **И. М. ВИТАНИ, А. В. ВИСЛЕ-  
НЕВА** и Хор **ГАТОВ'а**

**ПРОГРАММА**

**Г. Малер** — Вторая симфония с-moll  
(1860 - 1911)

**Отделение 1-е**

1. *Allegro maestoso*  
Сосредоточенно и торжественно

**Отделение 2-е**

2. *Andante moderato*  
Спокойно
3. В тихо текущем движении
4. Вечный свет  
Торжественно и просто
5. В темпе скерцо

Вступительное слово **И. И. Соллертинского**

Ленинградиздат. Ленинград № 162. Тираж 500. Зап. № 42.  
Гос. тип. «Л. Правда», Ленинград, Союзал. 14.

**18** ОКТЯБРЯ 1940 г.

Пятница

**ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА  
СИМФОНИЧЕСКИХ  
КОНЦЕРТОВ**

Дирижер

**Е. А. МРАВИНСКИЙ**  
засл. арт. РСФСР

Солист

**Яков ФЛИЕР**  
лауреат междунар. конкурсов гитары

Вступительное слово

профессор **И. И. Соллертинский**  
художественный руководитель Ленинградской филармонии

Вместе с тем после поездки в Москву, поостыв от обилия впечатлений, Иван Иванович как-то помрачнел, вид у него был нездоровый. Он продолжал работать с завидной интенсивностью, но стал быстрее уставать и начал понемножку себя разгружать (например, передал мне половину своих лекционных часов в Театральном институте). Все чаще давало себя знать больное сердце. Временами он чувствовал себя так плохо, что проводил ночь в кресле: врачи предложили ему избегать горизонтального положения при усилении болей. Болезнь свою он переносил с поистине бетховенским мужеством духа, никогда не жаловался, лишь изредка в шутовском тоне упоминал о «непослушном сердце».

И сердце этого «легендарного человека», как верно назвал его И. Л. Андроников, перестало биться в ночь с 10 на 11 февраля 1944 года. . .

## *И. Гликман*

Трудно восстановить не только духовный, но и внешний облик Ивана Ивановича Соллертинского. Быстротекущее время размывает контуры, детали, нюансы. Моя память сохранила его молодым, каким он был на самом деле в 1941 году, когда я его в последний раз видел.

Иван Иванович мне представляется человеком чуть выше среднего роста. Его темно-каштановые волосы всегда аккуратно расчесаны на косой пробор. Лицо открытое и располагающее к себе. Глаза у него серо-голубые, быстро менявшие выражение. На этом лице обращали на себя внимание нетвердо очерченные, по-детски припухлые губы.

Несмотря на склонность к полноте, Иван Иванович был очень подвижен и даже стремителен. Он был неутомимым пешеходом, сравнительно редко пользовавшимся городским транспортом. Пустынные в ту пору набережные, острова, пригороды были им исхожены вдоль и поперек. На многолюдных улицах и, в особенности, на Невском проспекте он только и делал, что раскланивался, вежливо снимая шляпу, с великим множеством знакомых, среди которых преобладали музыканты, литераторы, актеры, художники, кинематографисты.

Часто они останавливали его, чтобы на ходу получить какую-либо консультацию. Иван Иванович с готовностью отвечал на вопросы, но, как правило, отвечал лаконично, несколько отрывисто, не пускаясь в длинные рацеи, ибо торопился по своим делам, коих у него было неисчислимое количество. Но случалось так, что он мог битый час стоять на улице и говорить с большой

горячностью, если заданный ему вопрос был связан с насущными художественными или общественными проблемами, которые его волновали. Тут он уже не обращал внимания на время, хотя и очень ценил его.

Мне не раз приходилось сопровождать Ивана Ивановича, когда он ходил по служебным надобностям, или возвращался домой, или совершал прогулки в короткие часы досуга. Любое расстояние не казалось длинным, оно делалось незаметным потому, что беседа — то веселая, то грустная, то сосредоточенно-серьезная — несла нас неудержимо.

О чем же он беседовал? Да обо всем на свете. Ведь запас сведений о прошлом у него был неисчерпаемо велик, а интерес к настоящему — неутолимо-жгучим. Будет не лишним заметить, что его нисколько не смущало то обстоятельство, что я был никому неведомым студентом\*, а он — ленинградской знаменитостью. В общении с людьми так называемая табель о рангах была для него понятием диким и враждебным.

Секрет обаяния И. И. Соллертинского состоял, вероятно, в том, что он всегда держался естественно. Ему были чужды аффектация, высокомерие, нарочитость. Он не соблюдал дистанции между собой и людьми, которым зачастую было далеко до него, умея зчосить какую-то удивительную простоту и иллюзию полного равенства во взаимоотношения с ними. Причем в этом не было никакой снисходительности или барского покровительства. Это делалось само собой, должно быть, вследствие врожденного великодушия и глубокой интеллигентности.

Иван Иванович больше ценил природный ум, нежели знания, и любил повторять, что знания нетрудно приобрести и накопить, а ума занять не у кого. От любого проблеска ума у него делалось хорошее настроение. Особое предпочтение он отдавал уму аналитическому и критическому, способному раскрыть сущность вещей и явлений. Глупость, пошлость, стандартность суждений ужасно раздражали его.

И. И. Соллертинский обладал великолепным чувством юмора во всех его оттенках и градациях, его остроумие было неистощимым и блестящим, но он вовсе не считал это своей исключительной личной привилегией. Он заливался самым задорным смехом, слушая удачные острооты и шутки других, зная толк в этом деле.

Иван Иванович зорко и безошибочно подмечал смешное и нелепое не только в людях, но и в книгах, пьесах, операх, балетах, представляемых ему для анализа. Такого рода слабости он подвергал разбору с язвительной иронией и сарказмом. Неоднократно случалось, что иные авторы и режиссеры на него обижались, ибо

люди, по справедливим словам Мольера, согласны быть дурными, но быть смешными они не хотят. Об этом, разумеется, прекрасно знал Иван Иванович, высмеивая все то, что достойно осмеяния, что несовместимо с настоящим искусством.

Остроумие И. И. Соллертинского было большой драгоценностью, и попусту он его не растрчивал. Записные остряки и балагуры, потешающие праздных слушателей, вызывали в нем резкую неприязнь. Меткие афоризмы Ивана Ивановича, всегда насыщенные мыслью, делались крылатыми, переходили из уст в уста. Некоторые из них и поныне живут в нашей памяти, звучат у нас в ушах, но, механически повторяя их вне обширного контекста, мы наносим им какой-то существенный ущерб, выхощиваем их сокровенный смысл.

Обладая ясным, острым умом, склонным к беспрестанному анализу, Иван Иванович тем не менее был человеком очень эмоциональным, ибо характер он имел нылкий и страстный. Ему была свойственна восторженность, так ярко проявлявшаяся в сфере музыки, но она давала о себе знать и в отношении к талантливым или просто одаренным людям. Стоило ему, например, прочесть какую-нибудь свежую, оригинальную работу своего аспиранта или студента, и его охватывало радостное ~~чувство~~, которым он спешил поделиться со многими. Он осыпал горячими похвалами начинающего автора и в частных беседах, и даже в публичных выступлениях. Увлечшись, он иногда впадал в чрезмерные преувеличения, свидетельствующие о его душевной щедрости. Такого рода «ошибки» Иван Иванович совершал, разумеется, не так уж часто, но, совершая их, он скорее доказывал свою силу, нежели слабость, ибо осторожные педанты, лишенные воображения, никогда не бывают жертвами иллюзий.

Разбирая понравившийся ему доклад аспиранта, Иван Иванович, быть может, незаметно для себя развертывал его, расширял его масштабы, придавал ему глубину и стройность. Это были незабываемые импровизации, питавшиеся громадной эрудицией, художнической чуткостью и отзывчивостью. Но если молодой исследователь начинал оригинальничать и кричать громче всех, чтобы его заметили, тогда Иван Иванович сердился и восторженность уступала место безжалостной иронии. Вычурность и неискренность в одинаковой мере претили ему. Сам он проявлял величайшую искренность и задушевность, когда писал и говорил о великих композиторах, романистах, драматургах. Больше того, он не мог слушать без слез «Песнь о земле» Малера, «Бориса Годунова» Мусоргского, «Двойника» и «Атласа» Шуберта, «Леди

Макбет Мценского уезда» Шостаковича и многие другие произведения, к которым он питал особое пристрастие.

Музыка вообще оказывала на Соллертинского огромное эмоциональное воздействие. Слушая любимую вещь, он становился сияющим, счастливым, готовым заключить в свои объятия весь мир. Я хорошо помню, как Иван Иванович в течение нескольких дней восторженно говорил о Софье Петровне Преображенской и Борисе Осиповиче Геффе, удачно исполнивших труднейшие вокальные партии «Песни о земле». Создавалось впечатление, что они ему сделали ни с чем несравнимое личное одолжение, что они принесли ему счастье. С таким же душевным волнением он относился к талантливым дирижерам и режиссерам.

Он высоко ценил С. А. Самосула, А. М. Пазовского, В. А. Дранишникову, стоявших за пультом обоих музыкальных театров Ленинграда. Его потрясла четвертая картина в Мейерхольдовской постановке «Пиковой дамы». Он с большим энтузиазмом говорил о «Фальстафе» Верди, поставленном Э. И. Капаном, о спектаклях Н. В. Смолича.

Все, что было отмечено настоящим талантом, находило в Соллертинском горячего защитника. Он со всей страстностью своей природы принимался за пропаганду талантов, придавая этому делу широкий размах. У Ивана Ивановича был редкостный дар убеждения. Он мог обратить в свою «веру» нейтральных или сомневающих, так как он сам был полон горячей веры в те произведения, за которые ратовал. Свои идеи, всегда связанные у него с чувством, он переживал бурно и искренно. Не было в нем ни жреческого спокойствия, ни холодного академизма. Он был лихим барабанщиком, который будит тревогу, волнует, радуется.

У Соллертинского любовь к музыке была не мечтательно-созерцательной, а активной и воинствующей. Она требовала энергии, упорства, смелости. Будучи художественным руководителем Ленинградской филармонии, консультантом Кировского и Малого оперного театров, председателем секции критики Союза композиторов, Иван Иванович сражался с рутинерами и староверами от искусства. Он стремился сделать достоянием публики и несправедливо забытые шедевры мировой классики, и произведения своих современников. Над ним не довлел предрассудок, будто все истинно прекрасное осталось в прошлом.

С неостывающим жаром он требовал постановки на сцене «Дон-Жуана» Моцарта, «Ифигении в Авлиде» Глюка, «Фиделио» Бетховена, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Каменного гостя» Даргомыжского, «Проданной невесты» Сметаны. Ему приходилось по этому поводу вступать в полемику, произносить громовые речи, собирать единомышленников. С той же го-

рячностью он поддерживал оперы Д. Д. Шостаковича, В. В. Желобинского, И. И. Дзержинского, Д. Б. Кабалевского, балеты С. С. Прокофьева.

И. И. Соллертинский испытал немало трудностей, какие выпадают на долю критика-трибуна. Отстаивая некоторых выдающихся и любимых им композиторов, он встречал сопротивление, иногда весьма ожесточенное. Так, например, обстояло дело с Малером. Иван Иванович написал о нем книгу, всячески способствовал исполнению его симфоний и вокальных циклов на филармонической эстраде. Это вызывало в середине тридцатых годов крайне недоброжелательную критику. Один влиятельный журналист писал о том, что музыковед Соллертинский «заболел малерией» и что сей недуг весьма опасен. Такого рода каламбур, претендовавший на остроумие, был тогда не столь безобиден, как это может сейчас показаться. Ивану Ивановичу было нелегко отбиваться от наседавших на него хулителей Густава Малера.

Примерно в ту же пору Соллертинский был публично провозглашен «трубадуром формализма». Этот в высшей степени нелестный «титул» был ему присвоен главным образом за его восторженное отношение к «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича. Иван Иванович действительно был страстным почитателем этой оперы и, к слову сказать, беззаветно любил ее автора. Однако ношение такого «титула» было сопряжено с большими неприятностями, омрачившими на какое-то время жизнь И. И. Соллертинского.

Иван Иванович никогда не говорил, что он отвечает за все, что связано с музыкальной жизнью в Ленинграде. Это было бы нескромно с его стороны, к тому же он терпеть не мог громких фраз, но, по моему убеждению, он в глубине души все же ощущал эту ответственность. Из этого тревожного ощущения рождалась та неуемная энергия, которой была проникнута вся его многогранная деятельность.

На мой взгляд, И. И. Соллертинский не принадлежал тем не менее к числу людей, которых называют «одержимыми». В частных беседах он иногда иронизировал над этой чересчур заклинательной формулой. Его мнение на этот предмет сводилось к тому, что «одержимость» так или иначе ограничивает личность, лишает ее многообразия и полноты жизни. А Иван Иванович, несмотря на испытанные им горести, любил жизнь во всех ее проявлениях, хотя и говорил, пользуясь гомеровским словом, что он «кратковечен», что ему долго не протянуть и поэтому нельзя терять время на пустяки. Произносилось это с каким-то зловецким спокойствием, без уточнений и подробностей. К великому приискорию, он на беду свою оказался пророком.



Иван Иванович вообще-то болел редко, но летом 1938 года он ни с того ни с сего захворал дифтеритом, да еще в самой тяжелой форме. Его жизнь была в смертельной опасности. Однако он тайно, с разными оказиями посылал мне записки. Я читал эти краткие послания из больничного заточения в Боткинских бараках и глазам своим не верил: они дышали бесстрашием, надеждой и, что всего удивительней, юмором. Всем медикам назло он непоколебимо верил в свое исцеление и чем-то напоминал мне тогда Кола Брюньона, которым подавилась чума. В непостижимо сложном характере И. И. Соллертинского звучала и такая струна.

Болезнь завершилась осложнением — временным параличом обеих рук. Я посещал Ивана Ивановича в больнице им. Эрисмана и однажды стал свидетелем поразившей меня картины: лежа в постели, он диктовал корреспонденту «Ленинградской правды» звонкую, искристую статью о Россини по случаю юбилея автора «Севильского цирюльника» (70 лет со дня смерти). Крайне импульсивная натура Ивана Ивановича не могла примириться с любой формой пассивности. Вынужденное безделье угнетало его до чрезвычайности. Характерно, что и летние каникулы он за редкими исключениями проводил в городе, пренебрегая прелестями ничегопеделянья на лоне природы, которую он, впрочем, любил, но любил по-своему, в умеренных дозах, не сливаясь с ней, если можно так выразиться.

Некоторые знакомые И. И. Соллертинского, едва его знавшие, полагают, что он был эдаким эпикурейцем, беззаботно предающимся игре своего озорного ума и сочиняющим остроу для упрочения своей славы. Мне приходилось слышать такие нелепые рассказы. Они, конечно, не имеют ничего общего с элементарной истиной. Уже в юношеские годы Иван Иванович поражал колоссальными познаниями во многих областях мировой культуры. Знания, как известно, с неба не падают. Они приобретались Соллертинским изо дня в день с поразительным трудолюбием. Книга была для него неразлучной спутницей, она, действительно, нужна была ему, как воздух. Имея феноменальную память, он читал с какой-то неестественной, прямо-таки феерической быстротой. Обиходными языками, которыми он обычно пользовался при чтении, были кроме русского — французский, немецкий, английский, итальянский, испанский. Мне помнится, что в особых случаях он читал по-латыни, по-португальски и по-чешски. Для всех, кто его окружал, он был, что называется, живой энциклопедией. Своими знаниями Иван Иванович делился со щедростью ге-

пнально одаренного человека. Для этого поводов было больше чем достаточно. Он умел самые сложные и запутанные вопросы изложить с удивительной ясностью, никогда не опускаясь до популяризаторских примитивов. У него всегда была своя точка зрения на вещи, он терпеть не мог общих мест и прописных истин. Поэтому к нему обращались за помощью не только его ученики, но и маститые режиссеры, композиторы, дирижеры — им всем было интересно знать, что скажет этот замечательный человек.

Иван Иванович работал невероятно много, не щадя себя и не жалуясь на усталость. Он с простодушной и как бы даже с виноватой улыбкой говаривал: «Я не знаю, что такое усталость, и не очень верю в нее». Это не было бравадой. Каждодневный тяжкий труд закалил его, и, конечно, выручала молодость. И. И. Соллертинский читал очень много лекций, быть может, чрезмерно много, потому что его осаждали просьбами и он по доброте душевной не умел отказывать. Он читал в Большом зале филармонии перед тысячной аудиторией. И оркестранты, заняв свои места за пультами, не могли отказать себе в удовольствии послушать первоклассного оратора, говорящего о предстоящей программе и как ученый, и как публицист, и как художник слова. При повторном исполнении программы Иван Иванович умудрялся по-новому повернуть тему, насытить ее новыми подробностями, красками, нюансами, которые как бы не были им замечены вчера вечером, а сегодня внезапно открылись перед ним во всем блеске. Дирижеры разных рангов и возрастов тоже часто внимали ему, стоя у бархатного занавеса, отделяющего эстраду от кулис. Они хотели услышать, что говорит Иван Иванович о музыке, которой им предстоит через полчаса дирижировать. Делалось это, разумеется, не из праздного любопытства. В этих лекциях, принадлежащих к интереснейшим страницам в истории Ленинградской филармонии, Соллертинский проявлял себя как крупная личность, выражающая свои взгляды, чувства, заветные мысли, связанные с искусством музыки. Такое «самовыражение» не оставалось индивидуальным уделом лектора, оно становилось объективной идейно-эстетической ценностью, к которой приобщались десятки тысяч слушателей. Именно десятки тысяч, если принять во внимание, что Иван Иванович выступил в филармонии более 250 раз!

С таким же вдохновением профессор Соллертинский преподавал в консерватории и в Институте театра и музыки. Его лекции оставляли неизгладимое впечатление, потому что в них опять-таки с такой полнотой раскрывалась яркая, неповторимая индивидуальность педагога, вносящего в изучаемый материал «личный элемент», который я бы назвал лирическим пафосом.

Конкретные факты из истории музыки и театра никогда не интерпретировались Иваном Ивановичем изолированно; они сочетались с многообразными явлениями мирового искусства и литературы; от прошлого протягивались нити в современность, причем в сложном мире живых и тонких ассоциаций не было места конъюнктурным мотивам. В консерватории И. И. Соллертинский вместе с Б. В. Асафьевым, А. В. Оссовским, Э. И. Капланом бережно пестовали оперно-режиссерский факультет, открытый в тридцатых годах по их инициативе.

Иван Иванович систематически читал лекции и доклады в Союзе композиторов, в Кировском и Малом оперном театрах, Доме искусств, Доме кино, Центральной лектории. Тематический диапазон всех этих выступлений был необъятно широк и требовал огромного напряжения духовных и физических сил.

Горячая забота о судьбах музыкального театра побуждала И. И. Соллертинского писать множество рецензий (газетных и журнальных) на оперные, балетные и опереточные спектакли. Нет нужды говорить о глубокой эрудиции, о доскональном знании предмета, о безупречном художественном вкусе рецензента. Мне бы хотелось подчеркнуть другое: в каждой из этих замечательных статей явственно слышится хорошо знакомая интонация автора, видны его ум, прихотливость и подвижность мысли, зигзаги которой полны захватывающей неожиданности.

Нередко в рецензиях звучали нотки изящного и тонкого юмора, придававшего им характер взыскательного, но дружеского разговора. О крупных промахах той или иной постановки Иван Иванович писал с укоризной, горечью, иногда с сарказмом, не давая, однако, воли своему гневу, чуждаясь «разносного» стиля критики, бытовавшего в те времена. Зато о каждой настоящей удаче театра он писал с душевным подъемом и безмерной радостью. Иван Иванович не мог поступать иначе, ибо неразрывные творческие узы связывали его с музыкальным театром, жизнь которого была частью его собственной жизни.

Я не стану разбирать научные труды И. И. Соллертинского. Многие из них сравнительно недавно переизданы и всем известны. Мне бы лишь хотелось напомнить об их тематическом многообразии. Иван Иванович писал о Глюке и Оффенбахе, о Моцарте и Малере, о Бетховене и Бизе, о Берлиозе и Брамсе, о Верди и Вагнере, о Чайковском и Глинке, о Мусоргском и Шостаковиче, о Шекспире и Дидро, о Мольере и Стендале, о Тальмá и Бальзаке, о Лопе де Вега и Новерре. Этот список можно удлинить еще многими славными именами.

Универсальность умственных интересов Соллертинского не то чтобы шокировала, но смущала людей так называемого «узкого профиля». Некоторые ученые мужи, облюбовавшие на всю жизнь одну тему, упрекали его в «разбросанности». Он полуслушя, полусерьезно отвечал словами Фомы Аквинского: «Я боюсь человека одной книги». Иван Иванович стремился писать много книг на самые различные темы. Ему никто ничего не заказывал. Его работы возникали из душевной потребности поговорить о том, что его волнует в определенных обстоятельствах. Он испытал острый интерес к тем великим художникам, в чьей жизни были моменты трагизма, чье творчество было подвигом, и относился к ним с особой восторженностью.

Иван Иванович обладал замечательной способностью надолго сродниться с любимыми авторами, которые становились его духовными спутниками, и писать о них было для него настоятельной необходимостью. А если ему почему-либо не удавалось осуществить задуманное и написать статью или брошюру о своих любимцах, то он в дружеской беседе высказывал о них поразительно глубокие и оригинальные мысли.

Мне в таких случаях вспоминались слова, сказанные об Оскаре Уайльде, — что он был очень талантлив в творчестве, но поистине гениален в жизни. Эта аналогия приходила в голову, когда я с восхищением слушал сверкающие импровизации Ивана Ивановича.

Излюбленными жанрами И. И. Соллертинского были очерк, эссе, этюд, ибо мало кто умел, как он, сказать так много в немногих словах. При всей своей скромности, он, вероятно, осознавал плодотворность свойственной ему творческой манеры. Не случайно Иван Иванович любил цитировать парадоксальное с виду изречение Вольтера: «Горе писателю, который высказывает о каком-нибудь предмете все, что можно о нем сказать». Подобно Вольтеру, он полагал, что необходимо оставлять читателю пищу для размышления. Быть может, и по этой причине работы И. И. Соллертинского выдержали суровое испытание временем, сохранив свою белую остроту, оригинальность и свежесть.

Время от времени я перечитываю книжки, брошюры, статьи, рецензии Ивана Ивановича. И каждый раз убеждаюсь в том, что все, что я любил в нем — человеке и ученом, — все это продолжает жить полной жизнью в его замечательных трудах. И вот, когда я их читаю, у меня, помимо всего прочего, возникает такое ощущение, как будто время внезапно остановило свой стремительный бег и возвращает меня к тому далеком прошлому, когда молодой Иван Иванович, в расцвете сил, неутомимо шагал

по Ленинграду, обдумывая план будущей книжки, статьи, рецензии, лекции.

Я знаю, что он много часов проводил за письменным столом, но он мне всегда видится в постоянном движении, вероятно символизирующем его неукротимую энергию, темперамент, неутолимую жажду деятельности.

Он шагал быстро с туго набитым портфелем в руке под ярким весенним небом, под унылым дождем, под завывание снежной вьюги, которую он по-блоковски любил. Его маршрут пролегал через главные улицы, где расположены Дом искусств, лекторий, филармония, театры, редакции газет и журналов, Институт театра и музыки, консерватория... Его там всюду с нетерпением ждали... Ему предстоял трудный день. И из таких дней состояла вся короткая, прекрасная жизнь Ивана Ивановича Соллертинского.

**РАБОТЫ  
И.И. СОЛДЕРТИНСКОГО**

## АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

### 1

По своеобразию музыкального языка Арнольд Шёнберг принадлежит к «крайней левой» современной западной музыке. В сравнении с ним даже Стравинский кажется консерватором. С неумолимой последовательностью фанатика Шёнберг осуществляет принцип атональной музыки. Его произведения как будто наименее похожи на все то, что существовало доньше в музыке; и о них чаще, нежели о каких-либо других, говорят, что «это уже не музыка». Следует ли удивляться, что добрая половина концертов Шёнберга на Западе сопровождается скандалом, негодующим свистом или веселым хохотом недоумевающих слушателей?

И в то же время Шёнберг менее всего футурист в желтой куртке, умышленно дразнящий публику экстравагантными звучаниями и вообще любящий «эпатировать буржуа». Наоборот, Шёнберг — глубокий, серьезный и прямолинейно-честный музыкант, чуждый рекламе, никогда не уступающий моде и все времядвигающийся против течения к поставленной цели. От футуризма его принципиально отличает отсутствие какого бы то ни было намека на нигилистическое отношение к музыкальной культуре прошлого. Ему никогда и в голову не приходило «сбросить Моцарта с корабля современности». С глубочайшей любовью и уважением он относится к Баху, чьи органнные произведения он с большой виртуозностью обрабатывает для большого оркестра, к Бетховену, к Брамсу, с которым Шёнберг любит себя сопоставлять, к Регеру и, особенно, к Малеру, которого Шёнберг считает одним из выдающихся музыкальных гениев и памяти которого посвящен основополагающий теоретический труд Шёнберга — «Учение о гармонии».

Особое место Шёнберга в музыкальной культуре современного Запада подчеркивается еще одним обстоятельством. Шёнберг — единственный из крупных музыкантов Европы, которому удалось создать подлинную композиторскую школу, — чего нельзя сказать ни о Рихарде Штраусе, ни о Стравинском. Среди многочисленных учеников Шёнберга на первом месте, бесспорно, стоят Антон Веберн и Альбан Берг, автор наиболее значительного произведения, появившегося на Западе после первой мировой войны, — гениальной оперы «Воцек». Замечательному педагогическому дарованию Шёнберга Альбан Берг обязан весьма многим: до встречи с Шёнбергом он был несколько не многообещающим импрессионистом. Не так давно в шёнберговскую веру обратился и другой крупный композитор Европы — Эрнст Кржженик, автор «Прыжка через тень» и обошедшего все сцены мира «Джонни [наигрывает]», его последняя опера «Карл V» написана по шёнберговской двенадцатитоновой системе.

Так или иначе, Шёнберг — явление весьма самобытное и значительное. Мы не думаем, чтобы изобретенная им двенадцатитоновая система была единственным методом сочинения музыки будущего. Но даже заблуждения таких крупных творцов, как Шёнберг, глубоко интересны и поучительны. И во всяком случае Шёнберг вправе претендовать на пристальное внимание советского слушателя. Шёнберга у нас знают мало. Его основополагающие произведения — «Лунный Пьеро», Третий струнный квартет, монодрама «Ожидание» и др. — до сих пор не исполнены\*. Вовсе отсутствует и литература о нем на русском языке, за исключением двух-трех статей, относящихся еще к довоенному периоду его творчества. Настоящий краткий очерк ставит себе целью дать самые элементарные сведения о жизни и музыкальной деятельности этого выдающегося новатора современной западной музыки. Разумеется, мы вынуждены ограничиться самой общей характеристикой Шёнберга, не вдаваясь в подробный анализ и критику его системы.

Ныне Шёнберг — подобно многим лучшим представителям германской научной и художественной интеллигенции — политический эмигрант: фашистская Германия изгнала его за еврейское происхождение и, по нацистской терминологии, за «культурбольшевистский» характер его музыки. Исполнение его произведений в Германии категорически запрещено. Последнее местопребывание Шёнберга — Калифорния. Совсем недавно главным дирижером Ленинградской филармонии Фрицем Штидри получено от Арнольда Шёнберга письмо, в котором он выражает желание избрать местом постоянного жительства Советский Союз\*.



Арнольд Шёнберг родился 13 сентября 1871 года в Вене, в небогатой семье коммерсанта; отец его умер, когда мальчику было восемь лет. Материальное положение сразу стало очень тяжелым. Шёнберг посещал школу вплоть до шестого класса. Одновременно выучился играть на скрипке и сочинял для домашнего музицирования скрипичные дуэты и вообще камерную музыку. Долгое время работал один, самоучкой, без всякой помощи и руководства. Попутно добывал средства к существованию, занимая скромную должность мелкого служащего в одном из венских банков. В это же время сочинил множество песен, дуэтов, а также хоров для рабочих ферейнов. Решающую роль в жизни Шёнберга этого периода сыграла встреча с известным композитором и дирижером Александром Цемлинским. Последний открыл в Шёнберге бесспорный талант и изъявил желание обучать его контрапункту, что и делал в течение нескольких месяцев; то были единственные уроки, которыми воспользовался Шёнберг; в остальном он продолжал оставаться полным самоучкой. Дружба с Цемлинским ввела Шёнберга в кружок молодых композиторов, собиравшихся в одном из венских кафе неподалеку от Бургтеатра и страстно обсуждавших все животрепещущие музыкальные темы. Наиболее жаркие споры возникали вокруг вагнеровского «Тристана» — исходной точки развития всей новейшей музыки. В 1898 году в одном из концертов в Вене были исполнены первые песенные опусы Шёнберга на тексты Леветцова; при их исполнении в концертном зале произошел маленький скандал; «и с тех пор, — рассказывает Шёнберг, — скандалы уже не прекращались».

В 1900 году Шёнберг приступает к первому монументальному сочинению — «Песням Гурре». В то время он является уже руководителем и дирижером трех рабочих хоров под Веной. Однако нужда не прекращается. Шёнберг вынужден оставить работу над собственными произведениями и заняться инструментровкой чужих оперетт. Этот тошнотворный труд поглощает бездну времени, зато дает скудный заработок. Шёнберг подсчитал, что в эти тяжелые годы ему удалось наинструментировать свыше 6000 страниц чужих партитур — опер и оперетт. Некоторые из них принадлежали авторам с известными именами. Работа над «Песнями Гурре» была прервана на целых 10 лет: сочинение, законченное в 1901 году, удалось оркестровать до конца лишь в 1911 году. В 1913 году «Песни Гурре» были впервые исполнены под управлением Франца Шрекера. Произведение это, с достаточной явственностью влиянием Вагнера, впоследствии стало одним из пемно-

гих относительно популярных сочинений Шёнберга и создало ему мировую известность. В 1902 году в Берлине было написано и другое крупное оркестровое произведение Шёнберга — симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» по Метерлинку, — в один и тот же год с появлением на сцене Комической оперы в Париже знаменитой музыкальной драмы Дебюсси.

В следующем, 1903 году на одной из репетиций шёнберговского секстета произошла первая знаменательная встреча композитора с Густавом Малером, тогдашним художественным руководителем Венской оперы. Знакомство с Малером стало центральным событием в биографии Шёнберга и оставило след на всю жизнь. Величайший дирижер, гениальный, тогда еще почти вовсе не признанный композитор, Малер-симфонист стал для Шёнберга предметом восторженного почитания и фанатической любви. В посвящении «Учения о гармонии», написанном уже после смерти Малера, Шёнберг в изступлении называет его «мучеником», «святым», а его произведения, мимо которых тогдашние музыканты проходили, недоуменно пожимая плечами, «бессмертными» и «величайшими в новейшей музыке». Для Шёнберга, как и для всего поколения молодых музыкантов Вены, Малер навсегда остался воплощением образа гениального и непонятого композитора, не признающего никаких компромиссов, не идущего ни на какие сделки, с железным упорством убежденного фанатика, несмотря на все препятствия, воздвигаемые пошлостью, глупостью, рутиной, невежеством и консерватизмом, осуществляющего свой музыкальный замысел. Малер как бы открыл перед Шёнбергом конечную цель музыки и заговорил о достоинстве музыки настоящим языком. Хотя Малер лично и не сочувствовал шёнберговской теории «звукочерпной мелодии» и последним его опусам — атональным, ритмическим, написанным в сжатой афористической форме, — тем не менее он всячески морально поддерживал Шёнберга и продвигал его сочинения. Преждевременная смерть Малера в 1911 году была для Шёнберга тяжелым ударом. В 1920 году Шёнберг принял участие в организации в Амстердаме Международного малеровского фестиваля, где под управлением Виллема Менгельберга были исполнены все десять симфоний Малера\*. В том же году Шёнберг был избран президентом там же основанного интернационального «Малеровского общества».

Чтобы не задерживаться на биографическом обзоре, ограничимся лишь несколькими основными моментами. Примерно в 1907 году Шёнберг освобождается от вагнеровского влияния и круто поворачивает влево: новая фаза его развития характеризуется написанными около этого времени двумя струнными квартетами, балладами, ор. 12, и Камерной симфонией. «Песни на

тексты Стефана Георге» окончательно сближают его с экспрессионистами. С 1903 года — попеременно и в Вене и в Берлине — начинается теоретическая и педагогическая деятельность Шёнберга; вокруг него формируется круг преданных ему учеников; первые из них, навсегда связавшие с ним свою судьбу, — Антон Веберн, Альбан Берг, Генрих Яловец и Эрвин Штейн. Сферу атонализма открывают «Пять пьес для оркестра», соч. 16, монодрама «Ожидание», соч. 17, в особенности же центральное произведение Шёнберга — «Лунный Пьеро», соч. 21 (1911—1912), — мелодрама с мелодически фиксированной декламацией (так наз. Sprechstimme) в сопровождении индивидуализированных инструментов камерного оркестра. Вышедший в 1911 году труд Шёнберга «Учение о гармонии» уже содержит в себе все теоретические предпосылки для окончательного упразднения принципа тональности и утверждения двенадцатитоновой системы. Война не прерывает творческой и педагогической деятельности Шёнберга. В 1925 году Шёнберг приглашен руководить композиторским классом в берлинской Высшей музыкальной школе как преемник Феруччио Бузони. После гитлеровского переворота, смещенный с должности, Шёнберг немедленно эмигрировал. По-видимому, резкая антифашистская позиция вызвала у него стремление поселиться в Советском Союзе. Удастся ли ему встать на этот новый путь, покажет ближайшее же будущее\*.

### 3

Шёнберг принадлежит к числу в высшей степени разносторонне одаренных натур. Трудно найти музыкальный жанр, в котором бы он не оставил значительного произведения; он сочиняет оперы, симфонии, камерную музыку, песни, хорошую литературу... Кроме того, Шёнберг — поэт; он вполне владеет стихом (версификация его — обычного импрессионистского, «свободного» тина, внешне напоминающая, скажем, стихи Ницше); ему принадлежат тексты драмы «Счастливая рука», оратории «Лестница Иакова», много стихотворений, сатир, положенных на музыку, и др. Совсем недавно закончены им драма «Библейский путь» и текст оперы «Моисей и Аарон». Далее: Шёнберг — крупный ученый, теоретик музыки; его труд «Учение о гармонии» принадлежит к числу эпохальных в этой области. Наконец, Шёнберг — интересный художник-живописец экспрессионистского толка, в манере Климта или Оскара Кокошки; его картины с 1901 года неоднократно появлялись на выставках. Любопытно, что в сборнике, посвященном Шёнбергу и вышедшем в Мюнхене в 1912 году, целых две статьи посвящены живо-

писным работам Шёнберга; автором одной из них является Кандинский; в статье его дается характеристика нескольких картин Шёнберга — «Автопортрета», «Портрета дамы» и «Видений». Репродукции картин Шёнберга печатались в мюнхенском «левом» журнале «Голубой всадник», рядом с работами Сезанна, Фоконнье, Д. Бурлюка, Кубина, Матисса, Ван-Гога, Кандинского, Пикассо и др. Словом, Шёнберг как будто реализует тот тип «всестороннего человека», о котором грезили мыслители итальянского возрождения; из музыкантов к этому типу — до Шёнберга — ближе всего подошел Рихард Вагнер.

Изобразительные работы Шёнберга, не представляя собой ничего особо выдающегося и находясь на среднем уровне обычной экспрессионистской живописи, тем не менее весьма интересны для характеристики творческого метода Шёнберга. Они распадаются на две категории. Первая — рисованные с натуры люди, пейзажи... Шёнберг рассматривает их только как необходимые технические упражнения для руки, не придает им большого художественного значения и, как правило, их никогда не выставляет. Вторая категория живописных работ — это, по словам самого художника, «видения»: возникающие из хаоса чудовищные образы, искаженные ужасом лица, бредовые фантазии в духе Эдгара По... «Видения» — по мысли композитора — это выражение тех потайных движений души художника, которые не нашли воплощения в музыке; их источником служит не внешний мир, но «творческая деятельность духа». В подчеркивании активного характера этой деятельности — в отличие от чисто пассивного коллекционирования ощущений у импрессионистов — сущность разделяемой Шёнбергом экспрессионистской метафизики.

Неудивительно, что и в музыке Шёнберг начинает как типичный субъективный идеалист. Выросший в атмосфере вагнерианства, он — подобно великому байрейтскому маэстро — убежденный сторонник музыкальной эстетики Шопенгауэра. С восторгом цитирует он шопенгауэровское определение музыки, считая его исчерпывающим: «Композитор открывает глубочайшую сущность мира и выражает сокровеннейшую мудрость языком, который непонятен для его разума, подобно тому, как сомнамбула, находясь в магнетическом сне, дает объяснения таким вещам, о которых в нормальном состоянии она не имеет никакого понятия»<sup>1</sup>. Музыка для Шёнберга этого периода — выражение иррационального, стихийного, алогического начала. Этим началом художник

<sup>1</sup> Цитировано по статье Арнольда Шёнберга «Das Verhältnis zum Text» в вышепоименованном мюнхенском сборнике «Der blaue Reiter», 1912. Перевод этой статьи под заглавием «Музыка и текст» дан в № 102 журнала «Музыка» от 3 ноября 1912 г.

творчески овладевает в состоянии экстатического опьянения. Ничего оригинального во всем этом пока еще нет: таких воззрений на существо музыки придерживались — еще до Вагнера — и Гофман, и Ваккенродер. Шёнберг на первой стадии своего творческого пути — всецело в традициях романтизма.

В сплошь романтическом плане написаны и музыкальные произведения Шёнберга раннего периода. Наиболее значительны три из них: струнный секстет «Ночь просветления» (1899), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» (1902—1903) и цикл симфонических баллад «Песни Гурре» (начат в 1900 году, окончание партитуры в 1910—1911 годах). Все три отталкиваются от хроматизмов и томления вагнеровского «Тристана»; все три программны. В «Ночи просветления», навеянной стихотворениями немецкого поэта-импрессиониста Рихарда Демеля (1863—1920), идейно весьма близкого раннему Шёнбергу, интересна мысль заключить программную музыку в интимные, камерные рамки секстета. Два человека — женщина и мужчина — идут рядом в холодную лунную ночь; их речи взволнованны; женщина признается в совершенном ею грехе; мужчина говорит слова утешения; и души обоих сливаются в пантеистическом переживании морозной лунной ночи. Таково общее содержание, положенное в основу струнного секстета, драматического и глубоко лирического по музыке, с замечательным в своем своеобразии использованием звучности двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей.

Рядом с прозрачными тонами секстета симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» — по драме Метерлинка — создает впечатление грандиозного, зловещего, грузного и гнетуще-тяжелого произведения. В огромном оркестре (четверной состав дерева с пятью кларнетами, восемь валторн, четыре трубы, пять тромбонов и т. д.) преобладают мрачные звучности: жуткий эффект производит чуть ли не впервые примененное глассандо засурдиненных тромбонов (сцена в подвале). В полифоническом отношении «Пеллеас» необычайно сложен; в сцене в замковой башне, например, одновременно разворачиваются пять различных мотивов, в свою очередь обрамленных многократными имитациями. Впрочем, эта полифония носит еще романтически-декоративный характер и по существу отлична от полифонии позднейшего Шёнберга или Хиндемита. В жапровом отношении кровавая трагедия Метерлинка воплощена в форме одночастной симфонической поэмы, созданной Листом и далее разработанной Рихардом Штраусом; только у Шёнберга она невероятно осложнена контрапунктическими сплетениями мотивов и общей громоздкой структурой.

Наиболее значительным из всех произведений Шёнберга первого периода являются «Песни Гурре» — симфоническая кантата,

или — вернее — своеобразный цикл симфонических баллад<sup>1</sup>. И по своей длительности, и по гигантскому составу оркестра это произведение нарушает все нормы европейской послевагнеровской музыки, оставляя позади даже Рихарда Штрауса и Малера. В партитуре «Песен Гурре» 8 флейт (из них четыре пикколо), 5 гобоев, 7 кларнетов, 5 фаготов, 10 валторн (из них четыре вагнеровские тубы), 7 труб, 7 тромбонов, туба; в числе ударных инструментов — 6 литавр, большой барабан, тарелки, треугольник, Glockenspiel, малый барабан, ксилофон, трещотка, несколько больших железных цепей, тамтам; четыре арфы и челеста; первые и вторые скрипки местами разделены на десять голосов; альты и виолончели — на восемь. Кроме пяти солистов-певцов и одного рассказчика, по партитуре требуется три четырехголосных мужских хора и восьмиголосный смешанный хор. Все это, повторяем, количественно превосходит даже знаменитую Восьмую симфонию Малера, но — в отличие от Малера — по существу вовсе лишено внутренней закономерности, обусловленной идейным замыслом произведения. В Восьмой симфонии Малер мобилизует гигантский оркестровый и хоровой аппарат, чтобы создать произведение огромного философского, почти «космического» масштаба («...вообразите, что вся вселенная начинает звучать», — писал он о симфонии Менгельбергу) и с расчетом на широкий массовый резонанс. Ничего подобного нет у Шёнберга: «Песни Гурре» — в сущности интимно-лирическая баллада, и громадный оркестр в ней употреблен лишь для пышной декорации. Текст «Песен Гурре» взят из датского поэта Йенса Петера Якобсена (1847—1885); это — обработка старинной датской легенды о том, как король Вальдемар полюбил маленькую Тове и как девушку убили по приказу ревнивой королевы Гедвиги. Безутешный король умирает в замке Гурре — на берегу одного из озер Северной Исландии. Старожилы рассказывают, будто покойный король каждую ночь охотится в окрестностях замка Гурре. Обо всем этом повествует поэтический текст Якобсена, положенный в основу «Песен Гурре» Шёнберга.

Партитура Шёнберга распадается на три части: первая рассказывает о любви Тове и Вальдемара и заканчивается замечательной траурной песней лесной горлицы, оплакивающей смерть Тове. Вторая часть — монолог Вальдемара, проклинающего бога за то, что он дал свершиться злодеянию. Наконец, широко развернутая третья часть рисует «дикую охоту» Вальдемара с дружиной призраков (что сюжетно и психологически напоминает

---

<sup>1</sup> В Советском Союзе впервые исполнены в Ленинградской филармонии 30 ноября 1927 г. под управлением Николая Малько.

третий акт «Летучего голландца» с его экипажем мертвецов). Туда же вставлена как контраст песня шута Клауса. Заканчиваются «Песни Гурре» рассветом, славословием утра, солнца и пробуждающегося летнего дня (рассказчик, декламирующий на фоне оркестра, и краткий заключительный хор).

В «Песнях Гурре» много своеобразных красот, нежной лирики, изысканных гармоний, новых и острых тембровых сочетаний; их главный недостаток — в многословии; старая немецкая романтическая риторика и чисто вагнеровское смакование длиннот часто дают себя знать. По своему музыкальному мышлению «Песни Гурре» все-таки произведение XIX века. Гармоническая структура их всецело восходит к вагнеровскому «Тристану». Впрочем, есть отдельные места, которые звучат гармонически ново. Так, во вступлении к первой песне (собственно, и в заключительном хоре, но в транспонированном виде) служащий тоникой ми-бемоль-мажорный аккорд всегда является в сопровождении сексты (*до*), воспринимаемой как задержанное. Сам по себе этот гармонический прием присущ не только Шёнбергу; он встречается и у других композиторов этого времени, как и прочие особенности гармонического письма — целотонная гамма, квартовые аккорды и т. д. Интересно, однако, что Шёнберг употребляет его в самых первых тактах «Песен Гурре», тогда как обычно в музыке начала XX века он используется в качестве заключительной гармонии — у Дебюсси (конец 1-го акта «Пеллеаса и Мелизанды»), у Малера (последние такты «Песни о земле») и даже у Пуччини (концовки 1-го и 3-го актов «Мадам Баттерфляй»). Очень ярка и своеобразна мелодика «Песен Гурре», взволнованная, с большими интервальными скачками.

Повторяем: Шёнберг первого периода — романтик чистой воды, притом романтик богато одаренный в гармоническом и мелодическом отношении. В его музыке господствуют программность сгущенный психологизм, иногда доведенный до чисто физиологических конвульсий, культ иррационального. В выборе сюжетов и текстов Шёнберг ориентируется на поэзию символистов и импрессионистов: Демеля, Метерлинка, Ницше. Даже сонеты Петрарки, перекладываемые им на музыку, воспринимаются в импрессионистско-эстетской транскрипции. Но в них же встречаются моменты, предвосхищающие переход к более строгому и абстрактному неоклассицизму. Позже, начиная с 10-го опуса, серьезную и принципиальную роль начинает играть признанный мэтр немецкого символизма и величайший поэт этого времени Стефан Георге, утонченный представитель аристократического пессимизма, восходящего к Ницше, великолепный стилизатор, зодчий создаваемого им самим иллюзорного мира, чьи произведения должны быть

до конца понятны лишь узкой общине посвященных. Такая община избранных действительно существовала подле Стефана Георге вплоть до самой его недавней смерти. Такая же тесная группа прозелитов вскоре образуется и вокруг Арнольда Шёнберга. По мере того как все шире будет разверзаться пропасть между каждым новым сочинением Шёнберга и рядовым концертным посетителем, эта группа все больше будет укрепляться в фанатической вере в гениальность своего музыкального вождя. А «законы природы гениального человека суть законы будущего человечества», утверждал в «Учении о гармонии» сам Шёнберг.

#### 4

Новая эра в творчестве Шёнберга ознаменована прежде всего отходом от вагнерианских влияний, от романтических и неоромантических традиций, от оперирования большими оркестровыми массами — в сторону конструктивной, более абстрактной музыки и камерных форм. Переходный период заканчивается примерно к 1907 году сочинением Камерной симфонии и двух струнных квартетов. Это — последние опусы Шёнберга, сохраняющие тональные обозначения: Камерная симфония — ми мажор, квартеты — ре минор и фа-диез минор. Начиная с «Трех нъес для фортепиано», соч. 11 (1909), и далее — «Пяти пьес для оркестра», соч. 16, и монодрамы «Ожидание», соч. 17, Шёнберг порывает с принципом тональности. Именно отсюда ведет свое начало тот, донныне продолжающийся, период творчества Шёнберга, когда каждое новое его произведение все более радикально освобождается от связи с музыкой прошлого. Произведения этого периода все чаще вызывают недоумения, восторги немногих ценителей и негодование со стороны меломанов, иногда завершаемое скандалом или обструкцией в концерте. Враждебная Шёнбергу критика именует его футуристом, кубистом, выражающимся в музыке при помощи математических формул. Известный мюнхенский музыковед Вальтер Дамс, «биограф мертвых и хулитель живых композиторов», печатно обзывает Шёнберга шарлатаном, а один резвый французский критик не нашел ничего более удачного, как сравнить Шёнберга с Алкивиадом, ради оригинальности отрубившим хвост собаке.

Решающую роль в формировании нового музыкального языка Шёнберга сыграл принцип атональности, то есть отказ от диатонического звукоряда и тонического трезвучия с его гармоническими функциями. «Достоверно известно, — пишет ведущий композитор современной Италии Альфредо Казелла, — что атональность создавалась одним единственным композитором — Арноль-



дом Шёнбергом, а не группой их. Он первый окончательно порвал все нити, связывавшие его творчество с идеей тональности. И начиная с того времени, уже оставшегося далеко в прошлом («Три пьесы для рояля», соч. 11, в которых был осуществлен великий «перелом», насчитывают приблизительно двенадцатилетнюю давность, а возможно, и больше), этот человек неустанно шел по той же дороге и, героически борясь с непониманием современников и даже с материальными лишениями, воздвиг музыкальный памятник, являющийся одним из крупнейших творческих достижений в истории музыки. Такие произведения, как «Pieçgot Lunaige» или «Пять пьес для оркестра», могут при случае вызвать энтузиазм или возмущение; но это создания, которые, вне всякого сомнения, не могут быть сочтены за более или менее удачный опыт новой системы музыкальной техники и требуют признания, как удивительное выражение современной эмоциональности, как музыкальный язык, который по своему совершенству может быть сравнен лишь с языком Баха, Моцарта или Шопена». <...>

Противники атональности обычно утверждают, что атональность есть чисто негативный принцип (то есть лишь отрицание прежних тонико-доминантовых закономерностей), а на негативном принципе построить какую бы то ни было музыку нельзя. Атональность-де устанавливает в музыке хаос, произвол, полную независимость и безотносительность двенадцати полутонов темперированной системы; поэтому атональная мелодия есть продукт механического сочетания любых тонов в любой последовательности, — а всего комбинаций из 12 звуков может быть 479001600, то есть астрономическое число, и, разумеется, никакое человеческое ухо не в состоянии уловить между отдельными тонами какую-либо взаимосвязь.

Сам Шёнберг категорически возражает против такой постановки вопроса, считая ее плодом неосведомленности. Если старые тональные закономерности отмирают, как сыгравшие в свое время конструктивную роль и ныне препятствующие свободному развитию музыкальной выразительности, то это не значит, что новая музыка будет обходиться вовсе без каких бы то ни было закономерностей. Только установить эти закономерности несколько труднее, чем в обычной тональной музыке. Уже в «Учении о гармонии» Шёнберг указывал на различные возможности новых связей вместо тонико-доминантовых: на целотонную гамму, как основной ряд, к которому должны быть соотнесены все остальные (с. 465 и далее); или на квартовое построение аккордов вместо расположения тонов по терциям (с. 478 и далее); или же, наконец, на соотнесенность к хроматической гамме —

двенадцатитоновому ряду. Именно этот последний метод и положит Шёнберг в дальнейшем в основу своей системы. Притом — не только, теоретически: по двенадцатитоновой системе написаны все произведения Шёнберга второй половины его творчества (начиная примерно с середины двадцатых годов) и его учеников — Веберна, Альбана Берга (последняя опера «Лулу»), примкнувшего ныне к Шёнбергу Крженека («Карл V») и т. д.

В сильно схематизированном изложении суть двенадцатитоновой системы Шёнберга состоит в следующем. Для каждого музыкального произведения избирается «основной образ» или «основная форма», состоящая из двенадцати тонов хроматической гаммы, в любой, но для данного произведения раз навсегда установленной последовательности. Это нечто вроде основной мелодии, к которой должны быть соотнесены все остальные звучания; иными словами, двенадцатитоновый ряд является единственным материалом для композиции. В какой-то мере может быть проведена некая отдаленная аналогия между ролью двенадцатитонного звукоряда в музыке Шёнберга и ролью тональности в старой музыке. Но есть и существенная разница: тональность была всегда только системой соотнесения, упорядочивающим принципом, то есть по существу абстрактным понятием (вроде понятия «рода» или «семьи»), и в каждом такте звучащей музыки была замещена каким-либо конкретным звуковым комплексом (скажем, основным трезвучием). Соотнести какой-нибудь аккорд к тональности — значило установить принадлежность этого аккорда к той или другой тональности и установить все степени родства к другим представителям этой тональности. Иное дело при двенадцатитоновой системе. Там любой звуковой комплекс не соотносится к основному ряду из двенадцати тонов, но является как бы куском, материальной частью этого ряда в том или другом варианте. И самая соотнесенность здесь не гармонического, а мелодического порядка. Вообще, двенадцатитоновая музыка в основном есть некая тематическая конструкция, и тональность в гармоническом смысле слова здесь играет побочную роль\*.

Задержимся еще немного на принципе основного двенадцатитонного ряда. Он и предопределяет закономерность новой музыки: при всех мутациях последовательности тонов в нем должна быть точно фиксированной (как пример — основной ряд из «Карла V» Крженека: e — f — g — h — as — a — b — d — ges — des — es — c). Этот ряд может подвергаться вариациям, изменяющим его вид, однако сохраняющим его структуру: обращению (точному перенесению интервальных ходов в противоположное направление, то есть вниз вместо хода вверх и наоборот), движению ряда в обратном направлении, начиная с последней

поты мотива к первой (так называемый «крес»), обращению «крес», трансопировке ряда на другой начальный тон с точным сохранением рисунка «основного образа»; при этом голосоведению и ритму предоставляется полная свобода.

Таким образом, количество вариантов основного ряда достаточно велико для создания обширнейшего и сложнейшего музыкального произведения.

В отношении применения двенадцатитонового принципа к гармонии главной предпосылкой является следующее положение: ни один тон из основного ряда не должен быть выделяем как более важный. Поэтому следует всячески избегать тональных аккордов и мелизмов, ибо они могут создать впечатление соотносительности к якобы существующему основному тону. Правда, сам Шёнберг заявляет, что тональное трезвучие принципиально вообще не исключается; однако введение консонантных аккордов в новую гармонию порождает значительные композиционно-технические трудности. Далее: «основной образ», то есть двенадцатиступенный ряд, может быть располагаем не только по горизонтали, но и вертикально, как звуковой комплекс, как аккорд. Так создаются многоэтажные аккорды, в принципе стремящиеся к одновременному совмещению всех двенадцати тонов.

В творческой практике Шёнберга принцип основного двенадцатитонового ряда появляется далеко не сразу. Мы встречаем элементы его в пассакалье из «Лунного Пьеро» («Ночь»). Еще более отчетливо применение этого принципа в «Пяти пьесах для рояля», соч. 23, в Третьем квартете, в Серенаде для семи инструментов с баритоном, соч. 26, в Фортепианной сюите, соч. 25.

В задачу данного краткого очерка не входит ни дальнейшее комментирование двенадцатитоновой системы Шёнберга, ни критика ее по существу. Можно было бы доказать, впрочем, что атональная гармония вообще не является чем-то абсолютно новым и что в действительности корни ее потенциально заложены в иных возможностях тональной гармонической разработки. Кстати, и сам Шёнберг избегает употреблять термин «атональность», считая его неправильным, и предпочитает говорить о пантонализме («все-тонализме») или о «принципе соотносительности к основному двенадцатитоновому ряду».

## 5

Конечная цель этой сложной музыкальной системы состоит, по мысли автора, в создании новой выразительности, нового звукового языка, не скованного устарелыми экспрессивными формами, несравнимо более гибкого, изощренного, уточненного,

более податливого для передачи мельчайших оттенков чувств и ощущений, для фиксации и выражения состояний, лежащих на грани сознательного и бессознательного (не забудем, что Шёнберг — соотечественник и современник Зигмунда Фрейда — автора психоанализа и создателя так называемой «психологии глубин»). Здесь как будто сама собой напрашивается соблазнительная параллель метода Шёнберга с модными и ныне оживленно дискутируемыми литературными методами Марселя Пруста и Джемса Джойса («Улисс», особенно же его последнее произведение «Work in Progress»). Однако полное уподобление было бы неверным: у Шёнберга вовсе нет установки на пассивное коллекционирование мельчайших ощущений и их оттенков; ему менее всего присущ эпический тон регистрирующего атомизированные переживания рассказчика; музыка Шёнберга всегда эмоционально взволнована, преисполнена экзальтации и, что самое существенное, всегда стремится выразить активность авторского «я». Шёнберг второй половины своего творчества — экспрессионист, а не импрессионист. Ему чуждо понимание музыки как свободной формальной игры. Он исходит от психического содержания: «...чувство — это уже форма, мысль — уже слово», — говорит он в одной из статей.

Замечательным примером экспрессионистского метода Шёнберга может служить монодрама «Ожидание», соч. 17. Задача этого произведения — выразить то, что может пережить человек в минуту высшего напряжения и величайшей интенсивности восприятия. Ночью на освещенной луной опушке леса бродит одетая в белое женщина: в болезненной тревоге она ищет кого-то. Ее беспокойство возрастает с каждой секундой. Наконец она решила и входит в лес. Она боится, ей чудятся дикие, фантастические тени. Наконец она выходит из леса на залитую луной улицу. Она выбилась из сил, ее одежда изодрана, волосы распустились, лицо и руки покрыты кровавыми ссадинами. Ее душой владеет безотчетный ужас за судьбу возлюбленного. Наконец она спотыкается о нечто лежащее на земле. У ее ног лежит труп. Оркестр доведен до иступленного фортиссимо. Она не хочет верить, что распростертый мертвец — ее возлюбленный. В пронсящих хаотическим вихрем воспоминаниях встает образ другой женщины. Отчаяние сменяется взрывом ненависти к той, что похитила ее возлюбленного. Наступает бледное, туманное утро. Занавес падает.

Перед нами гениально переданная в музыке экспрессионистская «драма крика» («Schreidrama»). Человеческая психика взята в состоянии крайнего пароксизма. С поразительной силой и страстностью сопровождает солирующий голос большой оркестр,

то разделенный на индивидуализованные голоса (например, диалог ведущего мелодию кларнета со скрипкой-соло, потом бас-тубой в перемене между первой и второй сценами), то дающий общие грандиозные взрывы звучности. Создается новый музыкально-драматический стиль, первный, психологически перенасыщенный, в какой-то мере восходящий к Малеру в своей истерической напряженности, но уже далекий от него по своеобразному музыкальному языку.

Еще более оригинальна следующая драма — «Счастливая рука», соч. 18, где Шёнберг является автором не только музыки, но и текста. В «Ожидании» протагонистом (ведущим действующим лицом) была женщина. В «Счастливой руке» протагонист — мужчина (партия высокого баритона); кроме него действуют «женщина» и «господин» (пантомимические роли). Шесть женщин и шесть мужчин образуют хор. Оркестр примерно тот же, что и в «Ожидании» (с четверным деревом и нормальным составом медных инструментов).

На мотиве фэгота и бас-кларнета открывается занавес. На сцене почти полная темнота. У рампы лежит мужчина. На его спине сидит фантастическое животное, вроде кошки, будто вгрызшееся зубами в его затылок. На заднем фоне — темно-лиловый бархат с прорезанными отверстиями; в них видны освещенные зеленым лучом прожектора шесть мужских и шесть женских лиц. Это — хор, функционально долженствующий совпадать с хором античной трагедии. Хор поет слова сожаления об участи человека, который стремится к земному счастью, хотя ему уготовано высшее блаженство. Литавры и арфы триолями сопровождают сцену. В хоре разговорная речь на музыке чередуется с пением.

Лица хора исчезают. Исчезает и загадочное животное. За сценой раздается громкий хохот и банальная музыка. Мужчина встает. Сцена внезапно становится ярко освещенной. Появляется молодая красивая женщина, протягивая мужчине отсвечивающий лиловым цветом кубок. Мужчина медленно ньет. В это время входит — на фоне высоких тремоло разделенных на шесть групп скрипок, сопутствующих мелодии на альте, — эlegantный господин и уводит даму. Мужчина страдает. Дама вновь появляется, вновь заигрывает и вновь скрывается. Но мужчина не замечает этого и поет: «Теперь я тобой овладел навсегда».

В следующей сцене события еще менее понятны. Мужчина из первой картины появляется среди скалистого пейзажа. В пещерах трудятся рабочие — нечто вроде Нибельхейма из «Золота Рейна». Мужчина берет кусок золота, кладет его на наковальню и, ударив молотом, вынимает из щели расколовшейся надвое наковальни богатую диадему. Рабочие хотят на него накинуться.

но он с усмешкой бросает им драгоценность. Вновь становится темно. Поднимается ветер, и одновременно начинается своеобразная часть драмы: световое нарастание. От бледно-красного цвета через коричневый — к грязно-зеленому, затем серо-синему, лиловому, интенсивному темно-красному, кричащему желтому и, наконец, к ослепительному свету. В оркестре также большое *s crescendo*, затем, после кульминационного пункта со звуками труб, разрешающееся нежными аккордами деревянных и челесты, на фоне которых скрипка-соло играет мелодию.

Далее вновь появляются женщина и господин и вновь уходят, демонстрируя презрение к мужчине. Повторяется начало первой сцены: мужчина лежит вместе с взобравшимся на его спину хищным зверьком, а хор из шести женщин и шести мужчин поет заключительные слова: «Должен ли ты вновь и вновь переживать то, что так часто переживал? Разве ты не можешь отказаться? разве нет в тебе покоя? разве ты не чувствуешь, что ты трогаешь раны на твоём теле? ..и все же ты ищешь! и мучаешься! и не знаешь покоя! ты, бедняга!»

Расшифровать смысл этой драмы, несмотря на кажущуюся ее непонятность и мнимое глубокомыслие, достаточно нетрудно. Перед нами — типическое экспрессионистское произведение в духе Броннена, Толлера или Хазенклевера. Абстрактно-аллегорическая фигура «мужчины»-протагониста, по-видимому, долженствует изображать человека с большой буквы, который стремится ввысь, однако не в силах преодолеть сексуальное начало. Символом этого последнего является хищный зверек, единичным воплощением — «женщина», очерченная в духе «мистических блудниц» Франка Ведекинда или модных теорий Отто Вейнингера. Одним словом, тема «Счастливой руки» — очень частная тема искусства начала XX века: эротика, возведенная в некий космический принцип или универсальный закон жизни. Неудивительно, что она переплетается с темами других произведений этой эпохи. Переведя ее в марионеточный план, мы получим «Петрушку» Стравинского, где триада «Петрушка — Балерина — Арап» соответствует триаде основных персонажей «Счастливой руки». В этих и аналогичных произведениях жизнь уподобляется «трагическому балагану», а люди становятся масками или куклами в руках стихийных инстинктов и таинственных глубин прокомментированного Фрейдом бессознательного.

Наиболее полное и законченное выражение эта тема людей-масок нашла в действительно гениальном создании Шёнберга «Лунном Пьеро» — «трижды семи стихотворениях» Альберта Жиро (немецкий перевод Отто Эриха Хартлебена), трех оригинальных циклах чтения с приблизительным мелодическим инто-

пированием под музыку. Замысел «Петрушки» Стравинского здесь во много раз превзойдет по смелости, новизне музыкального языка, гротескной характеристике основного образа<sup>1</sup>. И что самое главное, в «Пьеро» найдены, при всей парадоксальности выразительных средств, новые, глубоко человеческие интонации.

Главная партия принадлежит человеческому голосу, данному в так называемой манере *Sprechstimme*. В предисловии Шёнберг дает следующие указания: «Размеченная нотными знаками мелодия для голоса (за немногими, каждый раз обозначаемыми исключениями) не предназначена для пения. Исполняющий ее стоит перед задачей превратить ее в «разговорно-речевую мелодию» с точным учетом написанных высот тонов. Это может быть достигнуто при условии: 1) если он будет придерживаться ритма с такой же точностью, как если бы он пел, то есть будет позволять себе не больше вольности, нежели при обыкновенном пении, и 2) если он (исполнитель) точно осознает разницу между вокальным тоном и разговорным тоном. Вокальный тон точно придерживается установленной высоты, разговорный же тон иногда намечает ее, но часто оставляет путем повышений и понижений. При этом исполнитель должен стараться не впасть в речь «нараспев». Это вовсе не имелось в виду. Правда, у автора не было стремления и впасть в реалистически-натуральный говор. Напротив, должна быть явственно соблюдена разница между обычной разговорной речью и разговорной речью, включенной в музыкальную форму. Но эта последняя ничуть не должна походить на пение».

В партитуре «Лунного Пьеро» голос сопровождается роялем, флейтой (чередующейся с пикколо), кларнетом (бас-кларнетом), скрипкой (альтом) и виолончелью. Для каждого стихотворения эти инструменты комбинируются по-разному. В первом отрывке — «Опьяненный луной» — флейта, скрипка, рояль, позже виолончель; во втором — «Коломбина» — скрипка, рояль, позже флейта и кларнет; в третьем — «Дэнди» — флейта-пикколо, кларнет и рояль; в четвертом — «Бледная прачка» — флейта, кларнет и скрипка; в пятом — «Вальс Шопена» — флейта, кларнет (позже бас-кларнет) и рояль; в шестом — «Мадонна» — флейта, бас-кларнет, виолончель, потом рояль; в седьмом — «Большая луна» — одна флейта.

Каждая из этих замечательных миниатюр написана в особой форме. Диапазон значителен; тут и простая, почти импровиза-

---

<sup>1</sup> Игорь Стравинский в письме к В. Г. Каратыгину от 13/26 декабря 1912 г. признал, что в «Лунном Пьеро» «наиболее интенсивно явлен весь необычайный склад его (Шёнберга) творческого гения».

ционная песня (эпиграф), и баркарола, и серенада с медленным вальсом, и более сложная — пассакалья («Ночь»), двойной канон («Пародия») и т. д.

В «Лунном Пьере» Шёнберг дал великолепные образцы нового инструментального письма — полифонического, с виртуозной камерной оркестровкой.

Стиль этот частично уже был реализован в Камерной симфонии ми мажор (соч. 9), написанной для 15 солирующих инструментов и построенной на характерном для Шёнберга мотиве из пяти кварт в восходящем движении.

В последнем счете корни этого камерно-оркестрового письма с индивидуализованными голосами-инструментами восходят к песенно-симфоническим циклам Малера («Песни странствующего подмастерья», песни из сборника «Чудесный рог мальчика», «Песни об умерших детях», «Семь песен последних лет»). При этом, однако, существенно следующее обстоятельство. Малер применяет камерно-инструментальный метод в песенных циклах чисто лирического склада; мы его почти не встречаем в симфониях, по мысли Малера развертывающих большие социально-философские идеи обобществляющего типа, ориентирующихся на гигантский слушательский коллектив; исключениями, да и то относительными, могут служить лишь «Песнь о земле» и IX симфония — последние произведения Малера, свидетельствующие как раз о крушении его грандиозного и утопического замысла о симфонизме, воскрешающем бетховенские масштабы и адресующем ко всему человечеству. Именно распад симфонии как идеи (обусловленный неспособностью буржуазной Европы создать героический симфонизм в духе бетховенского) приводит у Малера к разложению симфонии как формы, как жанра — в посмертных сочинениях и — как логическое следствие — к перенесению камерно-оркестровых принципов из песенной лирики в симфонию. Не то у Шёнберга. Он начинает с того, чем Малер кончил: сознательно или интуитивно он исходит из факта распада симфонии (в бетховенско-малеровском смысле этого слова), как от данности, как от бесспорного факта; за исключением чисто эпигонского использования большого вагнеровско-штраусовского оркестра в ранних опусах, он сразу же переходит на камерный симфонизм. Симфонизм этот по существу вовсе чужд тем философским предпосылкам, которые лежали в основе симфонизма Бетховена и которые трагически пытался положить в основу своего симфонизма Малер. Ибо для Шёнберга, Шрекера и их современников камерный симфонизм — это либо сфера индивидуалистической лирики с пессимистическим или мистическим оттенком, либо жанр «чистого музицирования», чуждого романтической психологии и



философским проблемам и воскрешающего музыкальные традиции добетховенского времени, то есть, по существу, музыкальную эстетику XVII — XVIII веков<sup>1</sup>.

## 6

Шёнберга второй половины его творческого пути обычно принято трактовать как сухого рационалиста, атомизирующего человеческое сердце и человеческие переживания, как музыкального математика, сочиняющего чуть ли не на основании логарифмических таблиц. Это далеко не соответствует истине. Правда, Шёнберг стремится преодолеть романтизм. Он — один из немногих современных музыкантов, не разделивших культу стихийного, варварского, примитивно-демонического начала в искусстве, охватившего послевоенную Европу в связи с гипнотическим успехом джаза и негритянских ритмов. Экстазу он склонен предпочесть строгую формулу, романтической необузданности — точные формальные границы. Двадцатые его опусы часто производят впечатление экспериментов, разведок на неизвестной, только что открытой музыкальной территории. Многие сближает его с кубистами и конструктивистами, с их преклонением перед геометрией и техническими приборами. Впрочем, — что неоднократно отмечалось — та математическая реальность, к которой тяготеют конструктивисты, имеет весьма мало общего с той научно познанной действительностью, с которой ежедневно имеют дело настоящие математики, физики, инженеры; у представителей «левого искусства» мы наблюдаем своеобразную эстетизацию стереометрического или механического, экзотически-пассивное «остранение» машины, то есть в конечном счете глубоко романтическое к ней отношение. Наукообразность конструктивизма, разумеется, лишь видимость.

От романтического плена не освободился и Шёнберг. Создатель «музыки будущего», он еще крепко связан с эстетикой прошлого. Освободившись от эпигонского воспроизведения тристановских гармоний в ранних сочинениях, Шёнберг далеко не преодолел вагнерианства в целом, как общей музыкальной

<sup>1</sup> Разумеется, было бы глубочайшей ошибкой счесть вообще переход с симфонических на камерные формы признаком декаданса. Речь идет здесь лишь о том кризисе симфонии как жанра, который мы наблюдаем на Западе и который выражается для симфонии в утере масштабности, идейного размаха, в подмене симфонических элементов камерно-лирическими, в обусловленной этим утрате симфонической структуры и т. д. При этом даже самый термин «симфония» неоднократно упоминается в понимании XVII в.; как пример — «Симфония псалмов» Игора Стравинского.

концепции; даже в сложнейших атопальных построениях его иной раз — словно сквозь призму нескольких опрокинутых зеркал — можно усмотреть вагнеровские эмбрионы. Типичной романтически-вагнеровской мыслью является и идея синтетического сочетания цвета и звука, оптики и акустики, то ли с помощью гаммы прожекторов, создающих вращающийся спектр («Счастливая рука») и перекликающихся с пресловутой световой строкой партитуры скрябинского «Прометея», то ли путем импрессионистской звукоокрасочной игры гармониембрами; наиболее поразительный пример в этой области — вторая и, особенно, третья из «Пяти пьес для оркестра», так и озаглавленная «Краски»: один и тот же аккорд появляется в разном тембровом освещении. При этом Шёнберг делает следующее характерное замечание для исполнителя: «В задачу дирижера вовсе не входит выделять в этой вещи отдельные, кажущиеся ему тематически более важными голоса или приглушать будто бы невыравненные смешанные звучности. Если один голос должен выделяться среди прочих, то он и соответствующе инструментован... Поэтому его (дирижера) задача — следить, чтобы каждый инструмент в точности играл с той степенью силы, звучности, которая ему предписана: точно (субъективно) следуя за обозначениями в партии своего инструмента, а не подчиняя себя (объективно) общей звучности оркестра в целом».

Так, противоречиво сочетая элементы импрессионизма, экспрессионизма и конструктивизма, раздваиваясь между «стихийно-бессознательным» началом и математической логикой, между изоцирленно-детальным изображением эмоциональной жизни и внепсихологическим формальным музицированием, встает перед нами творческий образ одного из крупнейших композиторов Запада. Шёнберг — ярчайший выразитель того идеологического кризиса, который переживает сейчас интеллигенция Европы. Субъективно презирая капиталистическую действительность и в то же время не будучи в силах с ней порвать, Шёнберг то замыкается в фантазмагории вымышленных «висячих садов»\*, исповедуя независимость искусства от жизни, то проповедует страдание и индивидуальный моральный подвиг на манер воскрешающих «религию человеческого духа» экспрессионистов послевоенной Германии. Очень показательны его последние сочинения — драма «Библейский путь» и текст для оперы «Моисей и Аарон». В первой — главный герой Макс Арунс ведет евреев в некую Аммон-гею, африканскую страну, дабы основать там новую Палестину. Но когда цель почти достигнута, Арунс терпит моральную катастрофу, осознав свое собственное человеческое несовершенство и разочаровавшись в пригодности себя для миссии пророка, и ищет мученической смерти. Вторая драма как бы рас-

Д. ШОСТАКОВИЧ.

Собранию Шостаковича  
Соллертинскому  
Музыкальному  
Музею  
23.7.1943  
Кр. Давид.  
Гумин. 9/43  
Полков. Гумин.  
Белый. Соллертин.  
Мир. М. С. С. С.  
А. С. С. С. С. С.

op. 62.

# ШЕСТЬ РОМАНСОВ

Посвящается И. И. Соллертинскому.

## сонет 66.

Вильям Шекспир  
Перевод Б. Пастернака.

Д. ШОСТАКОВИЧ.  
op. 62 N 5.

*Lento*

*p* *сирокко.*

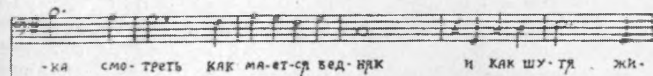


Из- му-чась всем —, я у-те-реть хо-чу! Тос-

ГОРЬ  
Д



*Соп. ред.*



-ка смо-треть как ма-ет-ся бед-няк и как шу-тл . жи-



**Московская Государственная Филармония**

**ЗАЛ МОСКОВСКОГО ДОМА УЧЕНЫХ**  
(Залка Музыкантов №1)

Лекцию на тему

**„МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ“**  
читает профессор

**И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ**

**К О Н Ц Е Р Т**

Исполнители  
Лауреат Сталинской премии, профессор      Селигшта Московной Государственной филармонии

**ЛЕВ ОБОРИН    А. В. ВЫСПРЕВА**

**Мусоргский** - Картинки с выставки    || **Римский-Корсаков** - Романсы  
**Чайковский** - Романсы                    || **Рахманинов** - Романсы

Партию ф-но исполняет **Л. Эпштейн**

**Начало в 1 час дня**

ВХОД И ПРОХОДИМЫЕ В ЗАЛ ПОСЛЕ ДВУХ ЧАСОВ (сразу после концерта). В ЗАЛ ПОСЛЕ ДВУХ ЧАСОВ ПРИХОДИТЬ ТОЛЬКО ПОСЛЕ ЗАВЕРШЕНИЯ КОНЦЕРТА. В 6 ЧАСОВ 30 МИНУТ СТАНОВИТСЯ ВХОД И ПРОХОДИМЫЕ В ЗАЛ ПОСЛЕ ЗАВЕРШЕНИЯ КОНЦЕРТА.

Афиша  
последнего  
выступления  
Соллертинского  
в Москве

*Из архива  
Московской  
государственной  
филармонии*

Заседание, посвященное 50-летию  
со дня смерти П. И. Чайковского, 14 ноября 1943 года \*

*Из архива Московской государственной филармонии*



Памяти И. И. Соллертинского  
Dedicated to the Memory of Ivan Solleertinsky

ТРИО

для скрипки, виолончели  
и фортепиано

TRIO

for Violin, Violoncello  
and Piano

Дмитрий ШОСТАКОВИЧ  
Dmitri SHOSTAKOVICH Op. 67

Andante *Andante*

Violino

Violoncello

Piano

1 *con sord.* *tenuto* 2

*pp tenuto*

2

М. 18203 Г

Д. Д. Шостакович  
Трио памяти  
И. И. Соллертинского



На могиле И. И. Соллертинского. Из архива семьи Соллертинских

щепляет героя первой — вышеупомянутого Макса Арунса — на две личности, находящиеся в вечной метафизической вражде: Моисей — мысль, Аарон — слово; Аарон создает золотого тельца, вокруг которого в дикой оргии пляшет человечество. Моисей же, по мысли автора, должен воплотить человеческий гений, дух пытливости и искания. В такой наивной метафизической форме возвращается Шёнберг к общим проблемам мировоззрения.

Новый этап в жизни Шёнберга начинается с прихода Гитлера к власти. Фашистская диктатура с ее террором против рабочего класса и левых слоев интеллигенции, с диким антисемитизмом, с гонением на передовое искусство произвела на Шёнберга и ему подобных потрясающее и — надо думать — отрезвляющее впечатление. Впервые утонченный и замкнутый в узком кругу почитателей композитор, властитель дум избранных умов германской музыкальной интеллигенции, оказался в положении политического эмигранта, вынужденного искать прибежища в Америке. Сочинения его — казалось, столь далекие от политики — подвержены бойкоту и формальному запрещению. Мы не знаем еще, как отразилась эмиграция на мировоззрении и творчестве Шёнберга; известно, однако, что он занял самую ожесточенную и непримиримую антифашистскую позицию. Надо предполагать, что отныне музыка и политика уже не кажутся Шёнбергу столь внешнеположными и несомкнутыми вещами, как раньше. Сумеет ли композитор понять до конца смысл совершающихся событий и совершить радикальный переворот в своем мировоззрении и творчестве — покажет ближайшее будущее.

Так или иначе, Шёнберг продолжает быть одним из ведущих композиторов Запада, величайшим, гениальным новатором в музыке. Значение его для музыкальной культуры последних десятилетий огромно. Он создал совершенно новые средства музыкальной выразительности, открыл дотоле совершенно неизвестные технические ресурсы музыкального искусства. Он — один из величайших изобретателей в музыке. А что его атональная система музыкальных образов является не гомункулом в реторте, а глубоко выразительным языком — об этом свидетельствуют такие произведения, как «Лунный Пьеро» самого Шёнберга или гениальная музыкальная драма ученика Шёнберга — Альбана Берга — «Воцдек», несмотря на свой атональный язык имеющая все права встать рядом с такими произведениями, как «Тристан», «Кармен» или «Пиковая дама». Не слишком должна смущать и так называемая «непонятность» музыки Шёнберга: и Бетховен, и Вагнер, и даже «Кармен» Бизе в свое время браковались на основании таких же доводов. Консонанс и диссонанс — понятия относительные; было время, когда даже уменьшенный

септаккорд считался какофонией. И если полифоническое искусство Шёнберга и его двенадцатитоновая система никоим образом не могут претендовать на монополию в подлинной, а не гипотетической музыке будущего, то во всяком случае они должны быть признаны как один из интереснейших частных случаев решения проблемы — раздвижения границ музыкального языка.

И в другом отношении Шёнберг занимает первое место в европейской музыкальной культуре — как первоклассный педагог, до конца порвавший с академической и догматической методикой преподавания. Он не навязывает ученикам ту или другую законченную систему музыкальной речи и менее всего — свою собственную. Его задача — научить музыкальному мышлению, раскрыть логику музыкальной конструкции, установить на примерах классиков — Моцарта, Бетховена, Брамса — глубочайшую связь идеи с формой.

В равной мере Шёнбергу-педагогу чужд и оголенный технизм с пафосом «умного ремесленничества», и дилетантское философствование по поводу музыки. Повторяем, Шёнберг — единственный из великих композиторов современного Запада, создавший школу в подлинном смысле слова.

И наконец, ценнейшая черта в творчестве Шёнберга — его неутомимая, не знающая никаких компромиссов субъективная честность и убежденность в правоте своего музыкального дела. Шёнберг никогда не подлаживался под моду, хотя часто и отражал веяния эпохи. Он ни разу не поступился ни одной нотой или запятой, чтобы получить шанс на внешний успех. Эту непоколебимость Шёнберга виднейший немецкий экспрессионист Франц Верфель назвал «стремлением к абсолютному». В Шёнберге действительно есть громадная сила воли, сближающая его с наиболее суровыми и волевыми натурами истории искусств типа Данте. И поэтому не исключена возможность, что и на этот раз шестидесятилетний Шёнберг сумеет с обычной прямолинейностью сделать выводы из того положения, в каком сейчас оказался он и другие лучшие представители германской художественной интеллигенции.

## СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА

Никогда ни одно музыкальное произведение — пожалуй, за все время исторического существования прекрасного искусства музыки — не рождалось в атмосфере столь необычной, напряженно суровой и страшной, как Седьмая симфония Шостаковича. Хмурой осенью 1941 года враг неистово рвал-



ся к великому городу Ленина. Пронзительно выли сирены, ухали зенитные орудия, полыхало зарево пожаров, трассирующие пули прорезывали небо... Композитор возвращался домой после круглосуточного дежурства на крыше здания консерватории и, едва отдохнув, принимался за сочинение симфонии.

Сейчас эта симфония триумфально обходит все концертные эстрады Советского Союза. Огромен интерес к ней и в странах Запада. Совсем недавно в Лондоне состоялось первое ее исполнение под управлением патриарха новейшей английской музыки — многоопытного Генри Вуда. Величайший из современных мировых дирижеров Артуро Тосканини в ближайшее время ставит Седьмую симфонию в Нью-Йорке.

Седьмая симфония Шостаковича — по существу первое подлинно монументальное произведение советского искусства, посвященное Великой Отечественной войне народов Советского Союза против фашистских захватчиков. С предельной ответственностью и серьезностью, без малейшего упрощения подошел композитор к своей поистине титанической задаче. Его не соблазнил внешне эффектный путь шумной батальной звукописи, натуралистических иллюстраций и зарисовок... Он творил как подлинный симфонист, законно унаследовавший великие традиции мировой симфонической драматургии прошлого. Методом инструментального симфонизма он дал в партитуре своего произведения потрясающее обобщение всех чувств, помышлений, зачастую трагических переживаний и страстных надежд, владевших советскими людьми на протяжении последнего незабываемого года.

В симфонии четыре части. Первая из них, по замыслу композитора, рисует мирный созидательный труд нашей Родины, прерываемый вторжением врага. Поразительна музыкальная находка Шостаковича — тема врага, одновременно шутовская и циничная, механизированная в своем однообразно нарастающем движении и страшная, имеющая в себе нечто и от похабной пансонетки и от звериного воя... Она появляется на стрекочущем порохе скрипок, ударяющих о струны древком смычка — инструментальный прием, вызывающий ощущение пляски мертвецов. В той же части незабываемое впечатление оставляет реквием памяти павших героев. Проникновенно звучит надгробное слово, порученное бессловесному инструменту — фэготу.

Не менее значительны вторая часть — аллегretto, проникнутое воспоминаниями о юности, счастье, влюбленности, овеянное романтической поэзией ленинградских белых ночей, и третья часть — прекрасное, задумчивое адажио, воспевающее глубокую человечность той культуры, на которую вероломно напал враг,

патетическую красоту вдохновенного творческого труда, могущество непобедимой правды. Наконец, финал симфонии — ода будущей победе, разрастающаяся до грандиозных, ослепительных звучностей ликующего оркестра.

Седьмая симфония Шостаковича сложна по своей музыкальной фактуре. Создавая свой индивидуальный интонационный стиль и язык, композитор вобрал в себя и творчески переработал богатое наследие мирового симфонизма от Бетховена и Чайковского до новейших мастеров — Малера, Равеля, Стравинского... Однако симфония понятна каждому, ибо она говорит советским патриотам о самом важном и волнующем: об огненном мужестве, о величии подвига, о героической борьбе, о предельной ненависти к врагу, о непоколебимой вере в победу.

## ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСКУССИИ 1935 ГОДА О СОВЕТСКОМ СИМФОНИЗМЕ

(отрывки)

...Я хотел бы сказать об одной тенденции, которая мне кажется опасной и которая проскальзывала в докладах. Это стремление к сюжетной, фабульной, программной, словесной и прочей симфонической музыке: «Все-таки как-никак где-то, на какой-то повышенной стадии нужна сюжетная симфоническая музыка!» И мне почудилось здесь воспроизведение старой теории, что музыка с сюжетом есть музыка с содержанием.

Я не согласен с тов. Рыжкиным, что песенно-симфонический жанр — то новое, чего никогда не было, что внесла советская музыка. Это не так: о песенно-симфонической музыке великолепно знала и европейская культура XVIII и XIX века, и эпоха феодализма. К примеру, «Песнь о земле» Малера построена на этой основе, так что ничего принципиально нового нам не открылось. Но это драпирует обширный круг разговоров по поводу сюжетики и фабульности, драпирует боязнь написания произведений чисто симфоническими средствами. Больше того, когда тов. Рыжкин говорил, что необходимо и возможно сочинять и чисто инструментальную музыку и останавливался на том, как он себе ее представляет, то у него получается типичная бытовая симфония...

Мне кажется, здесь есть боязнь, что вне связи с вокальным, фабульным элементом чисто инструментальный образ окажется абстрактным.

Две тенденции... Одна из них — «Давайте не бояться упреков в эклектизме и эпигонстве! Давайте не заботиться о собственном

лице!» Почему? Что это — свидетельство о бедности? Свидетельство о том, что мы ничего оригинального создать не можем? «Пишите, что хотите, а лицо само уж будет видно!» Неверная теория. Конечно, не нужно представлять демократизацию языка в таком упрощенном виде. Никто не отрицает и того, что новая интонация сначала может показаться непонятной, непривычной. Но тенденция все же была, и она показалась мне рискованной, потому что мы не так бедны, чтобы защищать право на *любое* творчество. Мы достаточно богаты композиторскими силами, чтобы говорить об отборе, об *оригинальном* творческом лице.

Дальше. Мы говорим об очень ограниченном круге симфонистов — как прошлого, так и современности. Это опять-таки показательная тенденция, то, что на нашем ленинградском языке называется «обойма». Из симфонистов прошлого говорилось о Мопарте, Гайдне, Чайковском, Бетховене, Берлиозе... Мне кажется, что у нас достаточно материала для настоящего анализа прошлого, например, в творчестве того же Брамса, которого совершенно не затронули. Очень много интересного можно сказать на примере Берлиоза о методе построения драматического авантюрного романа в симфонии. Очень много интересного и поучительного можно сказать в отношении симфонизма Малера. Это единственный композитор, который пытался поставить тему внедрения фольклора в симфонию. Единственный, пытавшийся поставить проблему демократизации, упрощения симфонического языка. То, что эти проблемы не были им разрешены, или были разрешены не до конца, или были разрешены не так, как мы их хотели бы разрешить, отнюдь не снимает с нас необходимости, во-первых, изучать, а во-вторых, на основе анализа его интересного симфонизма сделать ряд выводов. Тем более что хронологически Малер не так далек от нас. И наконец, потому, что от Малера отталкивается и по его методам работает очень большой отряд западной композиторской интеллигенции. Одним из самых замечательных ее представителей является Альбан Берг, создатель наиболее трагической, социально насыщенной оперы «Воцтек». Это момент очень существенный, которым не следует пренебрегать.

Нам надо шире раздвинуть рамки той очень узкой «обоймы», с которой мы имеем дело. Конечно, Чайковский. Конечно, Бетховен. Но надо поставить вопрос и о судьбах западноевропейского симфонизма, тем более что кризис симфонизма на Западе выражается в утрате симфонической концепции, симфонической идеи. Эпигонские симфонии пишутся, но симфоническое дыхание, симфоническая философичность утрачены.

В самых общих чертах — о симфонических тенденциях ленинградских композиторов. До сих пор существует сложившееся,

хотя печатно и не высказанное мнение о некоем единстве ленинградской симфонической школы. Это абсолютно неверно. Единого симфонического потока нет. Возбуждает тревогу то, что сейчас симфонические темы отходят на задний план. У нас больше заняты камерной музыкой. «Ижорскую симфонию» пишет Щербачев. Очень остра еще не завершенная симфония Попова. . . Скажу и в порядке своих личных чаяний, что с большим интересом ожидается нами появление Четвертой симфонии Шостаковича. Думаем, что это произведение будет на большую дистанцию отличаться от тех трех симфоний, которые Шостакович написал раньше. Но симфония пока еще находится в эмбриональном состоянии, и говорить о ней преждевременно.

Товарищи, я позволю себе злоупотребить московским гостеприимством и взять слово вторично. . . Сегодняшняя дискуссия дала материал, о котором нужно поговорить.

Самое яркое и правильное, с моей точки зрения, это выступление тов. Белого. Конечно, дискуссия, которая протекает в рамках сугубо академических, в атмосфере взаимных комплиментов — это довольно странная дискуссия. Чрезвычайно печально, если кто-нибудь обидится на резкие слова или неудачную фразу. <...> [Сегодняшняя дискуссия] свидетельствует о том, что некоторая страстность в наших прениях была. Я бы сказал, что у нас в Ленинграде наблюдается другое явление. У нас страстность вошла в повестку дня наших дискуссий. И наши ленинградские критики, мямля, говорят о том, что речь критика должна быть огненной и зажигательной, говорят о том, что надо творить в экстазе; зевая, говорят, что только выхождение из себя есть метод критики, — то есть напоминают Пифию, которая сидит перед треножником и засыпает, бормоча разные предсказания, — как будто их все время, не переставая, посыпают хлороформом. Есть разные причины, почему наши критики с бесстрашием дискусируют о страстности. Думаю, что это происходит потому, что критика не выработала достаточно четкого языка, для того чтобы говорить о симфонических произведениях. У нас есть штамп. Недавно Шостакович сочинил и исполнил Виолончельную сонату. Но, поскольку в ней не было истерических взлетов, не было контрастов, то в пяти рецензиях, которые появились на эту сонату, всюду встречалось одно и то же слово: просветленная лирика. Или другой композитор напишет произведение, которое будет не особенно горячо, не особенно холодно, сейчас же найдется термин: философская просветленность.

Конечно, критик робеет. У нас в Ленинграде критик уже приучен к тому, что он, критик, — отстающий, а композитор — фи-

гура ведущая. Но не только из-за этого. Я лично не причисляю себя к критикам, отличающимся панической трусостью.

Скажу откровенно: я по специальности работаю в области западной музыки. Я работаю над Малером, Брукнером. И если у меня и появляется глубочайшая вера в советский симфонизм, то проистекает она скорее от обратного: занимаясь Западом, я до боли в глазах вижу, что там нет предпосылок для того, чтобы создать симфонизм, а у нас много предпосылок для этого. Когда я вижу, что громадный мастер, который обладает колоссальным художественным мастерством, делает титанические усилия, чтобы гальванизировать симфонизм, и это на Западе не удастся, только тогда я начинаю понимать, как действительно невероятно обеднел там самый резервуар симфонического творчества, как бедна симфоническая концепция, симфоническая мысль. И тогда начинаешь понимать, что, действительно, оскудение симфонической идеи невероятно, что нет великой обобщающей идеи, симфонической идеи на Западе и, конечно, не может быть. И здесь дело не в бездарности, не в отсутствии культуры. И культура и талант часто налицо. Но сама моральная атмосфера, сама идеология насквозь прогнила, и при этих условиях симфонического героического искусства не создать.

Но, приглядываясь к советскому симфонизму, я хочу понять, почему такая великая дистанция между тем, чем должен стать советский симфонизм, для чего имеются все предпосылки, и тем, что у нас получается... В свое время на съезде писателей очень громко прозвучала фраза, брошенная Л. Соболевым, что партия дала писателю все права, кроме одного права — писать плохо. Почему же у нас это право применяется? Был выдвинут лозунг, что советская литература есть мировая литература и должна рассматриваться с высочайших, в смысле критериев, точек зрения. Так надо рассматривать и советскую симфоническую музыку: сравнивать не с западными эпигонами, а с величайшими представителями западного симфонизма. Высокий потолок, который был поставлен литературой, достигим и у нас: все предпосылки для этого имеются.

## **О БАЛЕТЕ Б. АСАФЬЕВА «ПЛАМЯ ПАРИЖА»**

Товарищи! Цель нашей дискуссии заключается в том, чтобы подвергнуть дружеской, но в то же время в достаточной мере принципиальной, деловой и суровой критике постановку балета «Пламя Парижа», с тем чтобы на основе некоторых

наших, может быть, не всегда полностью обоснованных суждений дать возможность поразмыслить над проблемой — удался ли балет, действительно ли он произвел ту революцию в хореографическом театре, о которой постановщики так красноречиво говорили, и является ли балет «Пламя Парижа» переломным моментом для развития нашей хореографии в целом.

Поэтому я выражаю сожаление по поводу того, что постановщики отсутствуют на нашем совещании, ибо мне кажется, что оно преследовало не только цель поделиться друг с другом сведениями о том, хорошо это или не хорошо, плохо или не плохо, кому понравилось и кому не понравилось; совещание преследовало и иную цель — дать возможность постановщикам так или иначе посчитаться с тем мнением, которое сложилось в кругах работников Государственной академии искусствознания и Союза советских композиторов, устроивших дискуссию по этому поводу, тем более что лица, которые выступали в прошлый раз и будут выступать сегодня, достаточно квалифицированы в вопросах искусства, и балета в частности.

В первую очередь я позволю себе заметить, что на меня прошлая дискуссия произвела впечатление не вполне удовлетворительное оттого, что все выступавшие ораторы подвергли балет «Пламя Парижа», с моей точки зрения, в высшей степени засахаренной критике. У меня осталось впечатление, что большинство ораторов выступало преимущественно в дифирамбическом, панегирическом плане — хвалили балет до чрезвычайности; когда же делали кое-какие замечания, то примерно по такому же принципу, по которому в свое время, по словам Светония, делали возражения императору Нерону, то есть так, чтобы за очень маленьким порицанием скрывался очень большой комплимент.

Мне кажется, что такой метод скрашивания несомненных недостатков, конечно, не является плодотворным для критики балета «Пламя Парижа». Характерно, что сами постановщики в своих выступлениях, иногда очень ярких и красочных, каким было выступление С. Э. Радлова, иногда в высшей степени бесцветных, какими были выступления В. И. Вайнонена и В. В. Дмитриева, расценивали свою работу как некий краеугольный камень нашего балета, как некую бесспорную победу.

Особенно меня поразило выступление С. Э. Радлова, который приводил целый ряд выпяренных сравнений. Он сравнивал свою постановку с тактикой большевиков, которые не поддавались бойкотистским настроениям и голосовали за Государственную думу\*; он сравнивал свою победу с победой Наполеона\* и т. д. Вот в каком космическом плане трактовал он эту постановку. Это вытекает из того, что постановщики не нашли, мне кажется,

опоры для серьезной критики своих недостатков в выступлениях товарищей, имевших место в прошлый раз, не нашли, скажу откровенно, и в критике печати, в частности, в статьях А. А. Гвоздева\*; напротив, эти отклики несомненно отражали точку зрения чрезвычайной лакировки балета.

Все выступления проходили по тому методу, который продемонстрировал прошлый раз В. Н. Всеволодский-Гернгросс, закончивший свою речь словами: «Все было хорошо, за исключением либретто, но это мы берем за скобки».

Я лично склонен думать, что такого порядка критика давала постановщикам, вообще очень мало склонным к самокритике, возможность чересчур переоценивать свои достижения, сравнивать себя с Наполеоном. Тут можно сказать словами гоголевского городничего Сквозник-Дмухановского: «Эк, куда метнул!»

Посмотрим, имеются ли на самом деле налицо те реальные признаки победы, которые могли бы из балета «Пламя Парижа» создать действительно некий краеугольный камень нашего хореографического искусства. С моей точки зрения — нет. По-моему, этот балет не является ни событием, ни величайшим этапом, ни историческим переломом, ни вообще всем тем, чем награждали его критики, а главным образом постановщики. Мне кажется, что никаких таких высоких требований он не выдерживает.

Каковы вообще основные задачи, которые стоят перед нашим балетом? Эти основные задачи сводятся к трем моментам: во-первых, — что мне кажется чрезвычайно важным и что было вообще снято постановщиками с повестки дня — это вопрос о советской тематике в балете. Я напомним присутствующим и, между прочим, напомним это А. А. Гвоздеву, что, когда мы вместе с ним работали в Худполитсовете б. Мариинского театра, к нам неоднократно поступали на рассмотрение балеты, темой которых была Великая французская революция, и — смею заверить — драматургически они были сделаны гораздо более грамотно, нежели сценарий Н. Д. Волкова и В. В. Дмитриева. Однако эти балеты в свое время отвергались, потому что тогда в балетном театре господствовала программа-максимум, в порядке дня стояло требование советской тематики. И я помню целый ряд таких балетных либретто на тему французской революции конца XVIII века, копии которых и даже оригиналы хранятся у меня до сих пор — они могут быть предъявлены. Уже поэтому сам по себе выбор темы из эпохи Французской буржуазной революции, мне кажется, не является чем-то виртуозным, заслуживающим особого внимания.

Я напомним также, что не менее интересный балет, может быть, и в музыкальном отношении, потому что его музыка была оригинальная, а не составленная из авторов XVIII века, — балет

«Карманьола» В. Фемилиди ставился в свое время в Одессе и даже в балетном театре Викторины Кривер в Москве. Не знаю, было это хорошо или плохо — я не видел балета Фемилиди, — тем не менее подчеркиваю, что тематика эпохи французской революции уже всплывала в хореографическом театре.

Так как С. Э. Радлов в своих выступлениях пренебрежительно отзывался о Федоре Васильевиче Лопухове, то я должен отметить, что Лопухов терпел неудачи на самом сложном участке — на участке советской тематики. И мне кажется, что трубить в фанфары, проливать море чернил по поводу того, что люди натолкнулись на тему, которая давным-давно уже пыталась проникнуть в балет, не является особо почетным делом.

Но все это было еще с полбеды, если бы не обнаружили другое обстоятельство, чрезвычайно существенную вещь. Исключительно важной для балета является проблема драматургического развития, хореографической драмы и затем проблема осмысленного танца. Решение этих двух проблем С. Э. Радлов ставил себе в заслугу во время своих многочисленных выступлений, главным образом, до премьеры, но мне кажется, что обе они разрешены балетом «Пламя Парижа» самым жалким образом. <...>

Если старым классическим балетам делался упрек по драматургической линии, что в них действие прекращается перед последним актом, а последний акт является лишь дивертисментом, как в «Раймонде», «Спящей красавице» и в целом ряде других балетов, то В. В. Дмитриев и Н. Д. Волков ухитрились построить сценарий, где действие прекращается к середине балета, а два последних акта лишены даже намека на развитие сюжета.

<...>

Другой момент, который также чрезвычайно существен. Может быть, этот сценарий, который так беден и беспомощен с точки зрения драматургической, очень тесно связан с музыкой? Может быть, он является очень талантливой попыткой развития драматического действия на музыкальной канве? — Мы видим обратное. Первые три премьеры балета показывают совершенно различные варианты сюжета, причем музыка остается одной и той же. Во всех трех спектаклях сюжет меняется, но все это происходит на одном и том же музыкальном материале\*. Сегодня на этом материале показывают свадьбу, завтра — смерть. Иначе как бесцеремонным отношением к музыке это назвать нельзя. Если мы смотрели на одной и той же музыкальной канве сегодня октябрины, а завтра — смерть героини, то надо сказать, что музыка шла сама по себе, а сценарий сам по себе. Таким образом, чрезвычайно существенная и основная задача — построить все действие на музыкальной канве, связать его с музыкой — не



удалась; и нужно сказать, что Б. В. Асафьев неоднократно горько на это жаловался.

Французская революция. Хорошо, но какая революция показана в этом сценарии? Та ли эта французская революция, которая открывается нам по работам хотя бы А. Матъеза или по марксистским работам? Конечно же, нет. Нужно сказать, что освещение материала почерпнуто постановщиками в лучшем случае из романов Александра Дюма-отца или пьес Викторьена Сарду. Вот тот культурный уровень, на котором держится вся эта пресловутая концепция эпохи французской революции.

Робеспьер не мог быть показан, «потому что не было костюмного материала для [изображения] двойной классовой борьбы». Я записал эти слова нарочно, так как они характеризуют идеологический уровень постановщиков. <...>

Революция в балете дана в сентиментально-либеральном плане, под которым, конечно, подписались бы Дюма и Сарду. Это — революция из оперы «Флория Тоска»: с одной стороны — свобода, с другой — несвобода, и в промежутке между этими крайностями разворачивается действие. Я уже не говорю о том, на что критика обращала внимание, об этой смехотворной завязке — один побитый крестьянин и одна поцелованная крестьянка, из-за которой падает Бастилия, и все прочие детали в высшей степени наивной завязки.

<...>

Может быть, балету не по плечу разрешать сложные социальные проблемы, но тогда не нужно постановщикам писать о них.

Мотивировка танцев. Опять-таки только «цинизм, доходящий до грации», мог заставить заверять наших постановщиков, что они имеют дело с мотивированными танцами, не говоря уже о том, что мотивированы эти танцы так же, как любые антраша, пируэты, любые па-де-де в любом балете Петипа. Я посоветовал бы вставить в финал последнего акта для привлечения публики еще одно па-де-де из «Дон-Кихота», еще одно из «Спящей красавицы», — публика будет ходить еще с большим удовольствием, а драматургическая конструкция не распадется, потому что она давным-давно распалась — уже во II акте.

Мне кажется, что Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс слишком примиренчески сказал, что все хорошо, кроме либретто. В наше время так снимать проблему либретто и говорить, что остальное все хорошо, — это значит вообще вырывать нерв из всей хореографической драмы, особенно принимая во внимание широковещательные афиши, анонсы и рекламные объявления, которые делали постановщики в прессе.

Там же, где есть мотивировка танцев, чем она фактически объясняется? В большинстве случаев — чувством радости. Вот, мол, закончилась революция, и — тра-ля-ля — потанцуем, или завоевали Бастилию и устроили массовые танцы — все танцуют «Карманьолу» или что-нибудь в этом духе. Качественно эта мотивировка несколько не отличается от балетов Петипа. Правда, там несколько иная ситуация, там люди радуются не потому, что пали ворота Бастилии. Тем не менее такая мотивировка целиком взята из балетов Петипа, целиком заимствована оттуда: радостный момент, кончилось действие, и — тра-ля-ля — потанцуем.

Должен сказать, что Петипа все же обладал большим тактом в этом отношении и, вероятно, не связывал бы танцы с вульгаризацией сложнейших политических тем, которые введены в «Пламя Парижа». Таково единственное преимущество мотивировки Мариуса Петипа перед мотивировкой Сергея Радлова. В остальном мы имеем здесь то же самое. Иными словами, для меня ясно, что вся эта революция происходит в царстве Флорестана XIV, а не в эпоху Людовика XVI <...>

Я попытался показать, что основные вопросы, которые являются весьма существенными для советского балета, не разрешены постановщиками. Не разрешен вопрос связи хореографической драмы и музыки, не разрешена проблема самой драматургической конструкции, потому что в этом балете сюжетного действия меньше, чем, например, в либретто «Жизели» и, да простят мне, в «Красном маке». Наконец, не разрешена проблема мотивировки танца, ибо танцы мотивированы очень убого; мотивировка более наивная, чем даже та, которая была в моде в эпоху Петипа.

Помимо этого я хотел еще обратить внимание на драматургическую роль музыки. Музыкальная сторона — самое серьезное, что есть в балете «Пламя Парижа». В этом мнении я не расхожусь с большинством товарищей, которые до меня выступали, но я хотел указать на ошибочную формулировку Б. А. Арапова, который видит в балете «Пламя Парижа» прогресс по сравнению с «Ледяной девой». Мне кажется, что это два совершенно различных произведения, которые нельзя сравнивать между собой, как нельзя сравнивать симфонию и аэроплан. Партитура сделана Б. В. Асафьевым очень хорошо — в ней нет швов, соединяющих разнородную музыку. Если она сделана им удачно вообще, хотя и менее удачно в отношении оркестровки, то этого нельзя признать в отношении связи музыки с действием. В этом вопросе мы видим у Асафьева старое невзыскательное отношение к драматургической конструкции. <...>

Заканчиваю. Может быть, я слишком резко формулировал то мнение, которое мне представляется совершенно бесспорным, — мы здесь имеем дело с балетом, который не имеет права претендовать на первенство в советском хореографическом искусстве.

Мне кажется далее, что С. Э. Радлов был слишком смел, когда сказал, что критики должным образом не оценили постановки. Переоценили, засахарили постановку — я в этом совершенно убежден, и для дальнейших судеб нашего хореографического искусства необходимо чрезвычайно точно осознать, удался или не удался балет «Пламя Парижа», разрешены или не разрешены основные принципиальные вопросы, которые в данном случае ставятся. По-моему, ни один из этих принципиальных вопросов в этом балете не разрешен.

Вы отрицаете его целиком, скажут мне, вы играете на руку консервативнейшей части труппы. Я слышал эти возражения несколько раз: эти возражения я слышал еще чрезвычайно давно, когда появилась первая постановка Ф. В. Лопухова\* и я выступал то за, то против, — мне то же самое говорили. Нет! Указывать на недостатки постановки — это не значит играть на руку отсталой части труппы. На мой взгляд, хуже замазывать явные, бесспорные недостатки и объявлять победой то, что, с моей точки зрения, не является таковой.

## О БАЛЕТЕ А. КРЕЙНА «ЛАУРЕНСИЯ»

Товарищи! Я вообще охотно принимаю участие в обсуждениях, но на этот раз, признаюсь, у меня нет особого желания выступать. Мне думается, что то, чего больше всего не хватает театру, — это нормальной творческой атмосферы во взаимоотношениях между ним и критической общественностью. Это для меня стало очень ясно уже из вступительной речи Н. А. Шувалова, которая напоминала «Поэму экстаза» в исполнении провинциального оркестра, и потом во время критического выступления В. И. Голубева, вызвавшего резкие замечания с мест.

Недавно мне приходилось беседовать с двумя руководящими работниками Театра имени С. М. Кирова. Оба они задавали вопрос: отчего наша пресса и критика недолюбливает нас, почему гораздо ярче и живее, хотя не менее спорно, пишут о Малом оперном театре? — Для того чтобы между театром и широкой критической общественностью действительно завязался и начал осуществляться настоящий контакт, нужны две вещи: во-первых, убежденность, что если критик регулярно посещает репетиции

и спектакли, выступает в прессе и внутри театра с критическими замечаниями, то это вызвано прежде всего искренней любовью к театру и его балетной труппе, занимающей исключительно высокое место в нашем искусстве, желанием выправить замеченные недостатки.

И второе, что мне также необходимо для настоящего контакта между критикой и театром: не только критики должны питать любовь и уважение к театру, но и театр обязан проявлять уважение к критику. Этого уважения к критике я совершенно не усмотрел в выступлении Н. А. Шувалова. Николай Александрович выражает мысли, которые по меньшей мере могли показаться анекдотичными, если бы они не принадлежали одному из руководящих работников театра.

Если критик С. Розенфельд в «Ленинградской правде» заметил, что театр сузил социальную тематику пьесы, то Розенфельд, по мысли Шувалова, неуч и не читал Лопе де Вега\*. Это звучит трагикомично и свидетельствует об отсутствии надлежащего минимума уважения к критику. Либо с критиком считаются, его приглашают и беседуют с ним, либо убеждены, что критика следует бить.

Вот, мне думается, первое, что необходимо выяснить в истории взаимоотношений театра и критической общественности. Следует помнить, что если критик выступает не с дифирамбами, не с апологетикой, а с рецензией, в которой он указывает «да» и «нет», то не значит, что его позиция компромиссная, половинчатая и т. д. Просто в рецензии дается оценка положительных и отрицательных сторон спектакля.

Пропевши аллилуйю новой постановке, Николай Александрович Шувалов сказал, что все критические рецензии не заслуживают внимания. Я останавливаюсь на этом не потому, что обижен, как один из этих критиков. Ни в коей мере. Мне приходилось много раз писать о Малом оперном театре, резко высказываться по поводу ряда поставленных там опер, в частности, оперы «Именины» В. Желобинского. Но тому театру удалось в большей степени содействовать созданию атмосферы дружеского спора, при котором нет взаимного подзуживания и обид. И, повторяю, я обращаюсь к новому руководству Театра оперы и балета с тем, чтобы прежде всего подумать о создании такой атмосферы, что, как мне кажется, принесет пользу и критике.

Теперь о самом спектакле. Я высказал свое мнение в печати и повторяю, что в общем этот спектакль является удачным и на фоне данного театрального сезона кажется одним из наиболее отрядных. Но это не значит, что в спектакле нет недостатков. Поскольку общая оценка моя положительная, разрешите остано-

виться на том, что является спорным и даже, с моей точки зрения, бесспорно неверным.

Первый и самый существенный вопрос — воссоздается ли нет атмосфера деревенской трагедии Лопе де Вега. Лопе де Вега иной раз заставляет своих персонажей не только говорить стихами, но и философствовать о любви, о красоте, мудрости и т. д. Эти мысли лучших умов гуманизма — а Лопе де Вега относится к величайшим представителям гуманизма в драматургии, — эти мысли он вкладывает в уста крестьян. И действительно, старый Эстебан и целый ряд других персонажей становятся носителями идей, которые волновали лучшие умы эпохи Возрождения.

Я имел удовольствие прочитать пьесу «Фуэнте Овехуна» в подлиннике. В ней есть тот аромат сермяжной крестьянской массы, который не удалось передать В. М. Чабукиани в своей постановке.

Большая испанская классическая литература дает нам блестящее изображение колорита крестьянской жизни. Я укажу на сцены из «Дон-Кихота» — там можно найти все: и разговоры крестьян, и их песни, и многочисленные пословицы и т. д. У того же Сервантеса есть целый ряд других произведений, рисующих народный быт. Я могу назвать и испанский плутовской роман — там опять-таки передан колорит крестьянской Испании со своим неповторимым ароматом. . .

В этой связи хочу сказать об оформлении художника С. Б. Вирсаладзе. У него хромает правда. Все показано слишком нарядно. Боясь впасть в натурализм, художник создал нечто абсолютно нарушающее историческое правдоподобие. На стоймость одного костюма В. К. Ивановой-Равской во II акте вся Фуэнте Овехуна, наверное, могла бы существовать лет пятнадцать.

Следующий вопрос — насколько либреттист справился с своей задачей. Е. М. Мандельберг пришел к работе либреттиста от театральной живописи, и, может быть, нельзя предъявлять к нему слишком строгие требования. У меня все же осталось впечатление, что любой школьный реферат, толково излагающий по трем актам пьесу Лопе де Вега, в равной мере может считаться столь же совершенным балетным либретто. И то, что я сказал в рецензии относительно дивертисментного характера II акта, я повторяю.

Возражая мне, Николай Александрович Шувалов ссылается на вариацию Е. Г. Чикваидзе: девушка, после того как над ней надругались, танцует и т. д. Но не в этом дело. Ведь когда на фоне дивертисмента II акта появляется на две с половиной минуты танец, рисующий определенный образ, то он еще более усиливает дивертисментный характер целого.

Либреттист должен был создать свое собственное произведение на материале Лопе де Вега, и, может быть, действительно прав В. И. Голубев, говоря, что Е. М. Мандельберг иной раз слишком рабски следует разворачиванию сюжета. Возможно, он правильно выделил образы Паскуалы и Хасинты, но при этом получился серьезный просчет. <...> Либреттист лишил Лауренсию того, что было ей свойственно по пьесе Лопе де Вега — ее юношеской неукротимости: девушка после бесчестья не бросается в омут, но вдохновляет своих земляков, которые идут с вилами, идут штурмовать замок. В пьесе Лопе де Вега это замечательно подготовлено. Ее исключительная энергия, ее совсем не снимающая обаяния женственности мужественность видны с самого начала, и поэтому монолог героини перед штурмом совершенно закономерен. Нам понятно, что именно Лауренсия должна была повести за собой крестьян. Однако в либретто этого не видно. По Е. М. Мандельбергу это с таким же успехом могли сделать и Паскуала и Хасинта. Если бы я не знал пьесы, то мне бы осталось непонятным, почему не мог подняться восстание Фрондосо.

Вот почему по сравнению с пьесой Лопе де Вега Лауренсия в балете действительно не выделена.

Несмотря на эти недостатки, думаю, что Театр оперы и балета хорошо сделал, возродив пьесу испанского драматурга, в то время как Н. П. Акимов поставил другую пьесу Лопе де Вега в Театре комедии\*. Это состязание в высшей степени полезное. Вспомним, что Лопе де Вега написал до 2200 пьес, он был художником поистине моцартовского масштаба творчества. Но можно ли считать этот спектакль совершенным? Думаю, что нет. Очень хотелось бы, чтобы В. М. Чабукиани и С. Б. Вирсаладзе и др. не упивались скрябинским звучанием речи Николая Александровича Шувалова, не считали бы спектакль абсолютным шедевром, а может быть, попробовали бы кое-что в нем доработать. Это нужно для того, чтобы он мог сохраниться в репертуаре театра на долгие времена.

Что касается самой темы балетной Испании, то здесь в постановке очень удачно сумели избежать натурализма, но зато впали в другую крайность. И я удивляюсь, почему для Э. И. Каплана, которого я считаю режиссером очень культурным, почему для него крестьянская Испания времени Сервантеса не могла бы стать основой умелой, так сказать, поэтизации испанской деревни. Мне думается, что это надлежало сделать в первую очередь.

Конечно, давать убогую, серую Испанию было бы неверно, но со стороны многих работников балета мне приходилось слышать,

что ведь это же балет и парадные, роскошные костюмы — специфика жанра. Такого рода высказывания принижают балет и балетных работников. В чем специфика балета? Она заключается, с моей точки зрения, в одном: в балете отсутствует живое, человеческое слово. И только. Может ли балет это компенсировать? Глубоко убежден, что балет обладает для этого огромными творческими ресурсами. Говорить о том, что парадность, нарядность, роскошь должны непременно, при всех обстоятельствах, присутствовать в балете, — значит обеднять выразительность балета.

<...>

В заключение должен сказать то, о чем писал уже в газете: в этом спектакле есть одно из драгоценнейших качеств, которое давно не приходилось видеть — вне зависимости того, правильно или неправильно оформление, удалось или не удалось воплотить трагедию Лопе де Вега, — в этом балете видишь темперамент целого народа. Это мне кажется огромным достижением. Это одно позволяет признать «Лауренсию» очень ярким событием на фоне нашего, в данном сезоне не слишком богатого, театрального репертуара.

## ТЕЗИСЫ, ПЛАНЫ, ЗАМЕТКИ

### ЭТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В РУССКОЙ МУЗЫКЕ <sup>1</sup>

Основным принципом русской музыки, отличающим ее от иных национальных музыкальных культур, является последовательное проведение идеи музыкального реализма, понятого как морально-общественный долг художника перед народом. Этот реализм менее всего означает регистрацию или коллекционирование художником собственных чувств или ощущений или звуковую фотографию действительности. Он противопоставляет себя всяческому «ушеугодию» (иронический термин Балакирева), гедонистической эстетике, пониманию музыки как забавы или «звуковой гастрономии». Он всецело строится на широких философских обобщениях, смелой постановке так называемых «проклятых вопросов» и насквозь проникнут жгучим моральным пафосом и страстным правдолюбием. Если в западноевропейской музыке этическое начало являлось преобладающим лишь у отдельных великих музыкантов, именно поэтому обычно оставав-

---

<sup>1</sup> Тезисы доклада «Мировое значение русской музыкальной культуры», прочитанного в Доме ученых в Москве 21 ноября 1943 года (*прим. ред.*).

пихся в трагическом одиночестве (Бетховен, Малер, отчасти Берлиоз), — в русской музыке оно красной нитью проходит через все эпохи ее исторического становления, вне зависимости от борьбы отдельных творческих группировок. Это — общая предпосылка, вне которой русские композиторы-классики не мыслят музыкального творчества<sup>1</sup>.

Именно масштабы обобщающего философско-этического пафоса позволили Глинке с первых же шагов подняться высоко над уровнем современной ему французской, итальянской и немецкой оперы и, лишь частично опираясь на Глюка, симфонизм и «Фиделио» Бетховена и Керубини с его «операми спасения» (оперный жанр, созданный музыкантами Французской революции), написать небывалую в тогдашнем музыкальном театре «отечественную героико-трагическую оперу» — бессмертного «Ивана Сусанина», произведение патристическое в самом глубоком значении этого слова. От «Ивана Сусанина» протягиваются нити к великим народным музыкальным трагедиям Мусоргского — «Борису Годунову» и «Хованщине». В отличие от исторических опер Мейербера, где исторический реализм сдан на откуп театральному декоратору, костюмеру-портному, бутафору, реквизитору и пиротехнику, в русской опере историзм — это не помпезная и зрелищно-эффектная «обстановочность», но глубокое проникновение в историческую жизнь народных масс. Отсюда — по-новому осмысленная в русских оперных партитурах роль хора — своего рода рупора народного сознания, — совершенно несоизмеримая в своей драматургической и музыкальной деятельности с местом хора в западной опере второй половины XIX и начала XX века (ср., например, атрофию роли хора в «Кольце нибелунга» Вагнера, несмотря на его эпические претензии).

От Глинки — на этот раз от «Руслана» — идет и возрождение искусства музыкального эпоса. Как известно, западноевропейская философская эстетика XIX века отрицала возможность эпического Ренессанса в новое время. По мнению Гегеля, место эпоса занял роман — эпос частных лиц. И все-таки великая традиция эпического симфонизма в XIX веке была создана! Всемирно-исто-

---

<sup>1</sup> В одной из записей этот тезис дополняется следующим сравнением: «Античные ваятели (Фидий, Поликлет, Лисипп) дали идеальный портрет физического человека, тела; русские композиторы — портрет идеального морального человека. И, если литература билась над созданием положительного героя, если русская драматургия — исходя из того же чувства общественно-морального долга перед народом — прониклась обличительным пафосом, горьким смехом, огненной сатирой, великим гневом, то русская музыка стремилась к созданию бессмертно идеальных образцов...» (Прим. ред.).



рическое значение русской классической оперно-симфонической культуры заключалось в том, что она не только возродила к жизни все дотоле существовавшие типы оперы и симфонии, но и явилась создательницей отсутствовавшего на Западе эпического симфонизма. От «Руслана» прямая линия ведет к «Князю Игорю» и «Богатырской симфонии» Бородина, к сказочно-эпическому оперному симфонизму Римского-Корсакова. Уже на рубеже XX столетия возникает величайшее произведение русского оперно-эпического симфонизма — «Сказание о граде Китеже».

В своем историческом развитии русская музыка неразрывно связана с великими традициями русской классической литературы. На Пушкина все время ориентируется русская опера — былинно-эпическая («Руслан»), драматически-бытовая («Русалка» Даргомыжского), романтическая («Каменный гость» его же), историко-трагедийная («Борис Годунов» Мусоргского), лирическая («Евгений Онегин» Чайковского), психологическая («Пиковая дама» его же), сказочная («Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова) и т. д. Комическая струя в русской опере идет от Гоголя. Накаленный по своей эмоциональной температуре психологический симфонизм Чайковского по методу сродни психологическим открытиям Толстого и Достоевского.

Тот же Достоевский в своей юбилейной речи о Пушкине говорил о поразительной способности русского художника проникать в дух и стиль иной национальной культуры, поднимать в своем искусстве ее темы, причем порою темы всемирно-исторического значения, оставаясь в то же время сполна русским художником. Это целиком применимо к русской музыке. Глинка возрождает к жизни испанский музыкальный фольклор; он же вместе с композиторами «Могучей кучки» создает поразительные образы музыкального Востока. Чайковский становится одним из величайших шекспирологов в музыке, дает потрясающий симфонический портрет байронического героя, в инструментальной поэме вдохновенно воплощает Данте...

Все эти драгоценные традиции русской музыкальной классики должны быть продолжены ее единственной законной наследницей — советской музыкальной культурой. Темы и задачи, поставленные и гениально разрешенные Глинкой, Чайковским, Мусоргским и другими, в новой исторической обстановке, в условиях небывалой в летописях человечества войны, ставятся и разрешаются композиторами Советского Союза. На их долю выпала титаническая работа, всемирно-историческая ответственность. Наши композиторы достойно продолжают традиции своих великих музыкальных предков.

Бах и Данте.

Бетховен: «Это не ручей, но океан».

Разница между Бахом и Генделем: Бах основывается на хорале. Протестантизм. Реформация.

«Ньютон музыки». Отец новой европейской музыки.

«Антимеланхолическая» музыка.

Не писал «для славы», «для широкой публики».

Инструментарий Баха и старинной музыки.

Хоральные фантазии (Шейдт, Букстехуде, Пахельбель).

Неромантический гений Баха.

У Шпитты — великий мастер абсолютной музыки.

У Пирро и Швейцера — барочная изобразительность.

У Курта — напряженная динамика линейного развития музыкальной речи Баха.

Тема и ее внутренние контрасты.

Клавесин. «Молоточковая», «скерцозная» пальцевая техника.

Прелюдия — текучесть, деструктивная (а не конструктивная) форма.

Фуга — изложение, приведение в различных ладотональностях, развитие — разработка.

Рационализм (Декарт, Лейбниц), концентрированное выражение полифонического стиля.

Импровизация (ср. Лопе де Вега).

## К ВСТУПИТЕЛЬНОМУ СЛОВУ О МОЦАРТЕ

— Время ли справлять юбилей? Не академизм ли? Не аполичность? Не слишком ли безмятежен гений Моцарта? Безоблачен, галантен, счастлив?

— Моцарт — это разум музыки.

— Вертериянство.

— Хрупкость, романтизм (Шуберт — «Двойник» из Моцарта. Шопен. Гофман).

— Солнце. Солнечный миф.

— Отношение к Моцарту Гёте, Пушкина, Стендаля, Россини, Шопена, Чайковского.

— Смерть и концентрат физической силы («Don Giovanni»).

— Моцарт и Ренессанс, Шекспир.

— Мелодия — мелос — пение — интонация.

— Масонство.

— Политическое значение «Свадьбы Фигаро».

— Лето 1786 г. («Болдинская осень»). «Юпитер». Героические унисоны. Егоїса Моцарта.

Мнимая легкость. Прозрачность дистиллированной воды. Ясность кристалла.

Моцарт и Россия: Пушкин, Чайковский.

Гете: Моцарт мог бы написать музыку к «Фаусту».

### О ШЕКСПИРОВСКОМ В МОЦАРТЕ

(На примере «Дон-Жуана»)

— Многоплановость характера.

— Возвышенное и «плутовское».

— Трагическое и фарсовое не только в персонажах, но и в ситуациях: Эльвира и Лепорелло.

— Вольная композиция с нарушением единств.

— Контрасты. Смерть и конденсированная жизненная энергия.

— Командор и Дон-Жуан, сила обаяния которого не в психологии и софистике обольщения, а в торжествующей радости жизни.

— Действие на сцене (динамический принцип — действие начинается с убийства!).

— Отсутствие морализирования (особое значение заключительного ансамбля).

### О «ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЕ» БЕТХОВЕНА

(Тезисы вступительного слова)

1. В истории мирового искусства существуют произведения, созданные как будто на религиозные сюжеты, значение которых, однако, далеко перерастает пределы церковного мировоззрения. «Божественная комедия» Данте, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Страшный суд» Микеланджело, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. В музыке к ним должны быть причислены реквиемы Моцарта, Берлиоза, Верди, а также «Торжественная месса» Бетховена.

2. Месса D-dur относится к последнему периоду бетховенского творчества. Однако отдельные мотивы всплывают с 1814, план 1817—1818, закончена — 1823.

Три части исполнены 7 мая 1824.

Полностью первый раз при жизни Бетховена в Петербурге.

3. Месса D-dur и ее отличие от первой, C-dur (1807). «Торжественная месса» написана не для церкви (где никогда не исполнялась), а для концертного зала. Это — симфония на философски-

космические темы для хора, оркестра и солистов. Она обращена не к общине верующих, а ко всему человечеству. Место действия — не алтарь, а вся вселенная. Свободно-поэтическая композиция текста. Внесение эмоционально-субъективного плана: надпись из Клопштока — «от сердца к сердцу».

4. «Торжественная месса» как параллель к финалу 9-й симфонии. Исповедание коллективистического мировоззрения, гимн братству. Связь с музыкальными празднествами Французской буржуазной революции.

### ШУБЕРТ

(К вступительному слову)

Один из гениальнейших композиторов мира.

По продуктивности — только Моцарт...

Невероятно напряженная творческая жизнь, гигантское наследие...

Жил рядом с Бетховеном. У Бетховена — титанизм, абстрактная героическая идея; у Шуберта — конкретно-человеческое, интимное; тема маленького человека, жизни, счастья, любви, горя, смерти.

«Романы в песнях» или «Повести в песнях». Симфония-монолог.

Последний год. «Двойник». Квартет G-dur.

C-dur [симфония]. Чудо архитектоники. Колосс. Необъятный песенный материал. Идиллия. Бытовой танец. Этос.

I [часть]. Мечтательная романтическая тема. Энергичное движение. Меланхолическая венгерская тема. Патетическое.

III. Впервые — симфонический венский вальс; впоследствии — у Малера и Чайковского.

IV. Оргия.

### О СИМФОНИИ C-dur ШУБЕРТА

Общее с «Кармен» Бизе:

- 1) праздничность, торжественность, солнечность,
- 2) быт, городской фольклор,
- 3) личная трагедия, не преодолеваемая («от мрака к свету»), а лишь поглощаемая общей мажорной бесконечностью народной жизни.

### ШУМАН

Филистеры — филистимляне. «Давидсбюндлеры», «Серанионовы братья».

Гротеск — ненависть к филистерству.

Танец, но стилизованный, а не бытовой (вальс).

Сюитный принцип.

Песня — за Шубертом, но фортепиано доминирует над голосом. (Для каждой строфы новая мелодия.)

Романтика моря и романтика леса. «Интермеццо» Гейне.

Разрыв между искусством и действительностью.

«Прозаичность» эпохи бюргерства.

Враждебность капитализма искусству.

Вместо героического дела — сны.

Миниатюризм, музыкальная лирика, жанровые картины, арабеск, юмор.

Шуман и импрессионизм. Гейне (Бодлер, Верлен). Эдгар По. Утонченность. Афористичность.

— — — — —

Сложность Шумана: не лейпцигская и не веймарская тенденция.

В 1928 основал кружок, посвященный изучению Шуберта.

Мошелес, Паганини.

1844 — Россия.

1) Нисходящие поступенные ходы в мелодии,

2) диатоническая гармония,

3) синкопированные ритмы.

Сонаты fis-moll, g-moll, f-moll (концерт без оркестра).

Фантазия — 1836.

1840 — все песенные циклы.

— — — — —

«Геновева» Тика—Геббеля и неудачи немецкой оперы (Шуберт, «Эвриапта» etc.)

Байронизм Шумана.

Песни Шумана: единство эмоциональной и речевой интонации.

Культ Шуберта, Баха, Бетховена. Хотел «быть виртуозом, как Мошелес».

«Детские сцены», 13 номеров, 1839 (в музыке классицизма детей не могло быть). Не ритм игр, а непосредственность. Бизе, Мусоргский, Дебюсси.

Изображать чувство без описательных формул.

— — — — —

## МАНФРЕД

Фауст—Манфред.

Манфред (брат и сестра) — Валькирия (Зигмунд и Зиглинда).

Прощание Манфреда с солнцем — Заратустра (Антихрист).

Манфред — лирическая автобиография, предвосхищение сверхчеловека.

## О РОССИНИ

- Не «итальянщина», а универсальный европейский стиль:
  1. Итальянская опера-буфф.
  2. Моцарт и инструментализм Гайдна.
  3. Испанская *topadilla* (Исабон Кольбран, Мануэль Гарсиа и др., ср. энциклопедию Лавиньяка, с. 2255—2256).
  4. Керубини, Бетховен и музыканты Французской революции.
- Переход от импровизации (традиция *commedia dell'arte*) к зафиксированной партитуре.
- Биография — творческая загадка.
- От «Моисея» Россини к «Набиссо» Верди.
- О том, что серьезные оперы XVIII века скорее стареют, нежели комические, и о том, что в XIX веке после Россини и Обера нет комических опер, как нет и комических романов. (Об исключительном положении в XIX веке «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Мейстерзингеров» Вагнера, «Проданной невесты» Сметаны и «Фальстафа» Верди.)
- О композиторах, убегающих из Италии в Париж: Глюк, Россини, Мейербер, Спонтини...
- Параллели: «Вильгельм Телль» и Вальтер Скотт, «Гугеноты» Мейербера и А. Дюма.

## О ПАГАНИНИ

— Техника Паганини вырастает из (канонизации) жонглерства, музыкальной эксцентриады и клоунады (изображения смычком мычания коровы или бляения барана), из престижитарства (гуттаперчевой растяжки пальцевых связок и т. п.).

— Романтическая новелла о демоническом художнике, об inferнальном происхождении виртуозности лишь замечает следы циркового происхождения.

— Сублимация и канонизация низовых жанров (реализм и жанровость оффенбаховской оперетты у Бизе; музыкальная эксцентриада и клоунада у Паганини).

— О сходных чертах Паганини и Россини (итальянская эксцентрика). Россини и тонадилья.

— Традиция *commedia dell'arte* и комической оперы. Длинный смычок, виолончельные струны — сначала как эксцентрический трюк.

— О старой связи между *inferno* и цирком. Inferнальное происхождение Арлекина и других масок.

— Когда Шпор и другие называли Паганини фигляром, они были близки к истине, но в ином, точном, не ругательном значении слова.

— Частный случай взаимоотношения «высокого» и «низкого» в искусстве. Чем интенсивнее взаимоотношение, тем больше движется вперед искусство.

— Аналогичное — в классическом балете: сначала натуралистико-изобразительные, комические прыжки скоморохов — кабриоли, антраша и т. д.; затем — сублимация их (с утратой изобразительного и комического значения) в романтическом танце (он же — «классический танец»).

— Разница между Паганини и Листом: один — от цирка, другой — от салона.

### О ЛИСТЕ

...Даже в последний период жизни, несмотря на религиозное смирение и лиловую сутану католического прелата, Лист занимается темой «мефистофельства» в музыке: мефистофельской издевки, мефистофельского сарказма, мефистофельского цинизма, мефистофельского отрицания.

...Лист рассматривает Мефистофеля не как балаганного черта, не как традиционного оперного героя, который появляется в фейерверке бенгальского огня, задрапированный в плащ, с острой эспаньолкой и в испанских ботфортах.

Мефистофель Листа — это оборотная сторона фаустовской души. Это — подпольный Фауст. Ему свойственны яд скептицизма, сомнения, ирония и насмешка, которые присущи самому Фаусту. Мефистофель Листа — это второе «я» Фауста, это его карикатурная изнанка...

### О ВАГНЕРОВСКОМ ТЕАТРЕ

...Вагнер всю жизнь мечтал о всенародном искусстве, о возрождении в современности театра Диониса в Афинах. Он хотел быть новым Эсхилом, новым Софоклом, хотел развернуть на сцене такой миф, который объединил бы громадную массу слушателей.

Но что, однако, получилось?

— Получилось то, что Байрейтский театр стал менее всего театром всенародным: он сделался Меккой для фешенебельных туристов и путешествующих снобов, для той пресыщенной буржуазной публики, которая так великолепно изображена на картинах английского художника Обри Бёрдсли.

Кармен как трагический характер. Нравственный пафос. Никким образом не «анархия полов», не буржуазная «свобода любви». Непокколебимая эмоциональная правдивость: не может принадлежать нелюбимому (или разлюбленному — из жалости: жалость компрометирует любовь).

— Буржуазная Европа сначала не приняла Кармен в нравственном величии ее характера, а затем ассимилировала, сделала безнравственным персонажем, «женщиной без сердца», кокоткой. Вместо трагедии — мелодрама; вместо Кармен стал героем Хосе.

— Обреченность Кармен не абстрактно-фаталистического характера: обречена на гибель, ибо нельзя жить правдой чувства в обществе, где нельзя следовать логике чувства.

— Хосе у Мериме более «оперный», нежели у Бизе: то ли Эрнани, то ли Фра Дьяволо (ср. у Мериме: «Лицо его, благородное и в то же время свирепое, напоминало мне Мильтоновского Сатану...»). Точно так же менее «романтична» Кармен: меньше уголовщины, «плутовского» (picaresque).

— «Кармен» — последняя трагедия с трагическим характером в западноевропейской опере. Прямолинейная направленность воли Кармен, «пафос характера» (Аристотель—Гегель).

### О ПУЧЧИНИ

Ни один из крупных европейских оперных композиторов не сумел избежать в той или иной степени воздействия Пуччини и приемов его музыкальной драматургии, не говоря об оперетте и о Кальмане — главном «пуччинизаторе» европейского опереточного искусства, давшего в «Фиалке Монмартра» опереточную параллель к «Богеме». Но элементы пуччиниевской драматургии можно встретить и в операх Шрекера (например, в «Дальнем звоне» и в «Отмеченных»), и у Альбана Берга в «Воццеке» — при всем атонализме его музыкального языка, и даже... у Стравинского в «Эдипе». Влияние музыкально-драматической техники Пуччини достаточно сильно и в советских операх. И тут амплитуда пуччинизма довольно обширна: от Держинского и Хренникова до «Семена Котко» Прокофьева!..

...Пуччинизм появляется у того или иного композитора всякий раз, когда он начинает сбиваться с плана музыкальной трагедии на мелодраму. Ибо Пуччини, действительно, никогда не поднимаясь до высот подлинной трагедии и не создав ни одного трагического характера (в этом его коренное отличие от Верди), сделался в XX веке первым и — если угодно — великим классиком неосентиментализма и мелодрамы.



...Массовость Пуччини, притом — в большом жанре. Одинаковый успех и в Кохинхине, и в Лондоне, и на Мадагаскаре, и в Пензе. Оперный театр первых десятилетий XX века — эра Пуччини.

...Не потому ли, что всем критическим эпохам (а отнюдь не десятилетиям общественного затишья) присущи грандиозные рецидивы сентиментализма?

### О БРУКНЕРЕ (Тезисы лекции)

Бах XIX в.: Спиноза; Пруст.

«Проснулся знаменитым» ...Проблема славы, репутации.

Провинциальность — и ультрамодернистский язык. Связь с Шубертом. Вагнеризмы Брукнера.

Оркестр. Гипноз чистой меди. Финал V симфонии; арфы VIII симфонии; четверное дерево и 8 валторн VIII и IX. Трубы — в VII, VIII, IX.

Мистичность, демонизм, пасторальность, просветленный юмор. Брукнер и венский стиль.

Имперсонализм — ср. с «романтическими» личностями Берлиоза, Вагнера, Малера.

Сущность абсолютной музыки. Чистый беспрограммный симфонизм.

Невозможность вербализации.

Тип *недраматической, неконфликтной, неконтрастной, нетрагической* симфонии: в противоположность Бетховену и Малеру.

Роль адажио; им кончается симфония. Финалы Брукнера.

Разница между Брукнером и Брамсом.

Разница в изложении тем; у Бетховена (III, особенно V, VIII) и Брукнера (VIII, IX, III).

Зависимость Брукнера от IX Бетховена: начало и кода. О d-moll'ной теме: Бетховен IX, Брукнер III.

Роль *adagio* из IX Бетховена.

«Готичность», «барокко».

Никоим образом не эпигон Вагнера...

Пантеизм.

.....  
Готический человек? Романтик?

О нелепости соединения «Брукнер — Малер». Отличия.

.....  
Австрийский крестьянин.

Религиозность.

Сверхчеловеческие экстазы.

Бах — Бетховен — Вагнер — Шуберт.

Четверной контрапункт финала VIII симфонии.

«Входит, как средневековый мистик, в романтику». Не понят ни врагами, ни сторонниками.

Новое симфоническое вступление — рождение темы (III, IV), тогда как у Бетховена — сразу, при полном дневном освещении.

Брукнер и Лист (программность и абсолютная музыка).

## О МАЛЕРЕ

(Главы книги)

1. Малер и «романтическая ирония».
2. Малер и чаплинский метод косвенной лирики.
3. Малер и дон-кихотский довоенный гуманизм (ср. Ганди, Ст. Цвейг и др.).
4. Малер — Достоевский, пересказанный языком «чаплинады».
5. Сказка народная, лубочная, шекспировская.
6. Что от Шуберта и что ведет к Шёнбергу и Альбану Бергу.
7. О славянском начале у Малера — чешского еврея: «сметанизмы», «чайковизмы», фольклор и т. д.
8. Диалектика «героического» и «патетического» (патетическое как субъективное выражение героического).

## О ПЕРВОЙ СИМФОНИИ МАЛЕРА

— Первые страницы партитуры, еще влажные от капель росы.

— Оркестр в конце первой части раздражается звонким молодым хохотом.

— Финал третьей части — бесконечная усталость разгромившегося шута.

— Веками культуры воспитанная стыдливость заставляет европейца при лирическом излиянии надевать маску («чаплинское» в Малере).

## О МАЛЕРЕ И ЧАЙКОВСКОМ

— Сублимация цыганского и жестокого романса у Чайковского (шансонетка в фортепианном концерте)<sup>1</sup>. «Банальное» у Малера отнюдь не как простодушное выражение чувств банального человека.

<sup>1</sup> Автор имеет в виду мелодию французской уличной песенки из среднего эпизода второй части концерта; эту песенку, по словам П. И. Чайковского, часто напевали в семье композитора. (Прим. ред.)

И того и другого обвиняли в вульгарности и мелодраматизме (Ганслик).

Нервный шок, идущий от музыки Малера, психическая напряженность. Та наэлектризованность атмосферы, которая ощущается во время исполнения произведений Малера и Чайковского.

Рождение симфонии из песни. Демократизация симфонии.

Героические попытки преодоления пессимизма, «борьба с роком» и т. д.

Вера в коллективистическую силу искусства.

### БЕРГ

— Апоплексический Капитан, фанатик Доктор, Тамбурмажор — самец с петушиным плюмажем.

— Принцип баллады в «Воццеке».

— Без «Воццека» не было бы ни «Носа», ни «Леди Макбет Мценского уезда».

— «Кармен» и «Воцтек» (сексуальность Марии и Тамбурмажора в «Воццеке» и Катерины Измайловой и Сергея в «Леди Макбет»).

— Альбан Берг и экспрессионизм;— и современная музыка.

— «Лулу» (посвящена Шёнбергу в день 60-летия). В отличие от «Матиса» Хиндемита — ярко театральная музыка.

### О МОЦАРТИАНСТВЕ ЧАЙКОВСКОГО

Чайковский в молодости — на всю жизнь — был ошеломлен «Дон-Жуаном» Моцарта. Основная идея: противопоставление предельной концентрации жизни — оцепенению смерти; максимум возможного контраста.

Чайковский это перенес на судьбу самого Моцарта: высшее воплощение жизненной силы, — феноменальная гениальность, — и ранняя смерть от голода, общая могила...

Но это же — основная тема Чайковского (порыв к счастью, жизни и сметающая все смерть): от «Ромео» до 6-й симфонии. Поэтому именно здесь воплощает Чайковский моцартовскую тему, а не в «Моцартиане» (1887), где для Моцарта слишком много Чайковского, и даже не в «Щелкунчике».

...Моцартианство «Пиковой дамы» в «спальне графини» (в IV картине), а не в пасторали из III картины!..

### О СОДЕРЖАНИИ 4-Й СИМФОНИИ ЧАЙКОВСКОГО

Чайковский в известном письме к фон-Мекк измелечил и обеднил содержание 4-й симфонии, подсочинив сюжет в духе чеховских повестей или даже потапенко-боборыкинской беллетристики.

Не пассивное «чередование тяжелой действительности и сновидения», а борьба. Трагедия — гибель — праздник (от дифирамба, как заключительный *Fis-dug* в «Кармен»). Праздничное в трагедии 4-й симфонии (а не обыденное, будничное, сумеречное).

### О СКРЯБИНЕ

Ларошфуко говорил: на две вещи — на солнце и на смерть — нельзя смотреть пристально. Скрябин хотел, чтобы все его слушатели непрерывно созерцали только солнце. Неудивительно, что их ослепленные глаза перестали различать другие предметы.

### О ШОСТАКОВИЧЕ

(В связи с 8-й симфонией)

Право на трагедию и трагическое искусство. Из пессимизма (Байрон, Метерлинк, Л. Андреев) трагедия не рождается. Трагедия как плод зрелости, силы, мужества, нравственной свободы, столкновения воли (эллины, Шекспир, классики испанской драматургии, Корнель). Трагическое — не пессимистическое (Чайковский, «Кармен» Бизе). Народность, праздничность. О термине «оптимистическая трагедия». О боязни трагического. Выращивание трагедии из эпоса. Маркс о социальной трагедии.

Шостакович как трагический поэт в музыке.

Преодоление трагедии. Торжество мужественной силы. Просветленная скорбь. Пасторально-героическое (ср. черты героической пасторали в Третьей симфонии Бетховена).

Идиллия...

Связь с традициями Чайковского и Мусоргского: боль, гнев, «слет злых сил», борьба за счастье...

### К ЛЕКЦИИ О ГОЛЬДОНИ

Об искусстве импровизации Гольдони в России

*Commedia dell'arte* и Чаплин. *Commedia dell'arte* и джаз. Университет всех комедиографов.

Об оперном театре и оперных правах XVIII в. Кастраты etc. 267 пьес. Либретто опер (155 комедий, 18 трагикомедий, 94 оперных либретто).

О «Мемуарах».

О Гольдони на русской и советской сцене. «Лгун» в Пушкинском театре.

Падение Венеции. Венецианский успех Гоцци.

Гоцци: оперы Казеллы, Пуччини, Прокофьева.

От буффонады, акробатики и импровизации — к характеру. Нельзя было вести пропаганду в театре импровизации. Отвергал импровизацию, реформировал маски.

Против стилизации в режиссуре и оформлении.

---

Лоне де Вега — Гольдони — Островский.

Странствование сюжета.

Гольдони противопоставлен стилю галантности, «Мира искусства», Гонкуров, рококо.

Сюжеты — не из новеллистики, но из быта, житейских анекдотов.

## БАЙРОН

Такого трагического пафоса не помнили со времен Эсхила.

Политическая география в стихах — «Чайльд Гарольд».

«Манфред» — феерическая поэма с богами в XIX веке!

Драматургическая полиморфность Шекспира и лиризм Байрона.

Английское лицемерие — игнорирование уродливой стороны жизни.

Защищал ноттингемских ткачей, ирландских католиков.

Против Веллингтона и культурного мародерства Англии.

Влияние Байрона на польскую (Словацкий, Мицкевич) и русскую литературы.

Гейне и Лепарди.

Ламартин, Виньи, Гюго, Мюссе.

Берлиоз («Корсар», «Гарольд в Италии»), Чайковский («Манфред»), Верди («Корсар», «Двое Фоскари»), Шуман («Манфред»).

---

Противоречие между высоким общественным положением и бедностью.

Конфликт гуманиста с силами политической реакции, с английским обществом.

Красота и хромота.

Прометей, но с рефлексией и раздумьями.

Дон-Жуан, но слишком серьезный.

Вертер, но у которого меланхолия подавлялась энергией и жаждой деятельности.

Мефистофель, но с избытком любви к людям, с состраданием (по Байрону, несчастный по своей вине еще более нуждается в помощи, чем тот, кто несчастен без всякой вины его).

«Байрон — ключ к Шопенгауэру» (Дюринг).

— «Наше право мыслить — наше последнее и единственное убеждение» (Байрон).

— Из дневника Байрона: «Бесполезно приказывать мне не исследовать, а верить: это все равно, что приказывать человеку не бодрствовать, но спать».

— Из «Дон-Жуана»: «Я рожден для оппозиции. Я всегда на стороне слабых. Если бы те, которые теперь у власти, пали, может быть, я посмеялся бы над падением, но стал бы на их сторону...»

Байрон и Руссо: космополитизм, борьба против общественной лжи и лицемерия, вожди нравственного обновления (лично не безупречные). Культ свободной личности, скитальчество, преследования. Война с обществом. Субъективизм, лирика. Страстный культ природы — дикой, пустынной. Идеализация малокультурных народов.

Но Руссо — «мимоза» и «черепашка», а у Байрона темперамент борца и атлета.

Шатобриан (обижался, почему Байрон не считает его своим предком).

Гёте — произведения Байрона — «непроизнесенные парламентские речи». «Будто вдыхаешь морской воздух».

## К ЛЕКЦИИ О МОПАССАНЕ

О жанре новеллы.

Генезис: аббат Прево, «Адольф» Константа, Стендаль (?), Мериаме (стиль повествования, *pointe* etc.)

Школа: Флобер.

Мопассан и Толстой; Чехов.

Мопассан и литературные направления (отношение к Золя).

Психологизм в понимании Мопассана.

Тема человеческого одиночества, достоинства, изуродованной любви, творчества («Сильна как смерть»), дворянство, чиновники.

«Милый друг» — роман без катарсиса.

Пессимизм Мопассана (ср. Флобер, Гюисманс).

Арелигиозность (опять о Толстом).

Мопассан и «философия отчаяния» (Паскаль, Кьеркегор).

Болезнь Мопассана (Гёльдерлин, Ницше).

---

Гедонизм, эпикурейство, эротика.

Пессимизм, одиночество, смерть.

Отсутствие иллюзий в оценке буржуазной действительности.

«Жизнь, только жизнь, ломти жизни» (из статьи о Тургеневе).

Но не «пошлая фотография жизни».

Чехов — наш «русский Мопассан».

Роман аналитический и роман объективный.

Флобер: «Если у вас есть оригинальность, нужно ее обнаружить; если нет — нужно приобрести». Определить одним эпитетом.

Портрет: «публике принадлежат наши произведения, но не наши лица».

---

Мопассан и Тургенев.

Роман — «искусство жизни», «история жизни».

Труд — единственный здоровый источник жизни.

---

Наблюдение.

«Бюффон сказал: гений — это только долготерпение. Я же скажу, что талант — это только упорное размышление, и дан он тому, у кого есть ум».

Бесстрастие < Флобер. Связь новелл с романом.

Чехов: «Мопассан как художник поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось после него уже невозможно».

(Влияние М. на Шницлера, Гофманстала, Куприна, О'Флаэрти... и Хемингуэя).

Противоречие между социальным и природным (биологическим), конфликт между законом и инстинктом. Извращение законами (какими?) человеческой природы.

---

«Почему воспроизводство жизни, прекрасное и свободное в природе становится трагичным для человека?»

«Бесполезная красота».

Гедонизм как маска пессимизма.

Изобразитель «гримас человечества» (Анатоль Франс).

### ЩЕДРИН

«Прокурор русской общественной жизни» («Искра»).

«Ненависть иногда бывает только особенной формой любви» (Белинский).

«История села Горюхина» — Гоголь — Щедрин.

«Эзоповская», «рабья» манера — вынужденное иносказание: «писатель, берясь за перо, не столько озабочен предметом предстоящей работы, сколько обдумыванием способов проведения его в среду читателей».

«Идейное крепостничество».

«В прессе рядом с «рабьим языком» народился язык холопский, претендовавший на смелость, но, в сущности, представляющий собою смесь наглости, лести и лжи...»

«Внезапность» — произвольное правительственное распоряжение или действие.

Герцен (1851) об эзоповском языке: «...человек, раздраженный оскорбляющим его препятствием, стремится его победить и почти всегда в этом успевает. В иносказательной речи чувствуются волнение и борьба. Эта речь более страстна, чем простое изложение... Обузданная мысль сосредоточивает в себе больше смысла — в ней больше остроты... Подразумеваемые слова увеличивают силу речи, нагота же не дает простора воображению...»

«Сердцевед» — становой пристав.

«Клуб взволнованных лоботрясов» — «священная дружина».

О «политической девственности» русского общества.

Слова Гоголя в «Мертвых душах» о «потрясающей тине мелочей, опутавших нашу жизнь».

Щедрин: «привычка спасла сердца от негодования, освободила совесть от упреков и во все человеческие отношения ввела проказу равнодушия» (изд. Маркса, X, 473). Ср. о силе привычки в «Старосветских помещиках» [?], об «охладевшем сердце», Щедрин — о «сердечной вялости».

«Учение Гоголя о тех приятных отношениях, в которых находится добродетель с пошлостью» (Щедрин — «Напрасные ожидания»).

Щедрин «превосходно улавливал политику в быте» (Горький).

Сатира Щедрина направлена «против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною. Черты эти суть: благодушие, доведенное до рыхлости, ширина размаха, выражающаяся, с одной стороны, в непрерывном мордобитии, с другой — в стрельбе из пушки по воробьям, легкомыслие, доведенное до способности, не краснея, лгать самым бессовестным образом...»

«Министерство околичностей» у Диккенса, «департамент препоп» и «департамент оговорок» у Щедрина.

«Сечение без рассмотрения»,

«сечение с рассмотрением»,

«снисходительность, но без послабления»,

«содержание сердец во всегдашней готовности для прочтения».

От Щедрина — «мягкотелый интеллигент».

Влияние Рабле, Сервантеса, Диккенса...

(В городе Глупове нет крепостных.)

Жизнь как «всемигунное предъявление чувств и помышлений на зависящее [?] распоряжение».

Плюшкин — «прореха на человечестве».

Роман-путешествие: «Мертвые души», «Современная идиллия».



## «ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ГАМЛЕТИЗМ

### 1

В литературное сознание XIX века «Гамлет» Шекспира вошел с репутацией особо загадочного произведения. Загадочность эта, отмеченная еще Гёте, весьма импонировала, например, романтикам. Тик окрестил «Гамлета» «иероглифом неисчерпаемого глубокомыслия»; Грильпарцер уверял, что именно в недосказанности, таинственности «Гамлета» и заключено своеобразное притягательное обаяние этой великой трагедии. И действительно: в огромной шекспириологической литературе наибольшее количество хитроумия и чернил было израсходовано именно на «Гамлета». Филологи-германисты и филологи-англисты, философы разных толков — гегельянцы, шопенгауэрианцы, вплоть до антропософов, — юристы, врачи, невропатологи усиленно, в меру эрудиции и способностей, пытались «разгадать» тайну поведения и раздумий Датского принца. Выводы поражали разноречивостью. В «Гамлете» усматривали то защиту протестантизма (Герт), то, наоборот, — апологию католицизма (Шпанир, Рио). Если Стедefeld видел в «Гамлете» протест против скептицизма Монтэня, то Фейс объявлял Гамлета последовательным учеником французского мыслителя. Тайну пресловутой «медлительности» Гамлета объясняли и патологической абулией (безволием), и сексуальным неврозом (новейшие работы фрейдистов Джонса и Эриха Вульф-фена), и даже тем, что под плащом Эльсинорского принца скрывается хрупкое существо прекрасного пола (это открытие сделал Вининг в курьезной работе «The mystery of Hamlet», 1881). Разумеется, широко пользовались аллегорическим комментированием. По некоему Меркаду, например, выходит, что в «Гамлете» зашифрована целая система философии истории: Гамлет — это дух стремления к истине или реализация этого духа в образе исторического прогресса, король Клавдий — воплощение мирового зла, Офелия — олицетворение церкви (!), Полоний — ее абсолютизма и традиции, дух — голос идеального христианства, Фортинбрас — свобода и т. д. Умножить число подобных курьезов было бы делом весьма нетрудным.

Однако, как бы ни были разноречивы домыслы шекспириологов-профессионалов и шекспириологов-дилетантов XIX века, все они сходились в одном. Трагедия Датского принца понималась ими как трагедия мысли, и расхождения начинались лишь с определения содержания этой трагедии мысли. Пьеса Шекспира, таким образом, становилась философской, проблемной чуть ли не в жанре Ибсена, и ключ к ней, очевидно, был заключен в монологах глав-

ного действующего (точнее — не действующего, а размышляющего) лица. Сам же Датский принц превращался в носителя раздвоенного сознания, философского сомнения, невыразимых мук творческой мысли, наконец, в прообраз современного интеллигента. Основной тон давала авторитетная концепция Гёте (в «Годах учения Вильгельма Мейстера»): Гамлет — человек, у которого интенсивнейшая мыслительная жизнь парализует способность к практическому действию. В рефлексии Гамлета всякая проблема предстает под столь многообразными углами зрения, притом по-своему правомерными, что выбор одного из них для опоры практического поступка невозможен или до чрезвычайности затруднен. Вся жизнь Гамлета — в вечном выборе, колебании, сомнении. Интеллект неизмеримо вырос за счет атрофирующей воли.

Истолкование Гёте для XIX столетия оказалось решающим. «Гамлет» — трагедия ищущей и сомневающейся мысли, и осью этой трагедии является знаменитый монолог «Быть или не быть». Оставалось лишь локализовать Гамлета в строго философских категориях. Это сделали немецкие гегельянцы — Эдуард Ганс, Рётшер, Теодор Фипер и др. В диалектическом движении идеи Гамлет есть воплощение той ступени, которая называется рассудком (Verstand) — чисто теоретическим мышлением, неспособным реализовать субстанциальный разум (Vernunft). Гамлет — герой и трагическая жертва рефлексии.

Подобная постановка вопроса, конечно, сильно переакцентировала действие трагедии. Она превращала трагедию в гигантский философский монолог, перебиваемый сценическими эпизодами. Отдельные узловые точки фабулы — только предлог для раздумий героя. Само по себе действие трагедии — все эти подслушивания, убийства, призраки — потеряло самодовлеющий интерес. Прочие персонажи — Полоний, королева, Горацио — оказались лишь подающими реплики философствующему принцу. Зато фигура Гамлета переступила за рамки трагедии и была причислена к сонму «вечных образов». Из общества Гильденстернов и Розенкранцев Гамлет попал в несравнимо более почтенный круг Прометеев, Фаустов, Дон-Жуанов и Дон-Кихотов. Иногда в это общество вводят и совсем высоких персонажей. Так, вышедшая в 1918 году книга Германа Тюрка носит эффектное название «Фауст—Гамлет—Христос». Гамлет превращается в нарицательное имя, он становится родоначальником гамлетизма. Гамлетизм — модная «болезнь века» (и именно XIX века), она сродни мировой скорби и сплину. Всякий интеллигент-нытик не без гордого самодовольства будет вести свою генеалогию от принца Дании. В литературе размножатся «Гамлеты Щигровского уезда».

Когда заходит речь об освоении наследия драматурга такого масштаба, как Шекспир, вполне законно поставить вопрос: следует ли осваивать Шекспира с балластом неисчислимых комментаторских наносов или же попытаться хоть частично разгрузить его от последующих идеологических напластований?

Бесспорно, что Шекспир был автором трагедии «Гамлет». Проблема, однако, заключена в том, чтобы определить, является ли Шекспир одновременно и создателем гамлетизма, этой своеобразной социальной болезни XIX (а не XVI—XVII) веков. А исторический «Гамлет» и гамлетизм — это вещи далеко не целиком совпадающие. Попробуем определить генезис и классовую природу гамлетизма.

К сожалению, для исследователя «Гамлета» совершенно неосуществима возможность апеллировать непосредственно к подлинному Шекспиру. Известно, какой непроницаемой завесой скрыто от нас все относящееся к биографической истории автора «Гамлета». Гипотеза Селестена Дамблона о Ретленде, при всей ее соблазнительной правдоподобности, продолжает оставаться гипотезой. Известно также, как трудно определимы социальные корни драматургии Шекспира и как расходятся между собой концепции буржуазных литературоведов-социологов (Шюккинг, Аронштейн) и марксистов (Фриче, Луначарский). Полная, методологически точная реконструкция подлинного замысла Шекспирова «Гамлета» — дело исследователей на ближайшие годы. Кое-какие соображения о расхождении между Гамлетом начала XVII века (первое издание *in quarto* 1603 года, второе — 1604) и гамлетическим мифом Гёте в XIX столетии все же могут и должны быть сделаны.

Первое расхождение, наименее существенное. Гамлет мифа XIX века — бледный юноша в бархатном камзоле, с горящими глазами, с мировой скорбью во взоре. Он изящно драпируется в складки плаща, беседуя с Офелией; он по Чайльд-Гарольдовски загадочен, рассматривая на кладбище череп Иорика. Таким его увековечил Эжен Делакруа; по-видимому, так его изображали на сцене Тальма, Кин и Кэмбл. Он похож не то на Эрнани, не то на одного из незаконнорожденных романтических героев (вроде Антони из драмы Дюма-отца или Дженнано из «Лукреции Борджиа» Гюго). Однако Гамлет XVII века, исполняемый одареннейшим актером Елизаветинской эпохи Ричардом Бербеджем, имел около тридцати лет от роду, был толст и страдал одышкой — так явствует из текста 1604 года.

Но дело не во внешнем облике. Гораздо важнее второе расхождение. Гамлет XIX века — это интеллигент с чрезмерной силой рефлексии и большой волей, это человек сомнения, скептик. Однако анализ поведения Гамлета на протяжении пяти актов трагедии отнюдь не свидетельствует о клиническом безволии и бездеятельности героя. Надевая маску безумия, Гамлет ведет свою роль хитро, обдуманно и с безукоризненной осторожностью. Он играет ее как опытный и талантливый актер. Он превосходный притворщик и мистификатор<sup>1</sup>. В целом ряде ответственных случаев он сразу, не колеблясь, принимает решение. Так, проезд труппы странствующих комедиантов наводит его на мысль о «мышеловке». Если убийство Полония совершается им в состоянии внезапного аффекта, то Гильденстерна и Розенкранца он посылает на верную смерть с обдуманной расчетливостью, не обнаруживая ни в том, ни в другом случае особых угрызений совести. Вообще, он во многом напоминает свой прототип из Саксона Грамматика и Бельфоре — хитрого и необычайно умного человека.

Последуем дальше. На основании суждений и оценок современников Шекспира у нас нет никаких данных утверждать, что Гамлет занимал среди прочих трагедий Шекспира — «Макбета», «Лира», «Отелло» — некое исключительное место, будучи особо «философической» драмой. Между тем эти остальные трагедии Шекспира никак не могут быть названы «философскими», проблемными в духе Геббеля или Ибсена или тем, что французы называют «*pièces à thèse*». Из них трудно извлечь идеи дидактического типа (что «доказывает» «Отелло»? или «Лир»? или «Макбет»? что не нужно быть ревнивым? или задавать дочерям нескромные вопросы? или стремиться к власти?). Это менее всего значит, что в них нет идеологии (ибо идеологическое построение есть и в любом водевиле, в фарсе или детективной мелодраме); это значит только, что идеология выражена не в четко сформулированном тезисе, который требуется доказать (как у Дидро или у Геббеля, Ибсена), но в поступках, характерах и речах действующих лиц.

Драмы Шекспира — это драмы стремительного действия, эффектно закручиваемой интриги, необузданных характеров, неистовых страстей. В них выведены последние феодальные распри, дей-

---

<sup>1</sup> Последнее обстоятельство дало возможность одному из новейших критиков Гамлета — Густаву Вольфу (Мюнхен, 1914 г.) — объявить вообще все поведение Гамлета сплошным «театром для себя», причем принцип трактуется как убежденный пессимист, который находит выход из скуки только в мистификаторской игре. При этом он сам придумывает конфликты, играет роль сумасшедшего, принимает позу морального обличителя и т. д.

ствуют последние героические феодалы, то борющиеся с королевской властью, то со скрежетом зубовным складывающие оружие. В них показано столкновение феодального уклада с новым, буржуазным — классовые противоречия, движущие историю Англии, стык средневекового и гуманистического образа действия и морали. На сцене скрещиваются клинки шпаг, в разыгрываемых битвах крошатся люди, ручьями льется кровь, действующим лицам вырывают глаза (Глостеру в «Короле Лире»), или хотят их выжечь раскаленным железом (принцу Артуру в «Короле Джоне»), или насилюют женщин, отрубая им затем руки и обрезая язык (эпизод с Лавинией в «Тите Андронике»). Эти и подобные моменты дали возможность иным неисторически мыслящим критикам обвинять Шекспира в моральном извращении и чуть ли не садизме. При этом выпускалось из виду, что нельзя судить английского драматурга конца XVI века с точки зрения филистерской морали немецкого приват-доцента XIX столетия.

Не забудем о жестоких феодальных правах, в лучшем случае едва прикрытых лоском светского гуманизма, о диких суевериях, которым не чужд был и творец индуктивной логики, канцлер Френсис Бэкон, — о том, что конкурентами театров в зрелищном плане являлись травли и избиения медведей, петушинные бои, а главное — публичные казни: четвертования, колесования, не говоря уже о клеймениях, норках, отрезываниях ушей, носов и т. д. Да и сам театр весьма своеобразен. Вспомним блестящее (и в общем верное) описание его у Инполита Тэна: всех этих лодочников, мясников, подмастерьев, торчащих еще за несколько часов до начала спектакля в партере (стоячем, а не сидячем, как ныне); они забавляются, едят, щелкают орехи, запивают их в изобилии пивом, испражняясь тут же в специальный большой чан, награждают друг друга пинками и тумаками; во время действия они шумно выражают одобрение или негодование, свистят, делают вслух замечания — конечно, далеко не в безукоризненной по такту форме, — а иногда и просто врываются на сцену. Аристократия, феодальная знать, а также обуржуазивающаяся аристократия — другой зрительный элемент — также не слишком высок ни в моральном, ни в гигиеническом отношении. Королева-«девственница» Елизавета собственноручно бьет и сечет придворных дам, раздает оплеухи вельможам, плюет им в лицо. Король Иаков, сын Марии Стюарт, вовремя «отмежевавшийся» от своей трагической матери и тем самым обеспечивший себе после смерти Елизаветы английский престол, никогда, например, не моет рук, а только перед обедом трет кончики пальцев о мокрую салфетку. Едят руками, громко рыгая и отплевываясь. Историки елизаветинской Англии — Гаррисон, Торнбери, Дрэк и другие — могут привести

множество живописных фактов, характеризующих наличие самых диких феодальных пережитков, лишь слегка завуалированных ренессансными, преимущественно итальянскими или французскими заимствованиями. Они далеки от утонченных царедворцев-гуманистов Италии, идеальный облик которых набросал в своей знаменитой «Книге придворного» («Il libro del cortegiano») Бальдассаре Кастильоне. Англия вступает на путь капиталистического развития много позже Италии и Испании и за это платится реликтами феодального варварства.

У нас нет современного Шекспиру описания, изображающего какое-либо из представлений «Гамлета». Но скажем откровенно: гётеанский безвольный герой, полный интеллигентных раздумий о смысле жизни, на фоне «веселой старой Англии» кажется почти что вопиющим модернизмом. Скорее воображаешь Гамлета-мстителя, ведущего искусную и опасную игру, передового гуманиста по образованию, однако не до конца преодолевшего феодальное мировоззрение и потому чувствующего «распад связи времен». По-видимому, трагедия прельщала зрителей увлекательным, нарочито замедляемым минутами раздумия Гамлета действием с уголовной интригой; зная технику актеров того времени, легко представить, как акцентировались сцены безумия Гамлета, его цинические шутки по адресу Офелии, самое помешательство Офелии; при этом актер, игравший Офелию, вряд ли стилизовал ее под сентиментальную картину Каульбаха или Ганса Макарта. Остроты Гамлета и грубые шутки могильщиков, вероятно, вызывали гомерический хохот, как и вообще все сцены безумия Гамлета; над сумасшедшими в Англии XVI и XVII века жестоко потешались, а не романтизировали их. Наконец, поединок Гамлета с Лаэртом превращался в самостоятельный фехтовальный матч по всем правилам искусства, длившийся никак не менее пятнадцати минут: то был как бы вставной аттракцион. В «Наказанном братоубийстве» — немецкой переделке «Гамлета» конца XVII века — в сцене фехтования особенно подчеркивалось, причем в гротескном плане, кровотечение из носа у Гамлета.

Иными словами, сценическое содержание «Гамлета» XVII века слагалось из сцен ужасов и сцен юмористических, и представлять себе «Гамлета» в виде сплошного философского монолога с сюжетными отступлениями было бы в высшей степени неисторичным. «Гамлет» Шекспира в XVII веке — не книжная драма, вроде «Манфреда» Байрона, второй части «Фауста» Гёте или «Небожественной комедии» Красинского, где читателю в тиши кабинета предоставлена широкая возможность по несколько раз перечитывать отдельные значительные строки, вглядываясь в их сокровенный смысл. Основная масса шекспировских зрителей, вероятно,

облегченно вздыхала по окончании монолога, воспринимая его — и не без некоторого основания — лишь как искусное замедление увлекательного действия. На английской сцене XVII века «Гамлет» — если так можно будет выразиться — существовал без гамлетизма. Бёрбедж играл «негамлетического» Гамлета. Очевидно, истоки гамлетизма следует искать позже.

Нет сомнений: в конце XVIII и в начале XIX века Гамлет был сильно интеллектуализирован. Трагедия Шекспира оказалась трамплином для последующих сложнейших метафизических построений. «Гамлет» — не единственный из драматургии Шекспира пример такой последующей философской обработки. Мы знаем, как транспонировал «Бурю» Шекспира Эрнест Ренан в своих двух философских драмах, сделал Просперо и Калибана символами политических начал в классовой борьбе XIX века во Франции. Мы не говорим уже о многочисленных модернизациях менее сложного типа, что имеет место в случае с «Троилом и Крессидой», которую Георг Брандес (в своем труде о Шекспире вообще сочинивший фантастический роман о нем) истолковывает как пародию на гомеровский мир с переоценкой этической стороны его героев, — будто, как справедливо иронизирует Шюккинг, полемика с господствующими в елизаветинской Англии концепциями античности входила в круг интересов лондонских завсегдатаев театра «Глобус».

Но очистить Шекспирову «Гамлета» от последующих наслоений — это еще половина задачи. Остается другая: объяснить самый факт появления этих напластований. Иными словами, остается определить место и время зарождения гамлетизма — этой своеобразной «философии сомнения», — вскрыть его классовые корни и проследить в самых общих чертах его историю. К этой теме мы и попытаемся сейчас перейти.

### 3

Дальнейшая судьба Шекспира и его трагедии «Гамлет» вкратце такова.

Английская революция приводит к категорическому запрещению театральных представлений. Три постановления парламента — 1642, 1647 и 1648 годов — гласят о закрытии всех публичных театров. Пуритански настроенная буржуазия рассматривает сцену как орудие пропаганды классово-враждебной идеологии: лондонские театры обслуживают аристократическое общество, либо потакают «низменным вкусам черни» (т. е. низших слоев городского мещанства, подмастерьев и разного другого рабочего люда). В 1644 году разрушают самое здание театра «Глобус». Актеры

подверглись тюремному заключению, медведи — участники жестоких забав лондонских жителей — были перестреляны отрядом пуританских солдат. В эпоху протектората Кромвеля спектакли случайны и редки, притом даются втайне, в домах частных лиц — каких-либо знатных или зажиточных граждан, у которых уцелело пристрастие к театру даже среди бурь свирепой гражданской войны. Воспоминания о Гамлете, мстителе за отцеубийство и узурпаторство, постепенно стираются. Шекспир надолго сходит с репертуара. Лишь в Германии его продолжают играть бродячие комедиантские труппы, приспособливая его по мере сил к убогому уровню понимания зрителей, еще более пониженному Тридцатилетней войной. Шекспир дается в виде донельзя упрощенном и балаганно-гротескном.

Реставрация вновь открывает театры. Однако их репертуар уже не прежний. Шекспир, Марло, Бомонт и Флетчер, Мэссинджер, Вебстер более не фигурируют в нем. Роялисты-эмигранты завозят из Франции классицизм. Новые пьесы сочиняются по рецептам Аристотеля, Горація и Французской Академии, новые трагедии соблюдают единства и полны античных мифологических реминисценций, они менее всего напоминают бурную шекспировскую драму с ее убийствами, схватками, неистовыми проклятиями и озорными шутками. Двор Карла II набрался галантности и куртуазии двора Людовиков, в нем задает тон изысканный француз герцог Граммон, туда приезжают французские актерские труппы. О Шекспире почти не вспоминают. Сент-Эврмон, живущий изгнанником в Англии, ни разу не называет его имени в своих многочисленных корреспонденциях и, по-видимому, ни разу о нем не слышал. Единственное имя елизаветинской эпохи, которое он упоминает, это Бен Джонсон; последний сохраняет кое-какую популярность, как один из пионеров английского классицизма. Сент-Эврмон знает его трагедию на сюжет из римской истории — «Сеян». Другие французские литераторы, гостившие в Англии, — Сорбьер, Шапизо и другие — тоже ни одним словом не обмолвились о Шекспире, хотя и обнаруживали большой интерес к английскому театру.

Пренебрежительное отношение к автору «Гамлета» продолжает существовать в высших слоях английского общества и в XVIII веке. В Шекспире усматривают нечто гигантское и бесформенное, нарушающее все правила изящества и приличия. Даже наиболее выдающиеся умы того времени заражены скептицизмом по адресу драматурга; среди них — Юм, лорд Честерфильд, Гиббон...

И тем не менее именно XVIII век начинает грандиозную эпопею реабилитации Шекспира, заканчивающуюся культом Шек-



спира у романтиков, с испуганными дифирамбами поэту у Виктора Гюго, Стендаля и других. Шекспиромания охватывает прежде всего Францию и Германию. Разумеется, дело не в поверхностной литературной моде. Обращение европейской интеллигенции к Шекспиру — это одна из фаз классовой борьбы между дворянством и буржуазией, в XVIII веке доходящей до кульминационного пункта. Война идет на всех фронтах: и в области научной мысли, где энциклопедисты взрывают остатки феодально-католического мировоззрения; и в области этики, где дворянскому аморализму противопоставляется сентиментализм и воинствующая мораль Руссо, Дидро, Лессинга, позже Канта, и в области искусства, где создаются новые жанры мещанской трагедии, семейной драмы, слезливой комедии, сентиментального романа и т. д. Мы не говорим уже об основном — грандиозном экономическом возвышении буржуазии, особенно во Франции. XVIII век — весь в лихорадочной подготовке революции.

В сознании европейской интеллигенции XVIII века Англия выступает как классическая страна буржуазных революций. Отсюда «англомания» — обостренный, стихийный интерес ко всему английскому: к эмпиризму и сенсуализму английской философии, к великим открытиям Ньютона, к парламентской жизни и либеральным свободам, к постановке проблемы прав личности, к английской морали, к правоучительным журналам Стиля и Аддисона, к английской литературе (Лилло, Мур — отцы новой трагедии!), к правам и модам, к английским актерам — мировая слава Гаррика на континенте! — словом, ко всему, что возросло по ту сторону Ламанша.

Англомания приводит, наконец, к возрождению Шекспира. Его неустанно пропагандирует Гаррик. Правда, и он боится показать «пьяного дикаря» и «безумца» во весь его гигантский рост. Он изменяет развязки на благополучные (например, в «Ромео и Джульетте», «Короле Лире»), выкидывает наиболее шокирующие сцены (например, сцену с могильщиками в «Гамлете», рискуя, что за это «лондонская чернь забросает его на сцене скамейками»), вообще всячески полирует Шекспира, как бы пытаясь прикрыть его прекрасную наготу. Разумеется, Макбета, Гамлета, Лира он играет в придворном камзоле и пудреном парике. И тем не менее он преклоняется перед Шекспиром, рекомендует всякому молодому актеру «всегда держать томик Шекспира или в руках или в кармане, храня его как талисман». Бурный энтузиазм Гаррика захватывает и его многочисленных поклонников. Во Франции Дидро, Мерсье, балетмейстер Новерр, в Германии Шлегель, Лессинг, Гёте, Гердер, Виланд красноречиво и страстно пропагандируют английского драматурга.

Что же сейчас влечет к Шекспиру? Прежде всего возможность превратить его в таран придворно-классического репертуара: Шекспир нарушает классические правила и салонные условности; Шекспир, выражая дух бурного гуманистического индивидуализма, борется за «живого человека» в противоположность резонерствующим схемам эпигонов Корнеля и Расина. Трагедии Шекспира вызывают у зрителей сильнейшее моральное потрясение, ибо в шекспировых трагедиях торжествует «гений» над «правилами» (а в переводе с языка теоретиков XVIII века — творческое начало молодого класса над исторически сложившимися предрассудками). Разумеется, во всем этом Шекспир прежде всего не историческая фигура, а символ. Именно символ разрушения правил, при этом не только литературных: Шекспиром занимаются не историки, а политики и агитирующие за новую мораль литераторы.

Следует ли напомнить, сколь велика дистанция между этим Шекспиром, символическим знаменем воинствующей буржуазии XVIII века, и историческим Шекспиром? Транспонировка Шекспира в XVIII веке есть, однако, нечто неизмеримо более серьезное, нежели филологическая ошибка. Это — грандиозная попытка третьего сословия нащупать для себя почву в культурном наследии прошлого. «Искаженный» Шекспир становится мощным рычагом идеологической борьбы в литературе.

Вернемся к «Гамлету». В эту первую стадию освоения Шекспира акцент делается менее всего на трагедии о Датском принце. В центре внимания скорее другое — «Макбет», «Ричард III», вереница «злодеев на троне», тиранов, терзаемых ночными кошмарами, стирающими с чела холодный пот после галлюцинаций, когда перед ними встают призраки загубленных жертв. Именно в таких местах, например, потрясает французов Гаррик, именно сцену с призраками из «Ричарда III» считает вершиной творчества Шекспира один из лидеров драматургии XVIII века Бакюлар д'Арно. Политическая окраска этих обличительных сцен, направленных против тиранов, совершенно ясна. Дальше следуют «Отелло» и «Лир» — как семейные, домашние трагедии. В Лире видят не короля, а оскорбленного в лучших чувствах семьянина-отца. В эту же серию «домашних трагедий» попадает и «Гамлет». Датский принц — в данной трактовке — менее всего проблематичен. Это сентиментальный юноша, оплакивающий смерть отца, шокированный в своей чувствительности легкомысленным поступком матери, нежно влюбленный в Офелию. Такого Гамлета — сентиментального молодого человека в расшитом кружевами кафтане — изображает Гравело в своих иллюстрациях к Шекспиру (лондонское издание 1757 года). Таким же слезливым и порыви-

стым меланхоликом в духе Руссо его трактует знаменитый пемецкий актер Брокман, играющий Гамлета в Гамбурге (1776) и Берлине (театр Дёббелина, 1778). Этого Брокмана — сентиментального Гамлета с сильным оперно-балетным налетом — запечатлел в своих замечательных гравюрах немецкий художник Даниэль Ходовецкий.

Нечего и говорить, что действие сентиментального Гамлета сильно изменено. Во французской переделке Дюси 1769 года Гамлет — по образцу классической трагедии на античные темы — ежеминутно взывает к богам, прогуливается по эльсинорскому дворцу, прижимая к сердцу урну с прахом покойного отца; Клавдий и королева имеют наперсников, перед которыми раскрывают свои злодейские замыслы; Офелия оказывается дочерью Клавдия, и конфликт Гамлета сводится исключительно к тому, что — подобно Сиду Корнеля — он должен убить отца своей возлюбленной. В конце концов Гамлет, не сомневаясь, что жить стоит, благополучно женится на Офелии. «Публика желает, чтобы он (Гамлет) остался жив», — говорит директор театра Серло в «Вильгельме Мейстере» Гёте. И действительно, Гамлет выходит из передраги торжествующим и победоносным — в переделке Шредера; Гамлет сочетается счастливым браком с Офелией — в русской переделке Сумарокова. Влиятельный немецкий критик этой эпохи Шинк, идейный ученик Дидро и Лессинга, считает, что смерть Гамлета «нарушила бы все законы поэтической справедливости, моральности и правдоподобия».

Таков Гамлет молодой буржуазии XVIII века. Он вовсе не загадочен. Никакой «проблематики» в нем нет. Это обычный герой мещанской драмы, чувствительный, благородный, храбрый, нежный к прекрасному полу; он близок персонажам Руссо, Лессинга, Бернардена де Сен-Пьера. Оскорбленный в своих лучших чувствах, он предается меланхолии; внешние препятствия отдалают его от сердечно любимой Офелии; но добродетель торжествует, Гамлет садится на престол, надевая венец на возлюбленную, и являет пример «просвещенного государя» в духе буржуазных законодателей, юристов и философов XVIII века. Меланхолия навсегда удаляется с его чела. Гамлет все еще не заражен бактериями гамлетизма.

#### 4

Первое законченное выражение гамлетизма как особой проблемы психологии европейского интеллигента мы находим у Гёте. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1795) немецкий поэт дает развернутую концепцию характера и поведения

Датского принца, тем самым закладывая краеугольный камень гамлетического мифа XIX столетия.

Концепция эта общеизвестна. Гёте первым высказывает мысль, что причина роковой медлительности Гамлета, никак не решающегося выполнить веления духа, кроется не во внешних препятствиях — каких-либо стратегических или дипломатических соображениях, — оно в самом Гамлете. Гамлет медлит, потому что он психически раздвоен. Он сознает всю необходимость мщения («дела»), но не может приступить к его выполнению. Его интеллект, чудовищно развитый, парализует его волю. Каждый поступок предварен у него столькими размышлениями, предстает под столь различными углами зрения, что становится практически неосуществимым. В этой страсти к чрезмерной рефлексии, в этом перевесе созерцания над действием — подлинный рок Гамлета. В античной трагедии рок противостоял герою как внешняя сила; у Шекспира рок героя — в его же собственной душе. «Гамлет», по Гёте, — первая мировая трагедия раздвоенности, страсти к познанию и мировой скорби. Гамлет протестует против исторического порядка («мир — тюрьма, Дания — самое скверное из ее отделений»), но протест его бездействен. Все поступки Гамлета случайны, выполнены без всякого плана, под влиянием мгновенного аффекта. Как выразитель мировой скорби Гамлет становится отцом Вертера, как герой трагедии познания — прообразом Фауста. Вечное сомнение и вечная неудовлетворенность, теоретический культ «дела» вместо реального, практического действия — удел гамлетических натур.

Чрезвычайно поучительно наблюдать, как искусно Гёте гримирует Гамлета под Фауста. Они становятся почти неразделимы. Все эпитеты, например, которыми оделяет Освальд Шпенглер пресловутую «фаустовскую душу» европейской культуры, целиком приложимы и к Гамлету. По аналогии этот процесс распространяется и на других действующих лиц шекспировой трагедии: Офелия стилизуется под Гретхен, Лаэрт — под Валентина. В таком виде Офелия становится излюбленной темой немецких сентиментальных картин. Эту же расстановку персонажей подхватывает позже и опера: «Гамлет» Тома стоит «Фауста» Гуно!

Почему же Гёте (а за ним и большинство шекспирологов, особенно в первой половине XIX века) в центре трагедии ставит фигуру сомневающегося героя; героя, теоретически сознающего необходимость совершить дело, но практически не могущего его осуществить?

Да потому, что ситуация Гамлета в отношении мщения в точности повторяет (или превосхищает) ситуацию немецкой буржуазной интеллигенции конца XVIII века, теоретически пони-

мающей правомерность Великой французской революции, но практически бессильной или не решающейся к ней примкнуть.

Ключ к Гамлету, говорит Гёте, заключается в том, что «великое дело возложено на душу, которая для дела не создана». Гамлет — «прекрасное, чистое, благородное, в высшей степени моральное существо, но без той чувственной силы, которая рождает героев». От Гамлета требуют непосильного для него свершения «дела».

Трудно не усмотреть в этой характеристике сильно идеализированное изображение немецкой интеллигенции. Патриотическая освободительная мысль Германии от Лейбница до Канта бесконечно опередила общественно-экономическое положение немецкой буржуазии. Последняя страдала от политической раздробленности Германии на мелкие княжества, от феодальных привилегий дворянства, от произвола многочисленных властителей и князьков, от несчетных податей и налогов... Поднять революцию немецкая буржуазия была бессильна. Больше того, передовые мыслители и художники — Гердер, Гёте, Кант, Бетховен — были далеко впереди консервативной, политически и интеллектуально отсталой массы мещанства, они не могли пойти в ней отклика и опоры, они горделиво возвышались над общим мещанским уровнем и часто были вовсе не поняты. Отсюда — или выход в экзальтацию чувств «бури и натиска», с пассивным протестом в виде самоубийства Вертера, или бегство от оскорбительной феодально-немецкой действительности в вымышленную прекрасную страну — идеальный эллинский мир Шиллера, Гёте и Гёльдерлина, с неизбежностью мучительного контраста между идеалом и жизнью, со все усиливающейся тоской по этой проекции в античность собственных мечтаний, — тоской, доведшей Гёльдерлина до иступления и умопомешательства.

Смерть отца Гамлета вырвала Датского принца из прекраснодушных раздумий Виттенбергского уединения и поставила перед ним проблему действия. Точно такую же проблему поставила перед буржуазными немецкими мечтателями Великая французская революция — событие общеевропейского, даже всемирноисторического масштаба. Немногие из них — вроде Георга Форстера — действительно примкнули к революции. Немногие остались ей верны, когда выяснилось, что революция создается не принципами либерального просветительства, приводящими к бескровному торжеству «мирового разума», но политической борьбой партий. Диктатура якобинцев оттолкнула от революции вначале романтически приветствовавших ее Клопштока и Шиллера. «Испытание кровью» так же устрашало идеологов немецкой интеллигенции рубежа XVIII—XIX веков, как необходимость убить — Гамлета

в трактовке Гёте. Отсюда мучительный разлад. В принципе французская революция признается законной и необходимой. Кант создает «немецкую теорию французской революции». Гёте во время канонады при Вальми, когда революционные французские войска под предводительством Келлермана отразили натиск интервентской армии герцога Брауншвейгского, с полным пониманием событий произнес, обращаясь к окружающим, знаменитые слова: «Отсюда и сегодня начинается новая эпоха мировой истории, и вы можете сказать, что присутствовали при ее начале». Но это — в теоретическом сознании. На практике отношение к революции противоречивее: метания от восхвалений к пасквилям, сознание собственного политического бессилия, бесконечные сомнения и терзания по поводу социальной ограниченности немецкого бюргерства. Отсюда, наконец, особо интимное понимание трагедии Гамлета, в той концентрации, которую формулировал Гёте. Корни популярности Гамлета и того особого, исключительного места, которое отныне начинает занимать эта трагедия Шекспира меж всеми прочими, кроются в политических событиях конца XVIII века.

## 5

Символически связав свою судьбу с судьбой Гамлета, немецкая (а позже и вся европейская) интеллигенция превращает историю дальнейших истолкований трагедии Шекспира как бы в миниатюрное зеркало своих общественно-философских сдвигов и потрясений. Гамлет все более и более отрывается от своего исторического гнезда — елизаветинской Англии, надевая на себя поочередно одежды философской мысли XIX века, будучи последовательно байронистом, идеалистом, гегельянцем, шоненгауэрианцем, пессимистом, клиническим объектом позитивизма, мистиком, антропософом и т. д. Интерпретация Гёте, превратившая исторический образ в «сверхисторический» символ, широко раскрыла двери перед любым метафизическим фантазированием на тему о созерцательном, размышляющем и сомневающемся герое. Все они отправляются от предпосылки Гёте: Гамлет — мыслитель с бездательной волей.

Трактовка, акцентирующая политическое значение образа Гамлета, то, что не договорил Гёте, обнажается после Венского конгресса в эпоху реакции Меттерпиха. Гамлет становится воплощением достоинств и недостатков «германской нации». Людвиг Бёрне, обрушивающийся на политический индифферентизм немецкой интеллигенции, на ее чрезмерное пристрастие к метафизике

вместо действия, на отсутствие у нее мужества, что вынуждает ее жить античными или романтическими химерами,— предъявляет Гамлету настоящий обвинительный акт. По Бёрне, Гамлет — мнимый герой, он — трус, который «мечтает, когда все спят и ничего не хотят о нем знать, и спит, когда все бодрствуют и заняты своим делом», «он смел в замыслах и труслив, когда дело доходит до их выполнения, он хочет отделаться остроумием там, где надобно мужество». Чтобы хоть немного вдохнуть в себя храбрости, он «опьяняется словами».

Совершенно очевидно, что не Датский принц сам по себе вызвал у Бёрне столь язвительное негодование. Бёрне вне себя по другой причине. Гамлет — это политический характер и поведение немецкого бюргерства после освободительной войны; и Бёрне подчеркивает это, снимая с образа Гамлета всяческую вуаль. «Если бы немец сочинил Гамлета, я бы этому ничуть не удивился. . . Ему стоит только описать самого себя — и Гамлет готов». Убийство студентом Зандом драматурга и агента русского правительства Кюцбегу вызывает у Бёрне сравнение с убийством Гамлетом Полония.

Бёрне резко высказал точку зрения, которая скрыто или явно исповедовалась многими. Бёрне лишь парадоксально акцентировал отрицательные стороны в том, что другие истолкователи хотели выдать за нечто положительное. В «Гамлете» Бёрне пригвоздил к позорному столбу политическую импотенцию немецкого идеализма.

Параллель Бёрне между Гамлетом и немецкой интеллигенцией — высоко образованной, одаренной тонкой чувствительностью, но мечтательной, непрактичной и политически жалкой — подхватывается памфлетами и политическими стихотворениями во время обострения классово-политической борьбы перед мартовской революцией 1848 года. «Германия — Гамлет» начинает свое знаменитое стихотворение поэт Фрейлиграт («Гамлет», 1844). Как ни мало схожи внешне облики Датского принца и «немецкого Михеля» — в взволнованных умах революционно настроенной интеллигенции они отождествляются.

С другой стороны, после реставрации Бурбонов и Венского конгресса, когда «Священный союз» выставил единый фронт реакции по всей Европе, когда казалось, что двадцать пять героических лет революции и Наполеоновых походов прошли даром, когда каждому приходилось заново (или впервые) осмыслить свое отношение к существующему порядку и революционному движению (карбонаризм, испанская и неаполитанская революция, греческое восстание), — в эти годы гамлетизм расширяется далеко за пределы Германии. При этом образ Гамлета продолжает сохранять удивительную эластичность, обладая способностью чуть ли не

ассимилироваться с центральным образом того или другого литературно-политического направления. Если в конце XVIII века Гамлет почти срастается с Фаустом и Вертером (как ни хитроумно пытается Фридрих Гундольф в известном труде «Шекспир и немецкая духовная культура» провести между ними демаркационную черту), то в 20-е годы мы видим байронического Гамлета, который из-за своей мировой скорби и горькой иронии почти неотличим от Чайльд-Гарольда: таким его играют великие английские актеры Кин и Кэмбл. Рисунки Делакура обнаруживают перед нами романтического Гамлета. Он тяготеет к героям Гюго, Дюма-отца и Виньи, он похож на Эрнани, Антони и Чаттертона<sup>1</sup>. Гамлет становится как бы спутником в эволюции европейской культуры, с сейсмографической точностью реагируя на ее политические зигзаги, идеологические подъемы и срывы. Разумеется, в такой трактовке от исторического, Шекспирова «Гамлета» остается лишь общая сюжетная ситуация и скелет образа.

В эпоху повсеместного увлечения гегельянством Гамлет конструируется из понятий «Феноменологии духа». Гамлет — индивидуализация вины теоретического сознания, герой рефлексии, «вождь спекулятивной философии» (Хэзлитт, Гервинус), трагическая жертва абстрактного рассудка (Verstand) в противоположность конкретной полноте разума (Vernunft). Так рассуждают Эдуард Ганс, Ретшер, Теодор Фишер. Из гегелевских же категорий выводится и понятие «трагической вины» Гамлета: он — снятая, преодоленная (чисто теоретическая) ступень диалектического развития идеи. К сожалению, все эти объяснения, помимо своей более чем очевидной натянутости, превращавшей Датского принца либо в абстрактное понятие, либо, в лучшем случае, в берлинского приват-доцента, страдали еще в одном очень существенном пункте: они безнадежно путали логический состав мышления с субъективно психологическим состоянием раздумия. Впрочем, область психологии всегда была одним из наиболее неясных и уязвимых мест в системе гегелевской философии.

Дальнейшие сдвиги в общественно-политической жизни Европы, приведшие к крушению гегельянства и распадению гегелевской школы, также отразились на истории гамлетизма. Реакция, наступившая после 1848—1849 годов в Германии, способствовала распространению пессимистической философии Шопенгауэра, до-

---

<sup>1</sup> Собственно говоря, то же самое можно сказать и об истории русского Гамлета. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы сравнить интерпретацию Гамлета Белинским в его знаменитой статье о Мочалове с собственными философскими и общественными взглядами Белинского или же проанализировать истолкование образа Гамлета Тургеневым в его известной речи.



толе не пользовавшейся широкой известностью. Гамлет вновь стал пессимистом, на этот раз — черпая новые аргументы из «Мира как воли и представления».

Основная тема этой новой метаморфозы Гамлета — крушение идеалов, обращение идеализма в пессимизм (Деринг, Паульсен, Тюрк и другие). Прекраснодушный воспитанник Виттенбергского университета, взиравший на мир радостно открытым взором, внезапно убеждается в его исконной порочности. «Покрывало Майи» сброшено. По Паульсену, Гамлет не только превращается в шопенгауэрианца по убеждениям, но и начинает фатально походить по характеру персонально на самого Артура Шопенгауэра. То же болезненное удовольствие разглядывать скверны мира, та же злобная ирония, то же виртуозничание в деле срывания масок с воображаемых благ. Гамлет в такой трактовке сильно сближается с знаменитым Шекснировым человеконенавистником — Тимоном Афинским. Позиция этого озлобленного Гамлета относительно ненавистного ему мира может быть только ироническая: но Петерсену («Фауст — Бранд — Гамлет», 1890), все поведение Гамлета есть не что иное, как цепь иронических экспериментов. Единственным выходом из пессимизма — вполне по Шопенгауэру — будет поверить, что окружающий мир есть только видимость (Schein). Гамлет, как доказывает шопенгауэрианец Тюрк, и принимает этот путь. Потому он так и любит актеров, что их искусство имеет дело с видимостью, что они играют в реальный мир, создавая на самом деле мир иллюзорный. Опять же нечего говорить, сколь мало присуща Шекспиру XVII века эта уточненная метафизика солипсистского толка.

Строго говоря, здесь окончательно иссякает идеологический пафос проблемы гамлетизма. Дальнейшая история Гамлета — уже на рубеже XIX—XX веков — это история деидеологизации гамлетизма.

## 6

Процесс деидеологизации образа Гамлета осуществлялся по двум направлениям:

1. Либо проблема переводилась из категорий социальных в биологические. Гамлет превращался в клинического субъекта, невротика, эпилептика и т. д.; вместо философов и общественных деятелей гамлетизмом начинают заниматься психиатры и врачи.

2. Либо социальная трактовка Гамлета заменялась откровенно мистической. Гамлет — смертный, приоткрывший на миг завесу над потусторонним миром. Датский принц становится в этом случае темой теософских и антропософских разглагольствований. Воз-

можен другой вариант: Гамлет — «лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва». Тогда Гамлет сближался с Христом и Буддой, и трагедия о Датском принце превращалась в мистерию в духе «Страстей» или религиозных драм Кальдерона.

На последней трактовке Гамлета — в мистическом плане — можно было бы вовсе не останавливаться из-за ее банальности, если бы она не оказала влияния на известную постановку «Гамлета» Гордоном Крэгом в МХАТе в 1911 году. Это было как раз в разгар русского символизма, индивидуалистических «дерзаний», мистических увлечений, богонскательства, теорий Вячеслава Иванова о соборном действе, наивных теософских мечтаний Скрябина, — словом, явлений, характерных для русской культуры после революции 1905 года. Вот, к примеру, несколько характеристик этой постановки из книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

Об общем фоне: «... среди зловещего блеска золота, монументальных архитектурных построек изображается дворцовая жизнь, ставшая Голгофой для Гамлета. Его личная духовная жизнь протекает в другой атмосфере, окутанной мистикой. Ею проникнута с самого поднятия занавеса вся первая картина. Таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света, дворцовые сторожевые военные посты. . . Какие-то непонятные подземные звуки, гулы, хоры в зловещих тональностях; звуки поющих голосов переплетаются с подземными ударами, стуками, со свистом ветра, непонятным отдаленным стоном. От серых ширм, изображающих дворцовые стены, отделяется тень отца, блуждающего потихоньку в поисках Гамлета» и т. д. По замыслу Крэга, драме Гамлета придавался космический характер: говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество. Облик мертвого Гамлета принимает чуть ли не вид Мессии: «Он лежит с просветленным мертвым лицом великого очистителя земной скверны, постигшего тайны бытия на нашей брэнной земле». . . Мистического преображения удостоился даже вояка Фортинбрас: «Он сам точно архангел, сошедший с небес, наверху, на только что освобожденном троне, у подножья которого валяются тела венценосцев». Мистический облик Гамлета и всей концепции трагедии проступает здесь с явной очевидностью.

Другой метод деидеологизации Гамлета — это превращение его в клинического больного. В противовес противоположной тенденции показать мыслителя, погруженного в решение мировых проблем, перед нами — развинченная фигура неврастеника, с судорожными телодвижениями, с внезапными взрывами крикливого гнева и истерическим хохотом, по типу характера, схожего с Ос-

вальдом Альвингом (из «Призраков» Ибсена). Разумеется, такой Гамлет галлюцинирует на ночных валах Эльсинорского замка, галлюцинирует в сцене с матерью... Подобного истолкования начинают придерживаться и современные западные литературоведы (по Шюккину, Гамлет — тип болезненного меланхолика), и особенно врачи-психиатры, выясняя, в какой мере Гамлет якобы страдает гистеро-неврастенией, является ли он параноиком или пизофреником и т. д. (работы Росснера, Рубинштейна, Ландмана, Лаэра, Никольсона, Келлога и многих других). В том, что симуляция Гамлетом безумия есть симптом подлинного помешательства, почти никто из них не сомневается. Медицинские журналы предоставляют свои страницы для обсуждения, какие именно центры поражены у шекспировского героя, и проблема, над которой раньше бились Гердер, Гёте, Колридж, Виктор Гюго, Шлегель, Белинский, Тургенев и другие великие умы, ныне начинает решаться в специальных терминах клинической невропатологии.

Среди этих медицинских комментариев к Гамлету наиболее парадоксальное принадлежит венской психоаналитической школе. Оно было сперва высказано как гипотеза самим вождем школы Зигмундом Фрейдом в подстрочном примечании к «Истолкованию сновидений» — одном из краеугольных камней его психоаналитической доктрины. Позже это примечание обстоятельно развили последователи Фрейда — Отто Ранк («Мотив кровосмешения в саге и поэзии»), и, особенно, канадский врач Эрнст Джонс («Проблема Гамлета и Эдипов комплекс», 1911), и немецкий психоаналитик Эрих Вульфен («Гамлет Шекспира как сексуальная проблема», 1913). В своих умозаключениях психоаналитики исходили из выдвинутого Фрейдом понятия «Эдипова комплекса» — неосознанного сексуального влечения ребенка к матери и вытекающего отсюда его «амбивалентного» отношения к отцу, как к сопернику и одновременно как символу авторитета и власти<sup>1</sup>.

Гамлет, согласно утверждению психоаналитиков, страдает таким неврозом. В самом деле: Гамлет вовсе не нерешителен, когда дело касается Полония, Гильденстерна, Розенкранца и т. д., но он сразу становится нерешительным, когда дело доходит до мщения Клавдию. Тут у него появляются и глубочайшая депрессия, и беспомощность, и повторяющиеся ссылки на дурные сны, и многочисленные самообвинения, и — наконец — напрасный труд придумывания различных отговорок для оправдания своего бездействия. Он приводит десятки разнообразных мотивов, быстро заменяя

---

<sup>1</sup> По известному античному мифу, Эдип убивает Лая и женится на Иокасте, не подозревая, однако, о том, что это его отец и мать.

один другим, а это свидетельствует, что все мотивы ненастоящие, а настоящий кроется где-то в бессознательной психике Гамлета, либо он, смутно чувствуя его, сам себе не смеет в нем признаться. Почему же медлит Гамлет именно в деле мщения Клавдию? Да потому, что Клавдий как бы осуществил бессознательную детскую «эротическую программу» принца: он убил его отца и женился на его матери. Гамлет оказывается, таким образом, несостоявшимся Эдипом. Чувственная любовь к матери, вытесненная и подавленная моральным сознанием, проявляется в сцене увещания Гертруды, когда Гамлет разговаривает с ней не как почтительный, хотя и оскорбленный в лучших чувствах сын, но как ревнивый любовник. . .

Здесь мы умолкаем и ставим точку. Крайний предел деидеологизации достигнут. Гамлетизм как проблема ликвидирован. Вместо этого — погружение в бессознательные «глубины» детской эротики. Трагедия, очевидно, разыгралась задолго до поднятия занавеса, во времена, когда Датский принц покоился в колыбели. Философам уже не придется ломать голову над загадочными мыслями Гамлета: в том-то и дело, что и мыслей никаких нет, а есть ярко выраженный сексуальный невроз. Концепция Фрейда, чрезвычайно популярная на Западе, в высшей степени характерна для современной буржуазной философской мысли, пытающейся во многих своих направлениях (Бергсон, Дриш и неовиталисты, прагматизм, так называемая «философия жизни» Дильтея) биологизировать философию культуры, рассматривать ее вне связи с реальными социально-политическими процессами исторического развития. Сексуализация культурных ценностей Фрейдом и его школой есть лишь крайний случай такого философского биологизма.

## 7

Наш краткий обзор закончен. Он — в силу необходимости — далеко не полон, но все же дает возможность сделать некоторые выводы.

Вывод первый. Гамлет Шекспира 1603—1604 годов и миф о Гамлете XIX столетия — далеко не совпадающие явления. Гамлетизм не есть Шекспирово изобретение. Он происхождения значительно более позднего времени.

Вывод второй. Единой, всегда тождественной трактовки Гамлета как сценического образа в европейском театре не было. Были Гамлеты-сентименталисты, Гамлеты-романтики, Гамлеты-байронисты, Гамлеты-идеалисты, Гамлеты-нессимисты, Гамлеты-невротики и т. д. Их чередования были, однако, последовательны,

а не случайны, ибо в этом образе — в каждый раз новой его трактовке — отражались существенные черты эволюции культуры.

Вывод третий и последний. Советские постановщики, обращаясь к Шекспировой трагедии, должны освоить подлинного Гамлета, а не последующий европейский миф о нем. Этот подлинный, незамутненный позднейшими интерпретациями Гамлет, которого создал гениальный английский драматург, является более жизненным и полнокровным, нежели бледные отражения его облика в философствующих умах комментаторов.

## ХРОНОГРАФ ИСПОЛНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛЕРА И БРУКНЕРА В СССР

### *Сезон 1921—1922*

Не исполнялись.

### *Сезон 1922—1923*

Малер — Симфония № 5 (Купер, 29/XI и 10/I).

### *Сезон 1923—1924*

Не исполнялись.

### *Сезон 1924—1925*

Малер — Симфония № 5 (Унгер, 20/V).

Малер — «Песни об умерших детях» (Унгер, 20/V).

Брукнер — Симфония № 4 (Абендрот, 14/I).

### *Сезон 1925—1926*

Малер — Симфония № 2 (Штидри, 31/III и 3/IV).

### *Сезон 1926—1927*

Малер — Симфония № 2 (Штидри, 3/XI).

Малер — Симфония № 4 (Бруно Вальтер, 8/I).

Брукнер — Симфония № 7 (Бруно Вальтер, 15/I).

Брукнер — Симфония № 8 (Клемперер, 13/IV, 14/IV).

### *Сезон 1927—1928*

Малер — Симфония № 3 (Штидри, 22/X и 9/XI).

Малер — Симфония № 4 (Краус, 14/I).

Малер — Lieder (Иоганна Клемперер).

Брукнер — Симфония № 3 (Краус, 20/I).

Брукнер — Симфония № 5 (Абендрот, 18/IV).

Брукнер — Симфония № 9 (Штидри, 19/XI).

### *Сезон 1928—1929*

Малер — «Песнь о земле» (Клемперер, 12/III и 13/III — Москва, 31/III).

Брукнер — Симфония № 3 (Абендрот, 10/IV).

### *Сезон 1929—1930*

Малер — Симфония № 5 (Штидри, 30/XI).

Малер — Симфония № 1 (Зягель, 21/XII).

Брукнер — Симфония № 5 (Штидри, 7/XII).  
Брукнер — Симфония № 4 (Унгер, 25/I).

*Сезон 1930—1931*

Малер — Симфония № 1 (Унгер, 18/XI).  
Малер — Симфония № 2 (Розеншток, 18/II).  
Малер — Симфония № 1 (Штидри, 23/IV).  
Брукнер — Симфония № 9 (Унгер, 15/XI).  
Брукнер — Симфония № 7 (Штидри, 28/IV).

*Сезон 1931—1932*

Малер — Симфония № 2 (Унгер, 22/X).  
Малер — «Песнь о земле» (Цемлинский, 9/XI).  
Малер — «Песни об умерших детях» (Гаук, Иолли, 19/I).  
Малер — Симфония № 1 (Гаук, 19/I).  
Малер — Симфония № 7 (Ганс Штейнберг, 24/III).  
Малер — Симфония № 9 (Горенштейн, 22/IV).  
Брукнер — Симфония № 2 (Талих, 19/II).  
Брукнер — Симфония № 9 (Горенштейн, 26/IV).  
Малер — Симфония № 5 (Горенштейн, 17/IV — Москва).

*Сезон 1932—1933*

Малер — «Песнь о земле» (Штидри, 14/X).  
Малер — Симфония № 1 (Фрид, 23/XI).  
Малер — Симфония № 5 (Горенштейн, 27/XII).  
Малер — Симфония № 9 (Талих, 9/II).  
Брукнер — Симфония № 6 (Штидри, 17/X).  
Брукнер — Симфония № 3 (Поллак, 4/II).

*Сезон 1933—1934*

Малер — Симфония № 1 (Штидри, 17/XII).  
Малер — Симфония № 5 (Гаук, 10/III).  
Малер — «Песнь о земле» (Фрид, 31/III).

*Сезон 1934—1935*

[Малер — Симфония № 1 (Себастьян, радио, 16/IX)].  
Малер — «Песни странствующего подмастерья» (Коутс, Карин Бранцель, 7/XII).  
Малер — Симфония № 2 (Штидри, 6/I и 10/I).  
Малер — «Песни об умерших детях» (Штидри, Тарновская, 17/III).  
Брукнер — Симфония № 4 (Штидри, 31/X).  
Малер — Симфония № 2 (Штидри, 15/XI и 21/XI — Москва).

*Сезон 1935—1936*

Малер — Симфония № 3 (Сенкар, 29/II и 2/III).  
Малер — «Песнь о земле» (Штидри, 21/V).  
Брукнер — Симфония № 9 (Селл, 29/III).

*Сезон 1936—1937*

Малер — Симфония № 4 (Штидри, Висленева, 12/I и 14/I).  
Малер — Симфония № 4 (Штидри, Тарновская, 29/IV).

*Сезон 1937—1938*

Малер — Симфония № 1 (Рабинович, 4/IV).

*Сезон 1938—1939*

[Малер — Симфония № 1 (Рабинович, 15/XII, радио).]

Малер — Симфония № 3 (Рабинович, Витлин, 12/III и 6/V).

Брукнер — Симфония № 4 (Мравинский, 16/XII).

*Сезон 1939—1940*

Брукнер — Симфония № 7 (Мравинский, 12/XII и 12/I).

Малер — «Песнь о земле» (Рабинович, Преображенская, Гефт, 10/X,  
Москва).

Брукнер — Симфония № 7 (Мравинский, 25/V, Москва).

*Сезон 1940—1941*

Малер — Симфония № 5 (Мравинский, 18/X, 17/XI и 28/XI).

Малер — «Песнь о земле» (Рабинович, 9/II).

[Малер — Симфония № 1 (Элиасберг, 28/X и 25/XI, радио).]

Малер — Симфония № 1 (Рахлин, 19/XII, Москва).

Брукнер — Симфония № 9 (Мравинский, 13/XII и 20/II).

[Брукнер — Симфония № 4 (Элиасберг, 27/I, радио).]

*Сезон 1941—1942 (Новосибирск)*

Не исполнялись.

*Сезон 1942—1943 (Новосибирск).*

Малер — Симфония № 1 (Рабинович, 8/V).

Брукнер — Симфония № 4 (Мравинский, 28/XI).



# МАТЕРИАЛЫ

## *Л. Михеева*

### **КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО**

Недолгий жизненный путь Ивана Ивановича был во многих своих чертах весьма необычным. Отец его (тоже Иван Иванович), чиновник министерства юстиции, постоянно жил в Петербурге, но по долгу службы вынужден был по нескольку лет проводить в других городах. Так, начало XX века он встретил в Петрозаводске. Затем был направлен в Витебск в качестве председателя городского суда. Там он познакомился с Екатериной Иосифовной Бобашинской, женился на ней, там в 1902 году и родился их старший сын, по семейной традиции названный Иваном. Вскоре последовал перевод в Харьков, а в 1906 году Соллертинские вернулись в Петербург, где в 1907 году И. И. Соллертинский-старший скончался от рака легких<sup>1</sup>. Екатерина Иосифовна осталась с тремя малолетними детьми<sup>2</sup> на руках.

Сестра Ивана Ивановича Е. И. Соллертинская вспоминает: «Нюра (так звали в семье старшего сына) в 1911 году поступил в приготовительный класс 3-й классической гимназии (она помещалась в Соляном городке). Гимназия была восьмиклассной, тогда как в других гимназиях, включая и женские, было 7 классов. Поступить в гимназию можно было, выдержав вступительные экзамены. Нюра проучился в гимназии 8 лет — с 1911 по 1919 год. Конечно, считалось<sup>3</sup>, что он окончил школу II ступени. . . Нюра любил «классические» языки и хорошо их знал. Он многое знал наизусть, например, речи Цицерона и, особенно, на греческом

---

<sup>1</sup> Он был к этому времени сенатором.

<sup>2</sup> В 1904 г. в Харькове родилась дочь Екатерина (ныне профессор политэкономии, живет в Москве), а в 1906 г. в Гатчине — младший сын Василий (художник, безвременно погиб в 1942 г. в блокированном Ленинграде).

<sup>3</sup> С 1918 года гимназия стала называться «единой трудовой школой».

«Илиаду» и «Одиссею». Он любил их декламировать нам (брату и сестре), и нас буквально завораживала музыкальность греческих гекзаметров. . .

Летом 1919 года мы переехали в Витебск (там жили мамыны сестры, наши тетки) после перенесенного мамой сыпного тифа и после того, как вся семья переболела «испанкой». Меня и Васю определили в школы, чтобы мы продолжали учиться, а Нюра <...> пошел сразу же работать. Первая его работа (всего несколько месяцев) — статистик губернского статистического отдела, а вскоре он перешел на работу в подотдел искусств губернского отдела народного образования. <...> И по долгу службы, и, прежде всего, по своему влечению начинается его сближение со всеми деятелями искусств, а в Витебске их было немало. Речь идет о музыке и театре. К изобразительному искусству он не был близок. <...> В эти годы он считал себя философом, очень увлекался неокантианством, большое влияние на него оказывал его друг Лев Пумпянский<sup>1</sup>. Уже тогда, в Витебске, Соллертинский обращал на себя внимание многих (об этом свидетельствуют как страницы книги Н. Малько, так и воспоминания Ю. Вайнкопа). В Витебске же началась и его педагогическая деятельность, которую он с тех пор не прерывал до конца своих дней. Педагогу было немногим больше лет, чем ученикам, но уже тогда он поражал огромной эрудицией, увлеченностью, искренним желанием поделиться с другими теми богатствами, которыми он владеет. «Он словно брал нас за руки и два года водил по миру прекрасного — по театрам и драматической литературе Древней Греции, Италии, Испании, Франции, Англии, Германии, Норвегии. Он показывал нам одно человеческое чудо за другим и открывал в каждом из нас его особое ощущение и понимание природы человека. . .» — пишет Е. Крейнович о занятиях в Витебской драматической студии<sup>2</sup>.

В 1921 году Соллертинский уехал в Петроград. Он поступил на романо-германское отделение университета, кроме того, занимался в Институте истории искусств. Сразу же стал работать. Был репетитором, читал доклады и лекции на различные темы. Поступил и на официальную государственную службу. «1921—1924. Преподавал в бывшем Тенишевском училище (ныне 15-я единая трудовая школа)», — пишет Иван Иванович несколько лет спустя в анкете Управления ленинградских госактеатров. И здесь он тоже обратил на себя внимание «лица необщим выраженьем»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Письмо к сыну И. И. Соллертинского Дмитрию Ивановичу от 11 ноября 1972 г.

<sup>2</sup> Крейнович Е. Нивхгу. М., «Наука», 1973, с. 14, 15.

<sup>3</sup> См. воспоминания В. Адмони в настоящем издании.

Обратимся снова к цитированному выше письму Е. И. Соллертинской: «Нюра тогда жил у Арнштамов (он дружил с Л. Арнштамом, который был тогда пианистом, а потом стал известным кинорежиссером), а с 1923 года он от них переехал, вызвал из Витебска маму и Васю, и они стали жить все вместе. Жили в материальном отношении очень трудно, Иван Иванович не только учился, но и работал — давал частные уроки, работал переводчиком (тогда их было очень мало) на испанском и португальском — водил по музеям первых туристов, ему доставались приезжие из Латинской Америки; началась лекторская работа».

Уже в юные годы ярко проявилось основное свойство Соллертинского, определившее весь его жизненный путь: огромная увлеченность искусством, стремление заразить этой увлеченностью других, приобщить возможно больший круг людей к духовным сокровищам человечества. Стремление это и определило широкое поле деятельности Ивана Ивановича, деятельности бурной и разносторонней. Начинается она с 1923 года, когда Соллертинский заканчивает Институт истории искусств (романо-германское отделение университета закончено им в следующем, 1924-м). Возвращаемся к заполненной им анкете: «С 1923 года работаю в Гос. институте истории искусств в качестве научного сотрудника, преподавателя, пом. Ученого секретаря и секретаря редакционно-издательской комиссии. С 1925-го — научный сотрудник (аспирант) Лен. гос. университета». А вот строки из автобиографии: «Читал лекции в Хореографическом училище, Институте сценических искусств (ныне — Театральный институт), Институте истории искусств, Педагогическом институте имени Покровского, Ленинградской консерватории и других вузах — по истории литературы, театра, музыки, психологии, эстетики».

С 1924 года участвую в советской прессе в качестве журналиста. Сотрудничаю в газетах «Известия», «Ленинградская правда», «Смена», «Советское искусство», журналах «Советская музыка», «Театр», «Искусство и жизнь» и др. Пишу по вопросам музыки и театра».

Весьма внушительный список. Но и он, оказывается, неполон. Кроме перечисленных, Иван Иванович печатается в «Красной газете», «Литературной газете», журналах «Рабочий и театр», «Жизнь искусства». Во многих изданиях публикуются его театроведческие труды: статьи о Ж.-Ж. Новерре, о «Мизантропе» Мольера, о сценической реформе Ф.-Ж. Тальма, о теории классического танца, об истории западноевропейской драмы; статья «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего соловья»...

Однако и этим не ограничивается круг деятельности Соллертинского. С каждым годом он все сильнее «вращается» в ленинградскую культурную жизнь. Не только педагогика. Не только критика, то есть оценка *post factum* того, что сделано. Буквально ни одно культурное учреждение Ленинграда не обходится без его активной, деятельной помощи.

Филармония. В ней Иван Иванович работал с 1929 года (эпизодически — с 1927). Именно при участии Соллертинского и под его непосредственным воздействием филармония становится авторитетнейшим музыкальным учреждением, центром просветительской работы среди трудящихся масс. Об этом много и подробно говорится в данной книге (см., например, воспоминания В. Я. Шибалина, Ю. Вайнкопа и др.)

За годы работы в филармонии Соллертинский прочел около трехсот вступительных слов к концертам. Выступления Соллертинского производили неизгладимое впечатление на слушателей, подчас не меньшее, чем исполняемая далее музыка<sup>1</sup>. То же можно сказать и о лекциях, которые Иван Иванович читал в вузах Ленинграда, в Хореографическом училище (об этом вспоминают народная артистка СССР Н. М. Дудинская и ленинградский балетный критик — в прошлом балерина — Г. Д. Кремшевская). В 1936 году Соллертинского приглашают преподавать в Ленинградскую консерваторию (он читает курсы истории западноевропейской музыки, истории эстетических учений, истории театра, анализа музыкальной драматургии), а через три года он уже представлен к профессорскому званию. В характеристике, данной Ивану Ивановичу, проф. А. В. Оссовский пишет: «И. И. Соллертинский — явление в советском искусствознании исключительное. О нем либо статью писать, либо довольно и двух слов, чтобы только напомнить общеизвестные вещи, свидетельствующие о всей его из ряда вон выходящей талантливости, о всей его яркости и всем его своеобразии.

Универсальная и глубокая образованность во всех областях гуманитарных знаний — истории, философии, эстетики, психологии, литературы, изобразительного искусства, музыки и т. д. Феноменальная начитанность. Потрясающая по емкости, силе и точности память. Необыкновенные лингвистические способности: знание до двух десятков иностранных языков. Изумительная разносторонность интересов. Общественная и художественная чуткость, острое чувство нового, чувство жизни, верное ощущение ее темпа. Отсюда — во всей этой грандиозной учености — ничего ка-

---

<sup>1</sup> Об этом свидетельствуют и устные воспоминания многих, и письма слушателей, сохранившиеся в архиве семьи Соллертинских.

бинетного, ничего сугубо теоретического и формального. Наоборот, все — в связи с действительностью, с практикой, с запросами времени. Большой и сильный ум, сочетающий в себе способность к пронзительному анализу с даром широких обобщений и метких сравнений. Блестящий прирожденный оратор с образной, красочной, свободно льющейся, захватывающей речью. Талантливейший писатель, обладающий тонким чувством стиля и увлекательно легким изложением. Задорный и сильный полемист, разящий противника меткостью суждений, язвительным остроумием, находчивостью, градом фактов, цитат, примеров и т. д. из неисчислимого запаса памяти. — Таков в силуэтном очертании Соллертинский»<sup>1</sup>.

29 декабря 1939 года И. И. Соллертинский был утвержден в звании профессора.

Чрезвычайно активной была деятельность Ивана Ивановича и в Союзе композиторов, где он являлся председателем критической секции. О его искренней заинтересованности в судьбах советской музыки, о его тесном общении с композиторами, о помощи, которую он им подчас оказывал, свидетельствуют многие страницы опубликованных выше воспоминаний. Советская музыка и, шире, советская музыкальная культура — вот предмет, более всего волновавший Ивана Ивановича. Именно поэтому, несмотря на огромную его занятость, деятельность не только филармонии, но и оперных театров Ленинграда постоянно находилась в сфере его внимания. Это относится как к Театру оперы и балета им. С. М. Кирова, в котором Соллертинский некоторое время являлся консультантом и заведующим репертуарной частью, так и к Малому оперному театру, бывшему в то время своего рода «лабораторией советской оперы»<sup>2</sup>. Самое горячее участие принимал Иван Иванович и в становлении советского балета.

Несмотря на такую ноистине титаническую нагрузку, Соллертинский никогда не производил впечатления чрезмерно занятого, переобремененного заботами человека. Он умел отдыхать, умел находить радость в непринужденном дружеском общении. «...Он горячо любил город, просторы набережных, рощи и поляны ленинградских пригородов, исхоженных им вдоль и поперек. Он поблоковски любил Невский проспект в метель и вьюгу... Он был замечательным пловцом, пренебрегающим опасностями, отважно заплывающим в открытое море. В студенческие годы он подвизался в качестве инструктора по плаванию в одном городском бассейне... Он мог просидеть за столом чуть ли не целые сутки,

<sup>1</sup> Цит. по сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., Музгиз, 1962, с. 185—186.

<sup>2</sup> Об этом пишут в своих воспоминаниях заслуженная артистка РСФСР Н. Л. Вельтер, народный артист СССР проф. Б. Э. Хайкин.

забывая о сне и еде, но ему ничего не стоило внезапно захлопнуть головоломный труд, который он осиливал с таким виртуозным мастерством, и отправиться на «Американские горы»... В период усиленных занятий Малером Соллертинского можно было часто видеть на Елагином острове, в уголке аттракционов. Он стрелял из лука, пробовал силу на силомерах; его привязывали ремнями к крохотному сидению и гигантский шест под улюлюканье мальчишек вздымал его мощную фигуру высоко в небо...»<sup>1</sup> — какие, казалось бы, неожиданные черты Ивана Ивановича обрисованы в приведенном отрывке, каким новым светом освещают они эту многогранную и вместе с тем безыскусственную личность!

Как и в жизни всех советских людей, переломной вехой стал в жизни Соллертинского 1941 год. Было много планов, замыслов. Уже собраны материалы для большого труда о Малере, закончена статья для тома «История испанской литературы», осенью должна пойти в набор книга о Россини... Война перечеркнула все планы. Уезжая с филармонией в Новосибирск, Соллертинский был настроен оптимистически. Он считал, что через несколько месяцев вернется, продолжит свои работы. Когда ему предложили сдать на хранение в архив свои рукописи, он отказался. Все осталось в ленинградской квартире; почти все погибло...

4 сентября 1941 года эшелон, в котором эвакуировалась Ленинградская филармония, прибыл в Новосибирск. Ровно через месяц после прибытия, 4 октября 1941 года, в зале Новосибирского Дома культуры им. Октябрьской революции открылся филармонический концертный сезон. В городе, где ранее не было ни симфонического оркестра, ни оперного театра, начал свою деятельность один из лучших оркестров мира. Многие тогда ставили под сомнение успех этого предприятия: Всесоюзный комитет по делам искусств склонен был «законсервировать» оркестр; было и половинчатое мнение — составить «облегченные» концертные программы из вальсов Штрауса, оркестровых пьес Дунаевского, попури на темы опер и т. д. Но установка художественного руководства филармонии была совершенно недвусмысленной. «В предстоящем сезоне в Новосибирске Ленинградская филармония ставит своей целью показать лучшее, что создано в мировой классической музыкальной культуре и советской музыке. Особое внимание будет уделено произведениям монументального героического и оборонного плана, концертам, посвященным творчеству величайших европейских и русских композиторов — Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Моцарта, Бетховена, Вагнера и других...»

---

<sup>1</sup> Гликман И. Памяти друга (к годовщине со дня смерти И. И. Соллертинского). Рукопись 1945 г. Собственность О. П. Соллертинской.

Из произведений советских композиторов новосибирский слушатель получит возможность впервые ознакомиться с гениальной Пятой симфонией Шостаковича, с Симфонией памяти Кирова, принадлежащей перу композитора Ваню Мурадели, с отрывками из новой оперы Дзержинского «Гроза», с фортепианным концертом Хачатуряна, с произведениями композиторов наших братских республик — Белоруссии, Украины, Грузии, Армении и т. д., — писал перед открытием сезона И. И. Соллертинский<sup>1</sup>. Его пропагандистская работа в огромной степени способствовала тому, что симфонические концерты быстро приобрели популярность в городе. Организованные филармонией консультации для слушателей, слушательские конференции, передвижные выставки, а главное — лекции самого Ивана Ивановича сыграли в этом огромную роль.

Разумеется, как и в Ленинграде, деятельность Соллертинского отнюдь не ограничивалась рамками филармонии. «В Новосибирске, несмотря на сердечную болезнь, Иван Иванович работал с удвоенной энергией, выполняя долг гражданина своего Отечества. Как художественный руководитель он стоял во главе всей деятельности филармонии. Кроме того, он заведовал репертуарной частью Театра драмы им. Пушкина<sup>2</sup>, кафедрой искусствоведения Ленинградского театрального института, читал лекции в зале филармонии, клубах, воинских частях, госпиталях и библиотеках, занимался научными исследованиями», — пишет Е. Зингер<sup>3</sup>.

Иван Иванович выезжал с оркестром в гастрольные поездки по Сибири, читал лекции: о великих полководцах — в Областном Доме Красной Армии, о литературе — в городской публичной библиотеке. Там же провел поистине титаническую работу — разобрал иностранные фонды, в которых находились книги на 23 языках. Впрочем, без книг он себя просто не мыслил: несмотря на занятость, на пошатнувшееся здоровье, каждый день он прочитывал несколько книг.

Как и в Ленинграде, он оставался магнитом, центром притяжения деятелей музыкальной культуры. Война разбросала всех по разным городам, и Соллертинский ведет огромную переписку<sup>4</sup>—

<sup>1</sup> Сезон Ленинградской филармонии. — Газ. «Советская Сибирь», 28 сентября 1941 г.

<sup>2</sup> Ленинградский академический театр им. А. С. Пушкина и Театральный институт также были эвакуированы в Новосибирск.

<sup>3</sup> Зингер Е. М. Ленинградская государственная филармония в Сибири в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. — В сб.: Научно-методические записки. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Вып. V. Новосибирск, 1970.

<sup>4</sup> К сожалению, его письма почти не сохранились. В большей сохранности оказалась полученная им корреспонденция, бережно сохраненная его вдовой, О. П. Соллертинской.



с Д. Д. Шостаковичем, эвакуированным в Куйбышев, с В. Я. Шибалиным, живущим в Свердловске, с Д. Б. Кабалевским, оставшимся в Москве, с Б. Э. Хайкиным и К. П. Кондрашиным, выехавшими в Оренбург вместе с Малым оперным театром, с М. С. Друскиным (письма от него помечены Ленинградом, Тбилиси, Пятигорском, Томском), с И. Д. Гликманом — он был в Ташкенте, с Л. Н. Обориным, с композитором Г. Н. Поповым, с певцами Б. О. Гефтом и Б. М. Фрейдковым... Невозможно перечислить всех, с кем переписывался Иван Иванович \*. И это не просто дружеское общение: с ним делятся творческими планами, у него просят совета, ему буквально отчитываются в своей работе и, конечно, просят его сотрудничать. Вот несколько примеров тому:

«Дорогой Иван Иванович, мы задумали издать серию творческих портретов наших актеров, лауреатов Сталинской премии — в первую очередь. Не возьмешь ли ты на себя труд написать маленькую монографию о Б. М. Фрейдкове, размером в 1 авторский лист, со сроком представления рукописи в сентябре. Как только получу от тебя подтверждение — оформлю все официально. А где обещанная заметка о филармонии для газеты «За советское искусство», последний номер которой я на днях тебе послал? Твой Сергей Данилов. 9/VI—42.»

Это пишет театровед, профессор С. С. Данилов, завлит Театра им. С. М. Кирова, эвакуированного в Пермь. А вот телеграмма от видного советского киносценариста А. Каплера: «Приступаю работе сценарием о Шостаковиче Седьмой симфонии. Убедительно прошу срочно прислать Ваши соображения, пожелания, каким бы представляли себе фильм. Напишите возможно подробнее, пришлите самолетом Москву Кинокомитет. Крепко жму руку. Привет. Каплер».

Приведем еще два характерных письма:

9 июня 1942 года

Многоуважаемый Иван Иванович!

По решению Оргкомитета ССК, а также в связи с указанием Комитета по делам искусств началась подготовка книги «Советская музыка за 25 лет» и параллельно с ней ряд монографий, посвященных отдельным советским композиторам. Кроме того, в план издания включено некоторое число популярных брошюр по вопросам мировой музыкальной культуры, славянской музыки и русской музыки.

Не имея возможности с Вами связаться непосредственно и выяснить Ваши желания в отношении разработки той или иной темы (это никогда не поздно сделать, и я буду просить Вас сообщить мне об этом, указывая, быть может, даже такие темы, которые в данное время не вошли в утвержденный план, для учета их на будущее), мы считали необходимым (мы — это редакционная комиссия ССК в составе Альшванга, Кабалевского, Шлифштейна) поручить Вам следующие работы на текущий год: 1) две

главы в книге «Советская музыка за 25 лет». — а) Симфония и драматические произведения для симфонического оркестра — объем 3 листа; б) Балет — 1 лист.

Эта работа срочная. Я надеюсь получить Ваше согласие и быстрый ответ. Нами предусмотрены командировки в Москву товарищей, нуждающихся в приезде сюда для ознакомления с материалами, этот вопрос согласован с Комитетом. Это отнесится к авторам книги.

В плане популярных брошюр имеются несколько тем — исполнительских. Это вызвано тем, что в этом году не представляется возможным дать сколько-нибудь полно книгу о советской музыкальной культуре (такая работа запроектирована на 1943 год).

В этой серии мы хотели предложить Вам написать брошюру о наших дирижерах. Эта работа — второй очереди, но знать Ваше мнение по этому поводу надо сейчас. Прошу ответить и на этот вопрос.

Наконец, в намеченной серии монографий о композиторах, в первую очередь Сталинских лауреатах, может быть, Вы выскажете свое пожелание — о ком бы Вы хотели написать? (Лауреатов всех 14. Напоминаю имена — Шостакович, Мясковский, Шапорин, Хачатурян, Ревуцкий, Гаджибеков, Богатырев, Дунаевский, Покрасс, Киладзе, Александров, Захаров, Мшвелидзе, Хренников.)

*Т. Э. Цытович.*

Уважаемый Иван Иванович!

Центральный музей музыкальной культуры им. Н. Рубинштейна при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского обращается к Вам с просьбой принять участие в научно-исследовательской работе музея, взяв на себя разработку одной из тем.

В плане работ музея на 1943 год по научно-исследовательскому разделу Комитетом по делам искусств при СНК СССР утверждена тема: «Музыкальная культура Ленинграда», в объеме 6 авторских листов.

Если Вы располагаете временем и имеете желание взять на себя эту тему, то музей будет очень рад этому обстоятельству и заранее благодарит Вас. Не откажите в любезности ответить на наше предложение по адресу: Москва-9, ул. Герцена, 13, Центральный музей музыкальной культуры им. Н. Рубинштейна...

Таких предложений, в том числе и от различных органов прессы, было много.

Осенью 1943 года Иван Иванович поехал в Москву: его просили сделать основной доклад на научно-творческом торжественном заседании, посвященном 50-летию со дня смерти П. И. Чайковского. Это было, по существу, признанием его огромных заслуг перед советской музыкальной культурой. Доклад слушала вся страна — он транслировался по радио.

В Москве Соллертинский прочел еще лекцию в Доме ученых о мировом значении русской музыкальной культуры; побывал в консерватории, куда его пригласили, по совместительству, с февраля 1944 года читать курс лекций. Много творческих предложений было сделано Ивану Ивановичу редакциями центральных газет и журналов. В Новосибирск Соллертинский вернулся, полный

новых замыслов, впечатлений, энергии. Он старался забыть о тяжелой болезни сердца, уже давно подтачивавшей его. В филармонии готовилась новая премьера — исполнение только что написанной Восьмой симфонии Шостаковича. Соллертинский, как всегда, принимал самое деятельное участие в ее подготовке. Концерты состоялись 5 и 6 февраля 1944 года. Иван Иванович читал вступительное слово. Никто не мог догадываться, что это его последнее выступление перед публикой. В ночь с 10 на 11 февраля его не стало.

Иван Иванович Соллертинский ушел из жизни в расцвете сил и таланта, полный неосуществленных замыслов, едва переступив порог пятого десятилетия. Это была огромная и невозполнимая потеря для советской культуры.

«Смерть — всегда жестокая несправедливость, особенно когда человек редкой одаренности умирает, имея от роду 41 год. Утрата Соллертинского воспринимается особенно тяжело, так как из рядов деятелей советской культуры вырван ее активный строитель, обладавший чудесными качествами жизненной хватки и чувством современности. Он умер на пороге того времени, когда наша страна, победоносно завершив великую войну с фашизмом, вернулась к мирному созидательному труду и когда потребность в таких деятелях культуры, каким был Соллертинский, еще более возросла»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Друскин М. С. И. И. Соллертинский. — В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., Музгиз, 1962.

## КОММЕНТАРИИ

### СТАТЬИ

А. Гозенпуд. **Художник и ученый.**

Статья публикуется впервые. В ней использован материал, опубликованный в 1946 году в кн.: И. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. Л., «Искусство».

Приводим отрывок из письма И. И. Соллертинского от 4 января 1942 года. «...Живу я в Новосибирске с 4 сентября минувшего года; был эвакуирован сюда совместно с Ленинградской филармонией.

В начале октября открыли симфонический сезон, стараясь в репертуаре сохранить ленинградский стиль: много Моцарта (юбилейный цикл по довольно изысканным программам), Брамса, Малера, Стравинского, Шостаковича. Публика ходит охотно. При филармонии — совместно с Третьяковской галереей — открыли лекторий по вопросам искусства, каковой тоже пока что работает на аншлагах. Филармонией и лекторием (а также сотрудничеством в местном органе «Советская Сибирь», где приходится иногда пописывать рецензии) деятельность моя ограничивается. Научную работу вести нельзя — нет книг. Педагогическую — тоже нельзя: нет гуманитарных и искусствоведческих учебных заведений. От нечего делать приходится изучать по англ[ийскому] самоучителю японский язык — без особого интереса и успеха...»

...Скучаю без друзей. Привыкаю к морозам: недавно — вместе с оркестром — ездил в Томск (там замечательная филологическая библиотека в Университете) и впервые в жизни испытал мороз в 53 градуса (пятьдесят три!). Впрочем, человек тем и отличается от прочей живой твари, что ко всему привыкает...»

*Я не знаю происхождения его фамилии...* — В статье Ю. Федосюка «Как ваша фамилия», опубликованной в журн. «Наука и жизнь», 1969, № 4, стр. 46—47, читаем: «В XVIII веке большое распространение в России получили начальные и средние религиозные учебные заведения — духовные училища и духовные семинарии... Священник должен был отличаться от своей паствы всем, в том числе и фамилией. С конца XVII века, когда в Центральную Россию хлынули носители церковной премудрости из Киева и соседних районов Украины, в моду среди священников вошли фамилии с окончанием на **кий**... И вот крестьянский сын Иванов переименовывался в семинариста Ивановского или Иваницкого, а сын лавочника Лука Петров — в Петровского или Петрицкого...»

...В воспитательных целях наставники будущих священников придумывали своим подопечным и совершенно новые, нравоучительные фами-

лии: Богословский, Добронравов, Тихонравов... Русскому парню по прихоти какого-нибудь ученого пастыря присваивалась непонятная фамилия, образованная из слов тех языков, на которых написаны главные церковные книги: латыни, древнегреческого и древнееврейского. Эти фамилии обычно были призваны выразить действительные или желаемые качества того или иного ученика...» Далее автор приводит таблицу, отрывок из которой мы помещаем:

Гумилевский — гумилис — низкорослый.  
Грацианский — грациа — благодарность.  
Гиляровский — гилярус — веселый, бойкий.  
Новицкий — новус — новый (новичок).  
Савицкий — савис — любезный, милый.  
Соллертинский — соллертус — искусный, ловкий.  
Фаворский — фаворус — любимый.

Такое объяснение согласуется с семейным преданием, по которому один из предков Ивана Ивановича, обучавшийся в духовной семинарии, получил эту фамилию взамен прежней, звучащей очень просто (она не сохранилась в памяти).

**М. Д р у с к и н. Соллертинский-публицист.**

Статья написана для данного сборника. В ней использованы следующие ранее опубликованные материалы: М. Д р у с к и н. И. И. Соллертинский. — В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях (к 100-летию). Л., Музгиз, 1962; М. Д р у с к и н. И. И. Соллертинский-критик. — В кн.: И. Соллертинский. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963; М. Д р у с к и н. И. И. Соллертинский о балете. — В кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973.

**Е. Б р о н ф и н. Соллертинский — музыкальный ученый.**

Статья написана для данного сборника.

**И. А н д р о н и к о в. Слово о Соллертинском.**

Перепечатывается с незначительными сокращениями из книги: И. А н д р о н и к о в. Я хочу рассказать вам... М., «Сов. писатель», 1965. Автор «Слова» посвятил его Д. Шостаковичу.

Приводим отрывок о И. И. Соллертинском из другой работы И. Андроникова — статьи «Большой зал филармонии — одно из лучших мест на земле», опубликованной в сб.: Ленинградская филармония. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л., 1972:

«Те, кто покупал на хоры входные билеты, в антракте брали с вешалки пальто и, подстелив под них газеты, во втором отделении слушали музыку сидя. Среди этой публики обращал на себя внимание высокий сутуловатый молодой человек с бледным лицом, пухлым ртом, маленькими пронзительно умными глазами, носивший по-старомодному стоячий крахмальный воротничок с отогнутыми углами. С ним всегда бывала молодая компания, которой в антрактах он торопливо и очень квалифицированно объяснял особенности прослушанной музыки и давал решительные оценки ее исполнителям. А во время концерта листал карманную партитуру.

Однажды я увидел его внизу, на эстраде. Поднявшись на дирижерское возвышение, он произнес великолепное слово о Пятой симфонии Малера. Это был один из образованнейших и талантливейших людей нашего времени Иван Иванович Соллертинский. «В этой симфонии гениального австрийского композитора, — говорил он, — уже нет характерных для раннего Малера романтической метафизики и космических устремлений. Человек сталкивается здесь с реальностью, миром лихорадочной деятельности, слез, наживы, преступлений и подвигов. Музыка становится судорожной, конвульсивной, жесткой. Музыкальная выразительность доводится

здесь до крика. Это скорбь иступлений проповеди...» Очень скоро он занял пост главного лектора филармонии, а затем ее художественного руководителя. Друг Шостаковича, вдохновенный приверженец и пропагандист его музыки, Соллертинский с большой проницательностью оценивал творчество наших современников. А кроме того, в корне пересматривал привычные, сложившиеся репутации, обогащал классический репертуар. Это был блистательный человек!..»

*Раскройте книгу Ивана Ивановича... — Речь идет о книге статей И. И. Соллертинского, изданной в 1956 г.*

## ВОСПОМИНАНИЯ

Д. Шостакович (композитор, профессор, доктор наук, нар. арт. СССР, Герой Социалистического Труда).

Воспоминания написаны в 1944 году. Впервые опубликованы в Информационном сборнике Союза композиторов СССР № 5—6 за 1944 год. Опубликованы в сб. «Музыкальный современник», вып. 1. М., 1973. Для настоящего издания Д. Д. Шостакович снабдил их постскриптумом. В том же, 1944 году Д. Д. Шостакович создал Трио памяти Соллертинского, впервые исполненное в Большом зале Ленинградской филармонии в ее первом ленинградском (после возвращения из Новосибирска) сезоне. Через полтора года (в журнале «Советская музыка» № 2—3 за 1946 год) появилась его статья «И. И. Соллертинский (ко второй годовщине со дня смерти)». В отличие от первой, явившейся эмоциональным откликом на тяжелую и неожиданную утрату, эта статья представляет собой сжатую характеристику творческого облика Соллертинского, определяет его роль в советской музыкальной жизни.

«В облике Соллертинского сочеталось много редко совмещающихся в одном человеке ярких достоинств.

Крупный музыкальный деятель с настоящим большим общественным темпераментом, плодотворно работавший в консерватории, Союзе композиторов, Ленинградской филармонии — он был в то же время пытливым исследователем-мыслителем, ярким, полным непосредственного отношения к искусству, публицистом и захватывающим оратором, соединявшим в своих речах, выступлениях и докладах патетику, высокий романтический пафос, острую, полную блестящего остроумия и едкого сарказма полемику. Казалось, он говорил как будто излишне быстро и нервно, как бы постоянно торопясь куда-то, что-то нагоняя, даже иногда задыхаясь. Но это было лишь потому, что слова, речь, язык не поспевали за бурным потоком его мыслей, всегда оригинальных и острых.

Литературное наследство, оставленное Соллертинским, сравнительно невелико. Он умер еще совсем молодым, но роль, которую он сыграл в развитии советской музыки, огромна. Со многими из советских композиторов он находился в горячей дружбе и с еще большим количеством — в самом непосредственном, живом творческом общении. Он действительно пролагал новые творческие пути советским композиторам. Далекое не каждый музыковед — даже из числа очень знающих и очень плодovitых — способен нести и несет это тяжелое и почетное бремя — так заключает Д. Д. Шостакович свою статью<sup>1</sup>.

Книгу Соллертинского «Музыкально-исторические этюды» предваряет вступительная статья Д. Д. Шостаковича. В статье даны краткая биографическая справка, сжатая характеристика творческой личности Ивана

<sup>1</sup> «Советская музыка», № 2—3, с. 95.

Ивановича. Наконец, в 1966 году Д. Д. Шостакович принимает участие в телевизионной передаче, посвященной памяти Соллертинского<sup>1</sup>.

Нельзя не привести слов, которыми Д. Д. Шостакович закончил выступление: «Работая над своими новыми сочинениями, я всегда думаю: а что бы об этом сказал Иван Иванович? Мне кажется, что самым лучшим увековечением светлой памяти выдающегося советского музыканта Ивана Ивановича Соллертинского будет страстный, горячий труд во имя дальнейшего расцвета советской музыкальной культуры».

*И наконец, в 1927 году...* — По-видимому, это была встреча у Н. Малько, которая привела к быстрому и тесному сближению и тем самым дала последнему основание писать: «Я их познакомил...» (см. воспоминания Н. Малько).

*При последних встречах с ним...* — Очевидно, ошибка в дате: речь может идти о двадцатилетнем юбилее.

*Необходимо все рукописное наследие...* — После смерти И. И. Соллертинского под редакцией проф. М. С. Друскина были осуществлены следующие издания сборников его работ: «Избранные статьи о музыке», Л. — М., «Искусство», 1946; «Музыкально-исторические этюды», Л., Музгиз, 1956; «Исторические этюды» и «Критические статьи» (двухтомник), Л., Музгиз, 1963; «Статьи о балете», Л., «Музыка», 1973. Стенограммы выступлений и неизданные рукописи И. И. Соллертинского систематизированы в приводимом в настоящем сборнике библиографическом указателе.

*Но тут его подстерегла безжалостная смерть...* — Сразу же по получении скорбной вести Д. Д. Шостакович написал открытку И. Д. Гликману. Приводим ее начало:

13/II — 1944 Москва.

Дорогой Исаак Давыдович. Прими мои самые горячие соболезнования по поводу кончины нашего с тобой самого близкого и дорогого друга Ивана Ивановича Соллертинского. Иван Иванович скончался 11-го февраля 1944 года. Мы с тобой его больше никогда не увидим. Нет слов, чтобы выразить все горе, которое терзает все мое существо. Пусть послужит увековечением его памяти наша любовь к нему и вера в его гениальный талант и феноменальную любовь к тому искусству, которому он отдал свою прекрасную жизнь, — к музыке. Нету больше Ивана Ивановича. Это очень трудно пережить...

*Д. Шостакович.*

Н. М а л ь к о (дирижер).

Публикуемый отрывок заимствован из книги: Н. А. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., «Музыка», 1972, с. 98—103.

*Официально он был тогда недоучка...* — В автобиографии и анкетах Соллертинский указывает, что в 1919 году окончил 3-ю петроградскую мужскую гимназию.

*Через несколько лет я встретил Соллертинского в Ленинграде.* — Иван Иванович приехал в Ленинград в 1921 году, Малько — в конце 1925 года. Таким образом, утверждение авторов вступительной статьи

<sup>1</sup> Сохранилась фонограмма передачи, организованной Ленинградским телевидением. Вел ее И. Андроников. Участие в ней принимали Ю. Вайнкоп, И. Гликман, М. Друскин, П. Серебряков, Д. Шостакович.

к сборнику «Н. А. Малько. Воспоминания...» о том, что Малько «вывез» Соллертинского из Витебска (стр. 32 указ. сборника) необоснованно.

*Эти авторы до революции в России не исполнялись совершенно... — Малько, по-видимому, сбрасывает со счетов единичные исполнения симфоний Малера, в том числе — Второй и Пятой самим композитором, приезжавшим в Россию в 1897, 1902 и 1907 годах, Четвертой и Седьмой — в концертах Кусевицкого 1912 и 1913 годов.*

*Я познакомил Соллертинского с Шостаковичем... — См. комментарий на стр. 250 (комментарий к стр. 92).*

В. А д м о н и (литературовед, профессор, доктор наук).

Воспоминания написаны для данного сборника. В основу их легло выступление на вечере памяти И. И. Соллертинского, состоявшемся в феврале 1969 года в Ленинградском Доме композиторов.

*Этим же зимним эвакуировалась... — Ленинградская филармония эвакуировалась не в начале августа, а 22 числа — одним из последних эшелонов, успевших выехать из Ленинграда до того, как сомкнулось кольцо фашистской блокады.*

*Последний раз я видел Ивана Ивановича... — Соллертинский был в Москве в ноябре 1943 года. Он был приглашен прочесть в Большом зале консерватории доклад о жизни и творчестве П. И. Чайковского на вечере, посвященном 50-летию со дня его смерти. Об этом докладе упоминает в своих воспоминаниях Б. Э. Хайкин.*

*Но примерно через месяц... — И. И. Соллертинский умер в ночь с 10 на 11 февраля 1944 года, т. е. через 3 месяца после поездки в Москву.*

С. М а р в и ч (писатель).

Опубликованный отрывок представляет собой часть воспоминаний, которые хранятся в Москве у вдовы писателя Марии Львовны Красильниковой.

Б. И л ь ш (лингвист, профессор, доктор наук).

Публикуемый материал является стенограммой выступления профессора Бориса Александровича Ильиша на вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Соллертинского. Б. А. Ильиш, связанный с семьей Соллертинских многолетней дружбой, собирался написать для данного сборника более подробные воспоминания, однако не успел этого сделать (он скончался в 1971 году). Стенограмма выправлена и подготовлена к печати Д. И. Соллертинским.

*Мне еще случилось незадолго до его смерти... — В архиве семьи Соллертинских сохранились письма Б. А. Ильиша, которые он писал в Новосибирск с Ленинградского фронта.*

В. Ш е б а л и н (композитор, профессор, доктор наук, нар. арт. СССР).

Опубликованные в сборнике материалы являются отрывками из воспоминаний, которые В. Я. Шебалин, будучи уже тяжело больным, диктовал М. Д. Сабининой (данная запись относится к 17 марта 1959 года).

Для настоящего сборника по просьбе вдовы композитора Алисы Максимовны Шебалиной, которая любезно предоставила составителю все материалы, касающиеся взаимоотношений И. И. Соллертинского и В. Я. Шебалина, М. Д. Сабинина собрала воедино и литературно обработала отрывки воспоминаний, относящихся к И. И. Соллертинскому.

*В Ленинграде я часто бывал у него... — И. И. Соллертинский жил на Пушкинской улице до 1935 года, когда получил квартиру на Крестовском острове, в доме 37, числившемся сначала по Константиновскому, а потом (и доньше) по Морскому проспекту.*

*В Ленинграде шел «Воцек» Берга... — Премьера «Воцтека» в Ленинграде состоялась 13 июня 1927 года.*



*Тяжело больной дифтерией...* — В 1937 году Иван Иванович заболел тяжелой формой дифтерии. Врачи не распознали ее вовремя, и, запущенная, она дала осложнение — паралич. Об этой болезни вспоминают многие авторы.

*...Очень хорошо оценил мой скрипичный концерт...* — Концерт для скрипки с оркестром, G-dur, op. 21, 1936—1940 гг., впервые исполнен 29 октября 1940 года в Ленинграде.

*...Статья была написана давным-давно, до революции...* — «Петербургские письма (XI)». «Музыка» 1913, № 113 (19 января), стр. 54—58, за подписью «Мизантроп».

*Очень сожалею, что из писем Соллертинского...* — Позднее были найдены 2 открытых письма Ивана Ивановича из Новосибирска от 16 ноября 1941 года и от 4 января 1942 года. Приводим отрывки из них:

..В Новосибирске возможны следующие (не слишком, впрочем, авантажные) виды работы: 1) сочинение музыки для Пушкинского (б. Александринского) театра драмы — он вместе с нами приехал из Ленинграда, 2) то же — для кинофабрики «Союзтехфильм» (а может быть, даже заведование там музчастью, поскольку нынешним недовольны). Муз. учебных заведений тут нет, кроме маленькой школы, где ведет работу известный Тебе М. И. Невитов. Кроме всего прочего, открывается Союз композиторов (из композиторов здесь находятся В. В. Щербачев, М. Блантер, белорусский композитор Полонский).

На радио работа почти свернута. Может быть, что-нибудь удастся скомбинировать и с нашей филармонией: концерты проходят с большим успехом у публики, но финансовая база наша весьма непрочна. Собираются открыть театр малых форм — может быть, и там можно будет Тебе подработать. <...>

В декабре открываем лекторий. Город не музыкальный, но симфонические концерты публика ходит по преимуществу приезжая; с огромным успехом прошла исполненная здесь впервые 5-я Шостаковича. А вообще программы на все вкусы: от «вечера вальсов» и «Дмитрия Донского» Рубинштейна — до 5-й Малера и «Маленькой сюиты» Стравинского. В связи с 150-летием со дня смерти Моцарта устраиваем маленький фестиваль...

4 января 1942 г.

Дорогой Роня,

Вчера получил письма от Тебя и Гозенпуда. Был бы весьма счастлив, если бы ты осуществил творческую командировку в Новосибирск. Повод — ознакомить Лен. филармонию с новыми выдающимися произведениями Оргкомитетского симфонизма и заодно обревизировать только что сформировавшийся местный ССК. Сезон у нас разворачивается удачно: играем много Моцарта (юбилейный цикл), Брамса (I, III, IV симфонии), Малера (V, VII), Шостаковича (I, VI, V), Стравинского («Петрушка», Маленькая сюита, «Пульчинелла»), Дебюсси; собираемся поставить даже «Матиса-живописца» Хиндемита. Публика ходит охотно и решительно на все. Дирижеры — Мравинский и Курт Зандерлинг (наши постоянные) и, кроме того, местные — на облегченные программы: засл. арт. Казахской ССР Н. А. Шкаровский («специалист по второй симфонии Калининкова», как он себя аттестует). С успехом прошли гастроли филармонии в Томске (по принципу «Стравинского в тайгу!»)...

*Когда Иван Иванович в последний раз приезжал...* — См. комментарий к воспоминаниям В. Г. Адмони.

**Н. Вельтер** (певица, засл. арт. РСФСР).

Воспоминания написаны для данного сборника.

*Рецензия на постановку «Кармен»* в Малом оперном театре была опубликована в журнале «Рабочий и театр» № 2 за 1933 год. Вторично опубликована в книге: И. И. Соллертинский. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 53—57.

*Первая Всесоюзная режиссерская конференция* состоялась в 1939 году. Ее материалы изданы в книге: Режиссер в советском театре. М.—Л., «Искусство», 1940.

*Он серьезно заболел...* — См. комментарий к стр. 107.

**А. Балавичвадзе** (композитор, профессор, нар. арт. СССР).

Воспоминания написаны для данного сборника. Литературная запись музыковеда Гулбата Торадзе.

**Н. Дудинская** (балерина, нар. арт. СССР).

Воспоминания предначинены для данного сборника. Литературная запись осуществлена Д. И. Соллертинским.

**Г. Кремшевская** (балетный критик).

Воспоминания написаны для данного сборника.

**Б. Хайкин** (дирижер, профессор, нар. арт. СССР).

Воспоминания написаны для данного сборника.

**К. П. Кондрашин** (дирижер, профессор, нар. арт. СССР).

Воспоминания написаны для данного сборника.

*Когда в 1937 году я приехал...* — К. П. Кондрашин работал в Малом оперном театре с 1937 года по 1943.

*Позже, в период постановки оперы Пащенко...* — Премьера оперы «Помпадур» состоялась 20 октября 1939 года.

**Н. Рабинович** (дирижер, профессор).

Набросок воспоминаний, предназначавшихся для данного сборника, был получен составителем незадолго до внезапной кончины Н. С. Рабиновича в июле 1972 года.

*Мне пришлось первым среди советских дирижеров...* — Под управлением Н. С. Рабиновича в Большом зале филармонии 4 апреля 1938 года была исполнена Первая симфония Малера, 12 марта 1939 года — Третья симфония (солистка — И. Витлин). «Песнь о земле» была исполнена в Москве 10 октября 1939 года в Большом зале консерватории, в Ленинграде — 9 февраля 1941 года (солисты нар. арт. РСФСР С. Преображенская и засл. арт. РСФСР Б. Гефт).

**В. Меркурьев** (профессор, нар. арт. СССР).

Воспоминания написаны для данного сборника В. В. Меркурьевым совместно с женой, режиссером И. В. Мейерхольд.

**Н. Мамаева** (нар. арт. РСФСР).

Воспоминания написаны для данного сборника.

*... А то, что он знал чуть ли не 11 иностранных языков...* — И. И. Соллертинский знал большее количество иностранных языков, чем указывает Н. В. Мамаева. В разных воспоминаниях называются различные цифры (вплоть до 50 — у Н. А. Малько). Очевидно, наиболее достоверной следует считать цифру, приведенную Ю. Я. Вайнкопом (23), так как он опирается на данные Новосибирской библиотеки (см. стр. 142 наст. издания).

**Ю. Вайнкоп** (музыковед).

Воспоминания написаны для данного сборника. В основу их положено выступление на уже упоминавшемся вечере памяти И. И. Соллертинского в Ленинградском Доме композиторов.

И. Г л и к м а н (искусствовед, профессор).

Воспоминания написаны для данного сборника.

*Я был никому неизвестным студентом...* — И. Д. Гликман в то время был аспирантом Соллертинского в Институте театра и музыки.

#### РАБОТЫ И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

**Арнольд Шёнберг.** Печатается с небольшими сокращениями по изданию Ленинградской филармонии, 1934.

Публикуемая статья, естественно, отражает те взгляды, которые господствовали в советском музыкознании в конце 20-х — начале 30-х годов. Однако, несмотря на некоторые свойственные тому времени недостатки, данная работа представляет значительный интерес не только как первая в советской музыкальной науке попытка дать общую характеристику творчества Шёнберга<sup>1</sup>, но и как исследование (хотя и весьма краткое), намечающее пути объективного и разностороннего рассмотрения этого сложного и противоречивого художника.

В сообщаемых И. И. Соллертинским сведениях есть некоторые неточности, например, Шёнбергу было не 8, а 15 лет, когда умер его отец (См. очерк М. Друскина «Австрийский экспрессионизм» в сб. его статей «О западноевропейской музыке XX века», М., 1973).

*Его основополагающие произведения...* — Из перечисленных И. И. Соллертинским произведений в Советском Союзе исполнялся только «Лунный Пьеро» — в Ленинграде, в Малом зале им. М. И. Глинки 27 и 28 декабря 1966 г. (М. Элик, дирижер Г. Рождественский), и в Москве, в 1971 и в 1972 гг.

*...в котором он выражает желание...* — В изданных на Западе биографиях Шёнберга, а также в томе его переписки нет подтверждения этих сведений.

*...были исполнены все десять симфоний Малера...* — Автор имеет в виду девять симфоний и «Песнь о земле», которую сам композитор, как известно, считал симфонией, но не дал ей порядкового номера.

*...Удастся ли ему встать на этот новый путь...* — Как известно, Шёнберг остался в США, где и умер в 1951 г.

*Вообще, двенадцатитоновая музыка в основном...* — Подробнее о додекафонии см. в книге: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, гл. X, особенно с. 511—526.

*...в фантазмагории вымышленных «висячих садов»...* — «Книга висячих садов» — вокальный цикл Шёнберга на стихи Стефана Георге, соч. 15.

**Седьмая симфония Шостаковича.** Печатается по газ. «Советская Сибирь» от 16 июля 1942 г. Посвящена первому исполнению симфонии в Новосибирске.

**Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме.** Впервые опубликовано (в сокращении) в журнале «Советская музыка» за 1935 г., № 6 («Дискуссия о советском симфонизме»).

Дискуссия состоялась 5 и 6 февраля 1935 года.

Настоящая публикация осуществлена не по журнальной, а по стенограмме выступления, которая хранится в архиве семьи Соллертинских. В ней, по сравнению с журнальной публикацией 1935 года, опущены не-

---

<sup>1</sup> Ей предшествовал лишь очерк Б. В. Асафьева «Арнольд Шёнберг и его «Gurre-Lieder»». Опубликован в 1927 г., переиздан в сб.: Б. Асафьев. Критические статьи и рецензии. М. — Л., 1967, с. 62—72.

которые абзацы, злободневные тогда, а ныне не представляющие интереса, зато включена часть ранее не опубликованного материала. Стенограмма выправлена и подготовлена к печати Д. И. Соллертинским.

**О балете Б. Асафьева «Пламя Парижа».** Выступление на обсуждении постановки в Государственной академии искусствознания (ГАИС) 19 декабря 1932 года. Печатается с некоторыми сокращениями по публикации в сборнике: Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л., 1973. Стенограмма выправлена и подготовлена к печати И. В. Белецким.

*Он сравнивал свою постановку...* — В своем выступлении С. Э. Радлов сравнил введение в IV акте балета па-де-де с тактикой большевиков в Государственной думе.

*Он сравнивал свою победу...* — И. И. Соллертинский ошибся: Радлов сравнивал с «победой» Наполеона при Ватерлоо постановку балета «Болт», а не «Пламя Парижа».

*...постановщики не нашли, мне кажется, опоры...* — Имеются в виду статьи А. А. Гвоздева о «Пламени Парижа» в «Рабочем и театре» (№ 32—33 за 1932 г.) и «Красной газете» (утр. вып. от 11 ноября 1932 г.)

*Во всех трех спектаклях сюжет меняется...* — По-видимому, речь идет о закрытом просмотре «Пламени Парижа» в ГАТОБе 23 июня 1932 года и, далее, об одновременном показе III акта в ГОТОБе и ГАБТе 6 ноября 1932 года.

*...когда появилась первая постановка Ф. В. Лопухова...* — Имеется в виду постановка «Болта» Шостаковича — первый спектакль, созданный балетмейстером Ф. Лопуховым на советскую тему.

**О балете А. Крейна «Лауренсия».** Выступление на обсуждении постановки в ВТО 29 марта 1939 года. Печатается с некоторыми сокращениями по указанной выше публикации. Стенограмма выправлена и подготовлена к печати И. В. Белецким.

*Если критик С. Розенфельд заметил...* — Рецензия С. Розенфельда помещена в газ. «Ленинградская правда» от 26 марта 1939 г.

*...Н. П. Акимов поставил другую пьесу Лопе де Вега в Театре комедии...* — Имеется в виду постановка пьесы Лопе де Вега «Валенсианская вдова» (1939).

#### **Тезисы, планы, заметки.**

*Этический принцип в русской музыке. О шекспировском в Моцарте. О «Торжественной мессе» Бетховена. О симфонии Шуберта C-dur. О Россини. О Паганини. О Листе. О Вагнеровском театре. О «Кармен» Бизе. О Пуччини. О Малере. О Первой симфонии Малера. О Малере и Чайковском. О моцартианстве Чайковского. О содержании 4-й симфонии Чайковского. О Скрябине. О Шостаковиче* — печатается по изданию: Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946.

*Бах. К вступительному слову о Моцарте. Шуберт (к вступительному слову). Шуман. О Брукнере. Берг. К лекции о Гольдони. Байрон. К лекции о Мопассане. Щедрин* — публикуются впервые. Расшифрованы и подготовлены к печати Д. И. Соллертинским. Строка точек стоит в тех случаях, когда при подготовке к печати были пропущены какие-то строки, не представляющие особого интереса, — чаще всего годы написания произведений, о которых идет речь. Строка тире отделяет один листок от другого внутри одной и той же темы. Листки эти заполнялись совершенно независимо друг от друга; часто они относятся к разным годам. Иногда в них имеются повторы.

Материал данного раздела, состоящий из 29 заметок, по-новому сгруппирован в настоящего издания. Он предварен наиболее развернутыми тезисами доклада «Этический принцип русской музыки», далее публикуются, исходя преимущественно из хронологии истории, тезисы, посвященные за-

надноевропейской музыке; затем — музыке русской — классической и советской; под конец даны тезисы лекций о литературе.

«Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм. Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в архиве семьи Соллертинских. Статья написана, по-видимому, в 1934 году, когда только формировалось первое — старшее — поколение советских шекспирологов (М. М. Морозов, А. А. Смирнов и др.). Для какого сборника была написана и почему осталась неопубликованной — неизвестно. Подготовлена к печати Д. И. Соллертинским.

Хронограф исполнения произведений Малера и Брукнера в СССР. Публикуется впервые. Хронограф этот, имеющийся в записных книжках И. И. Соллертинского, составлялся им на протяжении более чем 20 лет: в записную книжку неукоснительно заносилось каждое исполнение симфоний Малера или Брукнера и песен Малера как в Большом зале филармонии, так и по радио. Основной текст хронографа и составляют исполнения в Большом зале Ленинградской филармонии. В квадратные скобки помещены исполнения по радио; за отбивкой — московские концерты. В круглых скобках указаны дата и фамилия дирижера (и певцов — в вокально-симфонических опусах Малера). Все условные обозначения принадлежат И. И. Соллертинскому.

#### МАТЕРИАЛЫ

Л. Михеева. Краткая биография И. И. Соллертинского.

Статья написана для данного сборника. В ней использованы материалы архива семьи Соллертинских.

Невозможно перечислить всех, с кем переписывался Иван Иванович. — В архиве семьи Соллертинских сохранились многочисленные письма к И. И. Соллертинскому, относящиеся, в основном, к годам войны. Среди них письма Н. П. Акимова, Б. О. Гефта, И. Д. Гликмана, А. А. Гозенпуда, С. С. Данилова, М. С. Друскина, Б. А. Ильиша, Д. Б. Кабалевского, К. П. Кондрашина, Л. Н. Оборина, Г. Н. Попова, А. С. Рабиновича, Б. М. Фрейдкова, Б. Э. Хайкина, В. Я. Шебалина, Д. Д. Шостаковича и других.

#### ИЛЛЮСТРАЦИИ

Встреча студентов и педагогов Ленинградского университета.

В первом ряду снизу в центре сидит И. И. Соллертинский, над ним, во втором ряду — Т. Н. Жирмунская; в первом ряду сверху 7-й справа С. М. Красильщиков (писатель С. Маршич), во втором ряду сверху стоят: 4-й справа Б. А. Ильиш, 5-й — профессор С. К. Боянус, 6-й — профессор А. А. Смирнов, 11-й — профессор В. М. Жирмунский. Выпускной класс Хореографического училища со своими педагогами.

В первом ряду сидят: 4-й слева — Л. Якобсон, 9-я — Н. Дудинская; во втором ряду стоят: 5-я слева — Ф. Балабина, 8-я — Г. Кремшевская, 12-й — И. Соллертинский.

Группа студентов Ленинградской консерватории с педагогами.

Во втором ряду сидят, слева направо, педагоги: В. В. Волошинов, С. С. Павлюченко, Д. С. Шуппер, Б. Я. Шнитке, М. А. Мокульская, И. И. Соллертинский.

Заседание, посвященное 50-летию со дня смерти П. И. Чайковского.

В президиуме М. О. Рейзен, И. С. Козловский, М. С. Храпченко, В. А. Давыдова, А. В. Нежданова, К. Г. Держинская, А. Б. Гольденвейзер, В. Я. Шебалин, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, В. А. Власов, К. Н. Изумнов, Л. Н. Оборин, Ю. А. Шапорин, А. Н. Александров, Н. П. Аносов и др.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ РАБОТ ПРОФЕССОРА И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

### ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В указатель включены работы профессора И. И. Соллертинского, опубликованные с 1926 по 1943 г. в журналах: «Жизнь искусства», «Искусство и жизнь», «Рабочий и театр», «Советская музыка», «Театр»; газетах: «Алтайская правда», «Известия», «Красная газета», «Красная газета» (вечерний выпуск), «Ленинградская правда», «Смена», «Советская Сибирь», а также в изданиях академических театров, Театропечати, Института театра, музыки и кинематографии (бывш. ГАИС), «Academia», Музгиза, Ленинградской филармонии и ЛГАЛИ. Посмертно опубликованы три работы, подготовленные к печати проф. М. С. Друскиным.

Помимо хронологического указателя сочинений Соллертинского (вслед за ним) дается список его лекций, докладов и выступлений и перечень курсов лекций, прочитанных им в учебных заведениях (Хореографическом училище, Институте сценических искусств, Педагогическом институте им. Покровского, Ленинградской консерватории и др.), — по истории литературы, театра, музыки, по психологии и эстетике. В тех случаях, когда работа была опубликована в год ее создания, в описании год издания не указывается. Переиздания, посмертно изданные сочинения и публикации, не совпадающие с годом их написания, отнесены к году их создания с указанием первой публикации, зарубежные издания и неопубликованные работы выделены отдельно.

Обычно все статьи и заметки И. И. Соллертинский подписывал полным именем, и только 12 статей обозначены его подписями: «С-кий И.» и «И. С.». По утверждению ныне покойного музыковеда и композитора В. М. Богданова-Березовского, перу Соллертинского принадлежал один из отзывов о Е. А. Мравинском, опубликованный за подписью Sol в журнале «Жизнь искусства» [1929, № 34]. По свидетельству музыковеда А. Е. Шольн, в то время сотрудничавшей в этом журнале, указанная рецензия, как и многие другие, подписанные Sol (выявлено 11 заметок), является редакционной (П. П. Малков). Следовательно, авторство И. И. Соллертинского в данном случае указано Богдановым-Березовским неверно.

При составлении списка были просмотрены различные материалы: архивы И. И. Соллертинского, Ленинградской консерватории (ЛГК), Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии (ИТМК), Всероссийского театрального общества (Ленинградское отделение) (ЛО ВТО), Ленинградского Малого театра оперы и балета, Ленинградской филармонии и Ленинградского государственного архива литературы и искусства (ЛГАЛИ), а также использованы: Библиографический ежегодник под ред. И. В. Владиславлева: вып. V, 1921/22, вып. VI, 1922/23,

вып. VII, 1923/24, вып. VIII, 1924; Ежегодник Гос. центр. книжной палаты РСФСР: вып. I, 1925, вып. II, 1926, вып. III, 1927, вып. IV, 1928, вып. V, 1929; Книжная летопись (1930—1943); Газетная летопись (с 1938 г. — «Летопись газетных статей») за 1936—1943 гг.; Журнальная летопись (с 1938 г. — «Летопись журнальных статей») за 1926—1943 гг.; Нотная летопись (с 1939 г. — «Библиография музыкальной литературы», с 1941 г. — «Летопись музыкальной литературы») за 1931—1941 гг.; Большая Советская Энциклопедия (БСЭ); Альбом газетных вырезок библиотеки им. Луначарского и библиотеки филармонии; газеты: «Известия» (1924—1941), «Красная газета», Л. (1924—1938), «Красная газета» (веч. вып.), Л. (1924—1936), «Ленинградская правда» (1924—1941), «Литературный Ленинград» (1933—1937), «Литературная газета», М. (1929—1941), «Литература и искусство» (1943), «Смена», Л. (1924—1941), «Советское искусство», М. (1932—1941); журналы: «Жизнь искусства», Л. (1924—1929), «Искусство и жизнь», Л. (1938—1941), «Рабочий и театр», Л. (1929—1937), «Советская музыка», М. (1933—1941). «Театр и драматургия», М. (1933—1936).

О. Гейнина

### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ И. П. СОЛЛЕРТИНСКОГО

1926

1. *Сергей Есенин*. — «Жизнь искусства», янв., № 1, с. 24.

1927

2. *Байка о Лисе* (преьера в балете). — «Ленингр. правда» 4 янв., № 2 (3519), с. 5. Рец. на балет Стравинского «Байка про Лису, Петуха, Кота и Барана». Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 14—15.

3. *Жизнь и театральное дело Жаң-Жоржа Новерра*. — В кн.: Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Пер. с франц. под ред. А. Гвоздева. Л., «Academia», с. 315. Вступит. статья и примеч. И. Соллертинского, с. 7—56.

4. *Балетмейстер Федор Лопухов* (к 20-летию его деятельности). — «Жизнь искусства», апр., № 17, с. 4.

5. *Ледяная дева* (юбилейный спектакль балетмейстера Ф. Лопухова). — «Ленингр. правда», 29 апреля, № 96 (3613), с. 6. Рец. на балет. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 16—17.

6. *Айседора Дункан*. — «Жизнь искусства», сент., № 39, с. 12. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 17—19.

7. *Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия*. — В кн.: О театре. Сб. статей А. Гвоздева, С. Мокульского и И. Соллертинского. Временник Отдела истории и теории театра, III. Л., «Academia», 1929, с. 1—34 и отд. оттиск. Статья написана в сентябре 1927 г.

8. *Крепостная балерина*. — «Жизнь искусства», дек., № 51, с. 7—8. Рец. на балет Ф. Лопухова. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 20—25.

1928

9. *Федор Лопухов*. Театральные портреты. — «Жизнь искусства», февр., № 9, с. 4—5. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 25—32.

10. *На путях современного танца. Выставка искусства движения в Гос. институте истории искусств.* — «Жизнь искусства», март, № 12, с. 7. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 57—61.
11. *Балет в рабочем районе.* — «Жизнь искусства», май, № 21, с. 7. О балетном спектакле Первой художественной студии Домпросвета им. Тимирязева (Московско-Нарвский район).
12. *Молодые силы балета.* Вечер «Молодого балета». «Арлекинада». Выпускной спектакль Ленингр. хореогр. техникума. — «Жизнь искусства», май, № 22, с. 7. Подпись: «И. С.». Рец. на спектакль Дриго. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 32—35.
13. *За новый хореографический театр* (к намеченному «вечеру экспериментальных постановок» в Акбалете). — «Жизнь искусства», июнь, № 25, с. 4—5. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете Л., «Музыка», 1973, с. 42—47.
14. *В спорах о танцевальном театре.* — «Жизнь искусства», июнь, № 27, с. 5.
15. *Ближайшие пути ГАТОБа.* — «Жизнь искусства», июль, № 31, с. 10—11.
16. *Кабуки. Первая программа.* — «Жизнь искусства», авг., № 35, с. 6. Рец. на спектакль японского театра.
17. Пути обновления балетной школы (В порядке постановки вопроса). — «Жизнь искусства», авг., № 35, с. 10—11. Подпись: «И. С.». Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 61—65.
18. *Кабуки. Последняя программа.* — «Жизнь искусства», сент., № 36, с. 10.
19. *Реорганизация хореографического образования.* — «Жизнь искусства», сент., № 38, с. 12—13; сент., № 39, с. 12—13. Коллективная статья. Авторы: В. Н. Всеволодский, А. А. Гвоздев, И. И. Соллертинский.
20. *Проблемы балетного сценария.* — «Жизнь искусства», окт., № 43, с. 12. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 47—52.
21. *«Джонни» в Гос. Малом оперном театре.* — «Жизнь искусства», ноябрь, № 47, с. 14—15. По поводу постановки оперы Крженека «Джонни наигрывает».
22. *«Кавалер роз» в Аюпере.* — «Жизнь искусства», дек., № 49, с. 10—12. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 61—65. Рец. на постановку Рих. Штрауса 24 ноября 1928 г. Дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, художник Е. Якунин.
23. *Несколько замечаний о «простых истинах»* (к спорам о постановке «Кавалера роз»). — «Жизнь искусства», дек., № 50, с. 9.
24. *«Орфей» Монтеверди* (Ленинградская филармония). — «Жизнь искусства», дек., № 52, с. 12—14. Коллективная статья объединения муз. критиков при Комитете современной музыки Гос. института истории искусств. Подписи: Б. Асафьев (Игорь Глебов), В. Богданов-Березовский, А. Будяковский, Ю. Вайнкоп, Н. Волжина, П. Вульфюс, С. Гинзбург, С. Грес, Р. Грубер, М. Друскин, А. Крюгер, Н. Малков, В. Музалевский, И. Соллертинский.
25. *Вместо предисловия.* — В кн.: Вальц К. Ф. 65 лет в театре. Материалы обработаны Ю. Бахрушиным. Предисловие И. Соллертинского. Л., «Academia», с. 5—9 (Театральные мемуары. Серия книг под общ. ред. П. И. Новицкого и Евг. Кузнецова, V).
26. *Учебный план и программы вступительных испытаний.* Программа. Сост. преподаватели техникума: А. Ваганова, Л. Леонтьев, А. Монахов,



1929

27. О «Красном маке» (из беседы с авторами спектакля: постановщиками Ф. В. Лопуховым, В. И. Пономаревым и Л. С. Леонтьевым, дирижером А. В. Гауком и художником Б. М. Эрбштейном). — «Жизнь искусства», янв., № 1, с. 12—13. Подпись: «И. С.».

28. Уланова в «Лебедином озере». — «Жизнь искусства», янв., № 3, с. 11. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 35—37.

29. Квартет Амар — Хиндемит (Концерты) — «Жизнь искусства», янв., с. 17. Подпись: «И. С.».

30. Пауль Хиндемит и его квартет. — «Жизнь искусства», янв., № 5, с. 14. Коллективная статья муз. критиков при Комитете современной музыки Гос. института истории искусств. Подписи: Б. Асафьев (И. Глебов), В. Богданов-Березовский, А. Будяковский, Ю. Вайнкоп, Н. Волжина, П. Вульфийус, С. Гинзбург, С. Грес, Р. Грубер, М. Друскин, А. Крюгер, И. Малков, В. Музалевский, И. Соллертинский.

31. Вечеслова в «Красном маке». — «Жизнь искусства», февр., № 9, с. 8. Рец. на спектакль балета Глиэра. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 37—39.

32. [Валеска Герг] (Новые постановки). — «Жизнь искусства», март, № 11, с. 11. Рец. на выступления немецкой танцовщицы. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 39—41.

33. Музыкальное обозрение. — «Жизнь искусства», март, № 12, с. 11. Подпись: «И. С.». Рец. на исполнение «Песни о земле» Малера. Дирижер О. Клемперер. Солисты С. Преображенская и Н. Куклин.

34. «Колумб». — «Жизнь искусства», март, № 12, с. 8—9. Рец. на постановку Н. В. Смольича оперы Эрвина Дресселя с вставными номерами: увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта и два номера музыки Д. Шостаковича.

35. Музыкальное обозрение. — «Жизнь искусства», апр., № 16, с. 11. Рец. на симф. концерт под упр. О. Клемперера. В прогр.: «Аполлон Мусагет» Стравинского (1-е исп.) и «Немецкий реквием» Брамса.

36. Возрожденный «Онегин». — «Жизнь искусства», апр., № 17, с. 10—11. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 27—32 (под назв. «Евгений Онегин»). Рец. на спектакль оперы Чайковского в постановке Э. Каплана. Дирижер А. Гаук.

37. Балетная молодежь. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 29 апр., № 107 (2135), с. 4. Рец. на выпускной спектакль балетной школы Госоперы.

38. Музыкальное обозрение. — «Жизнь искусства», май, № 18, с. 14. Подпись: «С-кий И.». Рец. на симф. концерт под упр. Г. Абендрота. В прогр.: Третья симфония Брукнера, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона.

39. Проблема оперного наследия. — «Жизнь искусства», май, № 18, с. 10.

40. Массовое действие у фондовой биржи. — «Жизнь искусства», май, № 19, с. 5. Подпись: «С-ский И.». Об антирелигиозной инсценировке, осуществленной С. Радловым в ночь на 5 мая.

41. [Концерты]. — «Жизнь искусства», май, № 20, с. 10. Рец. на концерт под упр. Г. Абендрота. В прогр.: «Видения» Г. Ветцлера, «Домашняя симфония» Р. Штрауса.

42. [Концерты]. — «Жизнь искусства», июнь, № 23, с. 8. Рец. на концерт под упр. Э. Ансерме. В прогр. произведения Стравинского: «Петрушка», «Весна священная», «История солдата», «Эдисп».

43. *«Отелло»* (Ленингр. театр оперы и балета). — «Жизнь искусства», июнь, № 25, с. 11. Рец. на оперу Верди.
44. *Проблемы музыкального театра*. — «Жизнь искусства», июль, № 28, с. 3.
45. *Ближайшие пути филармонии*. — «Жизнь искусства», июль, № 29, с. 4—5.
46. *Необходимое примечание*. — «Жизнь искусства», июль, № 30, с. 13. Подпись: «С-ский И.». О малой осведомленности немецкого театроведа и историка драмы Эугена Килиана об опыте советского театра и об использовании стереометрического планшета в советской сценической практике в его статье «Проблемы планшета» («Жизнь искусства», 1929, № 30, с. 13).
47. *Возможные принципы советской оперы* (В порядке обсуждения). — «Жизнь искусства», авг., № 31, с. 3.
48. *Роль фактуры в общем замысле спектакля*. — «Жизнь искусства», сент., № 35, с. 5. Подпись: «И. С.». О необходимости поставить проблему функциональной связи фактуры с общей целеустремленностью и с замыслом спектакля.
49. *Новый балет «Динамиада»*. — «Жизнь искусства», сент., № 38, с. 14. Подпись: «И. С.». Оценка музыки Шостаковича после просмотра на первом заседании художеств. совета (17/IX). Либр: А. В. Ивановского и В. Г. Борисовича.
50. *Какой же балет нам, в сущности, нужен?* — «Жизнь искусства», окт., № 40, с. 5.
51. *Кто же прав?* — «Жизнь искусства», окт., № 41, с. 5. О необходимости создания новой научно-обоснованной системы вокального тренажа с помощью вокальных педагогов, фонетиков, общих лингвистов, врачей.
52. *«Садко»* (открытие оперного театра в Нардоме). — «Жизнь искусства», окт., № 42, с. 6. Огрицательная рец. на постановку и исполнение оперы Римского-Корсакова.
53. *«Щелкунчик»*. Премьера в Госбалете. — «Красн. газ.» (утр. вып.), 1 ноября, № 252 (3499), с. 4. Рец. на балет Чайковского.
54. *«Щелкунчик»* в Ленинградском госбалете. — «Жизнь искусства», ноябрь, № 44, с. 10. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 65—69.
55. *Музыкальный театр и Октябрь*. — «Жизнь искусства», ноябрь, № 44, с. 4—5.
56. *«Тайга» в Ленинградском Нардоме*. — «Жизнь искусства», ноябрь, № 45, с. 6. Рец. на постановку оперы Штрассенбурга.
57. *Проблема симфонизма в советской музыке*. — «Жизнь искусства», ноябрь, № 46, с. 3.
58. *«Онегин» в ГАТОБе*. — «Жизнь искусства», ноябрь, № 47, с. 8. Подпись: «И. С.». Рец. на постановку оперы Чайковского. Режиссер Э. Каплан. Дирижер А. Гаук. В роли Онегина Р. Сливинский.
59. *Малер. Симфония № 1, D-dur (1888)*. — Прогр. Ленингр. отд. Софила, 1929, 21 дек. Подпись: «И. С.». Аннотация к концерту.
60. *Вынужденное послесловие*. — «Жизнь искусства», дек., № 51, с. 6. Заметка к декларации балетмейстера Ф. Лопухова.
61. *Несколько слов о «Красном маке»*. — В кн.: «Красный мак». [Предисловие к либретто.] Балет в 3 д., 8 карт. Либр. М. И. Курилко. Сценич. ред. Ф. В. Лопухова. Муз. Р. М. Глиэра. Л., 1-е и 2-е изд., Теакинопечать, 15 с., с. ил. (В помощь зрителю). Подпись И. Соллертинского отсутствует. В 3-м (1929) и 4-м (1930) изданиях ошибочно указано: «Автор либретто И. Соллертинский», но в 5-м (1930) изд. подпись И. Соллертинского поставлена под предисловием.

62. *Вагнер*. — Прогр. симф. концерта Ленингр. отд. Софпла, 1 февр. Подпись: «И. С.». — Перепечат. в программах: 30 апр. и 3 дек.
63. *Приблизились ли мы к советской опере? «Нос» — орудие дальнотбойное* (В порядке обсуждения). — «Рабочий и театр», февр., № 7, с. 6—7. По поводу постановок режиссера Э. Каплана опер Шостаковича «Нос» и Чайковского «Черевички».
64. *Влево от шпагата! Кризис танцевальной акробатики*. — «Рабочий и театр», февр., № 8, с. 8—9.
65. *Балетная смена*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 18 февр., № 41 (2399), с. 4. Рец. на показательный спектакль Хореографического техникума.
66. *«Иуда Маккавей» Генделя (Госкапелла)*. — «Рабочий и театр», март, № 13, с. 9. Рец. на исполнение оратории под упр. М. Г. Климова.
67. *«Боккаччио» в Малом оперном театре*. — «Рабочий и театр», май, № 30, с. 8—9. По поводу постановки оперы Зуппе.
68. *В чем причина неудачи?* (Обсуждаем «Лед и сталь»). — «Рабочий и театр», июнь, № 32, с. 8—9. Рец. на оперу Дешеева. Либр. Б. Лавренева. Премьера состоялась 17 мая 1930 г. в Ленингр. театре оперы и балета. Дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, художник А. Рыков.
69. *Поиски советского танца* (Из заметок о балете). — «Рабочий и театр», авг., № 45, с. 2—3. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 52—57.
70. *Предстоящий год в опере*. — «Рабочий и театр», авг., № 47, с. 4—5.
71. *Эстрадизация театра*. Проблемы эстрадного танца. — «Рабочий и театр», окт., № 58/59, с. 2—3.
72. *«Мизантроп» Мольера*. — В кн.: Мольер Ж.-Б. Мизантроп. Пер. с франц. Т. Шепкиной-Куперник. Пояснительная статья и примеч. И. Соллертинского. М.—Л., Гиз., с. 109—125. (Дешевая б-ка классиков. Школьная серия.)
73. *«Нос» Шостаковича*. — В кн.: «Нос». Опера в 3 актах по Н. В. Гоголю. 15-е сочинение Д. Шостаковича. Л., Гос. Малый оперный театр, 13 с.

## 1931

74. *Идеалистические предпосылки звездческой школы*. — «Рабочий и театр», апр., № 12, с. 5—6. С примеч. от редакции об открытии данной статьи дискуссии о «звездческой школе» в театроведении.
75. *Драма. История западной драмы*. — БСЭ, т. XXIII. М., стлб. 398—407.
76. *«Дон Паскуале»*. — «Рабочий и театр», авг., № 21, с. 8. Рец. на постановку оперы Доницетти в Малом оперном театре. Дирижер Самосуд, режиссер Каплан, исполнители: Ростовцев, Горская и др.
77. *Симфоническая эстрада летом*. — «Рабочий и театр», № 22, с. 7. О летних концертах Ленингр. филармонии и выступлениях в них иностранных дирижеров: Осаки Ямады (Япония), Бертольда Гольдшмидта (Берлин) и женщины-дирижера Гертруды Гердличек (Вена).
78. *«Болт» и проблемы советского балета*. — В кн.: «Болт». Балет в 3 д. Либр. В. Смирнова. Муз. Д. Шостаковича. Гос. изд-во худож. лит. Л., с. 3—10 (В помощь зрителю).
79. *Вагнер и «Нибелунги»*. — В брошюре: Вагнер Р. «Гибель богов». Четвертая часть тетралогии «Кольцо нибелунга». Гос. изд-во худож. лит. с. 3—9. (В помощь зрителю.)
80. *О балете и его авторе*. — В брошюре «Лебединое озеро». Балет

в 3 д. и 4 карт. Муз. П. И. Чайковского. Постановка Мариуса Петипа и Льва Иванова. Л., Гос. изд-во худож. лит., с. 3—8. (В помощь зрителю).

81. *Сценическая реформа Тальма*. — В кн.: Тальма Ф.-Ж. Мемуары. Вступ. статья, пер. и примеч. И. Соллертинского. М.—Л., «Academia», с. XIII—XXXI (Памятники театрального быта).

82. *«Эсмеральда»*. — В брошюре: Пуни Ц. «Эсмеральда». Балет в 3 д. и 5 карт. Гос. изд-во худож. лит., с. 3—8. (В помощь зрителю.)

83. *Говорит филармония*. — «Рабочий и театр», авг., № 24, с. 14—15. О творческо-художественной деятельности филармонии.

84. *Старая «Александринка» и новая режиссура*. — «Рабочий и театр», сент., 6 25/26, с. 11—13. Исторический очерк к юбилею театра.

85. *Густав Малер* (Посвящается Ангелине Густавовне Раупенас). Л., Гос. муз. изд-во. 75 с. Библиогр. с. 68—70 (Проблемы музыковедения. Историческая б-ка). Отрывки из книги напечатаны под назв. «Симфонии Малера» в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 284—300 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 316—335.

86. *Пути филармонии*. — «Сов. искусство», 9 дек., № 56 (194), с. 3.

87. *Густав Малер и проблема европейского симфонизма* (в дискуссионном порядке). — В кн.: «Музыкальный альманах». Сб. статей под общ. ред. И. Челябинова. Гос. муз. изд-во, М.—Л., с. 19—30.

88. *Гектор Берлиоз*. М., Гос. муз. изд-во, 56 с. (Проблемы музыковедения. Историческая б-ка). Переизд. с доп. в кн.: Соллертинский И. Гектор Берлиоз. Опыт характеристики. Л., Ленингр. филармония, 1935, 148 с., с портр., 8 вкл. л. ил. Библиогр. с. 147—149; в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 119—173 с прилож. списка соч. Берлиоза и его литературных работ (издано с сокращ. по изд. 1935 г.); в кн.: Соллертинский И. Берлиоз (Краткий очерк жизни и творчества). М., Музгиз, 1962, 80 с. с нот. ил. (Б-ка любителя музыки) и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 134—196 (с незначительными сокращ. по изд. Ленингр. филармонии 1935 г.)

89. *Симфонические поэмы Рихарда Штрауса*. Ленинград. филармония, 38 с., с портр.; изд. 2-е, 1934. Содержание: I. Рихард Штраус и музыкальное наследие эпохи империализма. II. Штраус и европейский симфонизм. III. «Дон-Жуан» (1887—1888). IV. «Смерть и просветление» (1888—1889). V. «Веселые проказы Тили Эйленшпигеля» (1894—1895). VI. «Так говорил Заратустра» (1896). VII. «Дон-Кихот» (1897). VIII. «Жизнь героя» (1898). IX. «Домашняя симфония» (1909). X. Заключение.

## 1933

90. *«Кармен»*. — «Рабочий и театр», янв., № 2, с. 6—7. К постановке оперы Бизе в Малом оперном театре 16 янв. 1933 г. Дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи Л., Музгиз, 1963, с. 53—57.

91. *О пути Рихарда Вагнера*. — «Рабочий и театр», февр., № 4/5, с. 2—4.

92. *«Золото Рейна» и проблема постановки «Кольца»*. — «Рабочий и театр», март, №№ 8—9, с. 14—16. Статья по поводу постановки оперы Вагнера в ГАТОБе 19 февр. 1933 г. Дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, художник И. Рабинович. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 46—52 (под назв. «Золото Рейна»).

93. *Жак Оффенбах* (Jacques Offenbach 1819—1880). Л., Изд. Малого опер-

ного театра. 56 с., портр., 2 л. ил. Переизд. с небольшими сокращ. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 210—233. С прилож. списка основных оперетт и комич. опер Оффенбаха, составл. проф. М. С. Друскиным, редактором сборника; в кн.: Соллертинский И. Оффенбах. М., Музгиз, 1962, 35 с. (Б-ка любителя музыки) и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 236—262 (с добавл. дат премьер оперетт и комич. опер).

94. *На подступах к оперному наследию XVIII века*. I. «У Парижской заставы» («Водовоз»). II. «Война буффонов». — «Рабочий и театр», апр., № 10, с. 14—15. Статья по поводу постановки оперы «Водовоз» Керубини в ГАТОВе и концерта-выставки «Война буффонов» в Эрмитажном театре.

95. *Заметка о советском симфонизме*. — «Рабочий и театр», апр., № 11, с. 8—9.

96. «*Лебединое озеро*». — «Рабочий и театр», апр., № 12, с. 12—13. О постановке балета Чайковского в ГАТОВе в новой редакции под упр. Е. Мравинского 13 апр. 1933 г. Балетмейстер А. Ваганова, режиссер С. Радлов, художник В. Дмитриев. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 125—129. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 74—79.

97. *Музыкальный дневник*. I. Иоганнес Брамс. II. Эрнст Ансерме [дирижер]. — «Рабочий и театр», май, № 13, с. 17—19. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., «Музыка», 1963, с. 125—129.

98. I. «*Тиль Эйленшпигель*». II. «*Фиалка Монмартра*». Музыкальный дневник. — «Рабочий и театр», май, № 14 с. 16—17. По поводу спектакля Хореографического техникума «Веселые забавы Тили Эйленшпигеля», музыка Р. Штрауса, и оперетты Кальмана «Фиалка Монмартра» в Театре муз. комедии.

99. *Веселая комедия в танцах. Первый балетный спектакль в Малом оперном*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 8 июня, № 130 (3910), с. 3. Рец. на хореографический пантомимный спектакль «Арлекинада», муз. Дриго, постановка Ф. Лопухова с введением вокальных номеров и цирковых аттракционов. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 80—83.

100. *Музыкальный театр на пороге Октября и проблемы оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма*. — В кн.: История советского театра, т. I. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма, 1917—1921. Ленингр. отд. изд-ва худож. лит., с. 298—307 (Гос. академия искусствознания). Содерж. очерка: Гл. I. Общая постановка проблемы. Гл. II. Мариинский театр на пороге Октября. Гл. III. Русский оперный импрессионизм. Гл. IV. Классический балет Петипа. Гл. V. Импрессионизм в хореографии. Дункан и Фокин. Гл. VI. Театр музыкальной драмы. Гл. VII. Итоги.

101. «*Беглец*», или *Торжество штампа*. «*Арлекинада*». Музыкальный дневник. — «Рабочий и театр», июнь, № 16, с. 8—9. По поводу постановки оперы Стрельникова «Беглец» в ГАТОВе и балетного спектакля «Арлекинада» на муз. Дриго в Малом оперном театре. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 80—83.

102. *Проблема оперного театра и минувший сезон*. — «Рабочий и театр», июнь, № 17, с. 2—4.

103. *Оживший Шиллер*. «Разбойники» в театре Руставели. — «Рабочий и театр», авг., № 22, с. 4—6. О постановке спектакля режиссером Ахметели.

104. *О симфонизме и симфонистах*. — В брошюре: Ленинградская филармония 1933—1934. Изд. Ленингр. филармонии, с. 26—32.

105. *Что мы будем делать в 1933/34 г.?* (Творческие заявки критики) — «Рабочий и театр», сент., № 26, с. 2.

106. [Брамс — Шостакович — Штраус]. — Программа симф. концерта Ленингр. филармонии 15 и 17 окт. под упр. Фрица Штидри (Вена) при участии Дмитрия Шостаковича. 1. Брамс — Первая симфония. 2. Шостакович — Концерт для ф-п. с орк. 3. Штраус — «Тиль Эйленшпигель». Л., 11 с. На обл.: Ленинградская филармония. Гомэц. Заглавие «Тиль Эйленшпигель», указанное на обложке, в тексте аннотации дано как «Веселые забавы Тили Эйленшпигеля».

107. *Несколько слов о джазе.* — «Рабочий и театр», окт., № 29, с. 10.

108. «*Камаринский мужик*». — «Рабочий и театр», окт., № 29, с. 2—4. Рец. на постановку оперы Желобинского в Малом оперном театре 5 окт. 1933 г. Либретто О. Брика. Дирижер С. Самосуд, режиссер К. Тверской, художник М. Левин. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 65—71.

109. *П. И. Чайковский. К 40-летию со дня смерти.* — «Рабочий и театр», ноябрь, № 33, с. 6—7.

110. *От Берлиоза до Шостаковича. Шекспир в музыке.* — «Сов. искусство», 8 дек., № 56 (163), с. 3.

111. *На премьерах музыкального театра.* 1. «Трубадур» в Гос. театре оперы и балета. 2. «Принцесса долларов» в Музкомедии Госнардома. — «Рабочий и театр», дек., № 34, с. 8—10. Разбор постановки оперы Верди «Трубадур» и рец. на постановку оперетты «Принцесса долларов» Лео Фалля, частично инструментованной Б. А. Араповым и Г. Н. Поповым.

112. «*Перикола*». Оперетта в 3 д. Жака Оффенбаха. Русский текст П. К. Вейсбрема и И. И. Соллертинского. Л. [Гос. ак. Малый оперный театр], 16 с. (Путеводитель).

#### 1934

113. «*Леди Макбет Мценского уезда*». — «Красн. газ.» (веч. вып.), 25 янв., № 20 (4100), с. 3. Рец. на оперу Шостаковича в постановке Малого оперного театра.

114. *Советская музыка перед XVII съездом.* — «Рабочий и театр», янв., № 3, с. 4.

115. На премьерах музыкального театра. 1. «*Любовь к трем апельсинам*» в Гос. театре оперы и балета. 2. «*Ледяной дом*», или «*От "Марицы" к "Мариориче"*» в Музкомедии Госнардома. — «Рабочий и театр», янв., № 3, с. 8—9. Рец. на оперу С. Прокофьева и оперетту Листова — Шершеневича «Ледяной дом» в окрестровке Гладковского (по Лажечникову).

116. *Творческий путь Шостаковича.* — В кн.: «Леди Макбет Мценского уезда», опера Шостаковича, либр. на материале повести Лескова. Сост. А. Прейс и Д. Шостакович. Л., Изд. Гос. Малого оперного театра, с. 20—25. На обл.: «Леди Макбет Мценского уезда».

117. «*Леди Макбет Мценского уезда*». — «Рабочий и театр», февр., № 4, с. 2—3. Статья в связи с постановкой в Ленингр. Малом оперном театре 22 янв. 1934 г. Дирижер С. Самосуд, постановщик Н. Смолич, режиссеры З. Закусова и И. Певзнер, художник В. Дмитриев. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 72—76.

118. «*Щелкунчик*». — «Рабочий и театр», февр., № 6, с. 15. Статья о постановке балета Чайковского в 3-й сценической редакции В. И. Вайнонена. Дирижер Е. Мравинский, балетмейстер А. Ваганова, режиссер С. Радлов, художник В. Дмитриев. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 129—132; в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 69—74.

119. *Писатель в оперном театре*. — «Рабочий и театр», март, № 9, с. 4—5. О либретто.
120. *Гоголь в русской опере*. — «Рабочий и театр», апр., № 10, с. 6—7. Статья в связи с постановкой оперы «Нос» Шостаковича.
121. *Балеты Делиба на советской сцене* (На премьерах хореографического театра). — «Рабочий и театр», апр., № 11, с. 12—13. Рец. на балеты «Коппелия» в Малом оперном театре и «Фадетта» в Гос. театре оперы и балета. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 83—90.
122. *Классический танец и его теория*. — В кн.: Ваганова А. Основы классического танца. Вступит. статья И. Соллертипского. ОГИЗ—ГИХЛ, с. 5—14.
123. *Фашизм и музыка*. — «Известия», 14 мая, № 11 (5359), с. 3.
124. *Фриц Штидри*. К назначению главным дирижером Ленингр. филармонии. — «Рабочий и театр», май, № 13, с. 4.
125. *«Бахчисарайский фонтан»*. Премьера в Ленингр. театре оперы и балета. — «Известия», 9 окт., № 237 (5485), с. 4. Рец. на балет Б. Асафьева.
126. *«Моряк-скиталец» и романтическая опера*. — В кн.: Р. Вагнер. «Моряк-скиталец». Вступит. статья И. Соллертинского. Ленингр. филармония, с. 7—27. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 174—182 (под назв. «Моряк-скиталец» Вагнера); в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 196—205.
127. *Ленинградская филармония*. Открытие сезона. — «Известия», 16 окт., № 243 (5431), с. 4.
128. *«Моряк-скиталец» Вагнера в Ленинградской филармонии*. — «Известия», 22 окт., № 248 (5496), с. 4. Рец. на оперу в концертном исполнении.
129. *Вперед к Новерри!* — «Рабочий и театр», окт., № 29, с. 6—7. О спектакле балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в ГАТОБе 28 сент. 1934 г. Дирижер Е. Мравинский, балетмейстер Р. Захаров, режиссер С. Радлов, художник В. Ходасевич. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 132—137 (под назв. «Бахчисарайский фонтан»), в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 90—96 (под назв. «Бахчисарайский фонтан»).
130. *Моцартовский цикл в Москве*. — «Рабочий и театр», ноябрь, № 32, с. 10. О пересмотре традиционной точки зрения на Моцарта в связи с концертным исполнением опер «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» под упр. Георга Себастьяна.
131. *«Мазепа»*. Ленинградский театр оперы и балета. — «Известия», 15 ноября, № 266 (5514), с. 4.
132. *Премьера и будни музыкального театра*. 1. «Мазепа». 2. «Флория Тоска». — «Рабочий и театр», ноябрь, № 32, с. 4—5. Рец. на постановку оперы Чайковского «Мазепа» в ГАТОБе и оперы Пуччини «Флория Тоска» в Малом оперном театре.
133. *«Сила судьбы»*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 28 дек., № 298 (4908), с. 2. Рец. на концертное исполнение оперы Верди в Ленингр. филармонии.
134. *Арнольд Шёнберг*. Л., Ленингр. филармония, с. 60, с портр., нотогр.: «Список опубликованных сочинений», с. 52—60.
135. *Несколько слов о балете «Эсмеральда»*. — В брошюре: Пуни Ц. «Эсмеральда». Балет в 3 д. и 5 карт. Либр. по роману «Собор Парижской богородицы» В. Гюго. Л., Изд. Упр. Ленингр. гос. театров, с. 9—14. (В помощь зрителю.) Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 96—100 (под назв. «Эсмеральда»).

136. «*Воццек*». К возобновлению оперы А. Берга в Малом оперном театре. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 10 янв., № 9 (4919), с. 2.
137. «*Пиковая дама*» в постановке Мейерхольда. — «Известия», 30 янв., № 25 (5578), с. 4. Рец.
138. Мейерхольд и музыкальный театр. — В кн.: «Пиковая дама». Опера в 4 д. Музыка П. И. Чайковского. Сб. статей и материалов к постановке оперы В. Мейерхольдом в Гос. ак. Малом оперном театре. Л., с. 38—41.
139. Чайковский и Мейерхольд. «Пиковая дама» на сцене Малого оперного театра. — «Рабочий и театр», февр., № 3, с. 2—5. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 35—43.
140. Французская музыка. — БСЭ, т. 59, стлб. 70—79.
141. Георг Гендель (250 лет со дня рождения). — «Известия», 27 февр., № 51 (5604), с. 3.
142. «Укрошение строптивой». Шекспир в Гостеатре «Комедия». — «Рабочий и театр», март, № 5, с. 8—10.
143. На путях советской шекспирологии. — «Рабочий и театр», март, № 6, с. 12—14.
144. [Предисловие к комедии] «Сганарель, или Мнимый рогоносец». Пер. с франц. А. Оношкович-Яцыны. — В кн.: Мольер Ж.-Б. Сбор. соч. в 4-х т. под ред. А. Смирнова и С. Мокульского, т. I. М.—Л., «Academia», с. 431—434. Подпись И. Соллертинского в конце предисловия.
145. Джакомо Мейербер и его наследие. — В сб.: «Гугеноты». Муз. Дж. Мейербера. Л., Изд. Гос. ак. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, с. 11—26. Переизд. отд. брошюрой: Соллертинский И. Джакомо Мейербер. Л., Ленингр. филармония, 1936, 44 с., с прилож. списка опер Мейербера и библиографией; в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 101—118 (по изд. 1936 г. с небольшими сокращ.); в кн.: Соллертинский И. Мейербер. М., Музгиз, 1962, 31 с. (Б-чка любителя музыки); в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Л., Музгиз, 1963, с. 113—133.
146. Иоганн Себастьян Бах (к 250-летию со дня рождения). — «Известия», 21 марта, № 69 (5627), с. 4.
147. «Именины» в Малом оперном театре. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 28 марта, № 72 (4982), с. 2, с ил. в тексте. Рец. на постановку оперы Желобинского 26 марта 1935 года. Дирижер С. Самосуд, режиссер М. Терешкович, художник Г. Руди. Либр. О. Брика по одноименной повести Н. Павлова.
148. «Именины». Ленинградский Малый оперный театр. — «Известия», № 77 (5630), 30 марта, с. 4. Рец. на постановку оперы Желобинского.
149. Виктор Гюго и его роман. — В сб.: «Эсмеральда». Муз. Ц. Пуни. Изд. Гос. ак. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, с. 6—16. Члены редколлегии: Б. Асафьев, А. Плотровский, И. Соллертинский. . .
150. Скрыбин и русская музыка (к 25-летию со дня смерти). — «Сов. искусство», 17 апр., № 18 (244), с. 3.
151. Обновленная «Эсмеральда». Премьера в Гос. театре оперы и балета. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 25 апр., № 95 (5005), с. 2. Рец. на балет Пуни в постановке А. Вагановой.
152. Уроки «Именин». — «Рабочий и театр», апр., № 7, с. 6—8. В оглавлении журнала статья напечатана под названием «"Именины" в Гос. Малом оперном театре».
153. Бетховен и советская культура. — «Известия», 1 мая, № 103 (5656), с. 7.
154. «Эсмеральда». Ленинградский театр оперы и балета. — «Известия», 5 мая, № 105 (5658), с. 4. Рец. на балет Пуни в постановке А. Вагановой.



155. *Заметки о новой «Эсмеральде»*. — «Рабочий и театр», май, № 9, с. 12—13. По поводу постановки балета Ц. Пуни в обраб. Р. Глизера в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова 23 апр. 1935 г. Дирижер Е. Дубовской, балетмейстер А. Ваганова, режиссер С. Радлов, художник В. Ходасевич. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 124—125 (под назв. «Эсмеральда»); в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 100—106 (под назв. «Эсмеральда»).

156. *«Катерина»*. Выпускной спектакль хореографического техникума. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 28 мая, с. 2. Рец. на спектакль Лавровского. Муз. оформление дирижера Е. Дубовского из произведений Рубинштейна и Адана.

157. *Балетмейстер Лавровский и его спектакль «Катерина»* — выпускной спектакль хореографического техникума. — «Рабочий и театр», июнь, № 11, с. 16—17. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 106—112. (под назв. «Катерина»).

158. *Ленинградский балет*. К гастролям в Москве. — «Известия», 20 июня, № 143 (5696), с. 4.

159. *«Светлый ручей» в Гос. Малом оперном театре*. — «Рабочий и театр», июнь, с. 14—15. Статья о балете Шостаковича, впервые поставленном Малым оперным театром 4 апр. 1935 г. Дирижер П. Фельдт, балетмейстер Ф. Лопухов, художник М. Бобышев. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 112—119.

160. [О советском симфонизме]. — «Сов. музыка», № 6, с. 28—33. Выступление на дискуссии 4—6 февр. 1935 г. в Москве.

161. *Ленинградский балет в Москве*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 1 июля, № 149.

162. *«Светлый ручей»*. Балетная премьера в Ленинградском Малом оперном театре. — «Сов. искусство», 11 июля, № 32 (258), с. 2. Рец. на балет Шостаковича.

163. Заметки о музыкальном Ленинграде. — «Рабочий и театр», июль, № 14, с. 13—14. О деятельности филармонии, Малого оперного театра, ГАТОБа и капеллы.

164. *«Севильский цирюльник»*. Гастроли оперного театра им. К. С. Станиславского. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 8 окт., № 232 (5142), с. 2. Рец. на постановку оперы Россини.

165. *Камилл Сен-Санс* (к 100 летию со дня рождения). — «Известия», 9 окт., № 236 (5789), с. 4.

166. *Театр им. С. М. Кирова*. — «Сов. искусство», 11 окт., № 47 (273), с. 3.

167. *Люди оркестра*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 17 окт., № 240 (5150), с. 2. О симфоническом оркестре Ленингр. филармонии.

168. *П. И. Чайковский и русский симфонизм*. — В кн.: «Пиковая дама» Чайковского. К 45-летию со дня первой постановки на сцене бывш. Маринского театра (1890—1935). Изд. Ленингр. театра оперы и балета, с. 57—65. Члены редколлегии: проф. И. Соллертинский и др.

169. *Побеждающая молодость*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 23 окт., № 245 (5155), с. 2. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 76—79. Рец. на оперу Дзержинского «Тихий Дон», поставленную в Ленинграде в Малом оперном театре 22 окт. 1935 г. Дирижер С. Самосуд, режиссер М. Терешкович, художник Г. Руди.

170. *«Тихий Дон»*. — «Известия», 24 окт., № 249 (5802), с. 4. Рец. на оперу Дзержинского в Ленингр. Малом оперном театре.

171. *«Новая Травиата»*. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 28 окт., № 449 (5159), с. 2. Рец. на спектакль театра им. В. И. Немпрывича-Данченко.

172. *Четвертая симфония Брамса*. Л., Ленингр. филармония, 23 с., с портр. и нотн. пример. (Путеводитель по концертам). 2-е изд. доп., 1940, 26 с. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 264—268 (статья под назв. «Симфонии Брамса» — сводная редакция трех брошюр); в брошюре: «Симфонии Брамса», М., Музгиз, 1959, с. 34—40; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды («Симфонии Брамса»). Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 296—300.

173. *Шостакович. — «Сов. искусство»*, 5 ноября, № 5 (277), с. 3.

174. *«Фауст-симфония» Листа*. Л., Ленингр. филармония, 23 с., с портр. и нотн. пример. (Путеводитель по концертам).

175. *О творчестве Шостаковича*. — В кн.: «Светлый ручей». Балет в 3 д. и 4 карт. Музыка Д. Шостаковича. Либр. Ф. Лопухова, А. Пиотровского. Изд. Большого театра Союза ССР, с. 15—24.

176. *Творческие профили музыкальных театров Ленинграда* (Трибуна композитора и музыковеда). — «Сов. музыка», № 11, с. 78—87. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 107—121.

177. *Шекспир и музыка* (Шекспировская конференция). — «Лит. газ.», 4 дек., № 67 (558), с. 4. Из доклада на Шекспировской конференции.

178. *Шекспир и советская наука*. Письма из Москвы. — «Красн. газ.» (веч. вып.), 4 дек., № 278 (5188), с. 2.

179. *Стендаль и музыка*. — «Сов. музыка», № 12, с. 37—47. Переизд. в кн.: Стендаль. Собр. соч. под общей ред. А. Смирнова и Б. Рейзова, т. X. Л., Гос. изд-во худож. лит., 1936, с. 5—16 (вступит. статья и комментарии); в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 337—349; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 374—388 (с сокращ. по журн. «Сов. музыка» и доп. по вступит. статье к X тому собр. соч. Стендаля).

180. *«Светлый ручей»*. Балетная премьера в Большом театре. — «Сов. искусство», 5 дек., № 56 (282), с. 3.

181. *Слонимский Ю. О.* «Египетские ночи», музыка Аренского. «Шопениана», музыка Шопена. «Карнавал», музыка Шумана. Редколлегия: Р. А. Шапиро, Б. В. Асафьев, А. Пиотровский, И. И. Соллертинский. — Л., Ленингр. гос. ак. театр оперы и балета, 44 с., 4 вкл. л., портр. На обл. загл.: Карнавал. Шопениана. Египетские ночи.

## 1936

182. [Предисловие к пьесе] «Дон Гарсия Наваррский, или Ревнивый принц». Пер. с франц. Н. Я. Брянского. — К кн.: Мольер. Собр. соч. в 4-х томах. Под ред. А. Смирнова и С. Мокульского. Изд. 2-е, т. I. М.—Л., с. 333—336.

183. [Выступление тов. Соллертинского на творческой дискуссии в Ленинградском Союзе советских композиторов.] — «Сов. музыка», № 5, с. 40—45. Из сокращенного стенографического отчета.

184. *Джузеппе Верди (1813—1901)*. — В кн.: Соллертинский И. «Риголетто». Опера Дж. Верди. Л., изд. Ленингр. гос. ак. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, с. 7—25. Нотогр.: «Список опер Дж. Верди», с. 24—25. На обл. автор не указан. Переизд. в брошюре: «Джузеппе Верди». Лекция-концерт 17 апр. 1938 г., Ленинградский Дом ученых им. А. М. Горького. Л., Ленингр. филармония, 1938, 16 с.; в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 199—209 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 223—235 (по изд. 1936 г.).

185. *Вторая симфония Брамса*. Л., Ленингр. филармония. 22 с. с портр. и нотн. пример. (Путеводитель по концертам). Перевзд. с сокращ. в статье под назв. «Симфонии Брамса» (сводная редакция трех брошюр) в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 255—259; в брошюре: «Симфонии Брамса», М., Музгиз, 1959, с. 20—26, п в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 285—290.

186. *Оноре Балзак (1799—1850)*. — В сб.: «Утраченные иллюзии». Хореографический роман. Л., изд. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, с. 12—22.

## 1937

187. «*Кыз-Жибек*» («*Шелковая девушка*»). — «Ленингр. правда», 21 апр., с. 2. № 91 (6677), Рец. Автор пьесы Г. Мусрепов, муз. Е. Брусиловского.

188. *Бетховен и его Девятая симфония*. — Газ. «Смена», 23 апр., № 93 (3619), с. 4. Рец. на концерт симф. оркестра СССР под упр. А. Гаука.

189. «*Проданная невеста*». *Премьера в Малом оперном театре*. — «Смена», 27 мая, № 119 (8645), с. 4. Рец. на постановку оперы Сметаны.

190. *Бедржих Сметана*. — В сб.: «Проданная невеста». Опера в 3 д. Муз. Бедржиха Сметаны. К постановке оперы в Ленингр. гос. Малом оперном театре. Л., Изд. Малого оперного театра, с. 11—26.

191. «*Партизанские дни*». Премьера в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 30 мая, № 123 (6709), с. 4. О балете Б. В. Асафьева. Авторы либретто и спектакля В. В. Вайнонен и В. Дмитриев. Перевзд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 119—125.

192. «*Броненосец „Потемкин“*». Премьера в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 23 июня, № 143 (6729), с. 3. Рец. на постановку оперы Чышко.

193. «*Кармен*». *Опера Жоржа Бизе*. Л., «Искусство», 41 с., с ил. На обл. автор не указан. Перевзд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 234—246 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, с. 262—276.

194. *Жизнь и творчество Новерра*. — В кн.: «Классики хореографии». Л.—М., «Искусство», с. 17—35. Содержание: Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Извлечение из кн.: «Lettres sur la danse et sur les ballets». Пер. К. Варшавского. Композиция текста Ю. Слонимского. Вступит. статья И. Соллертинского.

195. *Глюк*. [Л.], Музгиз, 48 с. Перевзд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 11—47 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 12—42 под назв. «Кристоф Виллибальд Глюк».

196. [Предисловие к комедии] «*Принцесса Элиды*». Пер. с франц. В. Мориа. — В кн.: Мольер. Собр. соч. в 4-х томах под ред. А. Смирнова и С. Мокульского, М.—Л., «Academia», Т. 2, с. 273—275.

197. *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика*. — В кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 49—72. Стенограмма лекции, прочитанной 9 окт. 1937 года в Ленинградской консерватории. Подготовлена к печати проф. М. С. Друскиным. Перевзд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 80—100 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 90—113.

198. «Кола Брюньон». Премьера в Малом оперном театре. — «Ленингр. правда», 26 февр., № 46 (6934), с. 4. Рец. на оперу Д. Кабалевского.

199. «Волшебная флейта» Моцарта. [Л.], Ленингр. филармония, 32 с., 2 вкл. л. (Путеводитель по концертам). На обл.: «Программы концертов». Изд. 2-е, 1940. Отрывок из изд. 1938 г. напечатан в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 38—40. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 48—61 и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 54—69.

200. «Кола Брюньон». — «Искусство и жизнь», март, № 3, с. 29—31. К постановке оперы Д. Кабалевского по одноименной повести Р. Роллана в Ленингр. Малом оперном театре 22 февр. 1938 г. Либр. В. Брагина. Дирижер Б. Хайкин, режиссер И. Шлепянов, художники Ю. Пименов и А. Зеленский. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 79—86.

201. *Ромен Роллан и музыка*. — В кн.: «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»). Опера в 3 д., 5 карт. Музыка Д. Кабалевского. Либр. В. Брагина по мотивам романа Р. Роллана. Сб. статей к постановке в Малом оперном театре. Изд. Ленингр. Малого оперного театра, с. 27—31. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 350—356.

202. «Раймонда». Премьера в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 24 марта, № 68 (6956), с. 4. Рец. на балет Глазунова. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 125—129.

203. «Кавказский пленник». Премьера в Малом оперном театре. — «Ленингр. правда», 23 апр., № 93 (6981), с. 4. Рец. на балет Б. Асафьева в постановке Л. М. Лавровского. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 129—133.

204. «Кармен». Премьера в Ленинградском театре оперы и балеты им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 22 мая, № 115 (7008), с. 4. Рец. на оперу Бизе.

205. *На путях изучения оперетты* (о книге Янковского «Оперетта») — «Сов. музыка», № 5, с. 100—104. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 151—159. Книга М. Янковского издана в 1937 году издательством «Искусство».

206. *Берлиоз — музыкальный критик*. — «Сов. искусство», 28 мая, № 69 (475), с. 2.

207. «Музыкальный Гарибальди». 125 лет со дня рождения Верди. — «Ленингр. правда», 11 окт., № 235 (7123), с. 4.

208. *Жорж Бизе*. К 100-летию со дня рождения. — «Ленингр. правда», 24 окт., № 246 (7134), с. 3.

209. *Джоаккино Россини*. К 70-летию со дня смерти. — «Красн. газ.», 11 ноября, № 260 (6230), с. 4.

210. *Выдающийся мастер симфонии*. К 135-летию со дня рождения Гектора Берлиоза. — «Красн. газ.», 10 дек., № 283 (6253), с. 3.

211. *Большая победа советского дирижера*. — «Красн. газ.», 19 дек. № 290 (6260), с. 4. О 4-й симфонии Брукнера в исполнении Е. Мравинского.

212. *Лопе де Вега*. — В кн.: Лопе де Вега. «Собака на сене». Пер. с исп. М. Лозинского. К постановке пьесы в Ленинградском театре комедии. Л., Изд. Театра комедии, с. 7—22.

213. *О «Кольце нибелунга» Вагнера.* — В кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 183—198. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 205—223. Стенограмма лекции, прочитанной 31 марта 1938 г. в Ленингр. консерватории. Текст сверен со стенограммой лекции 8 марта 1937 г., подготовлен к печати проф. М. С. Друскиным.

214. *«Лауренсия».* Премьера в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — *«Известия»*, 24 марта, № 70 (6840), с. 4. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 137—139; в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 133—136. Рец. на балет А. Крейна, поставленный впервые 22 марта 1939 г. Дирижер И. Шерман, балетмейстер В. Чабукиани, художник С. Вирсаладзе.

215. *«Иуда Маккавей»* (Оратория Генделя в Ленинградской филармонии). — *«Ленингр. правда»*, 22 апр., № 92 (7280), с. 3.

216. *«Иван Сусанин».* — *«Ленингр. правда»*, 5 июня, № 127 (7315), с. 4. Рец. на концертное исполнение отрывков из оперы Глинки «Иван Сусанин» в Оперной студии Ленинградской консерватории.

217. *«Гибель Фауста».* — *«Ленингр. правда»*, 17 июня, № 137 (7325), с. 3. Рец. на постановку драматической легенды Берлиоза, осуществленную Ленинградским радиокомитетом.

218. *«Иван Сусанин».* Премьера в Ленинградском гос. театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — *«Смена»*, 21 июня, № 140 (4264), с. 3. Рец. на постановку оперы Глинки.

219. *«Борис Годунов» в Малом оперном театре.* — *«Искусство и жизнь»*, июль, № 7, с. 29—31. Отрывок из статьи напечатан в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке Л.—М., «Искусство», 1946, с. 34—37, и в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 20—27.

220. *Замечательный музыкальный деятель.* К 100-летию со дня рождения Э. Ф. Направника. — *«Ленингр. правда»*, 24 авг., № 194 (7382), с. 4.

221. *«Иван Сусанин» в Ленингр. гос. театре оперы и балета им. С. М. Кирова.* — *«Искусство и жизнь»*, авг., № 8, с. 22—24. Отрывок из статьи напечатан в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 29—33, и в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 12—20 (по изд. 1939 г.).

222. *Интересный спектакль.* — *«Сов. искусство»*, 9 дек., № 86 (666), с. 2. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 87—91. К постановке оперы «Помпадуры» А. Пащенко в Ленингр. Малом оперном театре 20 окт. 1939 г. (премьера). Дирижер К. Кондрашин, режиссер И. Шлепянов, художник М. Черемных.

223. *Заметки о комической опере.* — В кн.: «Помпадуры». Опера в 3 д. Музыка А. Пащенко. Л., Изд. Малого оперного театра, с. 21—32. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 312—321; в кн.: Соллертинский И. Заметки о комической опере. М., Музгиз, 1962, 24 с. В помощь слушателям Университета культуры; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 347—357.

224. *Шекспир и мировая музыка.* — В кн.: Шекспир. 1564—1939. Сб. статей Н. Ю. Верховского, К. Н. Державина, А. А. Смирнова, И. И. Соллертинского. Л.—М., «Искусство», с. 97—130 (Гос. научно-исследовательский институт театра и музыки). Переизд. с небольшими сокращ. в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 73—92; в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды, Л., Музгиз, 1956, с. 322—336, и в кн.: Соллертинский И. Исторические

этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 357—374. Статья представляет собой авторскую обработку стенограммы доклада, прочитанного 25 апр. 1939 г. в Научно-исслед. институте театра и музыки.

#### 1940

225. *«Ромео и Джульетта»*. Премьера в Ленингр. гос. театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 12 янв., № 10 (7499), с. 4. Рец. на постановку балета С. Прокофьева.

226. *Шекспир на балетной сцене. «Ромео и Джульетта» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова.* — «Искусство и жизнь», фев., № 1, с. 28—31. Переизд. в брошюре: «Ромео и Джульетта». Балет в 3 д., муз. С. Прокофьева. Изд. Центр. театр. кассы Упр. по делам искусств. Л., в том же изд. в 1941 г.; в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 139—148; в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 136—150 (под назв. «Ромео и Джульетта»).

227. *Русская сказка в танцах* (Балет «Балда» в Малом оперном театре). — «Ленингр. правда», 11 февр., № 34 (7523), с. 3. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 149—151 (под назв. «Сказка о попе и работнике его Балде»); в кн.: Соллертинский И. Статьи о балете. Л., «Музыка», 1973, с. 151—155 (под назв. «Сказка о попе и работнике его Балде»). Рец. на балет М. Чулаки в постановке Ф. Лопухова (по Пушкину). Либр. Ю. Слонимского. Дирижер П. Фельдт, балетмейстер В. Варковицкий.

228. *Поставьте Вагнера на сцене!* (По поводу исполнения «Лоэнгрин» в капелле). — «Ленингр. правда», 3 марта, № 51 (7540), с. 3.

229. *«Фиделио» Бетховена*. Л., Ленингр. филармония, 39 с. (Путеводитель по концертам). Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 62—79; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 70—90.

230. *Ленинградская филармония.* — «Искусство и жизнь», июль, № 7, с. 45. О задачах филармонии и обзор репертуара.

231. *Малер (1860—1911). Пятая симфония (1902).* — Программа Ленинградской филармонии, 1940, 18 окт., Аннотация к концерту (вкл. л.).

232. *О культуре советской оперы.* — «Известия», 21 дек., № 296 (7367), с. 4. К итогам Всесоюзной оперной конференции. Вопросы оперной драматургии, жанр комической оперы.

233. *Об учебнике В. Э. Фермана.* — «Сов. музыка», № 12, с. 40—47. Критическая статья о книге Фермана «История повой западноевропейской музыки», т. I. От Французской революции до Вагнера. М.—Л., Музгиз, 1940.

234. *Седьмая симфония Брукнера.* Л., Ленингр. филармония, 40 с. (Путеводитель по концертам). Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 269—283; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., 1963, с. 300—315.

#### 1941

235. *Драматургия оперного либретто.* — «Сов. музыка», № 3, с. 21—31. Сокращ. стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции 18 дек., 1940 г. Переизд. с сокращ. в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи

о музыке. Л., 1946, с. 19—28; в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 91—107.

236. *«Чародейка»*. Новая постановка Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Правда», 25 марта, № 83 (8491), с. 6. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 32—35. Рец. на постановку оперы Чайковского в редакции дирижера А. Пазовского и режиссера Л. Баратова.

237. *«Фальстаф»*. Премьера в Ленинградском Малом оперном театре. — «Известия», 2 апр., № 77 (7453), с. 4. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 58—61. Рец. на постановку оперы Верди 30 марта 1941 г. Дирижер Э. Грикуров, режиссер Э. Каплан, художник С. Вирсаладзе.

238. *Третья симфония Брамса*. Л., Ленингр. филармония, 32 с. (Путеводитель по концертам). Отрывок из брошюры напечатан в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 41—48. Переизд. в статье под назв. «Симфонии Брамса» (сводная редакция трех брошюр) в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 259—264; в брошюре: «Симфонии Брамса». М., Гос. муз. изд-во, 1959, с. 27—34, и в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., Музгиз, 1963, с. 290—296.

239. *«Фауст»*. Премьера в филиале Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. — «Ленингр. правда», 17 апр., № 90 (7883), с. 3. Рец. на постановку оперы Гуно.

240. *Исторические типы симфонической драматургии*. — В кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., «Искусство», 1946, с. 7—18. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, с. 301—311; в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды. Изд. 2-е, Л., 1963, с. 334—346. Статья подготовлена к печати автором на основе его доклада на Пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов СССР в Ленинграде в мае 1941 г.

241. *Мировая симфоническая культура и советский симфонизм*. — «Сов. искусство», 18 мая, № 20 (755), с. 2. Отрывки из доклада на выездном Пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов СССР в Ленинграде на заседаниях 13 и 14 мая, приведенные в статье: С. В. «Пути советского симфонизма».

242. *Творческие задачи Ленинградской филармонии*. — «Ленингр. правда», 6 июня, № 131 (7924), с. 3.

243. *Возвращение Вагнера* (премьера оперы «Лоэнгрин» в Театре им. С. М. Кирова). — «Ленингр. правда», 21 июня, № 144 (7937), с. 3. Переизд. в кн.: Соллертинский И. Критические статьи. Л., Музгиз, 1963, с. 43—46 (под назв. «Лоэнгрин»). «Лоэнгрин» поставлен 17 июня 1941 г. Дирижер О. Брон, режиссер В. Лосский, художник С. Вирсаладзе.

244. *Сезон Ленинградской филармонии*. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 28 сент., № 230.

245. *«Фландрия»*. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 2 окт., № 233, с. 4. Рец. на пьесу Сарду «Отечество» (в рус. пер. «Фландрия»). Показана Ленингр. театром драмы им. А. С. Пушкина в Новосибирске.

246. *«Свадьба Кречинского»*. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 28 окт., № 255, с. 4.

247. *Квинтет Шостаковича*. — Газ. «Сов. Сибирь», Новосибирск, 30 окт., № 257. Рец. на 1-е исп. в Новосибирске Квартетом им. Глазунова и пианисткой С. Орман.

249. *Бедржих Сметана. «Влтава» (1874) — симфоническая поэма из цикла «Моя родина»*. — Программа Ленингр. филармонии, Новосибирск, 1941, 27 дек. Аннотация к концерту (вкл. л.).

250. *Дмитрий Шостакович* (к приезду в Новосибирск). — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 24 июня, № 146. С фотогр. композитора.

251. *Седьмая симфония Шостаковича*. — Газ. «Советская Сибирь», Новосибирск, 16 июля, № 165. С фотогр. Д. Шостаковича и Е. Мравинского. Рец.

## 1943

252. *Франц Шуберт. Седьмая симфония C-dur (1828)*. — Программа Ленингр. филармонии. Новосибирск, 1943, 27 марта. Аннотация к концерту (вкл. л.).

253. *Памяти проф. А. С. Рабиновича*. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, № 127, 18 июня. Подписи: Е. Мравинский, И. Соллертинский, М. Друскин и др.

254. *Гастроли оркестра Ленинградской филармонии*. — «Алтайская правда», № 149, 21 июля.

## НЕОПUBLIKOVАННЫЕ РАБОТЫ

*Вигано Сальваторе* [итал. артист балета, балетмейстер и педагог].

Не обнаружено. Находилась в изд-ве «Academia». 1928—1929 гг.

«Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм (к проблеме драматургического наследия). Рукопись, 32 с. 1932—1935 гг.<sup>1</sup>

Личный архив И. И. Соллертинского.

*Комедия Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается»*. Рукопись, 6 с.

Там же

«Девушка с Запада» Пуччини (премьера в Ленинградском Малом оперном театре). Рукопись, 6 с. Июнь 1941 г.

»

*Испанская литература. Средние века. Эпоха Возрождения*.

Москва. Институт мировой литературы.

*Испанская литература XVIII века*. Рукопись, 56 с., в трех тетрадях. 1940—1941 гг.

Личный архив И. И. Соллертинского.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ИЗДАНИЯ РАБОТ И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

## 1929

*Уметность у СССР*. — «Нова Европа», кн. XX. Загреб, Број 6. 11 сент., с. 169—177 (Краткий обзор искусства в СССР: изобразительного искусства, музыки, театра и кино).

<sup>1</sup> Впервые публикуется в настоящем сборнике.



Sollertinskij I. I. *Maĵstri a Diela*. Hudobné kapitoly. Preložila Zora Jesenska. Doslov I. Belza. Úvod D. Sostakovič. Slovenské Vydavateľstvo Krásnej Literatúry. Bratislava, 461 s., 1959. [Напечатано по изд. сб. «Музыкально-исторические этюды», 1956].

*Кристоф Виллибалд Глук*. Прев. от руски Теодор Немапов. Изд-во «Наука и искусство», София, 63 с. (В помощь на слушателя, № 33). [Напечатано по изд. сб. «Музыкально-исторические этюды», 1956].

## 1960

*Вълшебната флейта. Фиделио*. Прев. от руски Лазар Младенов. Изд-во «Наука и искусство», София, 59 с. (В помощь на слушателя, № 38). [Напечатано по изд. сб. «Музыкально-исторические этюды», 1956].

*Кармен*. Прев. от руски Лазар Младенов. Изд-во «Наука и искусство», София, 44 с. (В помощь на слушателя, № 39).

*Жак Оффенбах*. Прев. от руски Агапия Баларева. Изд-во «Наука и искусство», София, 44 с. (В помощь на слушателя, № 41).

## 1961

*Romantismul. Estetica sa generală și muzicală*. 1961— Журн. «Вопросы музыки» (Probleme de Muzica), București, № 5, s. 10—26. [Напечатано по изд. сб. «Музыкально-исторические этюды», 1956].

*Despre muzica și muzisienni. Introducere de D. Sostakovici*. Edite îngrijită de M. Druskin Traducerea în limba română de Radu Nicolau. Coperta de Criseta Müller. Ed. Muzicală București, 346 s. [Напечатано по изд. сб. «Музыкально-исторические этюды», 1956].

СПИСОК СТЕНОГРАММ ЛЕКЦИЙ, ДОКЛАДОВ  
И ВЫСТУПЛЕНИЙ ПРОФ. И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

## 1926

22 февраля	«Проблемы изучения буржуазной трагедии XVIII в.». Доклад на открытом заседании театроведческого отделения (ТЕО) Гос. института искусств.	ИТМК <sup>1</sup> Не сохранилось.
13 ноября	«Кино и музыка». Доклад на заседании ТЕО Гос. института искусств.	»
1 декабря	«Проблемы происхождения искусства с точки зрения психоанализа». Лекция на семинаре для аспирантов Гос. института искусств.	»

<sup>1</sup> Институт театра, музыки и кинематографии, называвшийся ранее: Институт истории искусств, Гос. институт истории искусств (ГИИИ), Российский институт истории искусств (РИИИ), Ленинградское отделение Гос. академии искусств в Москве (ЛОГАИС), Гос. научно-исследовательский институт театра и музыки (ГНИИТМ).

## 1927

- 30 апреля Выступление на диспуте о балете. ИТМК  
Не сохранилось.
- 3 июня «Французский театр XVII века в переоценке идеологов третьего сословия». Тезисы доклада на открытом заседании ТЕО Гос. института искусств. ЛГАЛИ<sup>1</sup>  
ф. 3289,  
оп. 1,  
ед. хр. 17.

## 1929

- 23 апреля Выступление по докладу А. А. Авдеева «К истории русской театральной афиши». ЛГАЛИ  
ф. 3289,  
оп. 3,  
ед. хр. 17.
- 21 мая Запись (автограф) содержания выступления на открытом заседании ТЕО ГАИС по поводу доклада А. А. Гвоздева «Самодеятельный театр Нидерландской буржуазии». ЛГАЛИ  
ф. 3289,  
оп. 3,  
ед. хр. 17.
- [Декабрь] «Сценический танец современной Германии и его теоретиков». Доклад в ГАИСе. ИТМК  
Не сохранилось.

## 1931

- 28 марта Выступление на заседании по вопросу театроведения. ИТМК  
Архив  
А. А. Гвоздева
- 23 июня Выступление по докладу т. Ацаркиной «Плеханов и марксистское искусствознание». ЛГАЛИ  
ф. 3289,  
оп. 3,  
ед. хр. 53.
- 29 декабря Выступление на конференции ГАИСа о путях развития советского танца. ЛГАЛИ  
ф. 3289,  
оп. 3,  
ед. хр. 56.
- Без дат Вступительные слова к спектаклям Малого оперного театра: «Боккаччио», «Желтая кофта», «Золотой петушок», «Риголетто», «Севильский цирюльник», «Сказки Гофмана», «Снегурочка», «Там, где жаворонок поет», «Тоска», «Травиата», «Фронт и тыл». Личный архив  
И. И. Соллертинского.

## 1932

- 2 января Выступление на ТЕО ГАИСа по поводу доклада т. Сулович «Советский профтеатр в освещении Ленинградской школы театроведов». ИТМК  
Не сохранилось.

<sup>1</sup> Ленинградский государственный архив литературы и искусства.

- 19 декабря Выступление на дискуссии, организованной объединенным пленумом секций театроведения и музыковедения ГАИСа совместно с Ленинградским отделением ССК о постановке балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 63.

1933

- 5 февраля Выступление на заседании музыкальной секции ГАИСа по докладу Ю. А. Кремлева «Проблема диалектико-материалистического понимания истории музыки». ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 63.
- 19 февраля Выступление на заседании Пленума музыковедческой секции ГАИСа по обсуждению планов докладов научных сотрудников и своего плана на предстоящем торжественном заседании, посвященном музыке Вагнера. ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 63.
- 23 февраля Выступление на совещании, посвященном обмену мнений по опере «Беглец». Музыка Н. М. Стрельникова. Либретто Переликина. (Драматическая секция Ленингр. Союза писателей и Ленингр. Союз композиторов). Библиотека Ленингр. филармонии.
- 25 мая Выступление на заседании ГАИСа по докладу П. В. Грачева «О творчестве Лесюера». ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 64.
- 4 ноября Выступление на заседании Правления ЛОССК по вопросу об организации международного фестиваля иностранной и советской музыки в СССР (Сообщение главного дирижера Ленинградской филармонии д-ра Ф. Штидри). ЛГАЛИ ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 12.
- 27 ноября Выступление на заседании ЛОССК о работе секции критиков, о творческой комиссии и др. вопросам. ЛГАЛИ ф. 9709, оп. ед. хр. 13.

1935

- 30 января Выступление в Академическом Малом оперном театре на обсуждении постановки оперы «Пиковая дама» Чайковского. ЛГАЛИ ф. 3489, оп. 3, ед. хр. 73.
- 30 сентября Выступление на совещании Гос. академического театра им. С. М. Кирова о работе театра (репертуаре на 1935—36 гг. и массовой работе со зрителем). ЛГАЛИ ф. 9539, оп. 1, ед. хр. 105.

8 декабря	Бальзак и литературно-театральный Париж 30-х годов XIX века.	Гос. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Не сохранилось.
9 декабря	Выступление в ЛОССК по обсуждению оперы «Тихий Дон» И. Дзержинского.	ЛГАЛИ ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 21.

1936

10 января	Лекция «Романтизм в литературе, театре, живописи и музыке» на семинаре Кабинета руководящих кадров «Проблемы стиля».	ВТО ЛО <sup>1</sup>
28 января	Лекция «Натурализм в литературе, театре и музыке».	Там же
9 февраля	Лекция «Символизм и импрессионизм в литературе, театре, живописи и музыке».	»
8 октября	Музыка эпохи Французской буржуазной революции.	Ленинградская консерватория.
20 октября	Бетховен.	Там же
26 октября	Бетховен (продолжение).	»
2 ноября	Бетховен (окончание).	»
3 декабря	Музыка в Европе после Бетховена (сводная лекция).	»
4 декабря	»	(окончание)
20 декабря	Берлиоз.	»

1937

2 января	Жанры оперной музыки XIX столетия. Россини, Мейербер.	Ленинградская консерватория.
8 января	Немецкая национальная опера.	Там же
20 января	Мендельсон и Шуман.	»
14 февраля	Анализ творчества Листа.	»
20 февраля	Вагнер.	»
26 февраля	Вагнер (продолжение).	Ленинградская консерватория.
8 марта	Вагнер (окончание).	Там же
14 марта	Джузеппе Верди.	»

<sup>1</sup> Всероссийское театральное общество, Ленинградское отделение.

20 марта	Выступление на обсуждении работы вокально-хорового кружка (исполнение произведения В. Сорокина «Цыгане»).	ВТО ЛО.
26 марта	Симфонизм Брамса и Рих. Штрауса.	Ленинградская консерватория.
8 апреля	Малер.	»
26 апреля	Бизе. Импрессионизм.	»
9 сентября	Европейская музыкальная культура XIX и начала XX века.	»
* 9 сентября	Бетховен.	»
9 октября	Романтизм, его общая и музыкальная эстетика.	»
16 октября	Эстетические учения античности. Платон.	»
21 октября	Шуберт.	»
28 октября	Эстетические учения античности. Аристотель.	»
* 31 октября	Мендельсон. Шопен.	»
9 ноября	Шуман.	»
10 ноября	Эстетические учения античности. Аристотель (Продолжение).	»
16 ноября	Эстетические учения античности. Плотин.	»
* 21 ноября	Россини.	Ленинградская консерватория.
16 декабря	Эстетические учения классицизма.	»
28 декабря	Музыкальная эстетика французского классицизма.	»

1938

4 января	Дальнейшая эволюция французского классицизма.	»
16 января	Эстетика английских просветителей.	»
* 21 января	Берлиоз.	»
28 января	Эстетика английских просветителей (продолжение).	»
4 февраля	Обсуждение книги М. О. Янковского «Оперетта». Доклад И. И. Соллертинского и В. Н. Соловьева.	ВТО ЛО
* 2 марта	Берлиоз и Лист.	Ленинградская консерватория.
4 марта	Французская эстетика XVIII века.	ВТО ЛО
14 марта	Выступление на секции театроведов и критиков по обсуждению книги Ю. С. Слонимского «Мастера балета».	ВТО ЛО
16 марта	Эстетика французских просветителей.	Ленинградская консерватория.
21 марта	Лист — Вагнер.	»
22 марта	Эстетика французских просветителей (продолжение).	»

\* обозначает стенограммы, отредактированные И. И. Соллертинским.

27 марта	Выступление на секции мастеров балетного театра по обсуждению спектакля Академич. театра оперы и балета им. С. М. Кирова «Раймонда».	ВТО ЛО
*31 марта	Тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга».	Ленинградская консерватория.
26 апреля	Доклад на обсуждении оперы «Кола Брюньон» Д. Кабалевого в постановке Малого оперного театра.	ВТО ЛО
*9 апреля *15 апреля	Опера Вагнера «Тристан и Изольда». Верди.	Ленинградская консерватория.
10 июня	Выступление на заседании историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории, посвящ. обсуждению работы В. Г. Донадзе «Симфония h-moll Шуберта и ее соотношение с Симфонией g-moll Моцарта и Патетической симфонией Чайковского».	Личный архив И. И. Соллертинского.
8 декабря	Верди и его опера «Отелло».	ЛГАЛИ ф. 9539, оп. 1, ед. хр. 154.

1939

8 февраля	Выступление на обсуждении доклада С. А. Маркуса «Философия Шопенгауэра и музыка».	ИТМК Не сохранилось.
8 марта	Выступление на заседании пленума отдела истории зарубежной музыки Научно-исследовательского института театра и музыки по обсуждению работы В. Э. Фермана «Краткий учебник истории новой западноевропейской музыки XIX—XX вв. для музыкальных училищ и исполнительских факультетов консерваторий».	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 101.
28 марта	Доклад на торжественном заседании, посвящ. 100-летней годовщине со дня рождения М. П. Мусоргского в Управлении по делам искусств при Ленсовете.	Личный архив И. И. Соллертинского.
2 апреля	Выступление на совещании музыкального отдела Института театра и музыки по докладу Ю. Слонимского «Проблемы балетной драматургии».	ЛГАЛИ ф. 3289, он. 3, ед. хр. 102.
25 апреля	Шекспир и музыка (Выступление на торжественном заседании ГАИСа в ознаменование 375-летия со дня рождения Шекспира).	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 102.

9 мая	Выступление по обсуждению трехлетнего репертуарного плана классической драматургии в Ленинградских театрах и по обсуждению выполнения плана первого квартала 1939 года.	Личный архив И. И. Соллертинского.
20 июня	Выступление на совещании музыкального сектора Гос. НИИ театра и музыки по докладу В. Э. Фермана о 2-й части учебника истории западноевропейской музыки XIX и XX вв.	ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 103.
22 декабря	Доклад на обсуждении оперного спектакля Ленинградского Малого оперного театра «Помпадур» Пащенко.	ВТО ЛО
29 декабря	Выступление на заседании секции мастеров балета по обсуждению премьеры Театра оперы и балета им. С. М. Кирова «Лауренсия» Крейна. Пояснение к опере Верди «Риголетто».	ВТО ЛО  Ленингр. радиокомитет. Не сохранилось.

1940

[февраль]	Отзыв о работе Н. Г. Шульгина «Графическая режиссерская партитура спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинградском Малом оперном театре».	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 120.
3 марта	Выступление на совещании отдела театроведения Института театра и музыки о научной работе в области театра.	ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 112.
31 мая и 1 июня	Выступления на заседаниях, посвященных обсуждению последних глав учебника проф. В. Э. Фермана.	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 114.
14 июня	Высказывания на заседании, посвящ. обсуждению плана 4-го тома учебника музыки, представленного С. Н. Богоявленским.	»
12 сентября	«Фальстаф» Шекспира (лекция — творческий семинар артистов).	Малый оперный театр.
17 сентября	«Фальстаф» Шекспира (продолжение лекции — творческого семинара артистов).	Не сохранилось.
25 ноября	Тезисы вступительного слова по радио о Первой симфонии Малера.	ЛГАЛИ ф. 1278, оп. 1, ед. хр. 73.

1941

20 января	Выступление на совещании о творческом состоянии и перспективах Ленинградского Малого оперного театра.	ВТО ЛО
4 февраля	Выступление на обсуждении учебника проф. Адамяна «История эстетических учений».	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 128.
11 февраля	Выступление на обсуждении работы т. Маганизер «Верди».	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 129.
25 марта	Краткое выступление на заседании Ученого Совета Гос. научно-исследов. института театра и музыки по обсуждению учебника проф. В. Э. Фермана.	ЛГАЛИ ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 129.
15 апреля	Доклад на обсуждении спектакля Ленинградского Малого оперного театра, оперы Верди «Фальстаф».	ВТО ЛО
6 мая <sup>1</sup>	Мировая симфоническая культура и советский симфонизм.	ЛО ССК. Не сохранилось
24 мая	Итоги сезона Ленинградской госуд. филармонии (Доклад на конференции слушателей).	Библиотека Ленингр. филармонии.
22 июня	Пояснение к опере Бизе «Кармен».	Ленингр. радиокомитет. Не сохранилось.

1943

14 ноября	Чайковский и русская культура. Доклад на торжественном заседании, посвящен. 50-летию со дня смерти композитора.	Москва. Большой зал консерватории. Не сохранилось.
21 ноября <sup>2</sup>	Мировое значение русской музыкальной культуры. Доклад.	Москва. Зал Дома ученых. Не сохранилось.

1944

19 января	Советская музыкальная культура и русская классическая музыка. Лекция в Центральном комитете Союза железнодорожников в Новосибирске.	Личный архив И. И. Соллертинского.
-----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------

<sup>1</sup> Тезисы доклада опубликованы в брошюре: Ленинградский выездной пленум Оргкомитета Союза композиторов СССР, посвященный проблемам советского симфонизма, 6—18 мая 1941 г. Справочник делегата. С. 17—22.

<sup>2</sup> Тезисы доклада опубликованы профессором М. С. Друскиным в кн.: Соллертинский И. Избр. статьи о музыке. Л.—М., 1946, с. 93—95.



Годы	Наименование курсов	Учебные заведения
1923	История театра. История балета. История музыки.	1-я гос. худож. студия Петроградского района
1923—1926	Психология [преподавал].	Гос. театральное балетное училище
1924—1925	Введение в историю западноевропейского театра (Средние века и Возрождение).	Высшие курсы искусствоведения при Гос. институте истории искусств
1925—1926	История западноевропейской драмы. Западноевропейский театр XVIII века.	»
1926—1927	Обзор современных психологических учений. История западноевропейской драмы.	»
1927—1928	Обзор современных психологических учений. История западноевропейской драмы XIX—XX веков.	»
1928—1929	История западноевропейской драмы эпохи Возрождения. История театральной критики на Западе.	»
1930—1931	История театра.	Хореографическое училище
1933—1934	История изобразительных искусств. История театра. История балета. История музыки.	Высшие балетмейстерские педагогич. курсы
1934—1935	История театра. История балета. История музыки.	»
1936—1937	История музыки. История западноевропейской музыки. История театра.	Высшие балетмейстерские педагогич. курсы Лен. гос. консерватория
1937—1938	История театра. История балета. История музыки.	Высшие балетмейстерские педагогич. курсы
	История западноевропейской музыки. Анализ музыкальной драматургии. История театра.	Лен. гос. консерватория »
	История музыкальной драматургии. История театра. История музыкальной эстетики. История музыки.	» Пед. инстит. им. Покровского
	История музыки. История театра. История балета.	Высшие балетмейстерские педагогич. курсы »

Годы	Наименование курсов	Учебные заведения
1938—1939	История западноевропейской музыки. Анализ музыкальной драматургии. История театра. История балета. История музыки.	Лен. гос. консерватория Высшие балетмейстерские педагогич. курсы
1939—1940	История западноевропейской музыки. История театра. Анализ музыкальной драматургии. История оперной культуры.	Лен. гос. консерватория » »
1940—1941	История западноевропейской музыки.	Лен. гос. консерватория
1943—1944	Введение в театроведение. История театра. История музыки.	Лен. гос. театральный институт (Новосибирск)

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абендрот Г. — 231, 260  
 Абрамов С. Н. — 120  
 Авдеев А. А. — 277  
 Адамян — 282  
 Адан А. Ш. — 268  
 Адмони В. Г. — 98, 251, 253  
 Акимов Н. П. — 53, 126, 192, 255, 256.  
 Александров А. В. — 245  
 Александров А. Н. — 256  
 Алкивиад — 166  
 Альшванг А. А. — 244  
 Амар — 260  
 Андреев Л. Н. — 206  
 Андроников И. Л. — 5, 42, 75, 133, 134, 140, 145, 248, 250  
 Аносов Н. П. — 256  
 Ансерме Э. — 256, 260, 264  
 Анциферов Н. П. — 98  
 Арапов Б. А. — 188, 265  
 Аренский А. С. — 269  
 Аристотель — 25, 91, 202, 218, 280  
 Аристофан — 65, 66, 84  
 Арнштам Л. О. — 239  
 Аронштейн — 213  
 Асафьев Б. В. — 18, 23, 24, 27, 28, 37, 48, 50, 51, 53, 56, 138, 152, 183, 187, 188, 254, 255, 259, 260, 266, 267, 269, 270, 271, 278  
 Асеведо — 142  
 Ахметели — 264  
 Ацаркина — 277  
  
 Байрон Дж. Н. Г. — 70, 80, 206—208, 216, 255  
 Балабина Ф. И. — 256  
  
 Балакирев М. А. — 193  
 Баланчивадзе А. М. — 115, 253  
 Баларев А. — 276  
 Бальзак О. — 19, 45, 66, 144, 152, 270, 279  
 Баратов Л. В. — 274  
 Беккер П. — 23, 24, 26  
 Белецкий А. И. — 15, 16  
 Белецкий И. В. — 59, 255  
 Белинский В. Г. — 209, 226, 229  
 Беллинг Э. Е. — 138  
 Беллини В. — 34  
 Бельи В. А. — 182  
 Бельфоре — 214  
 Бен Джонсон — 218  
 Бербедр Р. — 213, 217  
 Берг А. — 51, 106, 158, 161, 168, 177, 181, 202, 204, 205, 251, 255, 267  
 Бергсон А. — 230  
 Берлиоз Г. — 18, 22, 25—28, 34, 36, 38, 41—45, 49, 58, 68—70, 76, 78—80, 82—87, 121, 127, 139, 141, 148, 152, 181, 193, 197, 200, 203, 207, 263, 265, 271, 272, 279, 280  
 Бетховен Л. — 20, 22—26, 28, 29, 31, 37, 38, 41, 44, 45, 48, 59, 61, 68, 73, 76, 82—84, 86, 87, 106, 132, 144, 148, 152, 157, 174, 177, 178, 180, 181, 193, 194, 196—200, 203, 204, 206, 223, 242, 255, 267, 270, 273, 279, 280  
 Бёрдсли О. — 201  
 Бёрне Л. — 224, 225  
 Бизе Ж. — 31, 45, 50, 51, 61, 65, 76, 82, 152, 177, 198—200, 202, 206, 255, 263, 270, 271, 280, 283

- Блантер М. И. — 252  
 Блок А. А. — 44, 99  
 Бобашинская Е. И. — см. Соллертинская Е. Иос.  
 Бобышев М. П. — 268  
 Богатырев А. В. — 245  
 Богданов-Березовский В. М. — 55, 74, 75, 257, 259, 260  
 Богоявленский С. Н. — 282  
 Бодлер Ш. — 36, 199  
 Бокаччо Дж. — 73  
 Бомонт Ф. — 218  
 Борисевич В. Г. — 261  
 Бородин А. П. — 26, 39, 85, 195  
 Босх И. — 130  
 Бочаров Д. Д. — 120  
 Боянус С. К. — 256  
 Брагин В. — 271  
 Брамс И. — 22, 26, 28—30, 43, 68, 71, 78, 79, 83, 84, 93, 106, 115, 124, 128, 129, 139, 144, 152, 157, 178, 181, 203, 247, 252, 260, 264, 265, 269, 270, 274, 280  
 Брандес Г. — 217  
 Бранцель К. — 232  
 Браудо Е. М. — 34  
 Брейгель П. — 80  
 Брик О. — 265, 267  
 Бродерсен Ю. — 118  
 Брокман — 221  
 Брон О. М. — 274  
 Броннен — 172  
 Бронфин Е. Ф. — 6, 54, 248  
 Брукнер А. — 8, 22, 23, 26, 30, 31, 43, 68, 71, 72, 78, 81, 83, 84, 96, 97, 103, 104, 115, 139, 183, 203, 204, 232—234, 255, 256, 260, 271, 273  
 Брусиловский Е. Г. — 51, 270  
 Брюсов В. Я. — 13  
 Брянский Н. Я. — 269  
 Брянцев А. А. — 99  
 Будяковский А. — 259, 260  
 Бузони Ф. — 161  
 Букстехуде Д. — 196  
 Бурлюк Д. — 162  
 Бэкон Ф. — 215  
 Бюлов Г. — 37  
 Бюффон Ж.-Л.-Л. — 209  
 Ваганова А. Я. — 123, 259, 264—268  
 Вагнер Р. — 23, 28, 30, 31, 34—36, 41, 43, 48, 50, 51, 61, 63, 64, 80, 84—86, 115, 152, 159, 162, 163, 177, 194, 200, 201, 203, 204, 242, 262, 263, 266, 272—274, 278—281  
 Вайнкоп Ю. Я. — 53, 137, 238, 250, 253, 259, 260  
 Вайнонен В. И. — 118, 184, 265, 270  
 Ваккенродер В. Г. — 163  
 Вальтер Бруно — 132, 231  
 Вальц К. Ф. — 259  
 Ван-Гог В. — 162  
 Варковицкий В. А. — 130, 273  
 Варшавский К. — 270  
 Вебер К. М. — 64  
 Веберн А. — 158, 161, 168  
 Вебстер — 218  
 Ведекинд Ф. — 172  
 Вейнингер О. — 172  
 Вейсбрем П. К. — 265  
 Веллингтон А. У. — 207  
 Вельтер Н. Л. — 108, 241, 253  
 Верди Дж. — 14, 22, 23, 31, 34, 35, 40, 41, 45, 48, 50, 51, 61, 62, 64, 65, 76, 78, 82—84, 86, 130, 148, 152, 197, 200, 202, 207, 261, 266, 269, 271, 274, 279, 281—283  
 Верлен П. — 199  
 Верфель Ф. — 35, 178  
 Верховский Н. Ю. — 272  
 Ветцлер Г. — 260  
 Вечеслова Т. М. — 256  
 Вивьен Л. С. — 135  
 Вигано С. — 275  
 Виланд Х. М. — 219  
 Вининг — 211  
 Винчи Леонардо да — 197  
 Вишнь А. де — 207, 226  
 Вирсаладзе С. Б. — 191, 192, 272, 274  
 Висленева А. В. — 232  
 Витлин И. М. — 233, 253  
 Витрувий — 44  
 Владимирцев Б. Л. — 103  
 Владиславлев И. В. — 257  
 Власов В. А. — 256  
 Волжина Н. — 259, 260  
 Волков Н. Д. — 185, 186  
 Волошинов В. В. — 256  
 Вольтер А. — 65, 66, 144, 153  
 Вольф Гуго — 20  
 Вольф Густ. — 214  
 Всеволожский-Гернгросс В. Н. — 185, 187, 259  
 Вуд Г. — 179  
 Вульфийус П. А. — 259, 260  
 Вульфен Э. — 211, 229  
 Вяземский П. А. — 12

- Гаджибеков У. — 245  
 Гайди Й. — 26, 69, 74, 86, 181, 200  
 Ганди — 204  
 Ганс Э. — 212, 226  
 Ганслик Э. — 205  
 Гаррик Д. — 219, 220  
 Гаррисон — 215  
 Гарсна М. — 200  
 Гаук А. В. — 232, 260, 261, 270  
 Гвоздев А. А. — 118, 185, 255, 258, 259, 277  
 Геббель Ф. — 199, 214  
 Гегель Г. В. Ф. — 82, 103, 194, 202  
 Гейне Г. — 42, 81, 82, 199, 207  
 Гейнина О. А. — 258  
 Гендель Г.-Ф. — 29, 67, 85, 196, 267, 272  
 Генри (О'Генри — псевд. У.-С. Портера) — 144  
 Георге С. — 160, 165, 166, 254  
 Гервинус Г. — 226  
 Гердер И. Г. — 219, 223, 229  
 Гердличек Г. — 262  
 Герт В. — 211, 260  
 Герцен А. И. — 66, 210  
 Гефт Б. О. — 130, 148, 233, 244, 253, 256  
 Гёльдерлин Ф. — 33, 208, 223  
 Гёте И. В. — 15, 60, 70, 79, 80, 82, 196, 197, 208, 211—213, 216, 219, 221—224, 229  
 Гиббон — 218  
 Гинзбург С. Л. — 259, 260  
 Гладковский А. П. — 51, 265  
 Глазунов А. К. — 51, 271  
 Глебов Игорь — см. Асафьев Б. В.  
 Гликман И. Д. — 4, 145, 242, 244, 250, 254, 256  
 Глинка М. И. — 27, 31, 34, 37, 38, 45, 48, 50, 51, 61, 62, 76, 84, 152, 194, 195, 242, 272  
 Глиэр Р. М. — 51, 260, 261, 268  
 Глюк Х.-В. — 22, 23, 31—33, 37, 38, 48, 59, 60, 78, 80, 81, 83, 86, 148, 152, 194, 200, 270, 276  
 Гоголь Н. В. — 87, 91, 195, 209, 210, 262, 266  
 Гозенпуд А. А. — 11, 247, 252, 256  
 Гойя Ф. — 80  
 Голубев В. И. — 189, 192  
 Гольденвейзер А. Б. — 256  
 Гольдони К. — 206, 207, 255  
 Гольдшмидт Б. — 262  
 Гонкуры, бр. — 207  
 Горацкий — 44, 218  
 Горенштейн Я. — 132, 232  
 Горская Р. — 262  
 Горький А. М. — 210  
 Гоцци К. — 206, 207  
 Гофман Э. Т. А. — 19, 21, 163, 196  
 Гофмансталь О. — 100, 209  
 Гравело — 220  
 Грачев П. В. — 278  
 Грес С. — 259, 260  
 Григ Э. — 14, 51  
 Грикуров Э. П. — 274  
 Грильпарпер Ф. — 211  
 Грубер Р. И. — 53, 56, 259, 260  
 Гуно Ш. — 22, 51, 274  
 Гюго В. — 19, 36, 79, 82, 141, 207, 213, 219, 226, 229, 266, 267  
 Гюисманс Ж.-К. — 208  
 Давыдова В. А. — 256  
 Дамблон С. — 213  
 Дамс В. — 166  
 Данилов С. С. — 244, 256  
 Данте — 21, 39, 102, 122, 195, 197  
 Даргомыжский А. С. — 148, 195  
 Дебюсси К. А. — 160, 165, 199, 252  
 Декарт Ф. — 196  
 Делакура Э. — 213, 226  
 Делиб Л. — 51, 266  
 Демель Р. — 163, 165  
 Демокрит — 34  
 Денерт М. — 30  
 Державин К. Н. — 16, 27, 53, 272  
 Держинская К. Г. — 256  
 Деринг — 227  
 Дешевов В. М. — 51, 262  
 Джойс Дж. — 170  
 Джонс Э. — 229  
 Дзержинский И. И. — 40, 50, 109, 111, 125, 149, 202, 243, 268, 279  
 Дидро Д. — 17, 18, 152, 214, 219, 221  
 Диккенс Ч. — 210  
 Дильтей — 230  
 Дмитриев В. В. — 110, 184—186, 263—265, 270  
 Добролюбов Н. А. — 101  
 Добужинский М. — 94  
 Должанский А. Н. — 140  
 Домье О. — 66  
 Донадзе В. Г. — 281  
 Доницетти Г. — 34, 51, 67, 262  
 Достоевский Ф. М. — 21, 31, 35, 45, 76, 195, 204  
 Дранишников В. А. — 110, 148, 259, 262, 263

- Дрессель Э. — 51, 260  
 Дриго Р. — 51, 259, 264  
 Дриш — 230  
 Друскин М. С. — 4, 31, 36, 43, 44, 59, 83, 244, 246, 248, 250, 254, 256, 257, 260, 264, 270, 272, 275, 276, 283.  
 Дрэк — 215  
 Дубовской Е. — 208  
 Дудинская Н. М. — 116, 240, 253, 256  
 Дунаевский И. О. — 242, 245  
 Дункан А. — 258, 264  
 Дюма А. (отец) — 187, 200, 213, 226  
 Дюринг Е. — 207  
 Дюси Ж. — 221
- Еврипид — 121  
 Есенин С. А. — 258
- Жанен Ж. — 82  
 Желобинский В. В. — 50, 51, 109, 110, 125, 149, 190, 265, 267  
 Жирмунская Т. Н. — 256  
 Жирмунский В. М. — 256  
 Жиро А. — 172  
 Житомирский Д. В. — 256
- Завадский Ю. А. — 126  
 Закусова З. В. — 265  
 Занд Ж. — 225  
 Зандерлинг К. И. — 106, 252  
 Захаров В. Г. — 245  
 Захаров Р. — 118, 266  
 Зеленский А. — 271  
 Зигель Ф. — 231  
 Зингер Е. М. — 243  
 Золя Э. — 66, 208  
 Зуппе Ф. — 51, 262
- Ибсен Г. — 14, 214  
 Иванов Вяч. — 228  
 Иванов Л. И. — 263  
 Иванова-Равская В. К. — 191  
 Ивановский А. В. — 261  
 Игумнов К. Н. — 256  
 Ильин Б. А. — 103, 251, 256  
 Иоли — 232  
 Иомелли Н. — 67  
 Ирадьер С. — 82
- Кабалевский Д. Б. — 40, 50, 51, 125, 149, 244, 256, 271, 281
- Казелла А. — 166, 207  
 Калафати В. П. — 107  
 Калининков В. С. — 252  
 Кальдерон П. — 228  
 Кальзабиджи Р. де — 81  
 Кальман И. — 51, 202, 264  
 Каменский А. Д. — 116  
 Кандинский В. В. — 162  
 Кант И. — 103, 219, 223  
 Каплан Э. И. — 148, 152, 192, 260—262, 274  
 Каплер А. — 244  
 Карамзин Н. М. — 81  
 Каратыгин В. Г. — 173  
 Карякина Е. П. — 135  
 Кастильоне Б. — 216  
 Каульбах — 216  
 Келлог — 229  
 Керубини Л. — 33, 37, 38, 41, 51, 62, 194, 200, 264  
 Киладзе Г. Ф. — 245  
 Килиан Э. — 261  
 Кин Э. — 213, 226  
 Клемперер И. — 231  
 Клемперер О. — 97, 132, 133, 231, 256, 260  
 Климов М. Г. — 106  
 Клинт Г. — 161  
 Клопшток Ф.-Г. — 223  
 Кожич В. П. — 126  
 Козловский И. С. — 256  
 Коклен — 18  
 Кокоска О. — 161  
 Колридж С. Т. — 229  
 Кольбран И. — 200  
 Кондрашин К. П. — 198, 244, 253, 256, 272  
 Конен В. Д. — 59  
 Констан Б. — 208  
 Корещенко А. Н. — 107  
 Корнель П. — 206, 220, 221  
 Корчагина Е. П. — 256  
 Корчмарев К. А. — 51  
 Коутс А. — 124, 232  
 Коцебу — 225  
 Красильщикова М. Л. — 251  
 Красинский — 216  
 Краус К. — 231  
 Крейн А. А. — 51, 189, 255, 272, 282  
 Крейнвич Е. А. — 238  
 Кремлев Ю. А. — 278  
 Крешневская Г. Д. — 119, 240, 253, 256  
 Кригер В. — 186

- Крженек Э. — 48, 50, 51, 158, 168, 259  
 Кромвель О. — 218  
 Краг Г. — 228  
 Крюгер А. — 259, 260  
 Кубин — 162  
 Кузнецов Е. — 259  
 Куклин Н. — 260  
 Купер Э. — 231  
 Куприн А. И. — 209  
 Курбе Г. — 36  
 Курилко М. И. — 261  
 Курт Э. — 196  
 Кусевидский С. А. — 251  
 Кушнарев Х. С. — 56  
 Кьеркегор С. — 20, 21, 208  
 Кэмбл Д. — 213, 226  
  
 Лабин Э. М. — 22, 36  
 Лавренев Б. А. — 262  
 Лавровский Л. М. — 268, 271  
 Лажечников И. И. — 265  
 Ламаргин А. — 207  
 Ландман — 22, 229  
 Ларош Г. А. — 18  
 Ларошфуко Ф. — 206  
 Лассаль Ф. — 21, 24  
 Лаэр — 22, 229  
 Леветцов — 159  
 Левик С. Ю. — 141, 142  
 Левин М. — 265  
 Легар Ф. — 66  
 Лейбниц Г.-В. — 196, 223  
 Лекок А. Ш. — 66  
 Леонтьев Л. С. — 259, 260  
 Леопарди Д. — 207  
 Лесков Н. С. — 265  
 Лессинг Г.-Э. — 33, 219, 221  
 Лесюер Ж.-Ф. — 27, 278  
 Лилло — 219  
 Лист Ф. — 22, 26—28, 68, 70, 201, 255, 269, 280  
 Листов К. Я. — 51, 265, 279  
 Лозинский М. Л. — 271  
 Лопе де Вега Ф. — 16, 45, 134, 141, 152, 190—193, 196, 207, 255, 271  
 Лопухов Ф. В. — 186, 189, 255, 258, 260, 261, 264, 268, 269, 273  
 Лосский В. — 274  
 Луначарский А. В. — 213  
 Лунц Л. — 102  
 Любли Ж.-Б. — 67, 85  
 Маганизер — 282  
 Мазель Л. А. — 254  
 Макарт Г. — 216  
  
 Малевич К. С. — 94  
 Малер Г. — 8, 14, 20—23, 25, 26, 30, 31, 35, 38, 43, 45, 49, 53, 67, 68, 72, 73, 75, 78, 80, 83, 84, 86, 87, 93, 96, 97, 100, 103, 104, 106—108, 115, 121, 132, 133, 139, 147, 149, 152, 157, 160, 164, 165, 171, 174, 180, 181, 183, 193, 198, 203—205, 232—234, 242, 247, 248, 251—256, 261, 263, 273, 280, 282  
 Малков Н. П. — 257, 259, 260  
 Малько Н. А. — 47, 94, 104, 132, 138, 164, 238, 250, 251, 253  
 Мамаева Н. В. — 135, 136, 253  
 Мандельберг Е. М. — 191, 192  
 Марвич С. (С. М. Красильщиков) — 101, 251, 256  
 Маркс К. — 21, 24, 82, 206  
 Маркус С. А. — 281  
 Марло К. — 218  
 Матисс А. — 162  
 Матъез А. — 187  
 Мегюль Э. Н. — 27, 62  
 Мейербер Дж. — 22, 34, 35, 41, 48, 61, 64, 78, 81, 82, 84, 194, 200, 267, 279  
 Мейерхольд В. Э. — 50, 126, 267  
 Мейерхольд И. В. — 253  
 Мекк Н. Ф. фон — 205  
 Мелик-Пашаев А. Ш. — 50  
 Менгельберг В. — 160, 164  
 Менделеев Д. И. — 101  
 Мендельсон Ф. — 260, 279, 280  
 Мериме П. — 202, 208  
 Меркаду — 211  
 Меркурьев В. В. — 133, 253  
 Мерсье — 219  
 Метастазин — 76  
 Метерлинк М. — 160, 163, 165, 206  
 Микеладзе Е. С. — 50  
 Микеланджело — 197  
 Мицкевич А. — 207  
 Михеева (Соллертинская) Л. В. — 4, 8, 237, 256  
 Младенов Л. — 276  
 Мовшенсон А. Г. — 118  
 Мокульская М. А. — 256  
 Мокульский С. С. — 53, 258, 267, 269, 270  
 Мольер Ж.-Б. — 17, 144, 147, 152, 239, 262, 267, 269, 270  
 Монахов А. — 259  
 Монтень М. — 211  
 Мопассан Ги де — 208, 209, 255

- Морето — 17  
 Мориц Е. — 270  
 Морозов М. М. — 256  
 Моцарт В.-А. — 14, 20—22, 26, 31—  
 33, 43, 45, 48, 50, 51, 59, 60, 69,  
 74, 83—87, 106, 144, 148, 152, 157,  
 167, 178, 181, 196—198, 200, 205,  
 242, 247, 252, 255, 260, 266, 271,  
 281  
 Мочалов П. С. — 226  
 Мошелес И. — 199  
 Мравинский Е. А. — 43, 50, 106, 233,  
 234, 252, 257, 264—266, 271, 275  
 Музалевский В. И. — 259, 260  
 Мур Т. — 219  
 Мурадели В. И. — 243  
 Мусоргский М. П. — 22, 31, 34, 35,  
 38, 39, 41, 45, 48, 50, 51, 61, 63,  
 76, 147, 152, 194, 195, 199, 206,  
 281  
 Мусрепов Г. — 270  
 Мшвелидзе Ш. — 245  
 Мэссинджер Ф. — 218  
 Мюссе А. — 80, 207  
 Мясковский Н. Я. — 75, 107, 108,  
 131, 245  
  
 Наполеон I — 184, 185, 255  
 Напшельбаум — 138  
 Направник Э. Ф. — 272  
 Невитов М. И. — 252  
 Нежданова А. В. — 256  
 Неманов Т. — 276  
 Нерон — 184  
 Никольсон Г. — 229  
 Николай Р. — 276  
 Ницше Ф. — 103, 161, 165, 208  
 Новерр Ж.-Ж. — 17, 47, 82, 152, 219,  
 239, 258, 266, 270  
 Новицкий П. И. — 259  
  
 Обер Ф. — 36, 200  
 Оборин Л. Н. — 244, 256  
 Овидий — 44  
 Онеггер А. — 73  
 Оношкович-Яцына А. — 267  
 Орман С. — 274  
 Оссовский А. В. — 53, 56, 152, 240  
 Островский А. Н. — 207  
 О'Флаэрти Л. — 209  
 Оффенбах Ж. — 22, 35, 36, 42, 45,  
 48, 61, 65, 66, 78, 80, 81, 84, 152,  
 263—265, 276  
 Охлопков Н. П. — 126  
  
 Павлов Н. — 267  
 Павлюченко С. А. — 256  
 Паганини Н. — 199—201, 255  
 Пазовский А. М. — 128, 148, 274  
 Паскаль Б. — 208  
 Паульсен — 227  
 Пахельбель — 196  
 Пашенко А. Ф. — 41, 50, 51, 67, 125,  
 130, 253, 272, 282  
 Певзнер И. — 265  
 Перголези Дж. — 85  
 Переликин — 278  
 Петипа М. — 187, 188, 263, 264  
 Петрарка — 165  
 Петров Д. К. — 101, 102  
 Петров-Водкин К. С. — 55  
 Пигулевская А. В. — 120  
 Пикассо П. — 162  
 Пименов Ю. — 271  
 Пиотровский А. И. — 267, 269  
 Пирро — 196  
 Платон — 91, 280  
 Плотин — 280  
 По Э. — 162, 199  
 Покрасс Дм. Я. — 245  
 Поллак Э. — 232  
 Полонский С. В. — 252  
 Пономарев В. И. — 260  
 Попов А. Д. — 126  
 Попов Г. Н. — 182, 244, 256, 265  
 Похитонов Д. И. — 128  
 Прево — 208  
 Прейс А. — 265  
 Преображенская С. П. — 148, 233,  
 253, 260  
 Прокофьев С. С. — 50, 51, 149, 202,  
 207, 256, 265, 273  
 Пруст М. — 19, 170, 203  
 Пумпянский Л. В. — 95, 138, 238  
 Пуни Ц. — 263, 266—268  
 Пуччини Дж. — 51, 165, 202, 203,  
 207, 255, 266, 275  
 Пушкин А. С. — 42, 63, 81, 82, 87,  
 91, 195—197  
  
 Рабинович А. С. — 256, 275  
 Рабинович М. — 263  
 Рабинович Н. С. — 50, 132, 232, 233,  
 234, 253  
 Рабле Ф. — 66, 210  
 Равель М. — 180  
 Радлов С. Э. — 126, 184, 186, 188,  
 189, 255, 256, 260, 262—266, 268  
 Рамо Ж.-Ф. — 67, 85



- Ранк О. — 229  
 Расин Ж. — 220  
 Раупенас А. И. — 53, 263  
 Рафаэль — 197  
 Рахлин Н. Г. — 50, 233, 234  
 Рахманинов С. В. — 131  
 Рашевская Н. — 135  
 Ревуцкий Л. Н. — 245  
 Регер М. — 157  
 Рейзов Б. Г. — 269  
 Рейзен М. О. — 256  
 Ренан Э. — 217  
 Ретленд Р. — 213  
 Ретшер — 212, 226  
 Риккони Л. — 17  
 Рильке Р. М. — 100  
 Римский-Корсаков Н. А. — 39, 51,  
 85, 195, 242, 261  
 Рио — 211  
 Рождественский Г. Н. — 254  
 Розенфельд С. — 190, 255  
 Розеншток — 232  
 Роллан Р. — 18—20, 60, 76, 271  
 Россини Дж. — 51, 62, 76, 85, 196,  
 200, 206, 255, 268, 271, 279, 280  
 Росснер — 22, 229  
 Ростовцев М. А. — 262  
 Рубинштейн А. Г. — 252, 268  
 Рубинштейн — 229  
 Руди Г. — 267, 268  
 Руссо Ж.-Ж. — 144, 208, 219, 221  
 Рыжкин И. Я. — 180  
 Рыков А. — 262  
 Рязанов П. Б. — 56
- Сабина М. Д. — 251  
 Сальери А. — 32  
 Самосуд С. А. — 109, 110, 112, 113,  
 125, 148, 262, 263, 265, 267, 268  
 Сарду В. — 187  
 Светоний — 184  
 Свиридов Г. В. — 139  
 Свифт Дж. — 66, 130  
 Себастьян Г. — 232  
 Сезанн П. — 162  
 Селл Дж. — 232  
 Сенкар Э. — 232  
 Сен-Пьер Б. де — 221  
 Сен-Санс К. — 268  
 Сент-Эврмон — 218  
 Сервантес М. — 16, 21, 80, 144, 191,  
 210  
 Серебряков П. А. — 250  
 Серов А. Н. — 18, 62, 63, 76
- Скарлатти А. — 67  
 Скотт В. — 200  
 Скрыбин А. Н. — 107, 206, 228, 255,  
 267  
 Сливинский В. Р. — 261  
 Словацкий Ю. — 207  
 Слонимский Ю. О. — 269, 270, 273,  
 280, 281  
 Сметана Б. — 41, 43, 51, 61, 66, 67,  
 85, 148, 200, 270, 274  
 Смирнов А. А. — 21, 256, 267, 269,  
 270, 272  
 Смирнов В. — 262  
 Смолич Н. В. — 110, 113, 148, 260,  
 263, 265  
 Соболев Л. С. — 183  
 Соллертинская Е. Ив. — 237, 239  
 Соллертинская Е. Иос. — 237  
 Соллертинская О. П. — 242, 243  
 Соллертинский В. И. — 237  
 Соллертинский Д. И. — 238, 251,  
 253, 255, 256  
 Соллертинский И. И., старший — 237  
 Соловьев В. Н. — 280  
 Сорбьер — 218  
 Сорокин В. К. — 280  
 Софокл — 92, 201  
 Спиноза Б. — 203  
 Спонтини Г. Л. — 200  
 Станиславский К. С. — 228  
 Стасов В. В. — 62, 76  
 Стедефельд — 211  
 Стендаль — 19, 20, 45, 80, 144, 152,  
 196, 208, 219, 269  
 Стравинский И. Ф. — 43, 47, 50, 51,  
 131, 158, 172, 173, 175, 180, 202,  
 247, 252, 258, 260  
 Стрельников Н. М. — 51, 264, 278  
 Сумароков А. П. — 221  
 Сусликов — 277  
 Сушкевич Б. М. — 126
- Талих В. — 132, 232  
 Тальма Ф.-Ж. — 17, 152, 213, 239,  
 263  
 Танеев С. И. — 21, 76  
 Тарасов Е. С. — 102  
 Тарновская — 232  
 Тацит — 44  
 Твен М. — 144  
 Тверской К. — 265  
 Терешкович М. — 267, 268  
 Тик Л. — 13, 199, 211  
 Тимон Афинский — 227

- Толлер Э. — 172  
Толстой А. Н. — 134, 195, 208  
Толстой Л. Н. — 35, 144  
Тома А. — 22, 222  
Торадзе Г. Г. — 253  
Торнбери — 215  
Тосканини А. — 179  
Тун А. — 99  
Тургенев И. С. — 208, 209, 226, 229  
Тынянов Ю. Н. — 98  
Тэн И. — 215  
Тюрк Г. — 21, 212, 227
- Уайльд О. — 42, 153  
Уланова Г. С. — 260  
Унгер Г. — 231, 232
- Фалль Л. — 51, 265  
Федосюк Ю. — 247  
Фейс — 211  
Фельдт П. Э. — 268, 273  
Фемилиди В. — 186  
Феона А. Н. — 130, 281  
Ферман В. Э. — 273, 282, 283  
Фихте И. Г. — 25, 103  
Фшпер Т. — 212, 226  
Флетчер Дж. — 218  
Флобер Г. — 36, 66, 208, 209  
Фокин М. М. — 264  
Фоконье — 162  
Фома Аквинский — 153  
Форстер Г. — 223  
Франс А. — 42, 209  
Фрейд З. — 170, 172, 229, 230  
Фрейдков Б. М. — 224, 256  
Фрейлиграт Ф. — 225  
Фрид О. — 132, 232  
Фриче В. М. — 213
- Хазенклевер В. — 172  
Хайкин Б. Э. — 123, 131, 241, 244, 251, 253, 256, 271  
Харнак — 137  
Хартлебен О. Э. — 172  
Хачатурян А. И. — 243, 245  
Хемингуэй Э. — 209  
Хиндемит П. — 32, 163, 205, 252, 260  
Ходасевич В. — 266, 268  
Ходжа-Эйнатов Л. А. — 125  
Ходовецкий Д. — 221  
Храпченко М. С. — 53, 256  
Хренников Т. И. — 202, 245  
Хэзилтт — 226
- Цвейг С. — 20, 204  
Цемлинский А. — 132, 133, 159, 232  
Цицерон — 44  
Цорн Г. И. — 114  
Цытович Т. Э. — 245
- Чабукиани В. М. — 191, 192, 272  
Чайковский П. И. — 22, 25, 26, 32, 35, 39, 48, 50, 54, 63, 64, 75, 76, 82, 84, 93, 114, 152, 180, 181, 195—198, 204—207, 242, 245, 251, 255, 256, 260—268, 274, 278, 281, 283  
Чаплин Ч. — 45, 80, 206  
Черемных М. — 272  
Чехов А. П. — 208, 209  
Чиквадзе Е. Г. — 191  
Чишко О. С. — 50, 51, 270  
Чулаки М. И. — 48, 51, 273
- Шавердян А. И. — 127  
Шагал М. — 94  
Шапиро Р. А. — 269  
Шапорин Ю. А. — 124, 245, 256  
Шапюзо — 218  
Шатобриан Ф. — 208  
Швейцер А. — 196  
Шебалин В. Я. — 13, 14, 105, 240, 244, 256  
Шебалина А. М. — 251, 256  
Шейдт — 196  
Шекспир В. — 8, 19, 21, 22, 33, 34, 39, 45, 63, 70, 76, 80, 82, 87, 91, 109, 126, 144, 152, 196, 206, 207, 211—230, 256, 265, 267, 269, 272, 273, 275, 281, 282  
Шеллинг Ф. В. — 28, 103  
Шёнберг А. — 7, 31, 32, 45, 68, 72, 73, 74, 157—178, 204, 205, 254, 266  
Шерман И. Э. — 272  
Шершеневич — 265  
Шиканедер Э. — 60  
Шиллер Ф. — 33, 60, 223, 264  
Шинк — 221  
Шкаровский Н. А. — 252  
Шлегель А. — 219, 229  
Шлепянов И. Ю. — 126, 271, 272  
Шлифштейн С. И. — 244  
Шнабель А. — 97  
Шнитке Б. Я. — 256  
Шницлер А. — 209  
Шолья А. Е. — 257  
Шопен Ф. — 167, 173, 196, 269, 280

- Шопенгауэр А. — 86, 103, 162, 207,  
226, 227, 281
- Шостакович Д. Д. — 4, 5, 7, 14, 22,  
26, 39, 43, 45, 47, 49, 50—54,  
75, 76, 91, 94, 98, 101, 105, 107,  
109, 112, 115, 139, 144, 148, 149,  
152, 178—180, 182, 206, 243—252,  
255, 256, 260, 261, 262, 265, 266,  
268, 269, 274—276
- Шпанир — 211
- Шпенглер О. — 222
- Шпитта Ф. — 196
- Шпор Л. — 201
- Шредер — 221
- Шрекер Ф. — 159, 174, 202
- Штейн Э. — 161
- Штейнберг Г. — 132, 232
- Штейнберг Л. Н. — 110
- Штидри Ф. — 106, 115, 116, 132, 133,  
158, 231, 232, 256, 265, 266, 278
- Штрассенбург С. — 51, 261
- Штраус И. — 66, 140, 242
- Штраус Р. — 26, 35, 48, 51, 68, 72,  
73, 80, 100, 115, 133, 139, 158,  
163, 164, 259, 260, 263—265, 280
- Шуберт Ф. — 14, 30, 31, 69, 105, 106,  
144, 147, 196, 198, 199, 203, 204,  
255, 275, 280, 281
- Шувалов Н. А. — 189—192
- Шульгин Н. Г. — 282
- Шуман Р. — 76, 82, 198, 199, 207,  
255, 269, 279, 280
- Шуппер Д. С. — 256
- Шюккинг Л. — 213, 217, 229
- Щедрин (Салтыков М. Е.) — 65, 130,  
209, 210, 255
- Щепкина-Куперник Т. — 262
- Щербачев В. В. — 182, 252
- Эйнштейн А. — 98
- Эккерман И. И. — 60
- Элиасберг К. И. — 233, 234
- Элик М. А. — 254
- Энгельс Ф. — 21, 66
- Эрбштейн Б. М. — 260
- Эрве Ф. — 66
- Эсхил — 121, 201, 207
- Юм Д. — 218
- Юрасовский А. И. — 126, 127
- Юрьев Ю. М. — 135
- Якобсен Й. П. — 164
- Якобсон Л. В. — 256
- Якунин Е. — 259
- Яловец Г. — 161
- Ямада О. — 262
- Янковский М. О. — 271, 280

## СОДЕРЖАНИЕ

5 От составителя

### СТАТЬИ

- 11 *А. Гозенпуд.* Художник и ученый  
44 *М. Друскин.* Соллертинский-публицист  
54 *Е. Бронфин.* Соллертинский — музыкальный ученый  
75 *И. Андроников.* Слово о Соллертинском

### ВОСПОМИНАНИЯ

- 91 *Д. Шостакович*  
94 *Н. Малько*  
98 *В. Адмони*  
101 *С. Марвич*  
103 *Б. Ильиш*  
105 *В. Шебалин*  
108 *Н. Вельтер*  
115 *А. Баланчивадзе*  
116 *Н. Дудинская*  
119 *Г. Крежневская*  
123 *Б. Хайкин*  
128 *К. Кондрашин*  
132 *Н. Рабинович*  
133 *В. Меркурьев*  
135 *Н. Мамаева*  
137 *Ю. Вайнкоп*  
145 *И. Гликман*

### РАБОТЫ И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

- 157 Арнольд Шёнберг  
178 Седьмая симфония Шостаковича  
180 Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме (отрывки)

- 183 О балете Б. Асафьева «Пламя Парижа»  
 189 О балете А. Крейна «Лауренсия»  
 198 Тезисы, планы, заметки  
 211 «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм  
 232 Хронограф исполнения произведений Малера и Брукнера  
 в СССР

#### МАТЕРИАЛЫ

- 237 *Л. Михеева.* Краткая биография И. И. Соллертинского  
 247 *Комментарии*  
 257 *Библиографический указатель работ профессора И. И. Сол-*  
*лертинского*  
 286 *Указатель имен*

## ПАМЯТИ И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

Составитель

*Людмила Викентьевна Михеева*

Редактор *М. А. Дунаевский*  
 Художник *Б. Н. Осенчаков*  
 Художественный редактор *Э. Е. Бордзиловская*  
 Технический редактор *Л. Л. Малкес*  
 Корректор *С. В. Петрова*

Сдано в набор 24/XII 1973 г. Подписано к печати 15/V 1974 г. М-28167.  
 Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 2. Печ. л. 18,5. Усл.-печ. л.  
 17,2. Уч.-изд. л. 19,03+2 обхвата=19,9 уч.-изд. л. Тираж 18 000 экз.  
 Зак. № 2505. Изд. № 296. Т. пл. № 506 1974 г. Цена 1 р. 43 к. Ленин-  
 градское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор».  
 Ленинград, Д-65, Невский пр., 11. Ленинградская типография № 4 Со-  
 юзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров  
 СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126,  
 Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.