

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.30>

Воробьев Игорь Станиславович

### **СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВЛАДИМИРА ЩЕРБАЧЕВА**

Статья посвящена выявлению характерных черт фортепианного стиля Владимира Щербачева в отраженном свете общих свойств стиля этого композитора. На примере наиболее значительных фортепианных сочинений Щербачева ("Нечаянная радость", Вторая соната для фортепиано, "Выдумки", "Инвенция", соч. 15) впервые рассматриваются вопросы адаптации в них черт эстетики и стиля ключевых направлений и течений "новой музыки" 1910-1920-х годов (модернизм, неоклассицизм, авангардизм и т.д.). Фиксируются характерные противоречия, возникающие в результате парадоксального объединения различных методов ладовой организации (например, традиционно трактуемой тональности и новаторских принципов, соотносимых со сложнολадовыми формами в музыке А. Скрябина, П. Хиндемита, С. Прокофьева и др.). Подчеркивается, что противоречия эти в фортепианной музыке Щербачева проявляют себя в качестве целостности, отражающей специфику художественного мировоззрения первой трети XX века.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/30.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/30.html)

Источник

#### **Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 326-332. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/)

#### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hlist@gramota.net](mailto:hlist@gramota.net)

7. Лазутина Т. Символотворчество в музыке И. С. Баха [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/simvolotvorchestvo-v-muzyke-i-s-baha> (дата обращения: 05.10.2010).
8. Мильштейн Я. Комментарии к нотам «Годы странствий» Ф. Листа // Мильштейн Я. «Годы странствий» Ф. Листа. М.: Музгиз, 1959. С. 285-317.
9. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2002. 156 с.
10. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.
11. Сенанкур Э. Оберман / пер. с фр. К. Хенкина; ред. Б. Васман, С. Рошаль. М.: Издательство художественной литературы, 1963. 372 с.
12. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.

**VILLA D'ESTE AND ITS MUSICAL EMBODIMENT IN F. LISZT'S WORKS:  
PECULIARITIES OF SYNTHETISM MANIFESTATION IN THE COMPOSER'S MUSIC**

**Abramovich Olga Aleksandrovna**  
*Eastern State Institute of Arts, Vladivostok*  
*o.posohova@mail.ru*

The article identifies the specificity of the art synthetism of the XIX century by the example of F. Liszt's music pieces from the cycle "Years of Pilgrimage". Different approaches and methods of music works analysis are used for this purpose, they are: holistic, semantic, graphic, structural, and so on. The author touches upon the history of writing the compositions, the peculiarities of external design, and reveals the features of the tonal plane, form making, dramaturgic interpretations. In the course of the analysis, a variety of relations between the compositions, which allow combining the studied pieces into a mini-cycle, is considered.

*Key words and phrases:* synthetism; F. Liszt; Villa d'Este; cypress trees; fountains; graphic representation; semantics.

УДК 7; 786

Дата поступления рукописи: 10.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.30>

*Статья посвящена выявлению характерных черт фортепианного стиля Владимира Щербачева в отраженном свете общих свойств стиля этого композитора. На примере наиболее значительных фортепианных сочинений Щербачева («Нечаянная радость», Вторая соната для фортепиано, «Выдумки», «Инвенция», соч. 15) впервые рассматриваются вопросы адаптации в них черт эстетики и стиля ключевых направлений и течений «новой музыки» 1910-1920-х годов (модернизм, неоклассицизм, авангардизм и т.д.). Фиксируются характерные противоречия, возникающие в результате парадоксального объединения различных методов ладовой организации (например, традиционно трактуемой тональности и новаторских принципов, соотносимых со сложнотональными формами в музыке А. Скрябина, П. Хиндемита, С. Прокофьева и др.). Подчеркивается, что противоречия эти в фортепианной музыке Щербачева проявляют себя в качестве целостности, отражающей специфику художественного мировоззрения первой трети XX века.*

*Ключевые слова и фразы:* фортепианная музыка; модернизм; авангард; неоклассицизм; традиция; антиномичность; сложнотональная система; монотематическое единство; стилевые парадоксы; структурная и жанровая многослойность.

**Воробьев Игорь Станиславович**, д. искусствоведения, доцент  
*Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова*  
*izspbignorv@mail.ru*

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВЛАДИМИРА ЩЕРБАЧЕВА**

В истории отечественной музыкальной культуры фигура Владимира Владимировича Щербачева занимает особое положение. *Во-первых*, творчество этого композитора отражает наиболее значимые тенденции в искусстве 1910-1920-х годов. Так, его музыка, отдав дань модернистской поэтике, испытал несомненное влияние Скрябина и Рахманинова, уже с середины 1910-х постепенно преодолевает стилевые границы модернизма. В свою очередь, сочинения 1920-х – начала 1930-х новаторством своих языковых и драматургических решений сближают Щербачева с авангардом [3]. Впрочем, решительное обновление системы жанров и музыкального «словаря» не выводят композитора полностью за рамки традиции. Стилю зрелых работ Щербачева присущи многочисленные компромиссы, основанные на своеобразном понимании принципов взаимодействия старого и нового. Эстетика отрицания, с которой выступил авангард на сцену истории, облекается в его произведениях множеством нюансов, обнаруживающих точки соприкосновения между, например, авангардом и неоклассицизмом, авангардом и модернизмом. В результате, творчество композитора оказывается исключительно показательным для переходного, революционного времени. Оно словно выражает эстетическое кредо эпохи, которое можно было бы сформулировать следующим образом: *создание нового искусства, основанного на непрерывности поиска и стилевых парадоксах.*

*Во-вторых*, сама личность Щербачева как крупного общественного деятеля, выдающегося педагога, играет в этот период не меньшую роль, нежели, собственно, творчество. Время радикальных перемен ищет и находит людей, которые олицетворяли бы собой его бескомпромиссность и стремительность. В 1920-х годах Владимир Щербачев становится таким же символом страстного и трагического времени, как Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд, Казимир Малевич, Александр Мосолов. Повинуясь дыханию истории, он принимает революцию и включается в процесс преобразований, охвативших молодую республику. Трудно переоценить тот вклад, который вносит композитор в процесс реформирования высшего образования (в частности, консерваторского), в становление общественных институтов (например, Ассоциации современной музыки и Кружка новой музыки [5, с. 189-219]), наконец, в создание ленинградской композиторской школы (так называемой школы Щербачева, к которой относились Г. Попов, Б. Арапов, В. Животов, Ю. Кочуров, М. Чулаки и др. [12]). Его плодотворная музыкально-общественная деятельность в этом плане беспрецедентна. Ее результаты актуальны до сих пор.

Несмотря на столь значительный вклад в историю отечественного искусства, творчество и судьба В. В. Щербачева остаются недостаточно изученными (специфика стиля, в частности, затрагивается только в работах Б. В. Асафьева [1], Б. А. Каца [6], Г. А. Орлова [7] и Р. Н. Слонимской [11]). В тени внимания ученых оказываются фактически все жанровые пласты его музыкального наследия (за исключением симфонического [9-10]). Если же учесть, что в постсоветское время многие аспекты музыкальной эстетики, музыкального языка и в целом стиля композиторов первой половины XX века были переосмыслены, станет очевидной актуальность новых подходов к их творчеству. Настоящая статья посвящена вопросам фортепианного стиля Владимира Щербачева в отраженном свете общих свойств стиля этого композитора. Данный алгоритм исследования применяется впервые. Цель работы – выявить ключевые особенности фортепианного творчества Щербачева на примере наиболее значительных сочинений и одновременно провести параллели с ключевыми тенденциями развития музыкального искусства 1910-1920-х годов.

Щербачев в художественном контексте времени остается, прежде всего, видным и самобытным симфонистом, открывшим в жанре симфонии собственную тему, которую можно было бы озаглавить названием известной статьи А. Блока «Интеллигенция и революция». Яркими образцами претворения этой темы являются Вторая (на стихи А. Блока) и Третья симфонии, эстетический результат которых соотносим с хронологически близкими шедеврами Н. Мясковского (Шестая симфония) и Г. Попова (Первая симфония). К проблематике Второй и Третьей симфоний Щербачева примыкает и камерная партитура Нонета, также пронизанная трагическим пафосом и одновременно – романтическим волевым оптимизмом. Последнее обстоятельство – способность раскрывать сложную и неоднозначную картину времени, в драматических конфликтах обнаруживать ростки всепобеждающей жизненной энергии – собственно и характеризует индивидуальность художественного метода Щербачева. Причем эта характерная антиномичность метода находит свое парадоксальное преломление в антиномичности драматургии и индивидуальной системы организации музыкального языка. Противостояние и конфликт прошлого и настоящего, являвшиеся стержнем художественной концепции, нередко воплощались Щербачевым посредством поляризации *звукорядовой (ладовой) системы*. *Жанровая поляризация* играла здесь меньшую роль (в отличие, например, от Д. Шостаковича, А. Мосолова, Н. Мясковского или И. Шиллингера). Иначе говоря, на одной стороне оказывался интонационный пласт, опирающийся на классическую тональность (разумеется, в модернизированной версии так называемой новой тональности, открытой композиторами XX века). Этот пласт в музыке Щербачева соответствовал тематизму, связанному с позитивной и одновременно с объективной образностью. На другой стороне находилась трагическая рефлексия, глубоко субъективный взгляд на мир, эмоциональное видение происходящего. Этот пласт представлял собой сложнорядовую систему, тяготеющую к эмансипации каждого тона хроматического ряда. Оба пласта противопоставлялись Щербачевым в процессе развития и в то же время образовывали единую систему, основанную на парадоксальном взаимодействии тональности и «свободно организованной двенадцатизвучности» (термин И. Е. Рогалева) [8], диатоники и хроматики. Данное противоречие ладовой организации произведений Щербачева отбрасывало свой свет и на иные противоречия индивидуальной системы, отражаясь, например, в специфике фактуры и синтаксиса. Так, сращение различных звукорядовых систем приводило к сращению складов и типов фактуры. Гармонический склад интегрировался в полифонический, что вело к характерной многослойности. Параллельно с этим узнаваемый классический синтаксис (основанный на периодичности и симметрии) опосредовался приемами свободного импровизационного развертывания. Наряду с тематически рельефными экспозиционными элементами (например, в теме вступления Нонета) расширял свое функциональное значение фоновый тематизм (своеобразная реплика небарокко).

Конечно, столкновение противоположностей не рождало в произведениях Щербачева ощущение мертвой схемы (на одной стороне – тональность, на другой – «атональность»). Антиномичность (в том числе, ладовая) обнаруживала себя в виде сложной системы взаимодействий и взаимопроникновений, обусловленной противоречиями мировоззрения самого автора и, следовательно, мотивированной художественной необходимостью. Отсюда антиномичность системы выступает у Щербачева в качестве целостности, рождаемой не на основе умозрительной эклектичности, но органичного синтезирования.

В 1920-е годы новизна и плодотворность обретенного Щербачевым метода были несомненны. «Моносистемным» традициям академизма, модернизма и раннего авангарда (с его «болезнью левизны», болезнью системотворчества в ущерб собственно содержанию) была противопоставлена более гибкая, полисистемная, в определенном смысле, «полистилевая» (конечно, не в понимании А. Шнитке) модель.

Принято считать, что вокальная и фортепианная музыка для Владимира Щербачева являлись своеобразной творческой лабораторией на пути к созданию крупных симфонических полотен. На первый взгляд это действительно так. Камерные произведения Щербачева очень удобно представлять в качестве спутников, вращающихся вокруг таких «небесных тел», как симфонии. Здесь в поле притяжения Нонета попадает Вторая соната для фортепиано, формальные признаки, гармонические и фактурные решения которой не трудно обнаружить в Нонете. В свою очередь, и Нонет, и Соната и фортепианная сюита «Нечаянная радость» по А. Блоку, и, конечно, романсы на стихи А. Блока одновременно оказываются эскизами и в конечном счете «сателлитами» лирико-эпической панорамы Второй симфонии. К тому же все эти сочинения прямо или косвенно отграничивают «блоковский» период творчества Щербачева, период, когда композитор находился не только под обаянием блоковской поэзии, но и под воздействием неоднозначного восприятия русской революции, присущего, как известно, великому поэту.

Последовавшие затем цикл инвенций для фортепиано «Выдумки» и пьеса «Инвенция», в свою очередь, обозначают эстетический и стилевой перелом в творчестве Щербачева и предвосхищают языковые свойства Третьей симфонии. Здесь уже «блоковский» комплекс уступает место авангардным исканиям, неоклассицистскому строю высказывания, вообще – характерным приметам «нового» искусства 1920-х, полностью отторгнувшего позднеромантический субъективизм и эмоциональную экзальтированность.

Впрочем, если отстраниться от удобных соответствий, придется признать, что при безусловном существовании параллелей между симфоническими и камерными формами, фортепианные произведения Щербачева (равно как и вокальные) вполне самобытны и составляют самостоятельный раздел его творчества. Даже с хронологической точки зрения это так, поскольку «Выдумки» композитор создает еще до начала работы над Второй симфонией (1921), а Инвенцию в год ее окончания (1926). При этом сюита «Нечаянная радость» (1912-1913) оказывается с точки зрения общности драматургических приемов ближе к «Выдумкам», нежели, например, ко Второй сонате (1914) или Нонету (1918-1919). Интересно, что в дальнейшем Щербачев к фортепианным жанрам не обращался, несмотря на то, что продолжал работать в жанрах музыки симфонической. Это свидетельствует о том, что фортепианная музыка была для Щербачева, не лабораторией, а, как и для многих его современников, скорее лирическим дневником или записной книжкой, в которых фиксировались сокровенные мысли и чувства. С наступлением тоталитарной эпохи закончилось и время дневников. Закончилось оно и для Щербачева.

*Сюита «Нечаянная радость» к стихотворениям А. Блока* – первый самостоятельный опус Щербачева для фортепиано («ученическую» и во многом несамостоятельную Первую сонату мы оставляем за скобками нашей статьи). Притом, что композитор выступает в качестве ретранслятора модных в те годы модернистских идей и настроений, одновременно ему удается в рамках сложившихся эстетических норм сказать свое весомое слово. На фоне символистской рафинированности, недоговоренности, среди гирлянд импрессионистских гармоний, сквозь пленительную томность мелоса проступают черты *современного конструктивного мышления*. Несомненно, первичным в этой сюите является стремление запечатлеть многозначность, многослойность символистской поэтики, передать неустойчивость, эфемерность эмоциональных состояний и впечатлений. Здесь Щербачев в полной мере остается представителем эпохи А. Скрябина и С. Рахманинова, Н. Метнера и Н. Черепнина. Отсюда ладовая неоднозначность, тональная неопределенность, ритмическая изысканность, использование смешанных типов фактуры, наконец, в дальнейшем характерная для композитора импровизационность развертывания (точнее, квазиимпровизационность). И все же этой квазиимпровизационности, поэмности Щербачев противопоставляет принципы вполне рациональной организации музыкальной ткани, формальной конструктивности.

Сюита состоит из восьми частей, семь из которых имеют фиксированную связь с поэтическими образами Блока: 1 – «Сольвейг», 2 – «Болотные чертенятки», 3 – «В лапах косматых и страшных», 4 – «На весеннем пути в теремок», 5 – «Болотный попик», 6 – «Невидимка», 7 – «Старушка и чертенята». Восьмая часть (Финал) – без названия – основана на реминисценциях из предыдущих разделов. С точки зрения эстетики цикла «Нечаянная радость» оказывается ближе всего к «Карнавалу» Шумана (программность, жанровая рафинированность, миниатюрность). «Карнавал» оказывается прообразом «Нечаянной радости» и с точки зрения драматургии цикла (так у Щербачева, как и у Шумана, Финал синтезирует главный тематизм всего произведения, выполняя, таким образом, функцию программно-смысловой кульминации). Однако при всей своей близости к Шуману, равно как и к многочисленным романтическим циклам от Мендельсона до Чайковского, «Нечаянная радость» демонстрирует и иные формальные признаки. Скрытым вторым планом развертывания становится сонатный принцип, выражающийся в сопряжении контрастных образных сфер, но скрепленных цементирующим действием монотематизма (что указывает на прямое влияние Скрябина). Собственно говоря, взаимодействие этих двух составляющих: цикличности (сюитности) и сонатности – создает особую синтетическую форму «Нечаянной радости», оказывающуюся более близкой к многочисленным жанровым микстам 1920-х, нежели к эпохе, ее породившей.

Действительно можно утверждать, что развитие материала строится таким образом, что на сюитную схему накладываются контуры одночастной сонаты. Первые четыре части здесь выполняют функцию экспозиции, пятая-седьмая – разработки, наконец, восьмая, объединяющая все образы, – репризы. Думается, эксперимент со структурой был проведен композитором не случайно. Для Щербачева было крайне важно найти новые формальные решения, которые уводили бы его и от прямого следования классикам, и от прямого подражания Скрябину. Отсюда внешней свободе развертывания была противопоставлена жесткая конструкция одночастной монотематической сонаты, смоделированная, с одной стороны, посредством *монотематического*

единства разделов, наличия *мотивных скреп* (под которыми следует понимать точные и неточные реминисценции мотивных и субмотивных образований из предыдущих частей как необходимый инструмент для связывания и развития), наконец, жанрового и образного *контраста* на уровне экспозиционных разделов, играющих роль главной и побочной.

*Монотематическое единство* было реализовано Щербачевым, во-первых, с помощью лейтгармоний (большой мажорный и большой минорный септаккорды, доминантовый нонаккорд с пониженной или повышенной квинтами). Во-вторых – лейтмотивов, представляющих собой, по сути, субмотивные группы (в их центре ход на интервал квинты). Оба аспекта (горизонталь – «лейтсубмотив» и вертикаль – лейтаккорд) раскрывают свои свойства независимо друг от друга, являясь самостоятельными способами объединения и развития материала. Иначе говоря, аккордовые комплексы не являются, как у Скрябина, основой одновременно и горизонтали, и вертикали. Мелос в сюите вполне самостоятелен и в ряде случаев демонстрирует свою связь не с гармоническими, а с монодическими ладами (например, лидийским, как в 1-й части или фригийским, как в 6-й). Перечисленные свойства (как вертикали, так и горизонтали) нетрудно обнаружить. Приведем хотя бы некоторые из них. Нонаккорды встречаются (разумеется, в новых фактурных условиях) в первых тактах 2-й, 3-й, 6-й и 7-й частей. Большой мажорный – начиная с 12 такта 3-й части, в первом такте 5 части, последних тактах 6-й и т.д. Доминирование квинты как своего рода оси симметрии мелоса можно обнаружить в 3-й части (13-й такт), 4-й (8-й такт), 5-й (3-й такт третьего раздела), 6-й (10-11-й такты) и т.д. Примеры можно было бы множить. Но одно неоспоримо. Идея конструирования ткани, акцентирование значимости ее элементов (определенных аккордов и интервалов), выступающих в качестве лейтэлементов, становится для Щербачева значимым фактором конструирования звуковысотности и одновременно фактором выстраивания формы.

*Сонатное сопряжение* 1-й и 3-й частей (наряду с мотивными скрепами) также становится залогом связности и, в целом, инструментом недостаточно типичной трактовки цикла. Аргументами в пользу наличия признаков сонатности является здесь, во-первых, жанровый контраст (следующая за вступлением основная тема опирается на песенно-романсные истоки, это проникновенная и одновременно торжественная мелодия широкого дыхания, в основе «побочной» – колыбельная как аллюзия на романтическую традицию от Брамса до Метнера). Во-вторых, тонико-доминантовое соотношение частей: тональный центр С в 1-й и, пусть и номинальное, но все-таки G – в 3-й части. Мотивные скрепы, в свою очередь, подчеркивают непрерывность и обусловленность квазисонатного развития. Фактически каждый последующий раздел демонстрирует те или иные качества предыдущих. Так происходит в 3-й (воспроизводящей элементы фактуры 1-й), в 4-й (секундовые интонации из 3-й), в 5-й (соответственно, приметы 3-й и 4-й), в 6-й (интонации 1-й, 4-й и 5-й) и т.д. Причем количество «ссылок» на предыдущие свойства увеличивается прямо пропорционально количеству частей, что и приводит к Финалу, в котором используются «ссылки» на все части.

Конечно, несмотря на новаторство идей, сюита Щербачева еще не перешагнула ту грань, которая отделяет художественное открытие от просто творческой удачи. «Нечаянная радость» оказалась слишком подвержена разнородным влияниям, в ней слишком сильно ощущение контекста, слишком заметно дыхание противоречивого и мятущегося времени. Впрочем, этот минус, относимый к недостаточной индивидуализированности и яркости материала, не принижает достоинств сочинения. Тем более что на примере данной сюиты, равно как произведений, родственных ей по духу (Н. Рославца, А. Лурье, И. Вышнеградского, Н. Обухова, С. Фейнберга), противоречия революционных и эволюционных перемен в области эстетики и языка эпохи просматриваются с большей определенностью, нежели в произведениях композиторов первого ряда (А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева)<sup>1</sup>.

*Вторая соната для фортепиано* написана годом позже. Ее драматургия и язык более типичны для переходного времени 1910-х, нежели сюиты «Нечаянная радость», и не содержат столь явных противоречий между предметом (символистская поэзия Блока) и средствами выражения (антиномичность индивидуальной системы). Сгущенные мрачные краски, экспрессия движения, эмоциональный накал, характерная символика, адресующая к философским программам Скрябина, наконец, позднеромантический трагедийный пафос – все это составляет общую канву музыкального содержания сонаты. В своих эстетических и драматургических контурах произведение, таким образом, оказывается близким к сонатам и поэмам Рахманинова, Скрябина, отчасти – к симфоническим концепциям Штрауса и Малера. Собственно, и трактовка одночастной сонатной формы оказывается типичной для времени. В ней меньше подтекстов, нежели в сюите по Блоку.

Большая зависимость этого сочинения от романтических и позднеромантических образов вполне объяснима. Крупная форма, масштаб идеи требовали более стабильного и, возможно, менее противоречивого решения, нежели цикл миниатюр. Соната стала для Щербачева не столько территорией овладения новыми приемами, сколько возможностью продемонстрировать устойчивые, типические черты уже сложившейся традиции.

Но даже выбранные «условия игры» все же позволили Щербачеву привнести глубоко индивидуальные свойства в жанр, названный позже «жанром эпохи». Стремление к сквозному, квазиимпровизационному развертыванию, как и в сюите «Нечаянная радость», придали сонате *черты поэмы, фантазии* (сообразно ряду сонат Скрябина). Однако если в сюите монотематический принцип реализовал себя в достаточной мере, то в данном произведении Щербачев почти демонстративно отстраняется от листовско-скрябинской модели монотематической сонаты. При этом, правда, сохраняются узнаваемые контуры скрябинских тем «томления» во втором разделе вступления (Lento) или «полета» в главной теме (Allegro), как своего рода

<sup>1</sup> О противоречиях эстетики авангарда и модернизма см.: Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-1930-х годов [2].

вехи, определяющие границы «условий игры». И все же основополагающим акцентом взаимодействия центральных образов, основных тематических сфер становится не аллюзия на скрябинский метод, а сопряжение жанрово-рельефных тем, акцентирующее признаки классической сонатной формы: вступление – траурное шествие-марш, главная партия – драматическое скерцо с использованием напряженного пунктирного ритма из вступления, побочная (*Poco meno mosso*) – мелодия широкого песенного дыхания, в секундовых опеваниях которой, а также в моноритмическом покачивании сопровождения слышатся отголоски колыбельной.

Жанровая очевидность главного тематизма неизбежно ставила перед композитором вопрос о характере разработки и репризы. Здесь Щербачев трактует их вполне традиционно, опираясь на опыт драматического и лирико-психологического симфонизма романтиков. Разработка демонстрирует новые качества материала, посредством обнаружения черт сходства между главной и побочной. В свою очередь, страстное столкновение драматических образов и прозрачной лирики в репризе приводит к развернутой празднично-торжественной коде (*Lento. Maestoso*), в которой обе темы полифонически объединяются, но уже в условиях яркого мажорного колорита. Впрочем, романтический апофеоз Щербачев резко ломает в последних тактах, опять же в духе эпохи возвращаясь к мрачной теме вступления (правда, несколько видоизмененной).

В облике формы Второй сонаты угадывается и еще одно характерное влияние. Очевидным в процессе развития оказывается стремление к эмансипации каждого из разделов и к их сложносоставности. Здесь весьма неожиданным образом просвечивает метод Малера, основанный на вариантных повторах разделов формы. Щербачев берет за основу, конечно, не сам принцип малеровского симфонизма. Чужда ему и образная атмосфера музыки великого австрийца. Однако формальные контуры двойных построений проникают в плоть и кровь музыки. Так, из двух разделов состоит вступление, основная и связующая части главной партии. Принцип строфической вариантности организует основную часть побочной. В свою очередь, заключительная часть сперва представляет реминисценцию второго раздела вступления, а затем уже собственно материал, играющий функцию коды и закрепляющий основную тональность побочной (*f-moll*). Разработка от *Lento* до *Tempo di cammincio* также многосоставна и представляет собой череду разнохарактерных и разнотемповых эпизодов, варьирующих, видоизменяющих главный тематизм. По сходному принципу строится и реприза.

Впрочем, структурная и жанровая многослойность не приводит Щербачева к парадоксальным смысловым кульминациям, как в произведениях Малера. Взаимодействие образов у Щербачева достаточно устойчиво и предсказуемо. И основной эстетический результат оказывается более скромным. Но для Щербачева – весьма значительным. Он заключается в неожиданном ракурсе формы. *Соната приобретает черты сюиты!* Этот необычный поворот открывает путь к зрелым работам Щербачева, основанным на многочисленных формальных и жанровых микстах. Одновременно неоднозначность формы Второй сонаты предвосхищает открытия Г. Попова и А. Мосолова, которые пытались в 1920-е годы найти новые формальные решения в рамках традиционных сонатных схем («Септет» Попова, 5-я соната для фортепиано и 1-й квартет Мосолова). Таким образом, и здесь во Второй сонате, равно как и в сюите «Нечаянная радость», новаторство Щербачева определяется не обретением особого содержания (вполне соответствующего духу времени), а неоднозначностью драматургии, конструктивностью синтаксической организации, то есть, теми качествами, которые будут востребованы позднее.

«Выдумки» (*Inventionen*) для фортепиано были написаны Щербачевым, как уже упоминалось, в 1921 году и изданы в 1928-м. Этот цикл стал этапным и открыл новый период в творчестве Щербачева, характерными приметами которого явились: постепенный отход от модернистской эстетики, поиск нестандартных форм, смелое использование новых гармонических решений (в чем сказались влияние Прокофьева, Стравинского, Шенберга, Хиндемита).

Отсылка в цикле к барочному жанру инвенции не случайна. Хотя прямых аллюзий на барочную стилистику нет и полифонический тип изложения в целом отсутствует («Выдумки» – наименее «полифоничное» из произведений композитора), скрытая связь с эстетикой неоклассицизма и необарокко обнаруживает себя в достаточной степени. *Во-первых*, само программное наименование цикла, не имеет ничего общего с романтической программностью (в том числе той, которая была представлена у Щербачева в «Нечаянной радости» или, позже, во Второй симфонии). Название «Выдумки» следует трактовать буквально. «Выдумки» – это и есть инвенции, то есть жанр, границы которого определяются постановкой и решением какой-либо технической композиционной задачи. С точки зрения подобного рода трактовки, цикл Щербачева оказывается в одном ряду с инструментальными циклами нового типа, в которых программное наименование указывает, прежде всего, на конструктивно-антиромантический ракурс (таковы «Формы в воздухе» и «Синтезы» Лурье, «Афоризмы» Шостаковича, «Сарказмы» Прокофьева). *Во-вторых*, тематизм произведения максимально графичен, отличается ладовой и структурной определенностью. Общая тенденция к созданию рельефных и лаконичных тем подчеркивается в том числе грубоватой простотой фактуры (в основном гомофонно-гармонического или аккордового типа), отсылающей к многочисленным классическим образцам. Все это также формирует общий антиромантический тонус сочинения.

*Центральная драматургическая идея цикла* – вариации на различные виды остигатного движения. Первая часть экспонирует принцип остигатной гармонии (центральное созвучие *es-ges-b-ces*). Вторая строится на повторе в среднем голосе тона *cis*, в конечном счете начинающего играть и роль тоники, и отчасти роль темы (Щербачев здесь словно предвосхищает драматургический ход Пятой сонаты Галины Уствольской). Третья опирается на ритмическое остигато сопровождения (в виде движения, имитирующего моторику Прокофьева и предвосхищающую остигатный пульс в произведениях Дешевова, Мосолова). В четвертой инвенции композитор также, только в медленном темпе, конструирует остигатный пласт сопровождения. Этот пласт структурно

более сложен, нежели в предыдущей пьесе, поскольку состоит из двух самостоятельных элементов (повторяющаяся квинта в басу плюс «колыбельное» покачивание восьмыми в средних голосах). Центральной идеей пятой инвенции становится развертывание остигатных фигураций в верхнем голосе. А шестой – остигато в басу, которое затем переходит в верхний голос (интересно, что в этом разделе Щербачев впервые использует развитую контрапунктическую технику, одновременно употребляя приемы вертикально-подвижного контрапункта, ритмического варьирования и ракоходного движения). Кульминация драматургического остигато цикла – восьмая часть (финал), в которой остигатные формы последовательно «взламываются» посредством варьирования исходных тем. То есть в финале, как и в сюите «Нечаянная радость», синтезируется весь тематизм. Однако изложение материала предыдущих пьес происходит не в виде реминисценций или квазиреминисценций. Щербачев дает их варианты, что подчеркивает изначальное своеобразие тематизма и одновременно упраздняет идею повторности, нивелировавшую прежде это своеобразие. Финал, таким образом, обретает свойства динамизированной репризы и одновременно наполняется энергией разработочности. Впрочем, напрашивающиеся параллели с сонатным типом развития здесь крайне условны. «Выдумки» не являют синтез сюитности и сонатности, как в «Нечаянной радости». Это именно сюита, зиждущаяся на модели барочного цикла и строящаяся по принципу жанрового и конструктивного контраста.

«Инвенция», соч. 15 появилась в печати раньше, чем «Выдумки», а именно в 1926 году. Эта маленькая пьеса должна обратить на себя особое внимание. Во-первых, это последнее оригинальное сочинение Щербачева для фортепиано. И, как «Последняя соната» Л. Половинкина или «Последняя картина» А. Родченко, она подводит черту под целым периодом напряженных исканий. Точка ставится композитором на пути от позднего романтизма и модернизма к авангарду. Во-вторых, «Инвенция» представляет собой яркий пример зрелого стиля Щербачева, оказываясь между двумя вершинами его творчества: Второй и Третьей симфониями. В этом смысле произведение весьма показательно как в плане языка, так и драматургии. Щербачев окончательно примыкает к сторонникам создания нового языка искусства. В плане ладовой организации его произведение уже в полной мере соотносимо с музыкой Прокофьева, Хиндемита, Бартока. Так, подчеркивая тональные центры, он максимально усложняет внутрिलाдовые связи. В результате фактически уравниваются «в правах» все тоны хроматического ряда, используется полиаккордика, не типичная для романтической гармонии секундовая дублировка и т.п. При этом характерным оказывается сопоставление остродиссонантных комплексов, хроматизированной ткани и «островков» чистой диатоники. Это сопоставление и вместе с тем взаимодействие формируют особую образную атмосферу, настраивают на нетривиальную музыкальную игру.

В данном произведении Щербачев сознательно выбирает полифоническую модель и полифонические методы развития, так что драматургическая интрига разворачивается уже вокруг собственно полифонической формы (в отличие от «Выдумок»). Однако трактовка Щербачевым барочного жанра, как всегда, оказывается неординарной, синтетичной. На типовую канву двухголосной инвенции накладывается калька сонатной (точнее, микросонатной) формы, причем с весьма драматичными и напряженными взаимоотношениями главной и побочной. Открывается инвенция тринадцатитактовым вступлением, включающим в себя основные тематические зерна (сигнальный мотив, токкатную формулу, нисходящий песенный диатонический ход). Оба проведения главной темы (тема-ответ) представляют образ столь популярного в середине 1920-х мускульного, токкатного движения (еще и остро хроматизированного) – движения, символизировавшего безостановочный бег нового века (С. Прокофьев, А. Онеггер, Д. Шостакович, А. Мосолов, В. Дешевов). Следующий за ними эпизод с *Doppio movimento* – своего рода, побочная. Главный материал превращается в остигатное сопровождение в басовом голосе (при этом окончательно утверждается доминантовая сфера). В качестве тематического рельефа выступает императивный мотив-сигнал с нисходящей квинтой, сменяющийся через несколько тактов нисходящей, почти плачевой интонацией в нижнем голосе. Плачевость подчеркивается здесь и форшлагами в верхнем. Со сменой тональности (установление центра C-dur-moll) начинается разработочный раздел, в центре которого – мотивное варьирование всех тематических элементов. Результатом разработки становится полномасштабная динамическая кульминация, объединяющая полифонические линии в плотную аккордовую фактуру. За этим фактурным «взрывом» (позволительно определить этот взрыв и как смысловую вершину драматического развития) следует короткая реприза-кода в основной тональности (cis-moll). Тонический органнй пункт и ниспадающие грозды имитаций символически запечатлевают образ скорби, который подчеркивается в последних четырех тактах возвращением главной темы и малосекундового элемента из темы вступления.

Эмоциональная напряженность, неожиданные драматургические повороты, ладовая неоднозначность – все это примечательные стороны «Инвенции» Щербачева. При этом явным оказывается противоречие между избранной жанровой первоосновой и способом ее интерпретации, далекой, как видно, от стиливой стерильности европейского неоклассицизма. Собственно, это противоречие и одновременно абсолютно своеобразное прочтение неоклассицистской традиции и явились эстетическим результатом этого сочинения (заметим, что парадоксальный синтез жанров и форм, синтез эстетических полюсов в дальнейшем приведет в творчестве Г. Попова и Д. Шостаковича к созданию самостоятельной образной сферы, которая будет запечатлена в рамках уникальной музыкальной драматургии).

Данный эстетический результат, несомненно, выводит «Инвенцию» за пределы простого эпизода творчества отдельного автора и ставит ее в ряд сочинений, имевших масштаб исторического измерения. Подтверждением этого тезиса является публикация пьесы Щербачева в знаменитом сборнике «Северный альманах», в котором были напечатаны фортепианные произведения композиторов, составлявших школу Щербачева или входивших в его круг (П. Рязанов, Ю. Тюлин, В. Дешевов, Г. Попов). Все сочинения одновременно

представляли ленинградскую школу «новой музыки», которую сформировал и развивал В. Щербачев. По существу «Северный альманах» явился в середине 1920-х манифестом новой музыкальной эстетики, отстаивавшей не просто критерий новизны в противовес академизму и модернизму, но, прежде всего, совершенно самостоятельный взгляд на будущее отечественной музыки, определяемое самобытностью взаимодействия европейской и национальной традиции, парадоксальным столкновением стилей, жанров, систем, эстетических требований. Кроме того, публикация альманаха явилась и прозрачным намеком на формирование эстетики, сопоставимой с эстетикой «Могучей кучки» (обратим внимание, что представленных в сборнике композиторов – пять), или эстетикой французской Шестерки (начавшей свой путь как содружества единомышленников с фортепианного сборника-альманаха “Le six”). Смелые задачи, которые ставил перед собой Щербачев, в силу объективных обстоятельств, как известно, не были решены. Но сама их постановка и актуальность для сегодняшнего дня возвышает музыку Щербачева над породившим ее временем.

Автор настоящей статьи убежден, что последний вывод применим ко всему фортепианному наследию Владимира Щербачева, в стилевом плане вобравшему в себя, как уже было отмечено, едва ли не все характерные приметы времени (образное содержание, эстетика, техника, композиция, форма). Вместе с тем Щербачев, в отличие от многих современников, увлеченных разрушительными авангардными утопиями, остался композитором традиции, связывающей прошлое и будущее русской культуры.

Борис Асафьев писал: «Щербачев – талант психологически сложный, со всеми характерно-блоковскими противоречиями и пониманием блоковских воззрений на “дух музыки”, как выразитель бунтарских устремлений предгрозовых эпох, но и признанием прав человеческой страстности и пламенности, то есть талант не аскетического тонуса. В его музыке налицо чувственно-жаркие (жаркие, не теплые) лирические страницы, следующие лирикой огненности соответственных стихов Блока... <...> В сочетании с рыцарственной гордостью страстность – правда, с годами подавляемая глубокомыслием симфониста, – питает и чувства, и мысли Щербачева, поддерживая в музыке своенравную пылкость: это при всей ясности и пластичности форм и линий голосоведения. И вот что интересно: как русский классический стих от Пушкина до Блока всегда являлся слуху как всецело русский стих... хотя без внешнего подражания народным формам и жанрам поэзии, так и Щербачев несомненно всегда русский, интонационно и по характеру музыкального мастерства, композитор...» [1, с. 325-326].

#### Список источников

1. Асафьев Б. В. Владимир Щербачев // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 325-327.
2. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-1930-х годов. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 324 с.
3. Воробьев И. С., Синайская А. В. Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. 160 с.
4. Глебов И. Симфонизм В. Щербачева // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 313-317.
5. Друскин М. С. Воспоминания // Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л.: Советский композитор, 1977. С. 170-266.
6. Кац Б. А. К творческому портрету В. В. Щербачева // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 5-48.
7. Орлов Г. А. Владимир Владимирович Щербачев. Очерк жизни и творчества. Л.: Советский композитор, 1959. 128 с.
8. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дисс. ... к искусствоведения. Л.: ЛОЛГК, 1986. 21 с.
9. Слонимская Р. Н. Симфоническое творчество В. В. Щербачева // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 48-81.
10. Слонимская Р. Н. Стиль симфоний В. В. Щербачева: автореф. дисс. ... к искусствоведения. Л.: ЛОЛГК, 1985. 20 с.
11. Слонимская Р. Н. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 239 с.
12. Чулаки М. И. О В. Щербачеве и его школе // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 81-92.

#### STYLE PECULIARITIES OF VLADIMIR SHCHERBACHEV'S PIANO MUSIC

Vorob'ev Igor' Stanislavovich, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov  
izspbgorv@mail.ru

The article is devoted to identifying the typical characteristics of Vladimir Shcherbachev's piano style through the lenses of the general features of the composer's style. Analysing Shcherbachev's most significant piano compositions (“Unexpected Joy”; The Second Sonata for Piano; “Inventions”; “Invention”, opus 15) the author for the first time examines how they adopted the aesthetics and style of the key “new music” trends of the 1910-1920s (modernism, neo-classicism, avant-garde, etc.). The paper focuses on the typical contradictions occurring as a result of paradoxical combination of different tone arrangement methods (for example, tonality in its traditional interpretation and innovative principles correlating with complicated tonal forms in A. Scriabin's, P. Hindemith's, S. Prokofiev's music). The author emphasizes that these contradictions in Shcherbachev's piano music manifest themselves as an integrated whole representing the specificity of the artistic worldview of the first third of the XX century.

*Key words and phrases:* piano music; modernism; avant-garde; neo-classicism; tradition; antinomicity; complicated tonal system; monothematic integrity; style paradoxes; structural and genre multilayers.