

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ ВЛАДИМИРА ЩЕРБАЧЕВА: МУЗЫКА И ТАНЕЦ

Горн А. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург 191023, Россия.

Статья посвящена музыкально-хореографической линии творчества выдающегося отечественного композитора, главы «ленинградской школы» Владимира Щербачева. Обозначены его контакты с театрално-хореографическим миром, выявлено композиторское представление о балетном жанре. Рассмотрено сочинение Щербачева, воплотившее оригинальное, синтетическое взаимодействие музыки, танца, цвета и света — Нонет для струнного квартета, фортепиано, флейты, арфы, женского голоса и партии пластики.

Ключевые слова: музыка, танец, нонет, синтез искусств, вокал.

CREATIVE EXPERIENCE OF VLADIMIR SHCHERBACHEV: MUSIC AND DANCE

Gorn A. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the musical and choreographic line of the work of the outstanding Russian composer, the head of the Leningrad school Vladimir Shcherbachev. His contacts with the theatrical and choreographic world are indicated, the composer's idea of the ballet genre is revealed. Scherbachev's work embodies the original, synthetic interaction of music, dance, color and light – Nonet for string Quartet, piano, flute, harp, female voice and plastic parts.

Keywords: music, dance, nonet, synthesis of arts, vocal.

Владимира Щербачева (1887–1952), одного из самых ярких представителей ленинградской композиторской школы, нельзя причислить к авторам, писавшим «летопись» балетного жанра. Эпицентром творческих интересов этого разносторонне одаренного музыканта, — композитора, пианиста, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля, — была сфера инструментальной, а точнее симфонической музыки. Щербачев — автор пяти симфоний, каждая из которых имеет своеобразное художественное решение и воплощает не только важнейшие, наиболее характерные черты стиля композитора, но и динамику его мировосприятия¹. На другом жанровом полюсе его творчества находятся музыка к драматическим спектаклям и кино², незавершенная опера «Анна Колосова», музыкальная комедия «Табачный капитан». Может создаться впечатление, что театрально-хореографическая область оказалась Щербачевым совершенно не затронута, в отличие от большинства его именитых современников — коллег по цеху. Однако, сформировавшая композитора эпоха Серебряного века, с ее многоцветием художественных идей и необыкновенным до толе вниманием к человеческой пластике, танцу, все же нашла свое проявление и в творческой судьбе Владимира Щербачева.

Профессиональное «соприкосновение» с балетом в жизни композитора происходило трижды, а характер этого взаимодействия можно назвать своеобразным «внедрением» в театрально-хореографический мир. Впервые это произошло в феврале 1911 года, когда консерваторские занятия были прерваны из-за очередной волны забастовок и студенческих волнений. Ректор консерватории Александр Глазунов, принимавший теплое участие в судьбе Щербачева, и Николай Черепнин рекомендовали юношу в качестве концертмейстера-пианиста Сергею Дягилеву для работы в его балетной антрепризе. Приняв это предложение, студент оказался в гуще событий художественной современности, став не только их свидетелем, но и участником. Вместе с дягилевским балетом молодой концертмейстер совершил длительную гастрольную поездку по Европе, побывав в Вене, Венеции, Монте-Карло, Риме, Париже и Лондоне. Выполняя функции концертмейстера, он присутствовал на репетициях «Петрушки», «Видения розы», «Послеполуденного отдыха фавна», видел старые спектакли —

¹ Кроме симфоний имеются симфонические картины — «Вега» (1910), «Сказка» (1912), «Шествие» (1912), а также сюиты, созданные на основе музыки к кинофильмам.

² Владимир Щербачев также работал в сфере камерно-инструментальной, камерно-вокальной и фортепианной музыки.

«Половецкие пляски», «Шехеразаду», «Жар-птицу», «Павильон Армиды» и другие. По словам самого композитора, испытанные им тогда впечатления «принадлежат к самым глубоким художественным переживаниям его жизни» [1, с. 72]. В этот же период произошли знаменательные для Щербачева встречи с представителями русской и европейской творческой элиты: И. Стравинским, К. Дебюсси, А. де Ренье, Р. Дюкасом, М. Фокиным, Л. Бакстом, А. Бенуа³.

Воздействие спектаклей дягилевской антрепризы было многомерным и затронуло несколько сторон личности музыканта. По словам Г. Орлова, «он (Щербачев. — А. Г.) возвратился в Петербург, переполненный впечатлениями, внутренне обогатившийся, возмужавший как профессионал, ибо напряженная работа воспитала в нем не только пианистическую гибкость, но и композиторскую сноровку» [2, с. 19]. Действительно, в композиторе, развивавшемся в тот период как лирик, тяготеющий к передаче тонких поэтических переживаний и полнокровных, романтически приподнятых эмоций, после «балетной стажировки» пробудился интерес к красочной, порой изысканной звукописи и особым, по-театральному выпуклым музыкальным образам. Правда, выраженная декоративность и зрелищность дягилевских постановок не вполне импонировала Щербачеву, как художнику, что и явилось одной из причин окончания работы в антрепризе.

Вторая «встреча» с миром танца произошла через несколько лет и при других обстоятельствах. Осенью 1918 года Щербачев был приглашен в Мастерскую Передвижного Общедоступного театра⁴, руководимого Павлом Гайдебуровым, в качестве музыкального руководителя. Композитор, не так давно вернувшийся из армии⁵, был рад снова работать по специальности и оказался в творческом коллективе, ориентированном, в соответствии с духом времени, на различные слои населения, и обращавшемся к широкому кругу жанров: постановкам классических и современных пьес, концертам камерной музыки⁶, литературным монтажах, скетчам.

³ С последним Щербачева связывали дружеские отношения.

⁴ Театр был основан в 1905 году П. Гайдебуровым.

⁵ Щербачев был мобилизован с 1914 года; работал в Петроградской автошколе (1915–1916 г.). В первые послереволюционные годы, находясь на службе в Красной армии, композитор преподавал на военно-музыкальных курсах Петроградского военного округа.

⁶ Среди исполнителей, принимавших в них участие, были И. Ершов, А. Зилоти, Н. Голубовская, П. Курзнер.

Специально для этого театра Щербачевым было создано произведение Нонет, предполагающее необычный состав исполнителей – струнный квартет, флейту, арфу, фортепиано, женский голос и «партию пластики», сопровождаемое специально разработанным световым решением⁷ с помощью цветового проектора. Мысль об этом инструментально-хореографическом ансамбле подала балерина Ольга Иосифовна Преображенская, ставшая исполнительницей пластической партии. Двадцать третьего мая 1919 года на сцене Мастерской театра состоялось первое исполнение Нонета в постановке Н. Евреинова. Согласно описанию критика Н. Стрельникова, действие начиналось с внезапного погружения зрительного зала в совершеннейшую тьму, происшедшего при едва слышимых протяжных флажолетах струнного квартета и отрывистых стаккато сопровождающей его арфы. Ансамбль музыкантов был невидим для слушателя. Одновременно с началом изложения тематического материала появлялась танцовщица, пребывавшая на сцене до конца произведения, сопровождаемая различными цвето-световыми эффектами. Сообразно изменениям характера музыкального повествования в заключительной части Нонета, световая партия становилась интенсивнее, а пластические позы приобретали более определенный рисунок. Сумрачные звуковые сочетания, как будто рисовавшие некий скорбный душевный мир, постепенным усилением приводили к энергичным «взлетам», к началу света, охарактеризованному патетической вокальной каденцией, словно «звущей из мрака земных скорбей к свету потусторонних обещаний» [3, с. 306]. К концу Нонета этот порыв «падал». Легкие складчатые занавеси из серо-зеленого колленкора, медленно раздвигавшиеся в начале действия, вновь смыкались, а начальная музыкальная фраза, таинственно звучала на фоне постепенно застилающей сцену густой темноты.

Ведущая драматургическая роль в этом экспериментальном ансамбле принадлежала, разумеется, музыке Щербачева, являющей собой оригинальную в образно-звуковом отношении субстанцию. В ее красках, настроениях угадываются музыкальные «лики» эпохи модерна, и одновременно чувствуется индивидуальность, своеобразие творческого высказывания. По характеру развертывания, гибкой свободе изложения музыка Нонета близка не жанровому танцу, а хореографическому монологу или драматической пантомиме, передающей различные эмоциональные состояния человека. Правда,

⁷ Автором световой партии был П. Гайдебуров.

внутренняя логика этого монолога особенная — не линейная, но по-блоковски⁸ спиралевидная, а возникающие образы часто предстают, скорее, как грезы или воспоминания, «материализовавшиеся» благодаря беспокойным думам и сильным переживаниям. «Многое в музыке Нонета, — пишет Г. Орлов, — напоминает симфонию, хотя его общий эмоциональный тон лиричнее и светлее. Выпуклый, полифонически развивающийся тематизм, насыщенные взволнованным чувством мелодические импровизации погружены в зыбкий, подвижный, импрессионистский изысканный мерцающий фон» [2, с. 37]. Двухчастный Нонет представляет собой свободную композицию⁹, тематической основой которой являются начальные мотивы, интонируемые арфой на фоне флажолетов струнных и лирическая песенная мелодия, исполняемая затем сопрано а сарелла. Постоянные интонационно-мелодические преобразования, жанровое «бликование» тематизма, разнообразие его гармонического и тембрового освещения в Нонете подчинено некому внутреннему сюжету, выраженному в крупных и мелких динамических подъемах, возвращении важнейших музыкальных тем. Грани формы очерчивает трехкратное проведение начальной мелодии¹⁰, исполняемой арфой¹¹. Важнейшую роль в создании множественных образов и воплощении драматургии произведения играет его тембровая сторона. Лирика в печально-вдумчивом, а иногда почти плачевом звучании, исполненная экстатической восторженности или величавого спокойствия, слышится в партии сопрано. Фразы вокалистки появляются в кульминационных участках формы как результат предшествующего

⁸ Мощное и разностороннее воздействие поэтического мира А. Блока на творчество В. Щербачева, неоднократно отмечалось исследователями. Непосредственное воплощение его поэзии происходит в романах (1915–1922) и Второй («Блоковской») симфонии (1922 — 1926). На уровне творческой «метафизики» двух художников объединяла особая манера лирического высказывания. «Тема яркой, глубоко чувствующей личности, страстно рвущейся к новому миру, способной к непрерывному обновлению и развитию, присуща и поэзии Блока, и музыке Щербачева. Отсюда повышенная динамичность процессов развития музыки Щербачева, ее концепционность, ломающая старые схемы композиции и «спонтанно» создающая все новые и новые драматические решения» [4, с. 27]. Р. Слонимская, указывает также на созвучность творчеству композитора некоторых концепционных категорий и явлений блоковского творчества, например, «чувство пути», «стихийность», «спиральное развитие», «вечное возвращение» и др.

⁹ Г. Орлов вслед за критиком Н. Стрельниковым указывает на близость формы двухчастного Нонета логике сонатно-симфонического цикла, где первая часть — свободно трактованная сонатная форма с пропущенной разработкой, а вторая содержит собственно разработку, и разделы, соответствующие Скерцо, медленной части и финалу.

¹⁰ Интонационные элементы начального мелодического тезиса обнаруживаются в последующих темах Нонета.

¹¹ Тема открывает сочинение, звучит в конце первой части и в завершении второй.

им развития и являют собой своеобразный эмоциональный прорыв, преодоление инструментальной стихии. Использование других тембров ансамбля, в целом более свободное, также указывает на некоторую выразительно-смысловую «закрепленность». Фортепиано, выступает носителем беспокойных, мятежных, даже агрессивных образов¹². Его звучание воссоздает эффект набатного звона, горячего, патетического высказывания или же передает суетную моторику движения. Тембр флейты наполняет музыкальные фразы грустью и кротостью, но порой, затейливые мелодические узоры флейтовой партии заставляют думать о причудливых сказочных образах, изысканных арабесках или живом дыхании природы¹³. «Золотистый» звук арфы в начале сочинения звучит загадочно, почти ирреально, затем, подчиняясь образному «течению», обретает смысловую окраску струящихся вод или «легендарных» гусельных переборов. Струнный квартет, задействованный то полностью, то частично, воплощает образную многоликость Нонета, его специфическую двойную оптику.

Особенности внутренней организации музыки Щербачева были связаны и с постановочными идеями Евреинова, в частности, его теоретическими и практическими разработками идеи монодрамы, вызревавшей ранее в недрах символистского мирознания. «В наши дни, наряду с... объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа — центр субъективный. Объективная драма уступает место субъективной; ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба», [5, с. 217] — писал один из идеологов символизма Вячеслав Иванов. В отличие от традиционного понимания монодрамы, Евреинов предложил другое, в соответствии с которым на первое место выступает внутренняя централизация действия, превращение, по его словам «чуждой мне драмы» в «мою драму», т. е. драму самого зрителя, сопереживающего с центральным «действующим» персонажем пьесы или «субъектом действия» («я»). Монодрама оказывается, таким образом, «проекцией души» центрального персонажа на внешний мир, а остальные участники действия вне зависимости от их количества, воспринимаются зрителями лишь в его рефлексиях. Применительно к Нонету

¹² Особенно, интонируя периодически появляющуюся, «наступательную» ритмо-формулу, сочетающую танцевальность и маршевость.

¹³ Партия флейты в Нонете рождает звуковые аналогии с «Танцем Жар-птицы» И. Стравинского, «Послеполуденным отдыхом фавна» К. Дебюсси и мелодиями Шемаханской царицы Н. Римского-Корсакова.

можно говорить о реальном присутствии только одной героини — танцовщицы. Звучание инструментальных партий словно «достраивает» обстоятельства и события жизни других участников, возникающих в восприятии женщины. Монологический характер произведения подчеркнут характерными свойствами музыки Щербачева, что было отмечено еще в те далекие годы. «Нонет... глубоко захватил меня своей лирической неизбывной напевностью. В ней слышалось инстинктивно искомое стремление обрести свой мелос сквозь наслоения иных культур и, что особенно важно, преодолеть схемы, преодолеть рассудочность и привычную расстановку материала по заранее намеченным и неизменным верстовым столбам» (Асафьев) [6, с. 313].

Полифоническая песенность и жанровая многослойность тематизма¹⁴, импровизационность изложения, свойственные композитору, оказались созвучны не только концепции монодрамы Евреинова, но и исполнительнице пластической партии Ольге Преображенской — «чудной танцовщице», имевшей, по словам М. Фокина, выраженную склонность к импровизации [7, с. 115] и обладавшей специфическим актерским даром постоянно быть «разной». Во время выступления артистка была облачена в античные одежды и появлялась на фоне тяжелых серо-зеленых драпировок в лучах феерического цветного освещения. Включение в ткань спектакля световой партии также было вызвано эстетикой обновленного жанра монодрамы, а не только воздействием на композитора скрябинских идей нового художественного синтеза¹⁵. Световые потоки, излучаемые с помощью проектора, создавали звуко-цвето-пластические образы, изменяли сценическое пространство соответственно метаморфозам и преломлениям действительности, совершающихся в сознании главной героини¹⁶.

¹⁴ В тематическом материале Нонета угадывается множество интонационных прообразов: лирическая песня, колыбельная, плач, гимн, плясовая и марш, патетическая декламация и даже механистическая моторность.

¹⁵ Как известно, Щербачев был участником первого исполнения скрябинского «Прометея», где ему досталась партия челюсти.

¹⁶ Декорационно-сценическая сторона спектакля, формировавшаяся вместе со строением традиционной драмы и с ней неразрывно связанная, не была приспособлена для монодраматической пьесы. Мысли идеологов новой монодрамы — Гейера, Евреинова и Кугеля — о многопараметровом сценическом пространстве, позволяющем, как в кинематографическом или виртуально-компьютерном проекте, совмещать несколько временных «точек», мест действия или же мгновенно перемещаться между ними, обогнала технические возможности современной им сцены.

Поскольку в основе Нонета лежала идея синтетического художественного высказывания, оценка произведения была направлена, прежде всего, на взаимодействие его различных составляющих, «доведенное до пределов возможности единство творческого акта, выражаемого ближе всего в одновременности и согласии звукового и зрительного динамизма» [1, с. 306]. При этом подчеркивалось, что искомое единство отнюдь не должно сводиться к ассоциации по смежности и времени, а обладать особой эвритмией, духовным равновесием между отдельными элементами «ассоциированного целого». В рецензии было отмечено, что сценическое воплощение Нонета оставляет зрителя-слушателя не всегда одинаково удовлетворенным, несмотря на высокое качество художественных слагаемых, составляющих целое¹⁷. Указывалось также на разобщенность звукового и пластического рядов. «К вящей досаде, органически не связанным с музыкой оказался и элемент пластический, роль которого без сомнения, чрезвычайно существенна в сочинении, недаром ведь названо именно Нонетом» [3, с. 306]. Именно характер взаимодействия партий в этом оригинальном музыкально-хореографическом ансамбле послужил причиной сдержанной оценки данного опуса. Причины этой несогласованности, по-видимому, находятся в области эстетической. Критик отметил, что музыка Щербачева, наполненная едва уловимыми, нераскрывшимися намеками и завуалированными созвучиями, как будто устремлена к дематериализации. Пластическое воплощение было слишком «плотским»: зрительная четкость и линейная завершенность танцевальной партии «убивала» музыкальную идею и обнаруживала значительный разлад между обоими элементами единого творческого замысла. Правда, несмотря на оценку критика, указывающую на художественную уязвимость проекта, Нонет неоднократно ставился в течение 1919 года, привлекая многочисленную публику. Впоследствии он часто звучал в концертах камерной музыки (без пластической партии) и даже с успехом исполнялся за границей (на Втором Международном музыкальном фестивале в Венеции (сентябрь 1932 г.) и в концертах ассоциации камерной музыки в Льеже (1935 г.)). Более того, оригинальность сочинения побуждала к возобновлению постановки¹⁸.

¹⁷ За исключением цветového проектора, который, как пишет Стрельников, возможно был технически несовершенен, а потому не всегда точен в воспроизведении необходимых световых эффектов.

¹⁸ В письме В. Щербачеву от 15 ноября 1922 года П. Гайдебуров объявляет о желании поработать над возобновлением Нонета и приглашает композитора к участию и руководству ансамблем, подчеркивая, что «пластические силы» театра очень выросли за последние годы. См.: [8, с. 263].

В творчестве Щербачева Нонет стал единичным явлением, но в контексте развития последующих отношений между хореографией и музыкой, их непосредственном жанровом воплощении, весьма примечательным¹⁹. Необычный исполнительский состав, сценико-графическое решение и жанровая трактовка сочинения говорит о воздействии на него сразу нескольких эстетических направлений. Здесь прочитывается и символизм с его таинственной недосказанностью, всепроникающей музыкальностью художественной материи, и близкая символизму скрябинская мистериозность с экстатическими полетами и бесконечными витками духовного совершенствования, и декоративный стиль дягилевских спектаклей. Богатейший ассоциативный спектр открывается непосредственно в музыке, где прослушиваются беспокойно-активные ритмы сочинений Стравинского и Хиндемита, изысканные темброво-гармонические краски Черепнина и колокольный благовест Рахманинова, а в мелодиях даже угадываются будущие интонации Гаврилина²⁰. Музыкальные образы Нонета, как пишет Р. Слонимская, близки гротеску и лирике Прокофьева, «свежей дансантиности его балетов» [4, с. 184], но также обнаруживают связь со звуковым миром урбанизма, что ощутимо в гармонической жесткости и моторной остинатности некоторых эпизодов этого ансамбля.

Как сочинение музыкально-хореографическое, Нонет перекликается с образно-драматургическими идеями балета Черепнина «Нарцисс и Эхо» (вокально-инструментально-танцевальная характеристика и развитие художественных образов²¹). Он также

¹⁹ Синтетическая идея Нонета и его исполнительский состав перекликаются со знаменитой сценической композицией «Желтый звук» В. Кандинского. В обоих сочинениях, предназначенных для сцены, предполагалось объединение выразительной силы звука, цвета, человеческой пластики, чтобы достичь максимального эффекта воздействия (по Кандинскому — вызвать «душевные вибрации»). Идея движения, импровизационности также сближает эти два произведения, правда внутренняя субординация элементов синтеза в них различна. Не исключено, что создатели Нонета знали о замысле Кандинского: сценическая композиция «Желтый звук» впервые была опубликована автором в 1912 году в альманахе «Синий всадник» вместе с программной статьей «О сценической композиции», в которой были изложены принципы разработанной им концепции сценического синтеза.

²⁰ Интонации «опевания» в мелодиях Нонета близки теме «Ах, мой милый Августин» из вокального цикла «Вечерок».

²¹ Творческие решения, предложенные Черепниным и Щербачевым, будут развиты и поддержаны последующей музыкально-театральной практикой — отечественной, зарубежной. Степень взаимообусловленности звукового (вокального, инструментального, речевого) и пластического начал в балетах может различаться. Некоторые сочинения подобного типа невозможно исполнить без хореографии, что связано с особенностями их концепций и художественной ткани, как например, балет с пением «Семь смертных грехов мелкого буржуа» К. Вайля или «Душитель» Б. Мартину, предназначенный для трех

указывает на новый этап сближения инструментальных жанров с хореографическим, предвосхищая такие сочинения как «Сказания об играх мира» А. Онеггера, «Утреннюю серенаду» Ф. Пуленка, «Человек и его желания», «Сотворение мира» Д. Мийо. Самодостаточность музыки Нонета, возможность его исполнения, как с пластической партией, так и без нее, напоминает о воображаемых балетах Б. А. Циммермана²², а художественная установка автора на равноправие между звуковыми и танцевальными рядами близка идеям пластического театра постмодерна.

Третьим этапом «вхождения в Небесный град» хореографии стала непосредственная работа Щербачева над балетным замыслом. В 1923 году у композитора наметилось творческое содружество с бывшим сотрудником Дягилева танцовщиком и балетмейстером Борисом Романовым. Щербачева, по его собственному выражению, атаковали с разных сторон с тем, чтобы он сочинил балет. Романов немедленно предложил композитору несколько сюжетов, в том числе «Жонглер богоматери» А. Франса, «Рождение инфанты» О. Уальда и историю из жизни старого Петербурга со всевозможными танцами. Композитор остановился на драматическом сюжете, а в качестве литературной основы избрал «Орфея» А. Полициано. Действие планировалось построить на сочетании реальной жизни героев и ее отражения в спектакле, что создавало художественную конструкцию «балет внутри балета». «Эта «трагическая пастораль», — писал Щербачев, — сделана в таком виде по моей мысли и настоянию, так как просто зрелище меня мало захватывает как композитора, к стилизации я не чувствую себя способным и мне необходимы живые люди с живыми страстями для зацепки за какую-то динамику действия» [10, с. 193]. Композитор работал над балетом чрезвычайно увлеченно, а в его письмах жене содержатся комментарии, позволяющие представить мастера как

танцовщиков, оркестра и партии чтецов (солистов и хористов). В противоположность им, балеты «Двенадцать» Б. Тищенко, «Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова, включающие хоровой и сольный вокал, художественную декламацию, существуют не только на театральной сцене, но и как концертные музыкальные произведения.

²² Как пишет Н. Донцева, Циммерман «предлагает дать “балету будущего” самую чистую форму балетной музыки, где музыка перестанет прислуживать, а будет иметь с танцем равные права. Два совершенно независимых друг от друга пласта абсолютной музыки и абсолютного танцевального движения должны образовывать контрапункт» [9, с. 195]. В нем, по мысли композитора, должна осуществляться взаимопроекция музыкальных и танцевальных структур. Нонет Щербачева близок и другому типу балетов Циммермана — плюралистическим композициям, в которых идея проекций кроме танца распространяется на другие элементы спектакля (расположение тел в пространстве, выбор цветовой гаммы и определенных литературных героев).

балетного музыканта-драматурга, обозначить его художественные приоритеты. «Какое удивительное чувство, когда сроднишься с сюжетом и можешь изменить судьбу своих героев. Эти балетные господа и художники увлекаются зрелищем и могут им удовлетвориться, мне же хочется, чтобы мою героиню все любили и «сочувствовали» ей, для меня она совсем живая женщина, а балет дает ей возможность не говорить никаких пошлостей» [10, с. 196]. Можно сказать, что Щербачев «видел» свою музыку, ощущал ее звуковую и визуальную ипостаси. Рассуждая о музыкальном тематизме будущего балета, композитор подчеркивал его чисто песенную напряженность. Оркестровый ряд также как и сам стиль произведения предполагался камерный, лишь иногда нарушаемый всплеском страстей и, соответственно, усилением звучания. Щербачева особенно увлекал и даже «интриговал» планируемый им в балете переход от декоративной составляющей спектакля к подлинной жизни и душам героев.

Замысел «Орфея», к сожалению, не был реализован по финансовым причинам, о чем композитор очень жалел. Показательно, что Щербачев придавал особое значение своему балетному проекту, не считая его «проходным» и малозначительным: «Балет я не хочу сочинять случайно, на 5 минут, для данного предприятия, если к тому и денег они мне по-настоящему не заплатят. Балет я сочинить хочу, но если с ними у меня расстроится, то буду это делать с кем-нибудь из больших, известных мне художников» [10, с. 203]. Последнее замечание говорит о способности видеть сочинение в комплексе театрального синтеза, с равным по уровню мастерства и близким по духу соавтором (примета дягилевской антрепризы).

Исследователи творчества Владимира Щербачева нередко пишут о театральной рельефности его музыкальных образов, пластичности и оригинальности форм произведений, богатстве их эмоциональной палитры, выделяя, прежде всего, симфонии. Отмечена также и склонность композитора к преодолению традиционных жанровых границ, сообщающая, в купе с другими характерными чертами, особую полноту художественного высказывания. «Ленинградский мастер одним из первых в отечественной музыке сделал ощутимые шаги в обновлении и диффузии жанров, расширил рамки симфонии, сблизив ее с оперой, балетом, театральной сюитой, киноэпопеей, ораторией» [4, с. 190]. Представляется, что при иных обстоятельствах в лице Щербачева мог бы появиться еще один яркий мастер балетной музыки, открывающий новые возможности хореографического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимская Р.* Симфоническое творчество В. В. Щербачева // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 48–81.
2. *Орлов Г.* Владимир Владимирович Щербачев: очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1959. 128 с.
3. *Стрельников Н.* Nonette // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 306–308.
4. *Слонимская Р.* Симфоническое творчество Владимира Щербачева в контексте культуры. СПб: Композитор, 2012. 204 с.
5. *Иванов В.* Экскурс: о кризисе театра // Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 215–218.
6. *Асафьев Б.* Симфонизм В. Щербачева // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 313–317.
7. *Фокин М.* Против течения. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1981. 510 с.
8. Переписка с музыкальными деятелями // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 261–295.
9. *Донцева Н.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199.
10. *Слонимская Р.* Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. СПб: Композитор, 2006. 240 с.

REFERENCES

1. *Slonimskaya R.* Simfonicheskoe tvorchestvo V. V. Shherbacheva // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 48–81.
2. *Orlov G.* Vladimir Vladimirovich Shherbachev: ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Sov. kompozitor, 1959. 128 s.

3. *Strel`nikov N.* Nonette // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 306–308.
4. *Slonimskaya R.* Simfonicheskoe tvorchestvo Vladimira Shherbacheva v kontekste kul`tury`. SPb: Kompozitor, 2012. 204 s.
5. *Ivanov V.* E`skkurs: o krizise teatra // Sobr. soch.: v 4 t. Bryussel`, 1974. T. 2. S. 215218.
6. *Asaf`ev B.* Simfonizm V. Shherbacheva // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 313–317.
7. *Fokin M.* Protiv techeniya. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1981. 510 s.
8. Perepiska s muzy`kal`ny`mi deyatelyami // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 261–295.
9. *Donceva N.* Bernd Aloiz Cimmerman. O budushhem baleta: popy`tka reformirovaniya // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2010. № 2. S. 194–199.
10. *Slonimskaya R.* Chuvstvo puti. Kompozitor Vladimir Shherbachev. SPb: Kompozitor, 2006. 240 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts); omega-o@mail.ru