

Мария
Вениаминовна
ЮДИНА

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР



M. H. W. J. M.

Мария
Вениаминовна
ЮДИНА

статьи
воспоминания
материалы

ВСЕСОЮЗНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
МОСКВА · 1978

Общая редакция
С. В. АКСЮКА
Составление, подготовка текста
и примечания
А. М. КУЗНЕЦОВА

Предисловие
Г. М. КОГАНА

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Создание книги о Марии Вениаминовне Юдиной оказалось задачей как благодарной, так и ответственной, одновременно и простой, и сложной. Простой потому, что человек, подобный Юдиной,— самобытный, очень широкий в своих душевных проявлениях — обычно вызывает у окружающих (за редким исключением) ответную отзывчивость. Вот отчего множество лиц — одни из них тесно соприкасались с артисткой, другие знали ее отдаленно, но и те и другие никогда не равнодушные к ее искусству, — охотно откликнулись на предложение написать о М. В. Юдиной, представив обширный материал для этой книги.

В то же время заставить верно звучать богатую юдинскую «партию жизни» (выражение Марии Вениаминовны) — это далеко не простая задача для первой книги о пианистке.

Сейчас, когда после смерти Юдиной прошло не так много времени и непосредственные впечатления от ее игры и личности еще не изгладились из памяти, воссоздать образ артистки лучше всего может коллективное свидетельство тех, кто видел ее в разных творческих проявлениях и житейских ситуациях. Именно этим принципом мы руководствовались, создавая сборник. Значительную часть его составляют очерки и воспоминания о Юдиной; их дополняют статьи, мемуарные фрагменты, письма самой Марии Вениаминовны.

Материалам книги предпослана вступительная статья о Юдиной доктора искусствоведческих наук Г. М. Когана.

Большой интерес, конечно, вызовут у читателя впервые публикуемые материалы самой М. В. Юдиной (разделы сборника «Воспоминания и статьи М. В. Юдиной», «Письма М. В. Юдиной»; на них хотелось бы прежде всего обратить внимание того, кто возьмет в руки эту книгу).

Литературная деятельность Марии Вениаминовны особенно бурно развивалась в последние десять лет ее жизни. Именно в эти годы подводятся

итоги многолетним размышлениям над музыкальными явлениями, наиболее ей близкими. Так возникли эссе о Шостаковиче, Мусоргском, Брамсе. Немалую роль в появлении этих и других работ Юдиной (например, незавершенных статей о романтизме, об отдельных сочинениях Баха, о Шуберте, Берге, Бартоке) сыграли ее систематические выступления с докладами и концертами-лекциями. Каждое высказывание здесь было выстрадано Юдиной. Поэтому в статьях и эссе читатель (он же — слушатель) найдет ключ к постижению самого сокровенного в ее художественном мире; исполнительское дарование Юдиной раскроется перед ним в поразительном интеллектуальном освещении.

На протяжении своей большой жизни Мария Вениаминовна встречалась со многими известными представителями нашей культуры — композиторами, писателями, художниками, философами, учеными, актерами, режиссерами. Щедро делясь духовными богатствами, которыми обладала сама, Юдина безмерно ценила любую возможность увеличивать и свой нравственный и интеллектуальный потенциал и была пожизненно благодарна тем, кто помогал ей в этом. Характерно благоговейное ее отношение к Максиму Горькому, художнику Фаворскому, естествоиспытателям Ухтомскому и Флоренскому. Любовью пронизаны воспоминания Юдиной о многих ее современниках — Яворском, Софроницком, ряде поэтов, о ее учителях по консерватории и университету, о ленинградских композиторах и музыкантах, близких людях, друзьях детства и юности. А как талантливо, своеобразно описаны Юдиной эпизоды важнейших событий нашей эпохи — первые послеоктябрьские годы, война, героика ленинградской блокады!

Письма М. В. Юдиной представляют очень большой интерес. «Я жадна до писем», — признавалась пианистка; ее до предела насыщенный трудовой день часто завершался «беседами в письмах» с многочисленными корреспондентами. В письмах, буквально перенасыщенных эмоциями, мыслями (как и знаками препинания!) и тем схожих с письмами Густава Малера, всем находила Юдина нужное, проникновенное, свое слово: сердечные письма писала близким и друзьям, «энциклопедические» послания адресовались Прокофьеву, Стравинскому, Пастернаку, другим выдающимся современникам. Предстоит еще кропотливая работа по сборанию и изучению эпистолярного наследия Юдиной. В сборнике же представлены некоторые письма Марии Вениаминовны 20—30-х годов к ее педагогам Л. В. Николаеву и М. О. Штейнбергу (а также к его жене Н. Н. Штейнберг), к друзьям и сподвижникам — А. В. Оссовскому, М. Ф. Гнесину, Б. Л. Яворскому.

Об основных чертах личности Юдиной, ее интересах и отдельных жизненных вехах дают представление материалы раздела «Воспоминания». Родные, друзья и ученики Юдиной, композиторы, исполнители, встречавшиеся или сотрудничавшие с Марией Вениаминовной на протя-

жении долгих лет, «с близкого расстояния» наблюдали за творческой эволюцией артистки. Здесь профессиональный взгляд на искусство Юдиной сочетается с оценкой ее общественной деятельности.

Сорок лет преподавала Мария Вениаминовна в различных вузах страны. Она воспитывала не только пианистов. Увлеченность разнообразными «темами» в искусстве (вплоть до оперной режиссуры и хореографии), синтетический подход к культуре сказались и в ее педагогических занятиях. Ученики Юдиной — и те, кто сами имеют уже большой исполнительский или педагогический стаж, и те, кто были ее последними выпускниками, — раскрывают в своих воспоминаниях своеобразие методики Юдиной, ее общепедагогических и эстетических идей.

В приложениях к книге публикуются хронограф жизни М. Юдиной, список репертуара, дискография, указатель имен и музыкальных произведений.

Составитель выражает глубокую признательность всем, кто помог созданию книги о замечательном музыканте наших дней. Особую благодарность я приношу В. Г. Зиминой за помощь при отборе архивных материалов М. В. Юдиной; Е. Л. Даттель за ценные советы при подготовке рукописи; И. И. Блажкову, Е. И. Божно, Я. С. Назарову и Л. А. Грабовскому за предоставленные материалы из эпистолярного наследия пианистки и фотоматериалы; ученицам М. В. Юдиной — Р. С. Чернобровой-Левиной, Ф. М. Семерницкой, В. М. Фридман, А. Л. Дружининой за важные замечания, сделанные при ознакомлении с рукописью; Н. Л. Суслович, оказавшей большую помощь при оформлении рукописи сборника.

Несколько замечаний о месте нахождения оригиналов публикуемых работ и писем М. В. Юдиной, о принципе оформления текстов, об аббревиатурах.

Автографы статей и воспоминаний М. В. Юдиной, представленных в настоящем сборнике, находятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (архив М. В. Юдиной, фонд 527). В основу каждого публикуемого текста положена последняя прижизненная редакция М. В. Юдиной этого текста, как правило, наиболее полная и имеющая существенные уточнения. Исключение составили три работы: «Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском» печатаются по тексту, опубликованному в первом томе книги «Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка», 2 издание (редактор-составитель И. С. Рабинович, общая редакция Д. Шостаковича), М., 1972, в опубликованном тексте произведены незначительные сокращения и некоторые исправления редакционного характера; статья «Несколько слов о покойном драгоценном художнике Владимире Владимировиче Софроницком» печатается по тексту сборника «Воспоминания о Софроницком» (составление Я. И. Миль-

штейна), М., 1970, также с незначительными редакционными исправлениями; статья «Мысли о музыкальном исполнительстве» печатается по тексту, опубликованному в сборнике «Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда», Л., 1972.

Места хранения оригиналов писем М. В. Юдиной к Л. В. Николаеву, М. О. Штейнбергу, А. В. Оссовскому, М. Ф. Гнесину, Б. Л. Яворскому указаны в примечаниях к письмам.

Тексты всех статей и писем М. В. Юдиной воспроизводятся в новой орфографии. То же самое относится к приводимым в примечаниях письмам И. Стравинского к М. В. Юдиной и Н. К. Бруни-Бальмонт. Сокращения слов, встречающиеся в статьях и письмах, раскрываются полностью (кроме аббревиатур, совпадающих с принятым в сборнике). Редакционные купюры отмечены знаком [...]. Поясняющие слова, вставленные редактором в текст, а также раскрытые сокращения заключены в квадратные скобки.

Датировка писем в том случае, если дата отправителем не указана, производится по штемпелю почты отправления на конверте письма или устанавливается по контексту, что в каждом случае оговаривается в комментариях. Редакторская дата приводится в квадратных скобках со знаком вопроса справа от даты. В письмах опущен указываемый обычно М. В. Юдиной рядом с датой домашний адрес.

Комментарии к статьям В. Рензина, В. Крастия, В. Юзефовича написаны авторами этих статей.

В комментариях, хронографе, статьях и воспоминаниях приняты следующие аббревиатуры:

ГЦММҚ — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки

ҚДҚМ — Кружок друзей камерной музыки (впоследствии переименованный в Общество камерной музыки — ОКМ)

ЛАСМ — Ленинградская ассоциация современной музыки

ЛГАЛИ — Ленинградский государственный архив литературы и искусства

ЛГИА — Ленинградский государственный исторический архив

ЛГАОРСС — Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства

ЛГИТМиҚ — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии

ЛГҚ — Ленинградская государственная консерватория

ЛФ — Ленинградская филармония

БзЛГҚ (а также БзЛФ) — Большой зал ЛГҚ (или ЛФ)

МзЛГҚ (а также МзЛФ) — Малый зал ЛГҚ (или ЛФ)

МГҚ — Московская государственная консерватория

БзМГҚ — Большой зал МГҚ

МзМГК — Малый зал МГК

МФ — Московская филармония

ОРГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина

ОРГПБ — Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

ПтгК — Петроградская консерватория

Птг-ЛГК — Петроградско-Ленинградская консерватория

ПтгФ — Петроградская филармония

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства

А. М. Кузнецов

Предисловие

Большой артист — не всегда большой человек. Можно стать мастером в игре на каком-либо музыкальном инструменте, оставаясь заурядной личностью. Знаменитый пианист Гофман представлял себе исполняемую им музыку, слышал ее, как любой другой музыкант. «Пусть Гофман играет идеально хорошо, а этот средний пианист очень посредственно, — писал один из критиков, — но слышит-то этот пианист именно так, как воспроизводит Гофман».

Что Мария Вениаминовна была замечательной пианисткой, одаренной огромным талантом, это известно всем и никем не оспаривается. Но она была не только большой пианисткой, но и большим человеком, и это делало ее особым явлением в нашем музыкальном искусстве, выделявшим ее, наряду с немногими другими, из немалого числа талантливых музыкантов-исполнителей.

Особенность эта, разумеется, сказывалась в ее игре, мало того — пронизывала ее насквозь, составляла ее главное, отличительное свойство. Игра Юдиной блистала многими чисто пианистическими качествами: у нее был прекрасный звук, округлый и певучий, трогательно нежный в *riapo*, мужественный и величавый в *forte*; ее техника впечатляла крепостью, чеканной пластичностью и так далее, и так далее. Но многие из этих качеств присущи и другим пианистам, и все они вместе, в совокупности не сделали бы Юдину Юдиной, не будь за ними, не одушевляя их большая и своеобразная, как все большое, личность. Печать ее чувствовалась на всем, что играла, что делала Юдина. По-своему формировала она репертуар, строила программы; по-своему, не так, как другие, одевалась,

держалась на эстраде; не так, как другие, интерпретировала классиков и романтиков, иначе обращалась с роялем. Иные принимали это за оригинальничание, за стремление «поступать наоборот». Но большие люди не оригинальничают, они оригинальны по природе. И если кому-то это казалось искусственностью, нарочитостью, то только по той же причине, по которой, как метко заметил когда-то Сельвинский, кошка, увидев в зоопарке кенгуру, не поверила бы, что такое возможно, и решила бы, что это обыкновенная кошка, которая притворяется, «делает нарочно».

Пианизм Юдиной был пианизмом крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того — ненавистна. Высшие достижения ее были связаны с музыкой старой, даже старинной, и наиновойшей; «ее» композиторами были, с одной стороны, Бах, Моцарт, Бетховен, с другой — Стравинский, Прокофьев, Барток, Хиндемит. То, что «посредине», — Шуберт и Вебер, Мендельсон и Шуман, Шопен и Лист, Чайковский и Рахманинов — удавалось ей меньше, а частью вовсе отвергалось. Впрочем, здесь не было принципа, догмы; Юдина и в этом не следовала «правилам», не укладывалась ни в какую схему. У нее бывали удивительные прозрения в Шопене, в сонате Листа; и если эти прозрения чередовались с неудачами в исполнении тех же произведений, то существовали в океане музыки «среднего» девятнадцатого века и устойчивые «островки», где интерпретация Юдиной поднималась до высот, не уступавших ее прославленным исполнениям Баха и концертов Моцарта, «Hammerklavier» сонаты Бетховена и Второго концерта Прокофьева: такими «островками» были, например, интермеццо Брамса, «Картинки с выставки» Мусоргского. Вдобавок вкусы Юдиной, оставаясь в основе незыблемыми, не стояли на месте, менялись в частности: некоторые авторы и произведения то привлекали к себе особенное внимание, то уходили в тень, временное увлечение Танеевым или Метнером сменялось охлаждением к ним. Воспоминания, собранные в настоящей книге, хранят немало свидетельств таких перемен в отношении Юдиной к разным композиторам.

Крайности характеризовали и самую игру Юдиной, ее трактовку произведений и инструмента. Она любила предельные темпы, играла медленные места медленнее, быстрые — быстрее обычных. Она могла «проговорить» вторую часть A-dur'ного концерта Моцарта так проникновенно, с такой целомудренной нежностью, таким чарующим звуком, которые буквально переворачивали душу; и она же могла иной раз начать «гвоздить»

какой-нибудь злосчастный эпизод с таким беспощадным, не признающим меры упорством, которое отпугивало даже самых преданных ее почитателей. В лучшие моменты в ее игре царила удивительная гармония, пластическое совершенство, достойное античных скульптур; но нередко бывали и интерпретации дисгармоничные, раздираемые противоречиями. При этом, став в исполнении на тот или иной путь, Юдина всегда — и в лучшем, и в худшем — шла до конца, доходила до предела; ее игра всегда была властной, убежденной, решительной. В ее интерпретациях не было места неопределенности, неуверенности — так же, как и сентиментальности, салонному изяществу, «уютным» смягчениям и закруглениям. За строгостью линий, монументальностью, масштабностью ее трактовок чувствовались мощь мысли, огромное душевное напряжение, придававшие ее искусству духовную силу и значительность, знавшие мало равных себе на современной концертной эстраде. Игра Юдиной была на редкость — не только для женщины — мужественной, но это была мужественность особого рода, мужественность Гипатии, жен декабристов, Жанны д'Арк; мужественная женственность — так хотелось бы сказать об этом искусстве.

И еще одно, немаловажное, отличало юдинское исполнительство. Она не просто играла, она страстно пропагандировала то искусство, ту музыку, которыми увлекалась, которые считала своим нравственным долгом нести в массы. Пропагандировала всеми возможными путями — через исполнение, сольное и ансамблевое, через слово, с которым она обращалась к слушателям в концертах, через учеников, которых она приобщала к своим художественным идеалам. На этом пути она испытывала порой большие трудности, сталкивалась с устойчивыми препятствиями. Известно, как доставалось в свое время Юдиной от последышей вульгарного социологизма за интерес к тем лучшим образцам современной музыки — советской и зарубежной, общественно-художественная значимость которых не внушает ныне никаких сомнений, как тяжело сказывались эти нападки на личной судьбе, артистической и педагогической деятельности пианистки. Но, невзирая на все препоны, Юдина неустанно продолжала свое истовое служение тому делу, к которому она справедливо считала себя призванной. И если теперь Стравинский и Прокофьев, Барток и Хиндемит занимают почетное место в наших учебных курсах и концертных программах, то немалая заслуга в этом принадлежит Юдиной.

Как у всякого большого человека, у Юдиной не было среднего между искусством и жизнью. Тот же максимализм, тот же дух исканий, те же противоречия и контрасты, которыми характеризовался ее пианизм, отличали и Юдину-человека. Глубоко образованная, знаток философии, истории, литературы, пластических искусств, свой человек в среде художников и поэтов, свободно владевшая несколькими языками (включая латынь!), она отдала последовательную дань различным увлечениям, нередко, как это было ей свойственно, бросаясь из одной крайности в другую; следы этих увлечений зафиксированы в ее письмах и статьях, в ее лекциях и беседах с учениками, в воспоминаниях многих участников настоящего сборника. Нет, думается, нужды останавливаться здесь на характеристике всех этапов, какие прошло развитие Юдиной, тех идейных полюсов, где побывала ее мысль. Но куда бы ни заносили Юдину ее духовные искания, она всегда оставалась ревностной патриоткой, преданной дочерью родины, горячо — мыслью и делом — откликавшейся на все дела и заботы отечества, на все, что происходило в Советской стране; лучшее доказательство этого — самоотверженная деятельность Юдиной во время Великой Отечественной войны, деятельность, свидетельства которой читатель найдет на ряде страниц этой книги.

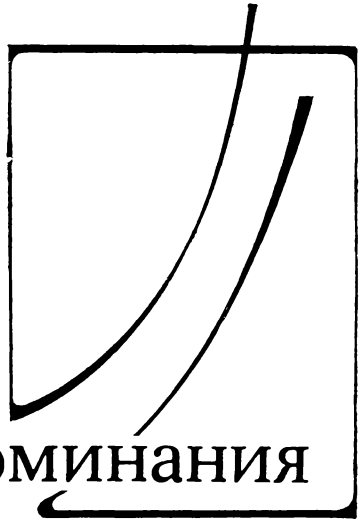
Юдина была человек твердых принципов; это проявлялось в ее поведении, в ее обращении с людьми. Но прямота ее поступков и высказываний сочеталась с редкой отзывчивостью на людскую нужду и горе, с доброй и деликатной заботой о близких, об учениках, обо всех терпящих бедствие. Душевная щедрость ее не знала границ; сама часто терпя материальные лишения, отказывая себе в самом необходимом, она, не задумываясь, отдавала последнее, не ожидая даже просьбы, лишь только узнавала о чьей-нибудь нужде. Друзья хорошо знали эту ее черту; кое-что об этом рассказано и участниками данного сборника.

Из сказанного здесь и в некоторых воспоминаниях видно — и нет нужды скрывать это, — что не все в воззрениях Юдиной на жизнь и искусство совпадало с тем, что принято считать нормой. Но большой человек и норма — вещи, вообще редко совмещающиеся (само понятие большого человека уже выходит за пределы нормы); тому есть много доказательств, об этом писал еще Пушкин. Большого человека приходится принимать таким, каков он есть, со всеми его противоречиями и «странностями». Это не значит, конечно, что, принимая боль-

шого человека в целом, заслуженно восхищаясь им, мы тем самым принимаем все, что в нем было, все его взгляды, принципы, деяния. Но и расходясь с Юдиной в тех или иных вопросах, не разделяя некоторых сторон ее мировоззрения, нельзя не признать ее крупным явлением в нашем искусстве, не восторгаться ее могучей — даже в сохранившихся записях — игрой, не благодарить судьбу, подарившую нам столь замечательного художника и человека, вспоминая которого хочется сказать словами поэта:

Не говори с тоской: *их нет,*
Но с благодарностью: *были.*

Г. Коган



ВОСПОМИНАНИЯ

В. В. Юдина

Я не музыкант, поэтому воспоминания мои о моей знаменитой сестре односторонни — только с «семейной» стороны ее многогранной личности.

Детство я провела в Невеле, в том же доме, что и Мария Вениаминовна, и ее братья, и сестры¹. Дома этого давно нет, он сгорел во время войны, когда в 1943 году немцев гнали на Невельском направлении. И хотя Мария Вениаминовна покинула этот дом в ранней юности, поступив в консерваторию, и потом только навещала его, — дух и уклад дома долгое время объединял семью Юдиных и во многом определил стиль жизни членов этой семьи.

Это был отличный, просторный деревянный дом в глубине тихой улочки. Двор, обсаженный ясенями, перед домом — большие каштаны, вяз, липа, цветник на площадке с канадскими елями, яблоневый сад, спускающийся к речке, беседка в орешнике, на речке — мостки, купальня, лодка. Большие комнаты, высоченные потолки, огромные окна и двери (отец любил свет и воздух), заодно и сквозняки. Белые кафельные печи, старая ореховая мебель с гнутыми ножками, рояль, в столовой — портрет Раисы Яковлевны, первой папиной жены — матери Марии Вениаминовны, — умершей в 1918 году. Кабинет отца с кожаными креслами и шкафом с медицинскими книгами. Вид на речку, по вечерам оттуда доносятся голоса катающихся на лодках и звуки духового оркестра из городского сада. Дом построен по «проекту» отца, сад и все

¹ Братья и сестры М. В. Юдиной: Флора, Лев, Анна, Борис, Вера.

деревья посажены и выращены им на бывшем болотистом берегу реки.

Отец — Вениамин Гаврилович Юдин — старейший врач города Невеля, Герой Труда, персональный пенсионер. Энергичный старик с седой шевелюрой и усами, с громким голосом и решительным характером. Отец был незаурядной личностью, и о нем стоит рассказать, тем более что многие черты характера Мария Вениаминовна, несомненно, унаследовала от него — твердость, решительность, мужество, необычайную работоспособность, оптимизм (*trotz alledem!*²) — и выпыльчивость.

Выходец из бедной многодетной еврейской семьи³, отец рано стал самостоятельным. Начиная с 4-го класса гимназии (он учился в Витебске) он зарабатывал на жизнь уроками, а затем и помогал семье. Несмотря на отчаянную бедность, поехал в Москву, в университет, и в 1887 году окончил медицинский факультет у Склифосовского, Захарьина и других знаменитых деятелей медицины того времени. Вернувшись на родину, отец застал безотрадную картину — маленькую грязную больницу «Приказа общественного призрения». В городе не прекращались эпидемии брюшного тифа. И вот отец начал, как говорят, с нуля и в течение пятидесяти лет вел будничную самоотверженную работу. Много хорошего написано о земских врачах. Все это по праву относится и к нашему отцу. Он не только лечил городских жителей и окрестных крестьян, но и неустанно хлопотал, добиваясь расширения больницы, открытия амбулатории, постройки артезианских колодцев, выступал с лекциями, участвовал в открытии школ и т. д. и т. п. Энергия у отца была удивительная. В семье рассказывались истории о том, как отец накричал на губернатора, спустил с лестницы какого-то именитого гостя. Все это было вполне в его духе.

После революции Вениамин Гаврилович был избран в первый же городской совет и почти до самой войны был его членом. На моей памяти, уже стариком, он вставал в 5 часов утра, работал в здравпункте, в амбулатории, в судебно-медицинской экспертизе, на курсах медсестер, в горсовете... Все в городе и районе знали и уважали отца, хотя и побаивались его резкого и выпыльчивого характера. Несомненно, у него были и недоброжелатели, так как он не стеснялся высказывать свое мнение вслух, если что-либо его возмущало. Умер

² Несмотря ни на что! (*нем.*).

³ В семье родителей В. Г. Юдина — Гавриила Абрамовича Юдина и Анны Юдиной — было восемь детей: Абрам, Вениамин, Герасим, Яков, Александр, Сарра, Берта, Елена.

он 80 лет в Перми во время войны, потрясенный приходом фашистских захватчиков в его родной город и всеми трагическими событиями тех лет.

О детстве Марии Вениаминовны я слышала рассказы самой Марии Вениаминовны и старших сестер — Анны и Флоры. Мать их была необыкновенно доброй и мягкой женщиной, образованной по тому времени, дети ее обожали. В мезонине жила гувернантка Шведе — огромная, тучная женщина, неистощимая на всякие выдумки — театр теней, живые картины, шарады. Детей учили языкам и музыке, выписывали из Германии журнал «Ktänpzchen», комплекты которого за 1910—1912 годы уже я извлекла из так называемого «черного шкафа». Все они были раскрашены Аней. Рисование и рукоделие никогда не были сильным местом Марии Вениаминовны. Потом она со смехом рассказывала, что, когда нужно было связать салфетку, у нее получился кувшин. Зато она любила писать немецкие стихи, сидя на дереве⁴.

Мои самые ранние воспоминания о Марии Вениаминовне — Марусе, как называл ее отец и вслед за ним все мы, — относятся к концу 20-х и началу 30-х годов. Я помню вечера, когда в гостиной играла Маруся — одна или с братом Борисом, игравшим на скрипке. Отец сидел в кресле, родные и гости — на диване и стульях, принесенных со всего дома. Потом меня отсылали спать, я редела, приходила Маруся, красивая, в белой шелковой шали с кистями, и необыкновенным звучным голосом говорила: «Веркин-кот! Вот и солнце взошло, и Самбур закричал — раз-два и раз-два — и помчался олень, и помчался олень, где проводит он день, где проводит он день...» или «На крыльях Чилия пала ночь, кричат нетопыри...

⁴ В «Комментарии к реестру писем и документов», составленном М. Юдиной для части своего архива в ОРГБЛ (датирован 14 января 1965 г.), есть следующая интересная запись: «...С детских лет, еще будучи нетребовательной и тихой девочкой, сидя на ветвях ивы над рекой, в «земном раю» нашего сада в родительском доме, — я сочиняла плохие стихи по-немецки — как слагают песни в степях Средней Азии, — путник запечатлевает вехи своего бескрайнего пути и воспевает — бесхитростно — божий мир вокруг — так я писала о закатах, звездах, о плеске волн и о волшебных сумерках; потом я поняла, что стихи плохие, и, зачитываясь лучшими, настоящими, — я начала мечтать о возможности «учиться писать стихи»; когда меня мои добрые, жертвенные, замечательные — ныне, конечно, покойные — родители отправили в Ленинград (тогда еще Санкт-Петербург) учиться музыке, я искала (и находила) среди профессорев ее — авторитетных для меня учителей; бегала на лекции в «Соляной Городок» и наконец поступила в Ленинградский университет на историко-филологический факультет».

до утренней зари!» — из «Книги Джунглей» Киплинга. Эта книжка была у нас любимой. Маруся была черной пантерой — Багирой (она и осталась ею на всю жизнь — для меня), а мы, дети, — бандарлогами. Еще помню, она читала нам вслух «Мика» Гумилева, где говорилось про таинственное племя гурабэ. В Марусином отношении к нам — детям — всегда был элемент какой-то романтической сказки, гофманиады⁵. Сюда же относились и кошки, которых очень любили Маруся, Боря и я. Эта любовь осталась на всю жизнь. Я категорически возражаю, чтобы любовь Марии Вениаминовны к кошкам рассматривалась как обычное сентиментальное чудачество человека, не имеющего семьи. Напротив, кошка у нас всегда была неким таинственным существом — «кошка, которая гуляет сама по себе» — из того же Киплинга.

Из ранних впечатлений помню еще ленинградскую квартиру Марии Вениаминовны на Дворцовой набережной — огромную комнату с видом на Неву и Петропавловскую крепость⁶. Там было много всяких вещей, больше всего запомнилось чучело чайки с расправленными крыльями и олеографии ее любимой подруги Евгении Оскаровны Тиличевой.

Во второй половине 30-х годов Мария Вениаминовна приезжала домой довольно редко. Она шла своим собственным, часто трудным путем и отца в свои дела не посвящала: с одной стороны, вероятно, из нежелания огорчать его, с другой — оттого, что многого бы он наверняка не понял и не принял. В Невеле знали только внешние обстоятельства ее жизни, да и то не все. Так, об увольнении ее из Ленинградской консерва-

⁵ Брат Марии Вениаминовны Б. В. Юдин так вспоминает о своем детстве, проведенном в Невеле: «У нас была хорошая домашняя библиотека, любовно собранная матерью и переходившая постепенно от старших к младшим. Я рано прочитал сказки Пушкина и Толстого, Андерсена и Диккенса, братьев Гримм и Перро... Маруся и сама очень любила сказки и потому охотно мне их рассказывала. То были удивительные, романтические и, как сейчас принято говорить, «остросюжетные» истории. В них действовали смелые принцы и прекрасные, нежные принцессы, коварные волшебники и добрые феи, страшные чудовища, добродушные гномы и русалки, домовые и говорящие благородные животные. Была и еще одна особенность в этих сказках — их сюжеты и герои смутно напоминали мне какие-то знакомые события и где-то и когда-то виденных реальных людей. То же я улавливал и в прекрасных описаниях места действия. Сквозь вымышленные дремучие леса, реки и озера как бы просвечивали знакомые пейзажи неveltских боров и озер... Много лет спустя я понял, что те оригинальные сказки были Марусиными импровизациями!» (неопубл. рукопись).

⁶ Эта квартира находилась на Дворцовой набережной, д. 30, кв. 7.

тории мама узнала из статьи в ленинградской газете, при-
сланной отцу каким-то анонимным недоброжелателем. Эту
статью она тщательно прятала от отца. В те годы из нашей
невельской семьи с Марией Вениаминовной больше всех обща-
лась моя мать⁷, которая училась тогда заочно в Московском
педагогическом институте иностранных языков и каждое лето
ездила в Москву на экзаменационную сессию. Мама жила
у Маруси в маленькой квартирке одноэтажного домика на
Лужниковской улице⁸ и спала в ванне (в буквальном смысле
этого слова), так как другого места и другой мебели не было.
Мама и Маруся были в большой дружбе, которая не омрача-
лась до самой маминой смерти в 1964 году. Мама рассказы-
вала, что, когда в 1921 году она вошла в семью, где было пя-
теро взрослых детей и старшая дочь была ее ровесницей, она
испытывала довольно естественную робость. И именно Маруся,
обожавшая свою умершую мать, со свойственной ей душевной
щедростью встретила и обласкала ее. В этот «лужниковский
период» мама была свидетельницей увлечения Марии Вениа-
миновны архитектурой и живописью, сближения ее с домом
Фаворских — Ефимовых⁹ и утешительницей в ее тяжелых
личных переживаниях.

Дальнейшие мои воспоминания о Марии Вениаминовне
относятся к военным годам 1943-му и 1944-му, когда я из
эвакуации в Перми, похоронив отца, приехала учиться в Мос-
кву в Геолого-разведочный институт. В то время Марии Вениа-
миновны в Москве подолгу не бывало¹⁰. Я жила в Дорого-
милове, в студенческом общежитии, которое совершенно не
отапливалось, и с едой было более чем неважно. И вот месяца
через два приезжает Мария Вениаминовна — худая, в старой
шинели, черном берете, с полевой сумкой, в приподнятом на-
строении, полная энергия. Немедленно забирает меня из об-
щежития и поселяет по очереди у разных своих друзей и
знакомых. Не помню, где она тогда жила сама — лужников-
ский домик был разбомблен, — кажется, в Сытинском тупике,

⁷ Мачеха М. В. Юдиной — Ц. Я. Юдина.

⁸ В то время Мария Вениаминовна жила на квартире своего брата
Б. В. Юдина на Лужниковской улице (сейчас ул. Бахрушина), д. 29,
кв. 8; во время войны дом был разбит бомбой.

⁹ «Дом Фаворских — Ефимовых» — дом в московском районе Измай-
лово, в котором жили и работали друзья Марии Вениаминовны худож-
ники В. А. Фаворский и И. С. Ефимов. (О дружбе М. В. Юдиной с
семьями Фаворских и Ефимовых см. восп. Н. К. Бруни-Бальмонт.)

¹⁰ В 1943 г. М. В. Юдина неоднократно и на продолжительное время
выезжала с концертами в Ленинград и другие города страны.

у Елены Николаевны Салтыковой — матери своего ученика, трагически погибшего во время альпинистского восхождения в 1939 году¹¹. Во всяком случае, какое-то время я прожила здесь вместе с ней. У Елены Николаевны была большая комната в коммунальной квартире, заставленная мебелью, была широченная старая тахта, где мы с Марией Вениаминовной спали валетом и покрывались шинелью и солдатским суконным одеялом, была величественная кошка Бэтси, возлежавшая на столе.

Мария Вениаминовна посылала меня с разными поручениями к разным людям. Поручения были в основном продовольственного характера: нужно было разносить продукты из пайка Марии Вениаминовны. Она имела карточку, прикрепленную к так называемому «лимитному магазину» на улице Горького, у Белорусского вокзала. Там мы выстаивали часами в очередях вместе с представителями творческой интеллигенции. Получив паек, мы несли его домой, и Мария Вениаминовна начинала сосредоточенно раскладывать на столе пасьянс: это Ане, это Лёле Сосновской¹², это тому, это тому... и т. д., а это нам — Елене Николаевне, Багире, Бэтси и «Веркину-коту» — остатки. Потом «Веркин-кот», глотая слюни, начинал обход. С Аней (Анной Вениаминовной) всегда были препирательства, она ни за что не хотела брать. Вообще эти две сестры, горячо любившие друг друга, были полярными противоположностями, что сильно затрудняло их общение. В Сытинский тупик приходило много людей — ученики Марии Вениаминовны из консерватории и друзья. Всех, конечно, кормили из тех же скудных запасов. Мария Вениаминовна придавала еде и некое ритуальное значение — трапеза объединяла людей в те голодные годы.

Иногда Мария Вениаминовна разрешала мне прийти в ее консерваторский класс и послушать в уголочке. Я, конечно, могу судить только о внешней стороне этих занятий. Помню красавицу Анжеллу Бабакевхаян, Цогик Парсамян, Лиду Евграфову. Была дивная музыка, общее увлечение, обстановка полного погружения в искусство, отрешения от всего остального. Мария Вениаминовна как-то умела всех зажечь — было ли то в классе или в концертных залах. К слову сказать, мне кажется, что во время многих концертов и вечеров последних

¹¹ Речь идет о К. Г. Салтыкове, музыканте, женихе М. В. Юдиной, погибшем на горе Бжедух под Нальчиком 28 июля 1939 г.

¹² Сосновская Е. М.

лет Мария Вениаминовна так воодушевляла зал, что могла повести его за собой на штурм любой Бастилии. Она была прирожденная Жанна д'Арк. (Сама она превыше всех добродетелей ставила людскую самоотверженность. Когда первый в мире космонавт Юрий Гагарин полетел в космос, Мария Вениаминовна с восторгом следила за его полетом, а на полях одного ее музыковедческого исследования встречается такая ремарка — отклик на это событие: «Юрий Гагарин — поразительного мужества человек».) Еще одно яркое впечатление тех лет — Мария Вениаминовна взяла меня и приехавшего из армии в короткий отпуск племянника Яшу¹³ на первое исполнение в Москве Седьмой симфонии Шостаковича. В Колонном зале было полно военных, звучала трагическая и героическая музыка, у Маруси было совершенно необыкновенное лицо — а Яша спал после невероятного переутомления, спал, к великому негодованию сидящего рядом полковника...

В начале 1945 года я уехала в Ленинград, где оставалась в живых тетка, пережившая блокаду, и куда она вызвала и маму. Теперь мы встречались с Марусей только во время ее гастрольных приездов в Ленинградскую филармонию. Приезжала она довольно часто, играла современных композиторов. Тогдашняя большая публика еще не была приучена к непривычным звучаниям, и зал частенько бывал полупустой. Я хорошо помню, как однажды сидящая рядом со мной дама сказала своей соседке: «Ну, пошла забивать ржавые гвозди!» Но Марию Вениаминовну это не смущало. Она твердо решила заставить даже самых неподатливых слушателей понять и прочувствовать новую гармонию, музыку нашей эпохи. Помимо инерции слушателей, существовала, вероятно, еще и осторожность концертных организаций; но для Марии Вениаминовны борьба была родной стихией... Она оказалась права в своей настойчивости — впоследствии на ее концерты с исполнением современной музыки нельзя было пробиться.

Но вернусь к рассказу. После концерта в артистической было полно друзей и близких, потом мы провожали ее через дорогу в гостиницу «Европейская», где она обычно останавливалась. Всегда были историки: Владимир Сергеевич Люблинский — ее старинный близкий друг, Наталия Васильевна Варбанец — «Бима» — и мы с мамой. На следующий день, если у Марии Вениаминовны было свободное время, мы с мамой приезжали в гостиницу и «кейфовали». Заказывались

¹³ Цейтлин Я. М.

слоеные пирожки с мясом, сладкое, принималась ванна (тогда в послевоенном Ленинграде ванны в домах почти не работали), потом мы лежали на кроватях и диванах и болтали. Мама говорила: «Ну что еще может пожелать человек!» Мария Вениаминовна любила доставлять людям радость — от самой высокой до самой простой. Иногда она брала меня к своим друзьям. Помню дом семьи Маслаковец на Геслеровском¹⁴. Там все, помимо своих интеллигентных профессий, были путешественниками и охотниками, и был чудесный шотландский сеттер. Помню также огромную комнату Елены Чеславовны Скржинской на Крестовском острове. В то время я, учась на старших курсах Горного института, ездила летом в экспедиции. Мария Вениаминовна, с ее необычайной любознательностью, всегда интересовалась этими путешествиями, и я, как умела, описывала ей величавую природу Северного Урала, Забайкалья. Вообще природу — лес, реки, море — Мария Вениаминовна глубоко любила, хотя бывать вне города ей приходилось редко. В наших спорах (если это, конечно, можно назвать спорами) я пыталась ей доказать, что именно в бескрайней тайге или в горах у человека появляется ощущение вечности, бесконечного бытия, сознание своего величия. Она не хотела полностью понять меня, так же как и я — ее...

Последний длительный период нашего общения с Марией Вениаминовной — опять Москва. Теперь центром общения стали мои дети. Переехав в Москву в 1953 году, мы первое время жили в пустовавшей ее однокомнатной квартире на Беговой улице¹⁵. Мария Вениаминовна «бежала» отсюда на «Соломенную сторожку», так как соседи протестовали против ее ночных занятий — стенки в двухэтажном деревянном доме постройки первых послевоенных лет были очень тонкие. «Соломенная старушка» (как ее называла дочка) — это старый дачный кооператив профессоров Тимирязевской академии. Отличные рубленые дома из толстых просмоленных бревен, сады; рядом — старый академический парк. Мария Вениаминовна жила в верхнем этаже одной из дач¹⁶. Вначале она

¹⁴ Имеется в виду семья ученицы Марии Вениаминовны А. П. Маслаковец. В ее доме М. В. Юдина часто останавливалась, приезжая на гастроли в Ленинград.

¹⁵ Квартира М. В. Юдиной до ее переезда в апреле 1953 г. на «Соломенную сторожку» находилась на Беговой ул., в д. 1а, корп. 5, кв. 4.

¹⁶ Адрес квартиры М. В. Юдиной на «Соломенной сторожке»: Новое шоссе, участок 33, дача 30. Здесь Мария Вениаминовна жила до приобретения весной 1963 г. квартиры на Ростовской набережной.

снимала эту комнату, а затем обменяла ее на Беговую и прожила здесь десять лет. То была типичная мансарда со сводчатым потолком и полом, поднятым в задней части комнаты наподобие сцены. Вход был по наружной лестнице в два марша. Отапливалась комната плитой, на ней же готовилась и пища. На стенах — гравюры, акварели, фотографии античных руин. На лампе — самодельный абажур из пестрых бумажных лоскутов. Мебели никакой, кроме самых необходимых вещей: кровати, стола, стульев — случайного старого хлама. У стены — самодельные стеллажи с книгами. Мария Вениаминовна, как известно, не придавала значения бытовой стороне жизни, но очень любила символы, и ряд предметов имел для нее ритуальное значение. Около кровати всегда стоял столик с фотографиями ее матери Раисы Яковлевны, отца и ряда близких или почитаемых людей, на рояле — в то время — фотография дирижера Митропулоса¹⁷. На дверях прикреплены кнопки листки с изречениями из Евангелия и т. п. Все чайные чашки были именные, известно кем и когда подаренные и т. п. Отвлекаясь, скажу, что «презрение» Марии Вениаминовны к быту имело, конечно, свою обратную сторону — неудобства затрудняли повседневную жизнь, снижали работоспособность и подрывали здоровье. Особенно много бытовых трудностей было в полудеревенских условиях «Сторожки» — доставка дров,

¹⁷ С дирижером Д. Митропулосом М. В. Юдина познакомилась во время его выступлений в СССР. В письме Т. Н. Камендровской (11 января 1961 г.) она писала об этом: «Я с ним [Митропулосом. — *Ред.*] играла в 34-м году в Москве; потом мы очаровательно завтракали в греческом посольстве. Он там мне сказал некую похвалу, которая так высока, что я не считаю возможным повторить ее». После 1934 г. Юдина и Митропулос не встречались, сохраняя заочные дружеские отношения. Фотографии лиц, духовно близких пианистке, неизменно занимали центральное место над ее рабочим столом. Если говорить о музыкантах, то в 50-е годы это была фотография Игоря Стравинского, а в конце жизни — Карлгейнца Штокгаузена.

Отношение Штокгаузена к Марии Вениаминовне выражено в одном из его писем к составителю данной книги: «Мария Юдина — и личности ей подобные — это артисты в самом первоначальном смысле. Они как бы являются антеннами человеческого общества, улавливающими звучания времени на самом далеком расстоянии. В то же время они обладают огромным воздействием на современность и, я уверен, влияют на будущее. Существование среди нас таких «приемников» и «передатчиков» означает духовный прогресс общества, то есть растущее понимание смысла нашего бытия как людей и осознание нашей функции в Космосе. Для вечности маленький отрезок времени, каким является единичная человеческая жизнь, казалось бы, не имеет существенного значения. Но не всегда, не для большого артиста. Юдина была человеком феноменального чутья к будущему, огромного мужества и чудесного, яламенного сердца».

воды и пр. Но более всего затрудняло положение то, что Мария Вениаминовна (Багира!) не позволяла вмешиваться в ее жизнь даже в ничтожных бытовых мелочах. Мы с мужем, геологи, привычные ко всякого рода трудностям, сами живущие в дачных условиях, не имели права вставить в окно разбитое стекло, принести дрова. Я до сих пор вспоминаю об этом с горечью.

Помогала Марии Вениаминовне по хозяйству — приносила дрова, топила печку и т. п. — приятная пожилая женщина Ольга Макаровна¹⁸, так называемая «Мамуляна», затем ее сменила менее симпатичная Ольга Ивановна. Когда мы приезжали с детьми, устраивалось экстраугощение (обеда в обычном смысле почти никогда не было, но была «еда» — очень обильная и часто вкусная), потом читались стихи и устраивались разные игры — в слова, географические названия и т. п. У Марии Вениаминовны было что-то вроде хобби — собирать пословицы (это всерьез) и географические названия. Сейчас я нахожу в письменном столе множество листов, исписанных столбиками по алфавиту: «Андорра, Аддис-Абеба, Алма-Ата...» Ей очень нравились якутские и эвенкийские названия рек и гор, которые я привозила с полевых работ, — всякие Хомустахи, Тас-Юряхи, Котуйкалы, Мойерокалы и т. п.

Что касается пословиц, то она хотела их издать, посвятив сборник моей матери¹⁹. Среди книг Марии Вениаминовны остались сборники русских частушек, пословиц и поговорок разных народов. Мы увлекались выискиванием аналогичных по смыслу пословиц на разных языках, контрпословиц и т. д.

Огромный запас душевной молодости Марии Вениаминовны выражался и в ее любви к книгам — и к каким! Романы Дюма, Вальтера Скотта и Фенимора Купера — то есть к книгам, которые обычно читаются нами в детстве и в юности. Но в юности Мария Вениаминовна увлекалась философией, историей, классической филологией, поэзию она любила всю жизнь и прекрасно ее знала — а вот д'Артаньяна открыла для себя в пятьдесят лет. Вся ее беллетристика, купленная в разных городах, большей частью в массовых изданиях, помечена 50-ми и 60-ми годами. Помню, с каким воодушевлением мы обсуждали поступки бабушки Давида Копперфильда и спорили по поводу «Крошки Доррит». Но д'Артаньян и особенно граф де

¹⁸ Иванова О. М.

¹⁹ В ОРГБЛ хранится большая рукопись собранных Юдиной пословиц и поговорок, озаглавленная «Симфония человеческой жизни в пословицах и поговорках».

ля Фер критике не подлежали. Обсуждалось это не только с детьми, но и со мной тет-а-тет.

Мне кажется, что в напряженной творческой жизни Марии Вениаминовны дети, в особенности мои, стали для нее неким островком, где она могла расслабиться и отдохнуть. Но выражалось это иногда довольно своеобразно. К сожалению, мы жили далеко, и видеться часто было трудно. Иногда Мария Вениаминовна приезжала к нам «на минутку». На шоссе гудело такси, раздавался повелительный стук палки по наружной стене дома — знак, что нужно запереть в сарай овчарку Пифа. Мария Вениаминовна входила в старом плаще покойного Льва Вениаминовича, в черном берете и в кедах — костюм, ставший знаменитым, — оглядывала все хозяйским глазом, вынимала из сумки какие-нибудь сладости для детей и обязательно отличные книжки с картинками Сутеева, Чурушина или других художников, присаживалась, что-нибудь рассказывала — и уезжала, забывая то перчатки, то палку, то носовые платки... Я порой, увы, усматривала в этих визитах нечто покровительственное и только потом — слишком поздно! — поняла, что они были нужны ей.

Да мало ли забот уделяла Мария Вениаминовна развитию детей — здесь и Елена Маврикиевна²⁰ («Маврикеевна») с ее уроками танцев, Рахиль Иосифовна Кофф, а позже Глеб Иванович Семенов — большой друг Марии Вениаминовны последних лет, — обучавшие детей английскому языку, литератор Юлиан Сергеевич Селю, читавший в домашнем кругу свои «прустовские» новеллы и т. п. Однажды Мария Вениаминовна возила детей на «костер» к К. И. Чуковскому в Переделкино, где входным билетом служили сосновые шишки, разыгрывался «Мойдодыр», а сам Чуковский выходил в головном уборе ирокезского вождя.

Очень запомнилась нам пасха в квартире на Ростовской набережной²¹. Гостей на пасху Мария Вениаминовна приглашала каждый год, но в этот раз были мальчики — внуки С. С. Прокофьева. Квартира на Ростовской набережной была с видом на Москву-реку, она состояла из одной очень большой и длинной комнаты и второй — малюсенькой. Посредине была кухня, отделенная от комнаты стеклянной дверью. Мебель была та же — «сторожкинская», даже стояла садовая скамья.

²⁰ Ванькович Е. М.

²¹ Предпоследняя квартира М. В. Юдиной находилась на Ростовской набережной, д. 3, кв. 153.

Итак, квартира была на последнем этаже, над ней — чердак. Прокофьевские внуки оказались озорниками высшего класса. Помню беготню и возню на чердаке, скатывание по лестнице, свалку в коридоре, вопли моих дочерей, запертых в туалете, и т. п. Мария Вениаминовна, по-моему, была довольна и оживлена. Положение спас художник В. В. Стерлигов, прекрасный иллюзионист. Он сидел в маленькой комнате, а мы — в большой. Я не помню уж теперь, в чем заключались фокусы, — помню, что было волшебство. Мы все застыли с раскрытыми ртами.

Мария Вениаминовна всегда старалась приобщить детей, да и нас также, к истинно прекрасному. Конечно, вряд ли бы без нее они сидели в партере Большого театра на «Коньке-Горбунке», «Каменном цветке», «Щелкунчике» с Максимовой и Васильевым, слушали «Страсти» Баха, а я, быть может, и не попала бы на «Гамлета» с участием великого актера Пола Скофилда и т. п.

Постепенно дети вырастали, у них появлялись свои заботы и интересы, сестры старели, мы с мужем в своей вечной упряжке загородных жителей, работающих в Москве, не имели ни минуты времени. Встречи стали реже и происходили теперь не только по радостным, но и печальным поводам. В 1964 году умерла мама, Мария Вениаминовна примчалась с врачом, но уже не застала ее в живых. Все последующие дни она была со мной, помогала с похоронами и т. п., распоряжалась — словом, была мне опорой и утешением.

Сама Мария Вениаминовна, со свойственным ей стоицизмом, которым она очень гордилась, переносила все гриппы и воспаления легких на ногах и потом, при встрече, говорила: «...конечно, вы ничего не знали...» В больницы она попадала только хирургические. И как только немного приходила в себя после операции — начинала развивать обычную бурную деятельность. Так, когда она лежала в Первой градской больнице, в 1963 году, и выяснилось, что врач, который ее оперировал, готовил диссертацию, я ему оказались нужны переводы иностранных статей, — все друзья были мобилизованы. Переводили с немецкого, английского, французского — Нина Константиновна Бруни, а Лина Ивановна Прокофьева — с итальянского. Приходя в палату, я заставляла Марию Вениаминовну за правкой переводов, разговоры велись только о переломах, травмах и т. д. И тогда и потом, в 1969 году, когда Мария Вениаминовна лежала у Склифосовского с переломами пальцев руки, она была потрясена героическим трудом персонала

больниц — от хирургов до санитарок, с восхищением о них говорила и писала в письмах.

Мои воспоминания близятся к концу. Наступал новый, 1970 год. По традиции Новый год мы встречали у нас дома, наша семья и сестры — Анна Вениаминовна и Мария Вениаминовна. Кто бы мог подумать, что это последний совместный Новый год... Мы слушали пластинки Марии Вениаминовны, и она много говорила об исполняемых произведениях. Об игре Марии Вениаминовны писали и еще будут писать специалисты. Я приведу только одно ее шутовское высказывание. Когда муж спросил, как она играет своим неправильно сросшимся пальцем, Мария Вениаминовна иронически ответила: «Неужели вы думаете, что играют руками? Играют вот чем!» — и она постучала себе по лбу. Кажется, это была последняя наша уютная и беззаботная семейная встреча. Дальше начались несчастья. В марте после тяжелой болезни умерла Анна Вениаминовна, в мае попала в больницу я, в конце лета Мария Вениаминовна обменяла свою квартиру на меньшую на первом этаже²², причем переезд был труден и мучителен из-за необходимости перетаскивать и разбирать книги и ноты. А осенью она заболела очередным воспалением легких, и тут железный организм отказал. Дал вспышку застарелый диабет, который она не лечила...

Я приехала в Москву, когда она была уже в морге. Телефон в квартире не умолкал. Центром организации похорон была Анна Даниловна Артоболевская. Одна из первых и любимейших учениц Марии Вениаминовны, ее преданный друг.

Потом — торжественная панихида, скорбные слова... Все говорили, что у нее прекрасное, просветленное лицо... А я знала только, что больше нет Багиры и никогда мне никто не скажет: «Вот и солнце встает, и Самбур закричал — раз-два и раз-два...»

Г. Я. Юдин

Мою двоюродную сестру Марию Вениаминовну Юдину (для нашей семьи она всегда была Марусей и Марилой) я помню с тех пор, как помню себя. Старший брат моего отца, дядя Вениамин, главный врач железнодорожной боль-

²² Адрес последней квартиры, в которую Мария Вениаминовна переехала в сентябре 1970 г.: Ростовская набережная, д. 3, кв. 40.

ницы в Невеле, время от времени приезжал со своей семьей погостить в Витебск, где жили его сестра и два брата, в том числе и мой отец. Думаю, что музыкальные способности Марии Вениаминовны являются в значительной мере отражением наследственных данных по материнской линии. Так, среди ее родни был двоюродный брат ее матери Илья Ильич Слатин, выдающийся пианист и дирижер, гастролировавший в России и за границей, основатель Харьковского отделения Русского музыкального общества (в 1871 году), симфонического оркестра и музыкального училища, впоследствии преобразованного в Харьковскую консерваторию. Так или иначе, уже к девяти-десяти годам нельзя было не заметить исключительной одаренности Марии Вениаминовны. На нее обратила внимание проживавшая в Витебске замечательная пианистка, ученица Антона Рубинштейна Фрида Давидовна Тейтельбаум-Левинсон¹. Она окончила с отличием Петербургскую консерваторию в 1897 году, после смерти своего великого учителя, по классу проф. Малоземовой, несколько лет концертировала за границей, а затем, выйдя замуж, поселилась в Витебске. Человек обеспеченный, она за все годы ее жизни в Витебске имела всего трех учеников, занимаясь с ними безвозмездно. Это были Мария Вениаминовна, мой старший брат Анатолий и Зиновий Китаев, в дальнейшем известный московский аккомпаниатор. Вначале Марила привозила из Невеля в Витебск (тогда этот стокилометровый путь занимал три с половиной часа на скором поезде) раза два-три в месяц на уроки ее мать. Ночевали они у нас, а наутро возвращались в Невель. Вскоре Марила смело стала ездить одна.

Внешность ее была необычной: огромный лоб, взгляд, выражавший удивительную для десятилетней девочки глубину мысли и концентрированность воли. Игра ее уже тогда во многом позволяла уловить те свойства, которые потом определили всю неповторимость ее зрелого артистического облика: значительность, масштабность, бетховенское «Es muß sein!»², пружинящий, напряженный ритм и прежде всего неизменно высокий этический тонус всего музицирования. Из всего, что она играла в те годы, я запомнил на всю жизнь две «Песни без слов» Мендельсона: № 10 h-moll (Agitato

¹ Ф. Тейтельбаум-Левинсон была одним из первых лауреатов премии им. А. Рубинштейна, учрежденной по завещанию ее великого учителя.

² «Да будет так!»

е con fuoco, опус 30 № 4) и особенно мою любимую № 14 c-moll (Allegro non troppo, опус 38 № 2). Никто из слышанных мною впоследствии пианистов не сумел вложить в нее столько внутренней силы и убежденности, сколько эта девочка с толстой косою почти до колен, упрямо кивавшая за роялем головой, как бы поддакивая своей игре.

В ней органически сочетались серьезность не по годам (тогда это относилось в основном только к музыке) и живой, веселый нрав, общительность. В нашей тесной компании двоюродных братьев и сестер она принимала непременно участие как «режиссер» и «сценарист» наших детских игр, всегда придумывая какие-либо затейливые ходы в их сюжетном построении. Ей было тринадцать лет, когда ее приняли в Петербургскую консерваторию сначала в класс О. К. Калантаровой, а затем в класс к «самой» Анне Николаевне Есиповой.

В ее консерваторские годы мы встречались с Марилой почти исключительно летом. Она приезжала погостить к нам на платформу Сосновка — в 13 километрах к югу от Витебска, где мои родители снимали дачу с 1913 по 1915 год. Марила поражала нас трудно постижимой для пятнадцати-шестнадцатилетней девочки широтой познаний в самых разных областях гуманитарных наук. Увлекалась она тогда и своеобразным «хождением в народ». Один из эпизодов этого «хождения» чуть не окончился трагически. Она отправилась в поле — помогать знакомым крестьянкам жать рожь. Спустя час или два Марила вернулась домой. Кисть правой ее руки была туго замотана носовым платком, из-под которого сочилась кровь. Моя мать осторожно размотала платок. Картина, которую мы увидели, была ужасна. Большой палец правой руки держался у нее почти только на сухожилии — настолько глубоко порезала она его серпом, обращаться с которым у нее, естественно, большой сноровки не было. К счастью, смолоду Марила отличалась завидным здоровьем, напоминая этим своего отца, который вплоть до восьмидесяти лет сохранял и здоровье, и феноменальную работоспособность. Каким-то чудом палец зажил, и пианизм ее не пострадал.

Одновременно два лета подряд (1913—1914) гостила у нас и другая моя кузина, племянница моей матери Зофья Штейнберг (ныне — доктор медицины, известный варшавский врач). Обе мои кузины были ровесницами (родились в 1899 году), очень подружились и без конца рассуждали на всякие этические и философские темы.

Потом мы встречались с Марилой периодически. В 1919 году я провел летом три недели в Невеле. Это было время наиболее тесного общения и полного взаимопонимания с Марилой. В мир музыки к тому времени я начал входить уже более или менее сознательно. Марила часами играла множество самых различных произведений. Кроме Баха, Моцарта и Бетховена, занимавших центральное место в ее репертуаре с малолетства и до кончины, она тогда много играла Брамса, Листа (Сонату *h-moll* и «Сонеты Петрарки»), Шумана — Вторую и Третью сонаты, «Танцы Давидсбюндлеров», «Крейслериану» и Фантазию *C-dur*. Впоследствии я понял, что в Листе и особенно в Шумане, как она исполняла его в ту пору и еще много лет спустя, с наибольшей силой сказалось влияние Ф. М. Блуменфельда, ученицей которого она была с 1916 по 1918 год. Эти занятия не были юридически оформлены: переход учащегося от одного педагога к другому в те годы не поощрялся.

Уже и тогда, на девятнадцатом году своей жизни, и в еще большей степени в последующие — 20-е и 30-е годы, в пору наивысшего расцвета ее уникального дарования, Мария Вениаминовна, нисколько не затушевывая, не приглушая романтической трепетности музыки Шумана, раскрывала в ней такую необъятную ширь, такую гордую мощь духа, которая заставляла вспомнить Бетховена. Могучее утверждение величия человеческого духа *C-dur*’ной фантазии начиналось еще до появления первой темы, с первых же двух тактов, когда на слушателя обрушивался громopodobный каскад шестнадцатых, покорявший яростной, столь характерной для всего искусства Марии Вениаминовны убежденностью (и — как естественное ее следствие — убедительностью!) в непрекращаемой силе этого обращения к человечеству, этого «*Durch alle Töne tönet*»³, не случайно поставленного Шуманом в качестве мотто в рукописи фантазии.

Почетное место в репертуаре Марии Вениаминовны занимала и *d-moll*’ная прелюдия и fuga, опус 62 Глазунова, к которому она относилась тогда с чувством глубочайшего уважения (оно, как потом я убедился, было взаимным). С тех пор я навсегда полюбил это замечательное произведение и никак не могу понять пианистов, не замечающих его. Ежедневно Марила играла (и пела все вокальные партии своим

³ «Сквозь все звуки звучит» (нем.) — строка из стихотворения Ф. Шлегеля.

приятным, небольшим, но очень выразительным голосом) «Сказание о граде Китеже». Она боготворила эту оперу. Марила рассказывала мне много об Иване Васильевиче Ершове, подготовив меня таким образом к последовавшей затем встрече и общению с этим великим артистом.

К этому времени Марила уже свободно владела немецким, французским и латинским языками, закончила трехмесячные курсы руководителей детских площадок при Курсах Лесгафта, помимо фортепиано училась в классе органа профессора И. И. Гандшина и в дирижерском классе Н. Н. Черепнина. На подаренной ею мне партитуре Итальянской симфонии Мендельсона сохранилась ее надпись: «Божественный Николай Николаевич!»

«Хождение в народ» сменилось другими, родственными ему увлечениями. Ведь на протяжении всей жизни Марии Вениаминовны не было периода, когда она не была бы чем-либо страстно увлечена. Эту эпоху (1917—1918 годы) она описала в публикуемом далее фрагменте из ее воспоминаний.

Так, в 1917 году она была секретарем отделения народной милиции Коломенского района Петрограда. Распухшие от множества дел после свержения самодержавия папки она таскала с собой в консерваторию и вываливала на стол рядом с партитурами и клавирами. Как она рассказала мне, в то памятное лето 1917 года Черепнин в комическом ужасе восклицал: «Мария Вениаминовна! Что же, в конце концов, у нас здесь, дирижерский класс или милицейский стол?» Кстати сказать, как это было характерно для нравов нашей *Alma mater* (нашей, ибо и я имел честь окончить пятью годами позднее ту же консерваторию), 44-летний профессор обращается к своей 17-летней ученице по имени и отчеству и уж конечно никак не на «ты». Я застал еще эту милую церемонность. Во всяком случае, на композиторском факультете она была у нас почти обязательной, мы звали друг друга по имени и отчеству и на «вы». Убежден, что некоторый крен в эту сторону, безусловно, предпочтительнее противоположных ему обычаев, например повсеместного «тыканья» студентов их педагогами.

В 1918 году у Марии Вениаминовны настолько сильно заболели руки (возможно, она переиграла их, я не помню точно), что она вынуждена была взять отпуск в консерватории и на какое-то время совершенно прекратить занятия на фортепиано. Она вернулась в Невель и с присущим ей жаром стала работать в детском саду воспитательницей. С работы

она приходила настолько утомленной, что мгновенно засыпала прямо за обеденным столом, не дождавшись, пока старшая сестра принесет ей тарелку супа. Я видел эту картину несколько раз. И все же вечерами Марила упорно изучала философию. В это время в Невеле оказались два талантливых литературоведа — Лев Васильевич Пумпянский и Михаил Михайлович Бахтин. Совместно с Марией Вениаминовной и двумя-тремя другими серьезными молодыми людьми они устраивали «философские ночи»: читали и комментировали какой-либо классический труд по философии — от древних греков до Канта и Гегеля⁴.

Последний год перед окончанием консерватории Мария Вениаминовна, как известно, занималась у Л. В. Николаева (вместе с В. В. Софроницким).

Основатель Петербургской консерватории Антон Григорьевич Рубинштейн завещал консерватории капитал, на проценты с которого ежегодно приобретался рояль, присуждавшийся лучшему из оканчивающих консерваторию пианистов. Обязательное условие, поставленное завещателем, требовало, чтобы такую премию получал только один пианист из каждого выпуска и действительно лишь достойный кандидат. Награжденный Рубинштейновской премией получал звание лауреата Петербургской консерватории. Это звание, ныне совершенно забытое, ценилось очень высоко во всем мире. Последний раз оно было присуждено летом 1921 года. Однако художественный совет консерватории счел при этом необходимым впервые нарушить волю А. Рубинштейна и присудил Рубинштейновские премии двум пианистам одновременно, ибо ни одного из них невозможно было обделить за счет другого. Это были Мария Юдина и Владимир Софроницкий, завершившие блистательный список лауреатов Петербургской консерватории. В ту пору большое распространение получила шутка, что, мол, консерваторию окончили самая мужественная из пианисток и самый женственный из пианистов. Если первую половину этого определения можно принять без спора, то вторая — не более чем игра слов, ибо искусство Софроницкого было мягким и лиричным, но никак не женственным.

⁴ Спутница юных лет, близкий друг М. В. Юдиной до самых последних ее дней Е. О. Тиличева в своих воспоминаниях пишет: «Общение с М. М. Бахтиным и Л. В. Пумпянским, как и посещение Вольной философской ассоциации, несомненно содействовало всестороннему развитию и мышлению Марии Вениаминовны» (неопubl. рукопись).

На выпускном экзамене Мария Вениаминовна играла Фортепианный концерт Германа Бика. А на публичном акте было объявлено, что Мария Вениаминовна Юдина приглашена преподавать в консерватории.

Я приехал в Петроград в конце сентября 1921 года и поступил на композиторский факультет консерватории. Первое время я жил совместно с Марией Вениаминовной и ее младшим братом Борисом на Крюковом канале, против развалин Литовского замка, рядом с Мариинским театром, — в том самом доме, где в разное время жили Направник, Лядов и Стравинский. Через полтора месяца я нашел себе отдельную комнату. Мы с Марией Вениаминовной виделись в эти годы часто, но всегда мельком, наскоро. И я был занят с утра и до ночи, и у нее для встреч не хватало времени: преподавание, собственные занятия, игра на органе, для чего надо было идти в консерваторию либо к шести часам утра, либо от полуночи до двух часов ночи, ибо остальное время орган оказывался занятым. Наконец, уроки в классе Э. А. Купера. В 1923 году торжественно отмечалось двадцатипятилетие его дирижерской деятельности. К своему юбилею Эмиль Альбертович поставил на сцене Мариинского театра «Тангейзера» в парижской редакции — с вакханалией в гроте Венеры (впервые на русской сцене). После второго действия началось чествование Купера при открытом занавесе. После речей А. К. Глазунова и еще двух-трех официальных лиц от имени дирижерского класса произнесла речь на латинском языке Мария Вениаминовна. Закончив ее, она расцеловалась со своим профессором. И то и другое немало удивило театральную публику. В те годы в кругах Академии наук и университета академики и профессора чествовали друг друга по-латыни, но на сцене оперного театра это было беспрецедентным явлением и еще долго служило предметом оживленных комментариев.

Нельзя не упомянуть о поклонении моей кузины, я бы даже сказал, культе Н. К. Метнера. Хорошо помню, с каким благоговением (как позднее — о Стравинском) она рассказывала мне, что, будучи в Москве, встретила неожиданно на углу Молчановки и Борисоглебского переулка Николая Карловича и долго беседовала с ним. Мария Вениаминовна тогда много играла его фортепианных сочинений.

Не раз в те годы в бетховенских программах Эмиля Купера в филармонии (тогда программы симфонических концертов почти сплошь были монографическими) исполняла она

Четвертый и Пятый фортепианные концерты, причем особенно незабываемой была ее интерпретация второй, медленной части G-dur'ного концерта. Систематически выступала Мария Вениаминовна в начале 20-х годов и с сольными концертами. Точно и выразительно воссоздает ее артистический облик тех лет В. М. Богданов-Березовский в своей последней книге «Дороги искусства».

В начале 30-х годов Мария Вениаминовна некоторое время работала в Тбилисской консерватории. Она часто приезжала и в Москву, но, так как не имела собственного жилья, время от времени она приходила к нам позаниматься (в 1930 году я переехал в Москву). При всем преклонении перед ее игрой, эти занятия каждый раз приводили меня в трепет, ибо я хорошо знал, что для моего пианино фирмы «Kaim» два часа занятий Марии Вениаминовны с ее мощным ударом, рассчитанным на концертные рояли, не пройдут даром. И действительно, почти каждый раз наутро после ее «набега» мне приходилось приглашать настройщика.

Иногда у нас проходили и встречи Марии Вениаминовны с ее друзьями. Помню несколько появлений в нашем доме любимого и чтимого мною Михаила Фабиановича Гнесина. Сильное впечатление произвел на меня приход однажды Бориса Леонидовича Пастернака. Мы тогда жили в старинном особняке, построенном в 1806 году, занимали в нем бывший парадный зал с четырьмя большими алебастровыми колоннами. Зал этот был разгорожен фанерной перегородкой на две комнаты. Борис Леонидович внимательно посмотрел на стены и колонны и рассказал своим характерным глуховатым голосом, что в молодости в этом зале он не раз танцевал с юной дочерью хозяев особняка. Из соседней комнаты, куда я удалился, чтобы не мешать собеседникам, мне был слышен весь их разговор. Он поразил меня своеобразным ритмом и тонусом. Беседа шла на этические темы, близкие обоим собеседникам. После каждой фразы, сказанной Борисом Леонидовичем (или Марией Вениаминовной вполголоса, почти про себя), наступала томительная (как мне казалось вначале) пауза. Лишь потом я уловил, что все это были как бы мысли вслух. Высказывалось сокровенное, не всегда просто и легко сказуемое. И потому были и частые, иногда весьма длительные паузы...

Концертировали мы с Марией Вениаминовной совместно лишь однажды — зимой 1958 года. Тогда она сыграла со мною в Новосибирске концерты Моцарта d-moll (№ 20) —

27 января — и Бетховена Пятым — 3 февраля — и затем в Томске те же концерты 8 и 11 февраля.

Печальная весть о кончине Марии Вениаминовны застала меня в Иркутске, где у меня были гастрольные концерты, и я не смог проводить ее в последний путь.

А. В. Бирмак

Впервые я встретила с Марией Вениаминовной Юдиной, тогда еще Марусей, в 1913 году. Я поступила в Петербургскую консерваторию в класс профессора Анны Николаевны Есиповой и одновременно там же начала посещать специальные классы.

В первый же день мое внимание привлекла девочка лет тринадцати-четырнадцати. Крупная, несколько тяжеловатая, она выглядела старше своих лет. Высокий лоб, слегка вьющиеся каштановые волосы, заплетенные в две тугие косы. В лице ничего примечательного, но взгляд серых глаз, внимательный, пытливый, как бы читающий мысли собеседника, придавал ее лицу особое, не по годам суровое выражение, что и делало ее непохожей на других. Одетая она была в темную матроску, ничего яркого, бросающегося в глаза. Она трудно сходилась с подругами, не принимала участия в наших затеях и все свободное время читала.

На первом уроке Есиповой я снова встретила Марусю. Анна Николаевна из-за болезни занималась дома в своей «голубой» гостиной и требовала, чтобы в день занятий ученики слушали своих товарищей. Анна Николаевна не пропускать ошибок ни в нотах, ни в выполнении своих указаний. Это сразу дисциплинировало ученика, приучало к ответственности. Есипова не кричала, не швыряла нот, как это делали другие педагоги, но, если Анна Николаевна тихо произносила: «Милочка, это никуда не годится», — ученица понимала, что надвигается гроза, и рада была унести ноги.

Есипова любила думающих учеников. Именно такой и была Юдина. Наделенная чувством ответственности, собранная, на лету схватывающая указания, она никогда не раздражала педагога. По-видимому, Есипова ценила в ней, помимо дарования, все эти качества и потому часто одобрительно кивала головой и ласково улыбалась ей. А на похвалы Анна Николаевна была скупа. Несмотря на то, что у всех была

определенная техническая подготовка (Есипова принимала только на высший курс), ученики обязательно изучали «технические» произведения. Марусю мы слушали с интересом. Во-первых, привлекало само ее исполнение, и, кроме того, ей не требовалось элементарных замечаний, работала она умно, и Есипова много занималась с ней художественной отделкой, звуком, педалью. У Маруси были отличные, пианистически удобные руки, большие, с широкой пястью. Она уже тогда брала дециму. Аккордовая и октавная техника не составляли труда, звук был плотный, мощный, но легкость и прозрачность вначале не были ей свойственны.

Ходили мы вместе на концерты в Дворянском собрании, как тогда назывался Большой зал филармонии, посещали в Малом зале консерватории концерты известных артистов и ученические вечера. Ученики Есиповой и Ауэра пользовались правом бесплатного посещения всех концертов консерватории. Существовавшая тогда прекрасная традиция — бесплатные концерты для студентов консерватории — давала нам возможность слушать не только своих замечательных исполнителей — дуэт Л. Ауэра и Есиповой, юного Я. Хейфеца и других, но и зарубежных гастролеров: Бузони, Тибо и многих иных прекрасных музыкантов. Конечно, мы с Марусей не пропускали таких концертов. Ходили мы и в музей, читали интересные книги, которыми обменивались. В консерватории мы основательно изучали классическую литературу, романтиков и русских авторов. Кроме литературы, штудировали историю искусств, читали Тэна, «Леонардо да Винчи» Волынского и даже пытались читать Платона. Но это еще было не по нашему разумению. В общем, мы проводили время интересно.

Через год мы обе тяжело пережили смерть Есиповой. По совету Глазунова Маруся перешла в класс В. Н. Дроздова — пианиста есиповской школы, а я вернулась к О. К. Калантаровой, которая готовила меня в консерваторию. Как я позже поняла, Есипова развивала у Маруси художественный вкус, тонкость фразировки, много работала над звуком, стилем, добываясь разнообразия красок и технической точности. Все это, несомненно, заложило основы будущего мастерства Юдиной. Дроздов работал по методу есиповской школы. Сам будучи отличным виртуозом, уделял большое внимание и развитию техники.

Насколько мне известно, Маруся посещала класс Ф. М. Блуменфельда. К нему она попала, получив прекрас-

ную школу, имея известный художественный и технический запас знаний. Поэтому Блуменфельд мог уже дать большую свободу ее творческой фантазии. Кончала она консерваторию у Л. В. Николаева...

Хорошо помню Юдину в 20-е годы — свежие веяния, поиски новых путей в искусстве оказали свое влияние на восприимчивую натуру Маруси. Для нее это время смелых дерзаний, оригинальных трактовок, среди которых были и удачи и просчеты. Помню, на каком-то концерте играла она Фантазию Шумана, и все было исполнено в зеркальном отражении. Там, где в нотах стояло *forte*, у нее было *piano*, и наоборот. Многих музыкантов удивила такая трактовка, профессор же Николаев после концерта сказал: «Маруся ищет и ищет. Надеюсь, когда-то все-таки найдет».

Происходило это из-за того, что она больше всего боялась штампа, подражания кому-либо. «Я не хочу ни на кого быть похожей. Пусть даже не так, но это будет мое собственное», — сказала она мне тогда.

После окончания консерватории мы встречались реже, у каждого были свои дела и заботы. Однако мы всегда посещали концерты друг друга и честно высказывали свое мнение.

Так, после концерта, где я играла сонату Листа *h-moll*, Маруся сказала, что в моей игре слишком много эмоций, ей хотелось большей философской глубины. Это замечание заставило меня еще раз продумать свое исполнение, и в следующий раз после концерта она подошла и сказала, что теперь оно ей больше нравится. Я же не соглашалась с некоторыми крайностями в ее игре. Но мы всегда уважали друг друга, и даже в тот мятежный период я ценила ее дарование, страстность и волю в искусстве.

Шли годы, и постепенно исчезли противоречия в творчестве Юдиной, исполнительское искусство ее, наряду с драматизмом и волевым накалом, приобрело новые качества — поэтичность, ярче выраженные, чем раньше, лиризм и теплоту; играла она теперь просто, благородно, «не мудрствуя лукаво». До сих пор не могу забыть, с какой подлинной теплотой, проникновенностью исполнила она хоральную прелюдию Баха в обработке Бузони. Какими органичными красками зазвучал рояль! И совсем по-новому для нее передала она песни Шуберта — Листа «Маргарита за прялкой» и «Мельник и ручей». Трудно передать в словах, сколько поэтичности, обаяния, я бы сказала, высокой одухотворенности было в этих прекрасных образах человека и природы...

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

КОНЦЕРТЫ ПЕРСИМФАНСА

СЕЗОН 1928-29 ГОДА

Десятый концерт I абонемена 25 марта 1929 г.

Десятый концерт II абонемена 1 апреля 1929 г.

ПРИ УЧАСТИИ

М. В. ЮДИНОЙ

(ФОРТЕПИАНО)

ПРОГРАММА

БЕТХОВЕН. Восьмая симфония, F-dur, Op. 93.
I. Allegro vivace e con brio.
II. Allegretto scherzando.
III. Tempo di minuetto.
IV. Finale. Allegro vivace.

БЕТХОВЕН. Пятый концерт для фортепиано
с оркестром, Op. 73.

I. Allegro
II. Adagio un poco mosso.
III. Rondo. Allegro.

без перерыва.
Соллист М. В. Юдина.

ПЕРЕРЫВ

БАХ. Концерт для фортепиано (клавесина), D-moll.

Allegro.
Adagio.
Allegro.

Соллист М. В. Юдина.

БАХ—ГЕДИКЕ. Пассакалья C-moll для органа в переложении
для оркестра.

Начало в 8 час. вечера.

Ролья фабрики К. БЕХШТЕЙН.

Десятый концерт I абонемена — 8 апреля 1929 г.

Десятый концерт II абонемена — 15 апреля 1929 г.

Памяти Ф. ШУБЕРТА

Соллисты: И. С. Колдковский (виолончель).

В программе, кроме произведений Шуберта, предположены и исполнены
получившая I премию на Всесоюзном Шубертовском конкурсе
Симфония Х. Аттерберга.

Программа концертов Персимфанса
с участием М. В. Юдиной

Много самых разнообразных произведений слышали мы в исполнении Юдиной, и всегда покорила нас ее яркая индивидуальность, поистине шекспировский драматизм, мудрость и светлая поэзия ее искусства.

Д. Д. Шостакович

В 1921 году в классе Леонида Владимировича Николаева, моего учителя по фортепиано, был удивительный выпуск: Юдина и Софроницкий. Их выпускной концерт в консерваторском Малом зале — одно из наиболее сильных музыкальных впечатлений моей молодости. Малый зал был заполнен до отказа, во всем чувствовалась особая атмосфера премьеры, праздничность, приподнятость без истерии. Успех у выпускников (и Софроницкий, и Юдина играли тогда, помнится, *h-moll'*ную сонату Листа, причем первым выступал Софроницкий — у Николаева ученики играли всегда строго в алфавитном порядке) был исключительный. Бурные аплодисменты — я бы сказал, умные бурные аплодисменты — ничего от дешевого успеха какого-нибудь душки-тенора.

Николаев ставил Юдину и Софроницкого в пример другим ученикам. «Вот ты бы послушал, — говорил он мне, — как эту пьесу Маруся играет». (Юдину он называл Марусей, а Софроницкого — Вовой или Вовочкой.) «Ты послушай, как она четырехголосные фуги играет, каждый голос имеет свой тембр». Я слушал: действительно, каждый голос имел свой тембр, хотя теоретически это казалось невозможным. Баха Мария Вениаминовна играла удивительно. Иногда мы с ней музицировали в четыре руки. Дело в том, что профессор наш весьма часто опаздывал: назначит занятие, предположим, на одиннадцать часов, а приходит часа в три, а то и в четыре. Ученики по большей части разбегались — время было трудное, забот и хлопот хватало. Мы с Марией Вениаминовной наиболее упорные были ученики: наберем в библиотеке нот и читаем с листа, ждем Николаева. Помню, играли в четыре руки Прелюдию и фугу *gis-moll* Танеева. Юдина читала ее с листа без труда, а ведь это очень сложное произведение.

Я показывал ей свои сочинения — и фортепианные, и прочие. Мария Вениаминовна отнеслась к ним доброжелательно. Она, в свою очередь, познакомила меня с фортепианной му-



Гравюра В. Фаворского «Квintет соль минор Д. Шостаковича». Художник изобразил музыкантов, студентов класса камерного ансамбля М. В. Юдиной

зыкай Кшенека, Хиндемита и Бартока. Fis-moll'ный фортепианный концерт Кшенека в ее исполнении мне очень нравился; раз или два я с удовольствием подыграл ей партию второго фортепиано.

Замечательно Юдина играла Листа — те небольшие его сочинения, где Лист расставил ноты с несвойственной ему скупостью, вроде «Женевских колоколов» (лучшее, по-моему, из его фортепианного наследия). Она глубоко чувствовала и понимала Бетховена. Меня особенно изумляла в исполнении Юдиной последняя из бетховенских сонат, с-moll. Слушаешь вторую часть — очень нелегкую для восприятия — и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно. Кстати, именно Юдина посоветовала мне выучить бетховенский опус 106, знаменитый «Hammerklavier». «Что это вы все играете «Лунную» да «Аппассионату», — упрекнула она меня однажды, — возьмитесь за «Hammerklavier»! Николаев дал на это согласие; перед тем, как нести сочинение на урок к профессору, я несколько раз показал его Юдиной.

Мария Вениаминовна была человеком необыкновенно добрым и чистым, но, наверное, не очень счастливым. В сущности, она была очень одинока.

В ее исполнительстве очень важную роль играло эмоциональное начало, многое зависело от настроения. Когда я пытался узнать о причинах тех или иных интерпретационных, как мне казалось, «странностей», она неизменно отвечала: «Я так чувствую, так получается убедительнее».

Юдина в годы занятий у Николаева была для меня одним из кумиров. Иногда я старался в исполнительстве ей во всем подражать: она делает где-нибудь *ritenuto* — значит, и я в этом месте его обязательно сделаю. Много позже я понял, что шел, наверное, по неправильному пути. Надо было не отдельные приемы или краски копировать, а учиться чему-то более общему, масштабному. Но и эта моя юношеская учеба принесла ощутимую пользу — ведь подражал я такому зрелому мастеру, каким и в консерваторские годы уже была Мария Вениаминовна Юдина.

*С. И. Савшинский**

Среди учеников Леонида Владимировича Николаева особняком стоит Мария Юдина. Она училась у Николаева недолго, и хотя после окончания образования в 1921 году, одновременно с Софроницким, работала педагогом консерватории рядом с учителем и не порывала с ним творческих связей ряд лет, но ее путь как художника и пианиста, несомненно, выходит из рамок «николаевской школы». И все же дисциплинирующее воздействие работы под руководством

* Публикация воспоминаний Савшинского подготовлена В. И. Рензиным по материалам, содержащимся в личном фонде С. И. Савшинского (ЛГАЛИ, ф. 3638). За основу взяты машинописный вариант экземпляра монографии «Леонид Николаев», над которым С. И. Савшинский работал в 1943—1950 гг., его неопубликованные воспоминания «Люди. Петроград. 1921—1925», воспоминания о встречах с деятелями литературы и искусства — «Памятные встречи с М. В. Юдиной», над которыми работа велась в 50—60-е гг. и практически не прекращалась до кончины автора. Опубликованы были со значительными сокращениями лишь два раздела воспоминаний. (См.: Савшинский С. Леонид Николаев. Л.—М., 1950, с. 173; сб. «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., 1962, с. 272, 273 — Савшинский С. Воспоминания о былом.)

Леонида Владимировича оставило свой след: это — строгая организованность исполнительского процесса и ораторская приподнятость ее пианизма.

Причину пианистической «особости» М. В. Юдиной надо видеть в «особости» ее натуры, в своеобразии творческого метода, наложившего свой отпечаток и на понимание ею выразительных свойств инструмента — рояля, и на исполнение Юдиной, всегда значительное по своим субъективным устремлениям. Ее исполнительские концепции всегда построены на глубокой философской основе и связаны с совершенно конкретными поэтическими образными представлениями и даже сюжетами.

Фанатическая убежденность и полная самоотдача пианистки живущим в ее представлении образам увлекает слушателя и даже гипнотизирует его. Большой масштаб, в котором она мыслит и чувствует, впечатляет нередко подавляющим образом. Одной из характерных особенностей ее пианизма того времени (20-е годы. — *Ред.*) было то, что из палитры выразительных средств она почти исключала полутона и играла на «полюсах» эмоций и динамики, как художник, рисующий блан-нуар.

С Марией Вениаминовной Юдиной я впервые познакомился лишь когда приступил к педагогической работе в консерватории¹.

Ее внешний облик сразу же останавливал на себе внимание. Чудное чистое девичье лицо (ей тогда было всего лишь 22 года) с огромным запрокинутым лбом, внимательным взглядом больших серых глаз, тяжеловатая фигура в длинном, прямыми складками ниспадающем до полу черном платье, неторопливые движения — все это выглядело анахронизмом и напоминало облик скорее не артистки, а юной монахини.

И тем более, впервые попав на концерт Юдиной, я был поражен неожиданно огромной силой артистического воздействия, которая таилась в этой еще совсем юной девушке. Ее игра гипнотизировала необычайной убежденностью, подавляла властью артистической воли, захватывала ораторской приподнятостью речи скорее проповедника, чем трибуна. Рельеф интонаций таков, что за каждой фразой, сыгранной Юдиной, чувствуется мыслимое ею слово. Она вся экстати-

¹ Юдина и Савшинский начали свою педагогическую деятельность в Петроградской консерватории одновременно, в 1921 г.

чески отдавалась исполнению. В нем не было ничего женственного — ни мягкой нежности, ни ласковости, ни грации. Не это присуще артистическому облику Юдиной. Ее игра исполнена покоряющей мужественной силы, начиная с огромного, симфонического диапазона динамики.

Силища и энергия в ее руках огромны. Да и сложения они скорее мужского: широкая пясть с большими, мощными, широко расставленными пальцами, которые, играя, пианистка несколько скрючивает. Получается подобие хватки орлиной лапы.

Исполнение Юдиной уже в ту пору увлекало глубокой сосредоточенностью, многозначительностью и масштабностью. Поэтому ей особенно удавались углубленные размышления и горькие исповеди Баха, героико-драматические произведения Бетховена и Листа. Запомнилось ее исполнение дантовской quasi-сонаты, Четвертого концерта Бетховена и его же Фантазии с хором.

Юдину всегда влекло к исполнению новой музыки, и она справедливо гордилась тем, что была первой исполнительницей ряда капитальных произведений. Сохранилось в памяти исполнение монументальных сонат Щербачева и Шапорина, позднее — Шостаковича.

Характерной чертой творческого метода Юдиной является то, что идеи и образы нередко рождаются у нее а priori. Их источник — не непосредственно музыка произведения, а общие соображения о творчестве композитора, исторические сведения об эпохе, биографические данные, случайные высказывания автора и даже философские концепции, относящиеся или произвольно относимые пианисткой к исполняемой пьесе.

Как пример я мог бы вспомнить исполнение Юдиной 32 вариаций Бетховена. Играла их Мария Вениаминовна, на мой взгляд, странно. Когда после концерта я вошел в артистическую, она с горячим интересом обратилась ко мне (в ту пору мы хорошо дружили): «Ну, как вариации?» Я по дружбе ответил откровенно: «Не понял, Маруся!» — «Что ты, ведь это «Буря» Шекспира», — возмутилась она и, подойдя к роялю, стала наигрывать: это Калибан, это Просперо и т. д. И все же, сознаюсь, я не стал понимать больше того, что услышал с эстрады².

² Кстати, по другим источникам, Бетховен не по поводу этих вариаций, а по поводу XVII сонаты сказал вопрошавшему его о содержании: «Прочтите «Бурю» Шекспира». — *Прим. С. Савшинского.*

Такой метод творчества значительно обогащает исполнение в тех случаях, когда эмоциональный тон и интонационный склад предпосылок, а также возможности его воплощения в исполняемой пьесе совпадают. (Так оно бывает в удавшихся программных произведениях. Таких удач у Юдиной множество. И они запоминаются надолго.) Когда же такого соответствия нет, то прямолинейное приложение принципа становится «прокрустовым ложем» для музыки. И Мария Вениаминовна не избежала на своем творческом пути таких ошибок.

Нельзя сказать, что ее игра была совершенно свободна от недостатков. Некоторая «корявость» техники, форсировка звучаний изживались ею на протяжении ряда лет. Но теперь³ Юдина — художник выдающийся не только глубоким и идейным содержанием своего творчества, но и пианистка, замечательная своим мастерством. Впрочем, возможно ли одно без другого?

Несмотря на восьмилетнюю разницу в возрасте, мы быстро подружились. Этому способствовало то, что мы — «птены одного гнезда» — школы Николаева, и то, что оба оказались новичками в педагогическом коллективе консерватории, таком почетном.

Различие в музыкальных вкусах и воззрениях не мешало нам уважать друг друга. Как к более опытному в педагогике⁴, Мария Вениаминовна, бывало, обращалась ко мне за советами. Ведь она приступила к ответственной вузовской педагогике прямо со школьной скамьи, не имея предыдущей практики. Нередко, как это бывает у молодых педагогов, она переоценивала возможности своих воспитанников. Ей думалось, что если пальцы студента «бегают», то все остальное она сможет разъяснить, показать, внушить. Но в целом работа у нее ладилась.

Ученики и особенно ученицы преклонялись перед нею, обожали ее. Вольно или невольно они подражали ей не только в манере игры, но и в манере одеваться, и в украшениях, которые она носила, и даже в интонациях речи.

³ Подразумеваются 50-е гг.

⁴ Савшинский был старше Юдиной на восемь лет: до Петроградской консерватории, с 1916 до 1921 г., С. И. Савшинский работал в Ростове-на-Дону, преподавал в местном музыкальном училище, а затем — в консерватории, преобразованной из училища. В ту пору вместе с ним трудилась музыканты, с которыми в дальнейшем сблизилась М. В. Юдина, — М. Ф. Гнесин, А. Я. Штример и др.

Молодость и горячее увлечение Марии Вениаминовны педагогикой сближали ее с учениками, которые бывали и не младше своей руководительницы. Это способствовало тому, что у нее установились дружественные с ними отношения, а это положительно сказывалось на их успехах. Учащиеся из кожи лезли, чтобы угодить своему учителю-другу. Среди воспитанников Юдиной было немало даровитых и мыслящих музыкантов. Назову Ю. Кремлева, М. Чулаки, А. Артоболевскую, А. Маслаковец, Р. Левину.

И. С. Маршак

Ленинградская и московская квартиры моего отца не сильно отличались друг от друга. В обеих был небольшой кабинет — темно-красные шкафы и полки с книгами, просторный, заваленный рукописями стол, глубокие английские кожаные кресла — и тесная столовая — круглый стол, старинный буфет и диван из красного дерева с разводами, рояль.

В той и другой комнате часто, почти ежедневно, сживали по вечерам гости. Обычно — немного, один-два человека. Они приходили не для шумного застолья и не на салонную встречу, а ради чтения стихов, духовного общения, углубленной жизни в искусстве. Отец обладал редким умением задавать тон такому разговору — по определению Пушкина — «о Шиллере, о славе, о любви». Поэзия жила главным образом в кабинете. А в столовой — звучала музыка. Припоминаю бесконечную, уходящую в мое раннее детство цепь вечеров, на протяжении которых отец читал или обсуждал стихи, говорил об искусстве и литературе с самыми разными людьми — молодыми и старыми литераторами, «великими» и начинающими актерами, художниками, музыкантами, учеными. С каждым гостем он как мог щедро делился любовью к искусству, горячими мыслями о нем, его лучшими, больше всего волновавшими его в эту минуту образцами. И так же щедро воспринимал от гостя каждый раз то своеобразное, что наполняло душу пришедшего. Для музыкантов это в значительной степени была музыка. И вечер с участием композитора или пианиста, начавшись обычно чтением стихов в кабинете, заканчивался полуночным концертом в столовой.

Как много замечательных музыкантов играло у нас на «Рёнише» — в 20—30-е годы — в Ленинграде и на «Стейнвее» — в 40—60-е — в Москве!

Но, пожалуй, дольше и постоянное всех давала эти «индивидуальные концерты» бурная и щедрая за инструментом и в жизни Мария Вениаминовна Юдина.

У Самуила Яковлевича был широчайший спектр восприятия мира. Он видел его и глазами ребенка, и глазами мудреца, прожившего огромную, сложную жизнь и воспринявшего опыт многих веков и народов. Это вполне отразилось в его творчестве — в стихах для детей и в философской лирике, в переводах английских детских песенок и сложнейших творений Блейка (который, кстати, тоже умел становиться ребенком). И ему необыкновенно импонировал широкий спектр музыкального мира Марии Вениаминовны, вмещавший в себя всю музыку от Моцарта до Стравинского, с никогда не уходящим из ее поля зрения всеобъемлющим Иоганном Себастьяном.

Маршак и Юдина могли делиться всем — мыслями о детях и о предназначении жизни и искусства, о каждом поэте и композиторе, о времени вообще и о конкретной, сегодняшней задаче. И, несомненно, творчески влияли друг на друга. Во всяком случае, я могу утверждать, что музыкальное образование Самуила Яковлевича, начавшееся в его ранней юности тесным общением с лично знавшим Глинку и опекавшим Мусоргского, Шаляпина и всю «Могучую кучку» В. В. Стасовым, в значительной степени обогатилось его сорокалетней дружбой с М. В. Юдиной. Она исполняла для него произведения самых различных композиторов, и больше всего, по обоюдному тяготению, Баха. Хорошо помню, с каким восторгом Самуил Яковлевич по приглашению Марии Вениаминовны слушал исполнение баховских «Страстей» («по Матфею» и «по Иоанну») в довоенной Ленинградской академической хоровой капелле, руководимой известным музыкантом М. Г. Климовым (на них он всегда брал меня с собой — это были в самом деле великолепные концерты, звучащие в моих ушах до сих пор — через сорок лет).

В середине 30-х годов — до самого переезда в Москву в 1938 году — Самуил Яковлевич с большим увлечением руководил в Ленинграде особым детским клубом — «Детским университетом», как его любовно называли организаторы и участники. В этом «университете» регулярно собирались наиболее талантливые ребята-поэты, отобранные в ходе Киров-

ского конкурса молодых дарований. Задачей клуба, по замыслу Самуила Яковлевича, было дать этим ребятам, дополнительно к школьному образованию (одним из строжайших правил клуба было не пренебрегать школой!), углубленные сведения в самых разных областях, и притом «из первых рук». Самуил Яковлевич постоянно привозил к ребятам академиков, ученых, путешественников, лучших художников и актеров, крупнейших общественных деятелей. А к их музыкальному воспитанию привлек Марию Вениаминовну, которая охотно давала ребятам великолепные концерты.

Пожалуй, самым объединяющим свойством Марии Вениаминовны и Самуила Яковлевича, помимо безграничной преданности искусству, была щедрость. Оба они проявляли ее во всем — в том, как делились своим духовным богатством и как всегда были готовы прийти на помощь к людям. И даже в том, как оба были не приспособлены к повседневной, не всегда щедрой жизни.

Дружба с Марией Вениаминовной продолжалась и после переезда ее и Самуила Яковлевича в Москву. Они по-прежнему более или менее регулярно встречались, она приходила к отцу и играла ему Баха в нетопленной московской квартире во время войны. А вскоре после войны привлекла его к подготовке задуманного ею замечательного издания песен Шуберта. Обладая отличным литературным вкусом, Мария Вениаминовна была не удовлетворена существовавшими ремесленными эквиритмическими переводами текстов. И с большой энергией требовала, чтобы ей помогли лучшие переводчики.

В сохранившемся письме от 20 июня 1949 года она писала С. Я. Маршаку:

«Дорогой и глубокоуважаемый Самуил Яковлевич!

Я страшно жалею, что не так повела разговор с Вашей милостью. Надо было пойти к роялю и спеть 3—4 лучших вещей.

Умоляю Вас сделать «An Mignon»¹ — ну хотя бы ее одну...

Это одна из самых задушевных вещей у Шуберта...

К письму были приложены переписанные ее рукой немецкие тексты — «К Миньоне» и «Рыбак» Гёте (на последнем — приписка: «Об этом не было речи, но это дивно»).

¹ «К Миньоне» — стихотворение Гёте.

И Самуил Яковлевич сделал оба перевода. Перевод «К Миньоне» он передал Марии Вениаминовне, и она использовала его в издании «Песен» (этот перевод при жизни Самуила Яковлевича больше нигде не публиковался — даже я узнал о его существовании только после его смерти от Марии Вениаминовны). А перевод «Рыбака» так и остался в письменном столе отца — по-видимому, что-то ему помешало оксничательно его отделать. Но мне хотелось бы краткий очерк, посвященный дружбе двух замечательных людей — М. В. Юдиной и С. Я. Маршака, закончить публикацией этого рожденного их дружбой, пусть не вполне завершенного перевода.

РЫБАК
(из Гёте)

Бежит поток, шумит поток,
Бурлит меж берегов,
Сидит-глядит на поплавок
Спокойный рыболов.

Глядел он долго, недвижим,
Как пенится волна.
И вдруг русалка перед ним
Всплыла с речного дна.

Она плывет, она поет:
— Зачем в мертвящий зной
Влечешь ты бедный мой народ
Приманкою земной?

Узнай у рыбок золотых,
Как любо им на дне,
И смело с берегов крутых
Бросайся вниз ко мне!

Смотри, как солнце, не спеша,
Нисходит в бездну вод,
Чтоб завтра, свежестью дыша,
Взойти на небосвод.

Тебя зовет, отражена
Спокойной синевою,
Небес вечерних глубина
И зыбкий образ твой.

Растет поток, бурлит поток,
Журчит: «Рыбак, сюда!»
Его босых коснулась ног
Прохладная вода.

Плывет русалка и зовет
На дно, в подводный мрак.
И в глубину бездонных вод
Ушел за ней рыбак.

Мария Вениаминовна пережила своего друга на семь лет. В последний раз она играла для него в Доме литераторов, в часы прощания с Самуилом Яковлевичем. Играла несколько часов за стеной зала, в котором он лежал, — и, как всегда, играла Баха.

А. И. Порет

Марию Вениаминовну я знала с моей ранней юности. Как известно, она очень любила живопись и сама училась рисовать. Она просилась и ко мне в ученицы, но я, восхищаясь ее искусством, признаться, боялась учить ее. Она часто играла в нашем доме на Фонтанке, и охотно — у нас был чудесного тона «Блютнер». Им восхищались и Софроницкий, и Миклашевская, и органист Браудо. Последний играл так вкрадчиво, так пленительно и так *piano*, что уверял: у нашего инструмента настоящие *Engelsflügel*¹. Мы в те времена (20—30-е годы) жили очень весело, дом моих родителей в Ленинграде был очень посещаем, много было талантливых и остроумных поэтов, музыкантов и художников². Поэты приходили к нам читать новые стихи, а Даниил Хармс считал, что нигде так много не смеются и не веселятся. Мы увлекались «живыми картинами» (беря темы из истории искусств и тут же переодеваясь).

Как только появлялась Мария Вениаминовна, все артисты разгонялись, реквизит заталкивали под кушетки и молодые люди выпроваживались по черному ходу. Она совершенно не допускала излишних острот, фривольных намеков, сплетен о знакомых, глупого смеха и т. д. Когда кто-нибудь осмели-

¹ Ангельские крылья (нем.).

² М. В. Юдина в 20—30-е гг. часто посещала дом художниц А. И. Порет и Т. Н. Глебовой, об этом она пишет в мемуарном очерке «Создание сборника песен Шуберта...» (см. в наст. сб.). Здесь она познакомилась с художниками Малевичем, Филоновым, Татлиным, Матюшиным, Стерлиговым... После переезда в Москву в начале 30-х гг. она оказалась в кругу известных московских живописцев: Корин, Фаворский, Ефимовы, Митрохин, Осмеркин, Павлинов, Вакидин, Бруни, Куприн, но по-прежнему поддерживала постоянные связи с ленинградскими художниками, в первую очередь с Т. Н. Глебовой и В. В. Стерлиговым, ставшим первым оформителем книги Ф. Вейнгартнера «Советы дирижерам» в переводе М. В. Юдиной.

вался при ней рассказать анекдот, она ледяным голосом говорила: «Это не тема для разговора», и несчастный «проваливался в люк». Только храбрый Петя Снопков (мой муж) мог ей говорить что угодно, и Мария Вениаминовна всегда милостиво смеялась, вернее, улыбалась.

Пример: мы сидим все в большой комнате — аудитория смешанная, так как не удалось выгнать легкомысленных друзей, — Мария Вениаминовна садится за рояль и долго и охотно играет — последним номером «Картинки с выставки». Я заранее волнуясь, так как не знаю, кто осмелится высказаться и что будут говорить, и знаю, что все будет принято с сарказмом или обидной репликой. Я за спиной у Марии Вениаминовны подзываю Петю и шепчу ему, чтобы он сказал что-нибудь очень тактичное, и сразу после окончания игры. Мария Вениаминовна кладет руки на колени, и наступает тягостное молчание. Я умоляюще смотрю на Петю, он колеблется. Тогда я его слегка подталкиваю, он подлетает к роялю и говорит громким голосом: «Мария Вениаминовна! Клянусь богами, вы никогда в жизни так не играли, как сегодня, — вы точно из пушек палили! Вы нас всех потрясли!» Мы все окаменели от ужаса, но Мария Вениаминовна, улыбнувшись, сказала: «Мне было очень приятно сегодня играть. Спасибо вам, вы меня всегда правильно понимаете».

Про Исаю Браудо она говорила горестно, что он не умеет играть Баха, а он про нее, что она никогда не научится этому и что нечего тратить время, что это безнадежно...

Мы ходили на все ее концерты, и надо сказать, что она нас душевно образовала, — и уже никогда не мог нам понравиться ни один исполнитель второго класса: мы, благодаря ее высокому искусству, стали предельно требовательны. Она готовилась к концерту не щадя себя, играла часами в нетопленной комнате. Однажды она пригласила меня и мою подругу художницу Т. Н. Глебову послушать, что она будет играть на концерте. Мы сидели втроем на маленьком диванчике с Хокусаем, моим огромным догом, и не дыша слушали. Она жила тогда в доме на набережной — в огромной зале стоял рояль, окна на Неву были открыты, без штор, но стало постепенно темнеть. Она попросила зажечь лампу, закрыла ее темным куском материи, и мы видели только ее освещенный профиль и руки. Потом она вдруг прекратила игру и попросила дать ей платок или полотенце. Когда я подошла к роялю, то увидела, что клавиатура была забрызгана кровью. Оказалось, что пальцы у нее треснули на кончиках от холода и не заживали,

так как она работала по многу часов в день, иногда и по ночам.

Нашу компанию очень веселили ее туалеты. Раз и навсегда было установлено, что платье будет длинное, обязательно черное и в форме пирамиды или песочницы с слегка усеченной верхушкой, рукава свободные, так называемые поповские. Допускался пояс, очень похожий на веревку, на концах узлы. В частные дома из украшений надевался большой крест на цепочке. Обувь совсем не интересовала Марию Вениаминовну. Дома она любила ходить в огромных туфлях на меху и так к ним привыкла, что однажды явилась на концерт, не захватив с собой лакированные лодочки. Дирижировал Штидри. Он выпучил глаза, долго смотрел то на лик, то на ноги пианистки, потом промямлил: «Aber Frau Judin!»³ Она сухо сказала, что уже поздно за ними посылать, хотя я и предложила слетать к ней домой. Тут мне пришла в голову дивная идея — снять туфли с кассирши, поскольку они ей совсем не нужны, а только голова в окошечке. «Danke schön, Fräulein!»⁴ — повторял обрадованно Штидри. Я принесла снизу туфли, не без труда уговорив кассиршу надеть кавказские стоптанные чоботы. Юдина вышла на эстраду быстро, но как-то неровно, и мы всё забыли, как только она ударила по клавишам. Через некоторое время меня подтолкнул под локоть Хармс, и я в испуге увидела, что под длинной юбкой происходит какое-то непонятное смятение: очевидно, неудобно было с педалями из-за высоких каблуков, и Мария Вениаминовна со свойственной ей простотой сняла туфли, и они лежали на боку. Уходя и кланяясь, она их так и оставила, не удостоив внимания. Этот эпизод мы назвали «струна Паганини».

Следующий случай, может быть, еще больше заслуживает этого названия. Мария Вениаминовна играла с С. концерт для двух роялей. Ближе к публике сидел С., совсем прямо, играл спокойно, без усилий, точно он играет для себя дома. За ним громоздилась Мария Вениаминовна, сильно наклонив голову к клавиатуре, качаясь из стороны в сторону, поднимая высоко руки, и по сравнению с неподвижным С. казалось, что она делает лишние движения. Вдруг С. снял руки с клавиатуры, встал, держась за стул, и ушел с эстрады. Никто даже не успел удивиться. Мария Вениаминовна, не проводив его даже

³ «Однако, фрау Юдина!» (нем.).

⁴ «Большое спасибо, фройляйн!» (нем.).

взглядом, точно это было нормально, закончила блестяще концерт за оба рояля. Аплодировали ей без конца, а когда мы пошли к ней за кулисы, она сказала: «Вот уж это действительно струна Паганини».

Она очень любила старый Петербург и, когда приезжала в Москву и другие города, выносила на эстраду и, не скрывая, укладывала справа на рояле носовой платочек и картинку с Петром Фальконе. Однажды она играла сонату Моцарта, и всем нам показалось, что она очень ускорила темпы, играла громко, как-то настойчиво и беспокойно стучала по клавишам. После концерта один знакомый композитор ей об этом сказал (разумеется, в очень вежливой форме). «А, вы заметили, — сказала обрадованно Мария Вениаминовна, — знаете, я сегодня была во власти Медного всадника, я хотела передать и топот, и погоню, и страх».

С большим трудом она уживалась в квартирах, то есть, вернее, совсем не уживалась. Снимала комнату, перевозила рояль и мебель и через три дня ее покидала, жила в прихожих у друзей; однажды, не находя себе долго пристанища, поселилась и спала в ванной. Наконец она нас известила, что устроилась по-царски — сняла в Камероновой галерее (в Детском Селе) двухэтажную отдельную квартиру с видом на пруд, парк, и мы подумали, что это уже надолго. Вскоре мы с Глебовой и Хокусаем туда переехали на все лето. Но почему-то и там ей было неудобно работать.

Трудно сказать, чем были вызваны ее бесконечные переезды. Может быть, тем, что не желала «мешать» другим. У чужих было неудобно играть по ночам. Она обрекла себя на скитальческую жизнь. К ней всегда приходило много народу, она давала уроки, и не по расписанию, а сколько ей казалось нужным, иногда по несколько часов подряд. Это, естественно, приводило к конфликту с соседями.

Иногда, желая спасти терпящих бедствие, она настойчиво требовала помощи у окружающих. Однажды явилась к нам без звонка, ведя за руку существо с черными глазами, и, наскоро объявив, что той негде жить — родители уехали на шесть дней в Сибирь («ведь вы все добрые»), быстро ушла. Девочка-чернявка осталась в нашем доме на шесть лет!

Мария Вениаминовна была очень щедрой и добра и помогала всем охотно и немедленно, помогала чем могла — и советом, и хлопотами за учеников. По первой просьбе играла на похоронах друзей, и эти ее выступления в трагические минуты

ухода замечательных людей навсегда будут в памяти всех, кто присутствовал при этом⁵.

Я всегда хотела написать ее портрет, но сперва она как-то отказывалась, а потом сразу согласилась, как только я сказала, что она похожа на Петра I. К сожалению, так и не пришлось этого сделать из-за войны и нашего отъезда из Ленинграда. Через год после ее кончины я написала ее на фоне органа, одну большую голову. Но это уже не портрет, а Реквием.

Н. К. Бруни-Бальмонт

Я познакомилась с Марией Вениаминовной на Мясницкой, 21, в квартире — вернее, в комнате — Фаворского¹. В комнате этой Владимир Андреевич жил со своим учеником, Михаилом Ивановичем Пиковым, а семья Фаворского жила в Загорске. Было лето, вероятно, 1927—1928 год. Я пришла к Михаилу Ивановичу, чтобы с ним вместе поехать в Загорск, может быть, это был день именин Фаворского — 28 июля. Мария Вениаминовна принесла коробку конфет для передачи в Загорск. Пришлось ей подняться на восьмой этаж пешком (лифт в те годы не работал), она торопилась, раздумянулась и показалась мне очень красивой, женственной — на ней было светло-серое платье, соломенная шляпа с вишнями.

Она давно уже знала Фаворского², очень почитала его, интересовалась Флоренским, который был дружен с Фавор-

⁵ Играть на похоронах Мария Вениаминовна считала своей непрерывной обязанностью. В последние годы жизни она играла уже десятки раз в году — на панихидах по умершим близким, друзьям или просто по малознакомым людям. Об этом сохранилось множество свидетельств как тех, кто ее знал, так и в ее письмах. Вот характерное ее замечание: «...Хоронила (играла то есть) и скульптора Матвеева, он же наш, ленинградец, и снова я «потребовалась» (из письма В. С. Люблинскому 24—25 ноября 1960 г.).

¹ Фаворский в 20-е гг. преподавал во Вхутемасе и, как другие педагоги этого училища, жил в примыкающем к нему доме № 21 на Мясницкой (ныне ул. Кирова).

² С Фаворским Мария Вениаминовна познакомилась, по-видимому, в Ленинграде в начале 20-х гг. Имевший властное духовное влияние на всех, кто с ним соприкасался, Фаворский сразу же увлек Юдину своим глубоко философским подходом к искусству, не только изобразительному, и стал для нее авторитетом на всю жизнь. О своем преклонении перед художником Мария Вениаминовна пишет в статье «Мысли о музыкальном исполнительстве» (см. в наст. сб.).

скими. Впоследствии я постоянно встречала Марию Вениаминовну и в Загорске, и позже в Измайлове, куда Фаворский перевез свою семью.

К нам на Б. Полянку Мария Вениаминовна пришла в 1936 году, 5 мая. Мы справляли именины ученика Льва Александровича Бруни — Юры Павильонова. Пришла она неожиданно: вошла очень смущенная и сразу, еще не садясь, заговорила с моим мужем; сказала, что хочет учиться у него живописи, что ей мало ее музыки, ей необходимо второе дело. Не помню деталей их беседы, но муж спросил ее: «Сколько вам лет?» А она вспыхнула, очень обидевшись, и резко ответила: «Если бы вы пришли ко мне просить учить вас музыке, я бы не спросила, сколько вам лет». Но Лев Александрович ласково с ней заговорил, объяснил ей что-то — он замечательно умел располагать к себе людей; она успокоилась, села с нами за стол, поужинала... Потом долго играла на моем (тогда еще не очень расстроенном) «Бехштейне». А папка с ее рисунками так и простояла в коридоре... Лев Александрович никогда их не видал.

Александр Георгиевич Габричевский рассказал нам, как Мария Вениаминовна приходила и к нему, попросила учить ее архитектуре, а он просто не знал, что ей ответить. Как я позднее узнала, Мария Вениаминовна все же занималась архитектурой...³ Она стала часто приходить к нам, очень дружила с моей свекровью, Анной Александровной Исаковой,

³ Искусствовед М. В. Будылина в своих воспоминаниях пишет о встречах с М. В. Юдиной и об ее интересе к занятиям архитектурой: «В один из рабочих дней в нашем отделе Музея архитектуры Академии архитектуры СССР, находившемся в Донском монастыре (было это в 1935—1936 гг.), появилась известная пианистка Мария Вениаминовна Юдина и обратилась с просьбой допустить ее к ознакомлению с материалами фотоотдела, что, конечно, было ей дозволено. Первые дни меня несколько удивило, что столь занятый своей профессией человек находит возможным тратить много времени на изучение архитектуры. Но по мере наших бесед со всей яркостью выступила многогранность интересов этой необыкновенной личности. Мария Вениаминовна не только была убеждена, что каждый культурный человек должен знакомиться со всеми видами искусства, но считала, что музыкант обязан уделять особое внимание изучению памятников архитектуры. Она высказала тогда мысль, что мечтает о создании такой книги, в которой объединились бы литературоведы, специалисты по монументальной живописи, зодчие и музыканты, чтобы теоретически обосновать синтез всех этих видов культуры... Мария Вениаминовна была близка с семьей зодчего Виктора Александровича Веснина — президента Академии архитектуры СССР. Думаю, что и с ним она вела беседы об архитектуре...» (неопубл. рукопись).



Афиша премьеры оперы Танеева «Орестея»
в Малом зале Московской государственной консерватории
6 мая 1939 года

восхищалась детьми; постоянно присылала нам с кем-нибудь из учеников билеты на свои концерты или оставляла пропуска у входа. Она и к себе нас приглашала, когда у нее собирались интересные люди, но просила не приходиться без предупреждения, чтобы не помешать ей работать. Лев Александрович очень любил музыку, ему очень нравилась игра Марии Вениаминовны (кроме Моцарта). Мария Вениаминовна относилась с огромным уважением к Льву Александровичу, восхищалась его живописью, его характером, его отношением к людям. Ей очень нравилась сдержанность Льва Александровича, она знала, что он не терпит экзальтированности, что его коробит всякая эмоциональность, и всегда старалась сдерживаться при нем. С ним она говорила о многом — о живописи, о Хлебникове, с которым муж был близок, о музыке, о Достоевском. Много расспрашивала об Оптиной Пустыни (мы прожили неподалеку от монастыря около пятнадцати лет).

Помню, как однажды Мария Вениаминовна пришла к нам вечером: я укладывала спать младших детей в соседней комнате и, как обычно, сидела на сундуке и играла на шести-

струнной гитаре (которую мне подарили за год до этого); я не знала, что Мария Вениаминовна слушала, как я играла, и ужасно смутилась... а она меня стала хвалить, какая я музыкальная и как хорошо, что я играю детям перед сном. Меня смущали ее похвалы, но я знала, что они всегда вполне искренние.

На концертах Юдиной публика была особенная, у нее были свои слушатели. Помню, в одном из концертов Мария Вениаминовна играла шесть сонат Бетховена — очень трудную программу. Играла замечательно — все слушали поглощенно. В антракте я вышла на лестницу покурить и увидела Нейгауза, который нервно ходил с сигаретой взад и вперед; он подошел ко мне и сказал: «Черт знает что она делает с Бетховеном...» Потом через несколько минут: «А знаете что? Она имеет право это делать... Пойду ее поздравлю...»

Годы войны. Встречались мы изредка, обменявшись несколькими словами, понимали друг друга... Изредка видела я тогда Марию Вениаминовну в лимитном магазине, одетую в солдатскую шинель, подвязанную веревкой, ворот застегнут на английскую булавку, на ногах разбитые валенки, на голове серый платок. Получаемые продукты она отсылала нуждающимся, посылала деньги — словом, раздавала все. Как она жила, как существовала — не знаю. Но была всегда приветлива, воодушевлена, обращена к людям.

1948 год. Теперь не помню, кто сообщил Марии Вениаминовне о смерти Л. А. Бруни (26 февраля). На гражданской панихиде в старом помещении МОСХа, в Ермолаевском переулке, она играла совершенно замечательно Баха, Мусоргского («Картинки с выставки»). Все, кто входил в зал, еще на лестнице спрашивали: «Кто это играет?» Стоя у гроба, я не видела Марию Вениаминовну, пока мой младший сын Вася (13 лет) не сказал мне: «Мама, это Мария Вениаминовна играет. Играет и плачет — у нее на коленях лужица слез». Я обернулась и увидела: опустив голову, играла она, а слезы лились непрерывно по ее лицу, стекая на черное шерстяное платье.

А потом Мария Вениаминовна в течение целого года собирала у разных людей деньги для нашей семьи (мы оказались в трудном положении после смерти мужа) — ходила к друзьям, просила для нас — кто сколько даст — и изредка приносила мне их в конверте, и притом всегда с сожалением, что денег мало. Помогая нам, купила у нас акварель Льва Бруни, чтобы подарить потом кому-то из своих друзей. Это была

лучшая акварель Льва Александровича из серии «Архангельское» — Пушкинская аллея. А я со старшим сыном подарила ей маленькую крымскую (1946 года) акварель, и она всегда висела у нее над столом.

Живя на Беговой, Мария Вениаминовна часто собирала у себя друзей, устраивала чтения, была музыка. Елена Николаевна Салтыкова занималась хозяйством, сервировкой; пироги, блины, закуски — все было отменное. Собирались музыканты — старые и новые друзья и ученики Марии Вениаминовны. Встречала я там Курта Зандерлинга; постоянными гостями были Д. И. Митрохин, В. Н. Вакидин, И. С. Ефимов...

С переездом Марии Вениаминовны на «Соломенную сторожку» «приемы» кончились.

Однажды с младшей дочерью Марианной (ей было лет 13) я приехала на «Соломенную сторожку». Мария Вениаминовна, в старых валенках на босу ногу, в каком-то ужасающем халате, непричесанная, открыла нам дверь, очень обрадовалась, но сказала: «Друзья мои, мне надо поработать минут сорок. Вы можете сидеть тихо?» Мы сели на ступенечку, прижавшись друг к другу, а Мария Вениаминовна стала готовиться к концерту. Она играла, повторяя по многу раз один и тот же пассаж, начинала сначала, снова останавливалась на другом месте... Я видела ее со спины, ее растрепанные волосы, когда она наклонялась над роялем. Она сливалась с ним, это было одно целое, как человек слит с конем в кентавре... Непонятно было, откуда идет звук, музыка была и в нас и вне нас.

Марианна чуть слышно прошептала: «Мама... Я никогда не видела такой женщины...»

Окончив играть, Мария Вениаминовна весело усадила нас за стол, поила чаем, довольная тем, что нашла для утешенья немножко мармеладу. А после чая стала искать, что бы такое нам подарить. Мне она долго навязывала спорок из-под шубы, но я не брала; она огорчилась, потом нашла голубое хрустальное блюдо, подарила его Марианне. Мы ушли, пробыв у нее три часа, потрясенные впечатлениями этого дня.

В те же годы Мария Вениаминовна иногда вызывала меня к себе, чтобы я помогла ей написать по-французски письма Жоливе⁴, Булезу, Ксенакису, Мессияну; мне всегда так интересно было говорить с Марией Вениаминовной — время проходило незаметно и, казалось, слишком скоро. Но вот наконец

она переехала со своей «Соломенной сторожки» в новую квартиру на Ростовскую набережную. Первой пошла к ней моя дочь Марианна со своим мужем — литовским скульптором Валайтисом. Мария Вениаминовна очень хорошо их принимала, угощала и затем играла по их просьбе. Валайтису она подарила старинный кинжал. Валайтис (как и когда-то Марианна) сказал, что «никогда не видел такой женщины». А выйдя, добавил: «Знаешь, Марианна, у меня такое впечатление, будто я был у Гёте...»

Много общалась я с Марией Вениаминовной во время приезда Стравинского. Но еще за год до того Мария Вениаминовна хотела послать в дар Стравинскому стихотворение Бальмонта «Звездоликий», на текст которого Стравинский написал кантату в 1912 году. Несмотря на ее просьбы, я долго не могла найти стихи. Но все-таки достала и передала Марии Вениаминовне за кулисами на концерте в Институте Гнесиных. Она говорит: «Напишите, чей это дар». Я подписала. Получив книгу Бальмонта, Стравинский поблагодарил Марию Вениаминовну и в письмо к ней вложил свою визитную карточку с несколькими милыми словами, обращенными ко мне, о его преклонении перед Бальмонтом⁵.

О сроке приезда Стравинского Мария Вениаминовна известила меня; я приехала в Шереметьево, захватив с собой букет из злаков ячменя, ржи, овса и пшеницы, перевязанный мягкой берестой, а для его жены — двойную коробочку из бересты, наполненную мелкими коричневыми яблоками. На аэродроме я растерялась при виде огромной толпы, встречавшей Стравинского, но Мария Вениаминовна, пробиваясь сквозь толпу журналистов и официальных лиц, подталкивая меня вперед, помогла мне протиснуться к Игорю Федоровичу и его жене. Он был очень растроган, подарки ему так понравились.

⁴ А. Жоливе следующим образом характеризовал свое отношение к М. В. Юдиной: «Мои первые музыкальные отношения с СССР после второй мировой войны связаны с Марией Юдиной. Она оказала мне большую честь, включив в свой репертуар мои произведения для фортепиано, которые я тогда написал, — «Мана» и пять ритуальных танцев.

Ее письма, существенные замечания об исполнении моих сочинений поразили меня: они свидетельствовали о тонком музыкальном восприятии, о глубоком понимании реального эмоционального содержания, о новой технике исполнения» (письмо А. М. Кузнецову 6 мая 1973 г.).

⁵ Текст письма Стравинского к Н. К. Бруни-Бальмонт: «Н. Бруни-Бальмонт, дочери большого поэта, моя сердечная благодарность за чудный подарок. С искренним уважением И. Стравинского».

вились, что он сказал фотографам: «Подождите, я хочу снять с этим букетом в руках». Так его и сняли...

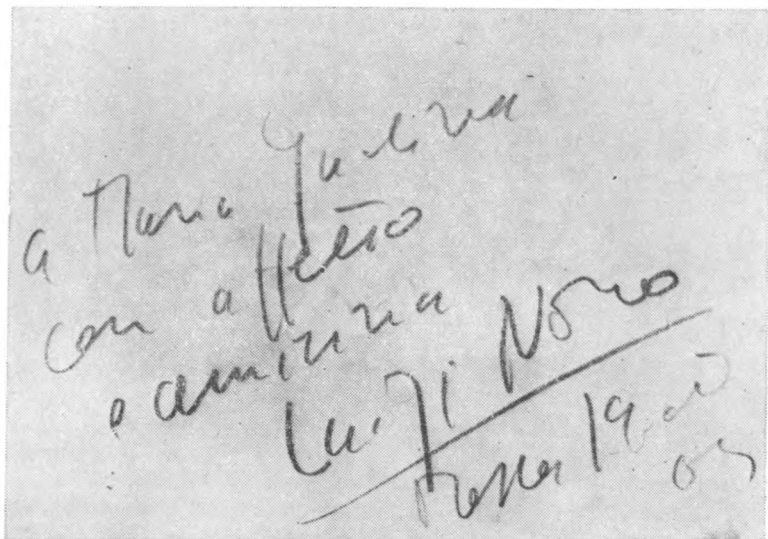
Стравинский очень любил Марию Вениаминовну, радовался ей, она была для него особой фигурой. Во время встреч говорили они как равные, музыка для них была всем... Мария Вениаминовна тогда только «им и дышала», идеализировала его. Прошел год... и она мне говорила о нем уже с некоторой горечью... не о его музыке, конечно, а об его отношении к людям.

Провожали Стравинского (он улетал в Италию) мы тоже вместе с Марией Вениаминовной. В этот день переменили расписание — никто этого не знал, думали, что Стравинский опоздает, создалась очень нервная обстановка. Наконец он приехал, все выяснилось, толпа двинулась за ним и за журналистами в небольшой зал, где началась пресс-конференция. Я принесла ему на прощанье рисунок Льва Бруни (тушь) — вход в Новодевичий монастырь. Он был очень растроган, сказал: «Душенька моя! Вот это подарок! Ведь тут похоронен мой отец» (решил, что это Александро-Невская лавра) — и все беспокоился, чтобы рисунок не забыли, не смяли... На пресс-конференции Игорь Федорович, по-видимому привыкший выступать, давал точные, быстрые, остроумные ответы на вопросы. Потом мы простились с ним...

А вот еще одна незабываемая, замечательная встреча.

Однажды я позвонила Марии Вениаминовне по делу, а она мне в ответ: «Приезжайте сейчас же ко мне, не пожалеейте». Было начало 11-го часа вечера, я поспешила к ней. В кухне было много народа — молодой Николай Томашевский, Май Митурич, два итальянца, какая-то неизвестная мне молодая пара. Был накрыт стол — вино, закуски... Мария Вениаминовна, очень оживленная, помолодевшая, с блестящими глазами, познакомила меня с гостями: итальянцы — композитор Луиджи Ноно и музыковед Луиджи Песталоцца.

С гостями Томашевский говорил по-итальянски, Мария Вениаминовна — по-немецки, остальные — по-французски. Май Митурич сидел в стороне и делал наброски с присутствующих. Песталоцца подарил Марии Вениаминовне свою книгу. Она пошла со мной в комнату, чтобы показать мне ее. «Какой красавец этот Ноно! — сказала она. — Посмотрите на его профиль — это римская медаль!» Я с ней согласилась. В комнате горела настольная лампа, а под ней спала старая, лысеющая кошка Нелли. Я спросила Марию Вениаминовну,



Автограф итальянского композитора Луиджи Ноно
на оборотной стороне фотографии,
подаренной М. В. Юдиной

почему мы сидим в тесной кухне, ведь здесь просторно. Она ответила: «Я не хочу тревожить Неллиньку, она болеет, пригласилась здесь; она уже старая и заслужила отдых... а им и в кухне очень нравится...» Действительно, вечер был необычайно интересный; итальянцы были так счастливы, что попали в атмосферу столь родственную им по духу; они все говорили: «Какое счастье! Ведь мы могли уехать, не узнав вас...»

Разошлись в 3 часа, а в 5 часов итальянцы уже должны были быть на аэродроме...

После несчастного случая, когда Марию Вениаминовну сшибла машина⁶, я видела ее в студии Нивинских на выставке работ Веры Хлебниковой, сестры поэта (матери Мая Митурича). Рука у нее была еще в гипсе, она не знала, сможет ли потом играть, поэтому принесла с собой из дома несколько пластинок. Она выступила, говорила о Хлебникове,

⁶ Мария Вениаминовна была сбита машиной 19 июня 1969 г.

о работах Веры Хлебниковой; с волнением слушала П. Захарова, который чудесно — бесхитростно, просто и с большой нежностью — говорил о родителях Мая. Когда публика разошлась и остались только близкие — составили столы в первой комнате, накрыли их белой бумагой и сели ужинать (приготовленные закуски и вино молодежь принесла из подвала). Мария Вениаминовна согласилась со мной, что сильные эмоции порождают аппетит. За столом я сидела неподалеку от нее, была она такая оживленная, раздумянилась, читала стихи Хлебникова... В первом часу я собралась домой, а она еще оставалась и пела вместе со всеми старинные русские песни..

В последний раз я видела ее на обсуждении выставки П. В. Митурича на Кузнецком мосту, 11, где были выставлены и скульптурные произведения И. С. Ефимова⁷; говорили и о нем, и о Митуриче, и вечер очень затянулся. По окончании выступлений Мария Вениаминовна должна была играть, а Лидия Давыдова — петь. Ко мне подошел художник Андрей Гончаров и сказал, что Мария Вениаминовна просит меня переверачивать ей страницы нот... Я отказалась, сказав, что устала и, если ошибусь, Мария Вениаминовна меня, мол, стукнет по голове нотной тетрадь. Гончаров ушел, с ним пошла и Елена Васильевна Сафонова — предложить свои услуги. Через несколько минут за мной приходят опять: «Вас просят зайти в артистическую». Мария Вениаминовна говорит:

— Пожалуйста, не отказывайтесь... Мне невыносимо будет знать, что Елена Васильевна стоит около меня, у нее же больные ноги...

— Но я так давно этого не делала и боюсь ошибиться...

— Ничего, я вам буду делать знак головой... Тем более что после Хиндемита Лидочка будет петь «Заклинание воды и огня» Прокофьева на слова вашего отца...

Мария Вениаминовна великолепно играла (в первый раз при публике после несчастья с рукой); Лида Давыдова пела очень хорошо; и я, переверачивая страницы с замиранием сердца, ни разу не ошиблась. И как жалела бы я, если бы отказалась в тот вечер переверачивать Марии Вениаминовне страницы нот, не представляя даже, что вижу ее в последний раз. Я бы не простила себе...

⁷ Выставка П. Митурича и И. Ефимова состоялась в начале 1970 г.

*Л. Кутателадзе, М. Бочавер,
Т. Чарекишвили, С. Потапова**

Весной 1928 года профессор ЛГК, крупнейший советский композитор-ученый Х. С. Кушнарев написал мне в Тбилиси (тогда еще Тифлис), где я в то время состояла проректором Тифлисской консерватории, и рекомендовал организовать там выступление «очень талантливой, чрезвычайно интересной» ленинградской пианистки — Марии Вениаминовны Юдиной.

Такая рекомендация Х. С. Кушнарева была для меня совершенно достаточной, чтобы немедленно начать переговоры с Тифлисским гастрольбюро и получить принципиальное согласие организовать концерты Юдиной в Тифлисе.

Летом того же года мне было поручено руководство экскурсией группы студентов консерватории по главным городам нашей страны. Последним пунктом была Ленинградская консерватория.

Всей группе не терпелось познакомиться с Юдиной, и я, узнав номер ее телефона, позвонила и, сославшись на Х. С. Кушнарева, просила разрешения познакомиться и договориться об ее приезде в Тифлис. Мария Вениаминовна очень охотно согласилась с нами встретиться и тут же назначила время.

Жила тогда Мария Вениаминовна на набережной Невы. Помню, что, войдя в ее комнату, мы удивленно переглянулись: огромная, с венецианскими окнами комната была почти совсем пуста, будто обитатель комнаты куда-то собрался уезжать. Мы оценили спартанский характер обстановки. Навстречу нам поднялась крупная молодая женщина с прекрасным лицом (похожим, как нам всем показалось, на Монну Лизу) и приветливо пригласила садиться. Извинившись, что ввалились к ней такой большой ватагой, мы забросали ее вопросы, на которые получали ясные, по существу ответы. Не скрыла Мария Вениаминовна от нас, что ей приходится тяжело от «придинок» молодых рапмовцев к исполняемому ею репертуару.

* Воспоминания написаны четырьмя музыкантами, встречавшимися с М. В. Юдиной или обучавшимися у нее в аспирантуре в период ее педагогической и исполнительской деятельности в Тбилиси в начале 30-х гг. Начинаются воспоминания от лица Л. М. Кутателадзе.

Договорились мы с Марией Вениаминовной об ее приезде в Тифлис с концертами, о ее выступлении в консерватории, о показательном уроке для студентов фортепианных классов.

В следующем году состоялись ее концерты в Тифлисе. Не будет преувеличением сказать, что они явились настоящим праздником в культурной жизни Тифлиса.

Мария Вениаминовна не скрывала своего волнения перед первым выступлением. Я заехала за ней перед концертом. Появление ее на эстраде в необычном для эстрады туалете — черное длинное, до пола, широкое платье, опоясанное таким же поясом, — произвело столь сильное впечатление на переполнившую зал публику, что в нем не раздалось ни одного приветственного хлопка. Мария Вениаминовна низко поклонилась, несколько секунд подождала и начала с-*mol*l'ную фантазию Моцарта. (Никто, я убеждена, не играл это произведение так прекрасно, как Мария Вениаминовна.) Играла она вдохновенно. После Моцарта — Бах, Бетховен. И с каждым новым номером Юдина полностью овладевала слушателями... Что было в перерыве, что было по окончании концерта — трудно передать.

Спустилась Мария Вениаминовна с эстрады с отрешенным лицом, быстро спросила меня: «Хорошо было?» — а затем, отойдя в сторону, осталась одна. Второй и третий концерты были такими же одухотворенными, успех артистки рос с каждым номером программы, публика стала поклоняться ей. А сама Мария Вениаминовна интересовалась в основном, по-настоящему ли хорошо она играла. Тифлисцы крепко полюбили Юдину и добродушно подтрунивали над ее несовременными эстрадными нарядами и удивительной неприспособленностью к повседневному быту.

В 1932 году встал вопрос о приглашении Марии Вениаминовны руководителем аспирантов-пианистов. Лучшую кандидатуру трудно было придумать. Авторитет ее был невероятно высок, ее бесконечно уважали и любили, во время первых приездов она уже приобрела ряд друзей, очень ей преданных, и потому Мария Вениаминовна охотно согласилась временно поселиться в Тифлисе. Друзья старались всячески облегчить ей жизнь в новом для нее городе: это были профессор А. Д. Вирсаладзе, Ш. С. Асланишвили, Т. Е. Чхартишвили, С. Н. Элиава-Габуня и др. В ту пору я часто отлучалась в Ленинград, потому с Марией Вениаминовной в своем городе мне приходилось встречаться редко. Но я искренно была довольна, что друзьям удалось уговорить ее

сменить «монашеский наряд» на подобающие артистке наряды, в которых ее чудесная внешность приобрела «достойную оправу».

Как-то Мария Вениаминовна заболела, и я пошла навещать ее вместе с нашим общим другом, замечательным советским музыковедом А. С. Рабиновичем, работавшим тогда в Тифлисе. Застали ее в депрессии. Стараясь вывести Марию Вениаминовну из этого состояния (оказывается, она боялась, что из-за болезни утратит мастерство), стали подтрунивать над ее новым увлечением нарядами. Мария Вениаминовна, рассмеявшись, сказала, что до приезда в Тифлис искренно думала, что советские люди не должны придавать серьезного значения внешнему виду человека вообще и одежде в частности.

И педагоги, и студенты Тифлисской консерватории, в той или иной степени знавшие М. В. Юдину и слышавшие ее в концертах, до сих пор сохранили незабываемые впечатления от встреч с нею. Вот как вспоминает о пребывании М. В. Юдиной в Тифлисе одна из тогдашних студенток-пианисток консерватории — *М. Бочавер*:

«Осенью 1932 года преподаватели и студенты фортепианного факультета Тифлисской консерватории с нескрываемым интересом ожидали приезда из Ленинграда нового профессора, Марии Вениаминовны Юдиной. Больше всего волновались, ожидая встречи с ней, ее будущие подопечные. Их тревожные мысли можно было понять, так как рассказывали, что и к себе самой Мария Вениаминовна очень требовательна, играет дома ежедневно, независимо ни от чего, по восемьдесят часов, а это уже оценивалось как истинное подвижничество.

Коллектив профессоров и преподавателей консерватории принял свою ленинградскую коллегу с подлинным доброжелательством, и в этом сказалось не просто присущее Грузии традиционное радушие к желанному гостю, а дань высокому профессиональному мастерству талантливой пианистки и опытного педагога.

Мария Вениаминовна вела занятия с аспирантами в форме открытых уроков, на которых могли присутствовать все желающие. Знаю, что самим аспирантам такая форма занятий сначала не пришлась по душе, но потом они признали ее полезной.

Студенты, будущие пианисты, посещали все концерты М. В. Юдиной. Поражала ее совершенная техника: звук ем-

кий, певучий, удар мужественный и в то же время мягкий, четкость пассажей — кристально чистая, кантилена — глубокая и проникновенная, а лиричность — светлая, но отнюдь не сентиментальная. Больше всего меня захватили в ее исполнении произведения Баха и Бетховена, образы которых напоминали прекрасные скульптуры, «изваянные» средствами музыки.

Концерты Юдиной обсуждались нами. Помню, однажды после особенно запечатлевшегося концерта мы поделились своими восторгами с Александром Семеновичем Рабиновичем, читавшим нам тогда курс музыкальной литературы. Поразил его ответ: «Так ведь Мария Вениаминовна из числа тех исполнителей, которые по плечу самому композитору!»

Бывать на репетициях Юдиной мы стеснялись и даже не отваживались спрашивать на то ее разрешения. Однажды, услышав днем доносящиеся на второй этаж из концертного зала звуки фортепианного дуэта, мы, несколько студентов, тихонько приоткрыли окно на хорах и увидели на эстраде за двумя роялями Юдину и Софроницкого. Они отработывали фрагментами какой-то концерт и, время от времени прерывая игру, о чем-то говорили. Внешне оба пианиста представляли в этот момент такой контраст, что мы не могли сдерживать улыбки. Мария Вениаминовна в своем строгом черном длинном платье выглядела подтянутой, даже несколько чопорной, в то время как Владимир Владимирович расположился за роялем по-домашнему, без пиджака, с закатанными по локоть рукавами белой сорочки, — очевидно, так ему было удобно работать. Смутившись невольным подглядыванием, мы с сожалением закрыли окно, так и не дослушав репетицию.

Как-то, придя в класс на очередной урок к своему профессору Анастасии Давидовне Вирсаладзе, я увидела встающую из-за рояля М. В. Юдину, собирающуюся уже уходить. Я хотела тотчас же выйти, чтобы не мешать, но Анастасия Давидовна попросила меня остаться, и я оказалась свидетельницей диалога двух маститых профессоров — он сначала не был мной понят. Уже провожая Марию Вениаминовну до порога класса, Анастасия Давидовна ей говорила со смущенной улыбкой: «С удовольствием помогу вам, Мария Вениаминовна, только не знаю, смогу ли я достойно справиться с этим». — «Что вы, Анастасия Давидовна! Это я должна благодарить вас за то, что вы согласились со мной играть! Я постараюсь подготовиться, вот увидите!» — ответила Ма-

рия Вениаминовна, приветливо попрощалась и ушла, условившись с Анастасией Давидовной о следующей встрече. Тут же мой профессор объяснила мне, что, готовясь к концерту с симфоническим оркестром (кажется, в программе был Бетховен, а концерт должен был состояться в Оперном театре), Мария Вениаминовна попросила профессора А. Д. Вирсаладзе в период подготовки аккомпанировать ей партию оркестра на втором рояле. Оказавшись нечаянной свидетельницей их разговора, я поняла, как высоко ценили друг друга эти два больших музыканта.

Помню дневной закрытый концерт (только для преподавателей и студентов консерватории) самодеятельных крестьянских мужских хоров из различных районов Грузии. Один за другим перед слушателями выступали замечательные гурийские, имеретинские, кахетинские, аджарские и сванские коллективы, певшие или а саррелла, или в сопровождении народных инструментов. Мария Вениаминовна с интересом слушала каждое выступление и потом с восторгом делилась с коллегами своими впечатлениями, метко подмечая особенности колоритного исполнения непривычных для ее слуха песен, их различия и общность. Помню, что такая реакция Юдиной покорила замечательного знатока грузинского фольклора композитора Дмитрия Игнатьевича Аракишвили, комментировавшего ей выступления».

Бывшая аспирантка Марии Вениаминовны *Т. И. Чаркишвили* рассказывает:

«Мы, первые аспиранты кафедры специального фортепиано, собрались в классе № 12, где должно было состояться прослушивание каждого из нас. После прослушивания Мария Вениаминовна составила на каждого аспиранта обширные программы. С первых же встреч нас поразила не только диапазон ее музыкальных интересов, но и масштаб мышления, полнота мироощущения, неудержимая тяга к познанию. Мария Вениаминовна будто подстерегала все интересное в духовной сфере, чтобы ничто не осталось ею не замеченным, не продуманным, — этой страстью она заражала всех, с кем общалась. Главной и неотложной задачей педагога, на мой взгляд, она считала обогащение духовного и интеллектуального багажа своего ученика.

Вспоминаю один эпизод из наших занятий. Я попросила пройти со мной Тридцать две вариации Бетховена. Мария Вениаминовна увлекательно говорила о вариациях Бетховена вообще и особо отметила мятежный дух темы Три-

дцати двух вариаций. Несмотря на многообразие аспектов, в которых осмысливается тема, педагог подчеркивал единство их структуры в целом. Мне вспомнились в этот момент некоторые особенности грузинской древней архитектуры. Высеченный из камня декоративный узор, например, варьируя, разрабатывая одну и ту же «тему», не повторяется, а всякий раз дается в ином аспекте, и от этого пропорции целого не нарушаются, а, наоборот, сливаются в единстве. Как только я поделилась этим наблюдением с Марией Вениаминовной, она с трепетным волнением заговорила о наших древних памятниках архитектуры «Джвари» и «Светицховели»¹. «Да, да! Я их знаю, — сказала она, — я восхищена этим искусством... Больше всего меня удивляет мудрый вкус ваших предков, которые смогли в VI веке найти столь необыкновенное место — Джвари — для создания духовного убежища». Руки Марии Вениаминовны потянулись к клавиатуре. Ее большие, массивные, упругие пальцы медленно переступали с одной клавиши на другую. Зазвучала хоральная прелюдия Баха — Бузони g-moll.

С того дня прошло много лет, а хоральная прелюдия g-moll в том неповторимом исполнении М. В. Юдиной звучит в моем воспоминании и по сей день...»

«С одним из концертов Марии Вениаминовны, — продолжает другая бывшая студентка Тифлисской консерватории, *С. Н. Потапова*, — у меня связано особенно много воспоминаний, так как в его организации мне пришлось быть до некоторой степени посредником.

Речь идет о приглашении Марии Вениаминовны выступить с концертом в городе Гяндже (ныне Кировабад) в Азербайджане². В этом сравнительно небольшом в то время городе — родине Низами Гянджеви — существовало музыкальное училище, ставшее очагом культурной жизни. Время от времени устраивались открытые концерты с участием приглашенных исполнителей.

Будучи еще студенткой, я часто выезжала в это училище с лекциями. Когда возникла мысль пригласить с концертом М. В. Юдину, это дело поручили мне.

¹ «Джвари», «Светицховели» — древние церковные постройки вблизи Тбилиси.

² Концерты М. В. Юдиной в Кировабаде состоялись по инициативе Кировабадского музыкального училища в 1934 и в 1935 гг.

Далеко не уверенная в успехе, по возвращении в Тбилиси я пошла в «Метехский замок», где временно жила Мария Вениаминовна. Узнав, где и для кого она должна играть, Юдина очень просто согласилась.

Играть ей пришлось в зале временного помещения филармонии. Из музыкального училища на руках был перенесен концертный «Бехштейн». Публики собралось огромное количество. Все места давно были запроданы, учащиеся тесными рядами заполнили проходы.

Мария Вениаминовна играла с полной отдачей, по-юдински мудро, с большой впечатляющей силой. В программе у нее были Бах, Бетховен, «Картинки с выставки» и другие произведения. Аудитория была неровная, не вся достаточно подготовленная, но воля и вдохновение пианистки покорили зал.

После многократных бисов Мария Вениаминовна наконец покинула филармонию. На улице ее ожидала толпа слушателей. В почтительном отдалении она сопровождала ее почти до самого дома. Неожиданно Мария Вениаминовна остановилась...

Такой она мне и запомнилась — наслаждающейся южной ночью, под темным синим небом, усыпанным яркими звездами, рядом вырисовывались стройные кипарисы, журчала по камням река Гянджинка.

На другой день она посетила музыкальную школу и училище, познакомилась с педагогами, прослушала некоторых учеников. Их матери и сестры были одними из первых, кто еще с закрытым чадрой лицом пришли сюда, чтобы приобщить детей к музыкальной культуре.

За завтраком на квартире старшего педагога и главной устроительницы концерта П. А. Галениной-Хрулевич возникла непринужденная обстановка. Мария Вениаминовна отвечала на самые разнообразные вопросы. В свою очередь, много расспрашивала об Азербайджане, о его древней культуре, о национальных особенностях быта, о своеобразии народного пения — «мугамах», о современных композиторах и их произведениях.

Видя этот ее живой интерес, решили все вместе посетить место захоронения Низами. С глубоким уважением Мария Вениаминовна отнеслась к памяти великого философа и поэта, восемь веков назад воспевшего в своих бессмертных произведениях красоту и творческое начало в человеке...»

Мои встречи с Марией Вениаминовной Юдиной охватывают три изолированных друг от друга периода, отмеченных разным типом взаимоотношений. В каждом выявлялась какая-то особая сторона этой удивительной, неповторимой личности.

Первый период относится к 1938—1940 годам, когда я занималась у нее по классу специального фортепиано в Московской консерватории. Занятия наши были не совсем обычными. В то время я начала преподавать на историко-теоретическом факультете консерватории и при первых попытках читать лекции ощутила острую неудовлетворенность музыкальными иллюстрациями. Профессиональные, «штатные» пианисты большей частью играли настолько бездумно, равнодушно, настолько далеко от моего собственного восприятия музыки, что их исполнение не только не подкрепляло, но скорее рассеивало мысли и положения, высказанные в лекции. Грамзаписи вызвали свои трудности. Они сразу переключали внимание слушателей в какой-то иной, «дивертисментный» план, отрывая внимание от рационального начала занятий и делая невероятно трудным возвращение к слову. Мои же собственные попытки иллюстрировать лекции не удовлетворяли меня с художественной стороны.

Я поделилась своими трудностями с Болеславом Леопольдовичем Яворским, под огромным воздействием которого я тогда находилась.

«Да вам надо бы позаниматься с Марией Вениаминовной Юдиной»,— сказал он с той горячностью и убежденностью, которыми отличались все его высказывания.

Эта мысль показалась мне абсолютно нереальной, даже просто мечтать об общении с Марией Вениаминовной я тогда не смела. И однако два дня спустя Болеслав Леопольдович передал мне, что Мария Вениаминовна согласна прослушать меня и если моя игра удовлетворит ее требованиям, то она готова со мной заниматься. Оказалось, что ее заинтересовала именно та специальная задача, которую я ставила перед собой. Как мне предстояло вскоре узнать, Марии Вениаминовне, в отличие от большинства других исполнителей, было

* Воспоминания впервые опубликованы с некоторыми сокращениями в журнале «Музыкальная жизнь», 1974, № 23.

присуще глубокое уважение к деятельности музыковеда — уважение, по всей вероятности восходящее к той творческой атмосфере и высокой, в подлинном смысле университетской, культуре, которая характеризовала литературоведческую и музыковедческую среду Ленинграда 20-х годов и с которой весь духовный облик Марии Вениаминовны был неразрывно связан.

Первое, чем поразила меня Мария Вениаминовна и что по сей день ярче всего остается в памяти от тех лет, — это свойственное ей необыкновенное состояние вдохновенности и возвышенности. (Этим своим свойством она была очень близка Б. Л. Яворскому, и думаю, что в этом в значительной мере коренилась их сильная взаимная симпатия.) Сегодня, то есть сорок лет спустя, мне трудно точно восстановить, в чем проявлялось это ее состояние. Оно было предопределено всем ее душевным строем. Каждое ее движение, весь «ритм поведения» и в особенности каждое ее слово рождали чувство вечно присутствующей сосредоточенной мысли, поглощенности значительным духовным началом, отрешенным от всего мелкого и обыденного. Особенное впечатление производила ее речь, поразительная не только насыщенностью содержания, но и подлинной поэтичностью. Информация, которую она несла, была облечена в законченную — отточенную и лаконичную — форму, свободную от приблизительных или неряшливых формулировок, ненужных повторов, случайных характеристик, «рамплиссажей»... Разумеется, как всякий педагог-профессионал, она очень много времени уделяла самой «технологии» игры, то есть упорной «черной» работе над качеством звука, педализацией, фразировкой, аппликатурой и т. п. Но на меня все же наибольшее воздействие производили ее словесные образные характеристики, мгновенно и необычайно ярко освещавшие художественный строй произведения или отдельные детали его. При этом сама манера произнесения была отмечена законченной артистичностью, что в сочетании с яркостью мысли производило неотразимое воздействие.

Сегодня не могу себе простить, что в те беспечные молодые годы не записывала ее высказываний, наивно полагая, что до конца жизни забыть их будет невозможно. Кругозор Марии Вениаминовны был очень широким, и ее замечания выходили далеко за пределы собственно пианизма. Они охватывали всю музыкальную литературу, изобразительные искусства, поэзию, философию... Остались у меня в памяти

отдельные, разрозненные, вполне вероятно, не самые интересные из ее замечаний. Так, вспоминаю, что при работе над второй частью Сонаты Шуберта a-moll (без опуса) она раскрыла ее образный строй ссылкой на мощный светотеневой эффект во второй части «Неоконченной симфонии». По поводу речитативного эпизода Хроматической фантазии Баха она вспомнила о духе и манере псалмодирования грегорианского хорала. «Вся вселенная поет», — сказала она о «Баркароле» Шопена. Очень часто она читала по памяти стихотворения Пастернака, подготавливая таким путем у студента необходимую душевную настроенность. На «Вильгельма Мейстера» Гёте ссылалась неоднократно, как и на Гёте вообще, который, по-видимому, и как мыслитель, и как поэт был ей в то время близок.

Смелым и необычным казалось мне тогда (и продолжает казаться теперь) отношение Марии Вениаминовны к новейшей музыке XX века (в те годы речь могла идти только о первой четверти нашего столетия). Наше теперешнее молодое поколение не в состоянии до конца оценить ее передовую устремленность в этой области, широту и современность ее строя мысли. В те годы как консерваторские учебные программы, так и репертуар концертирующих пианистов практически не выходили за пределы XVIII и XIX столетий. К тому же музыка XVIII века была представлена очень ограниченно. По существу, она исчерпывалась единичными сонатами Скарлатти, Бахом и ранними венскими классиками. В репертуаре пианиста 30-х годов безоговорочно господствовали произведения романтической школы, и в первую очередь Шопена и Листа. Вся же западная послевагнерианская музыка считалась «от лукавого» (как, впрочем, и сам Вагнер, который, как правило, в оригинале не звучал и чаще всего попадал на концертную эстраду лишь «загримированный» в листовской транскрипции). Мария Вениаминовна великолепно знала музыку XX века, была глубоко увлечена ею и, насколько это было возможно в рамках тогдашнего учебного заведения, пыталась ее пропагандировать. В этом смысле занятия со мной открывали ей известный простор (поскольку я не была обязана играть на студенческих вечерах перед комиссией). Мы переиграли с ней очень много музыки XX века, начиная от Дебюсси, который завершил свой путь лишь за двадцать лет до того, Равеля и Шимановского, недавно скончавшихся на нашей памяти в те же 30-е годы, Хиндемита и Прокофьева, которые еще продолжали творить... Для меня открылся

мир новых звучаний — или, точнее, новой музыкальной логики, к которой нельзя было подходить с критериями искусства XVIII и XIX столетий, дотоле определявшими мой художественный кругозор.

Приведу один запомнившийся мне пример тонкой интуиции Марии Вениаминовны. Ее смущало название прелюдии Дебюсси «Менестрели», так как в музыке этой пьесы ничто не вызывало у нее ассоциации со средневековым бродячим музыкантом. Между тем она ясно слышала в ней мотивы современности, перекликающиеся с исканиями ряда композиторов 20-х годов, в частности, с сюитой Хиндемита «1922». Еще ничего не зная о происхождении этой прелюдии, я обратила внимание Марии Вениаминовны на то, что в подлиннике произведение названо английским словом «Minstrels» (по-французски было бы «Ménéstrels»). Она остро отреагировала на это, высказав предположение, что, быть может, здесь и кроется ключ к авторскому замыслу. Много лет спустя, исследуя проблемы американской музыки, я не только узнала о том, что Дебюсси создал это произведение как непосредственный отклик на негритянскую труппу, гастролировавшую в Париже, но и обнаружила в нем глубокие интонационные связи с музыкой предджазовой эстрады, известной под названием «Minstrels».

Параллельно с изучением композиторов XX века мы углубились в современников и предшественников Баха. Я переиграла с Марией Вениаминовной десятки сонат Скарлатти и его последователя испанца Солера, ряд произведений Букстехуде, Пахельбеля, Фробергера и других. Мы обе были захвачены этой малоизвестной в те годы музыкой, представлявшей, как тогда казалось, почти исключительно исторический интерес.

Подобное увлечение «двумя полюсами» исторического развития музыки, то есть новейшей современностью и старинной, стало в наши дни почти тривиальным, но в 30-х годах оно свидетельствовало об очень смелой и новаторской направленности мысли.

Вообще говоря, уже в эти предвоенные годы возникало определенное чувство, что педагогическая работа по классу фортепиано занимает далеко не господствующее положение в духовных интересах Марии Вениаминовны. Ее громадному, разностороннему таланту требовались более широкие просторы. Осуществленная по ее инициативе и с ее участием в тот период концертная постановка «Орестей» Танеева принадле-

жит к крупнейшим художественным событиям тех лет. Вспоминаю, что ее мысли постоянно вращались вокруг замыслов и планов, касающихся класса камерного пения, которые, казалось, захватывали ее значительно больше, чем работа со студентами-пианистами. Однако сама она как концертирующий музыкант находилась в полном расцвете. И по сей день я продолжаю причислять к самым сильным своим художественным впечатлениям исполнение ею в те годы некоторых хорошо известных — чтобы не сказать избитых — вещей, таких, как ля-минорное рондо Моцарта или до-минорная токката и фуга для клавира Баха...

Второй период нашего общения начался в 1943 году, когда я вернулась в Москву из эвакуации. Отношения педагога и студентки пришли к концу. Хотя мы обе работали в те годы в консерватории и в Институте им. Гнесиных, мы встречались главным образом вне учебных заведений и достигли степени близости и взаимного доверия, немыслимых в прежней обстановке.

Война вернула Марию Вениаминовну к энергичной деятельности после двухлетнего периода глубокой апатии, вызванной потрясением в личной жизни. И одним из важнейших стимулов ее нового мироощущения была, мне казалось, вера в то, что победа над гитлеровцами может возродить к жизни старую Европу. Она с гордостью подчеркивала свою принадлежность к европейской культуре, уточняя, что для нее Европа — отнюдь не географическое или расовое понятие. Европа была для нее олицетворением богатейших, веками накопленных духовных ценностей, символом высших сил разума и гуманизма. Первые наступления нацистов на Польшу и другие страны Восточной Европы ввергли ее в глубокое отчаяние. Ее взгляд на мир мне казался катастрофическим и был вызван не только сознанием невиданного масштаба кровопролития, жертв и страданий, которые несла с собой эта разрушительная война. Мария Вениаминовна оплакивала также конец целой исторической эпохи, отождествляемой с господством европейской культуры. Теперь же вера в возможность победы связывалась для нее и с идеей сохранения духовных ценностей, которыми она дорожила больше всего.

Я увидела тогда второй полюс душевного строя Марии Вениаминовны — непримиримость ко всем проявлениям пошлости и лжи — более того, к душевной и умственной тупости (или, как говорила она, «духовному ожирению» во всех его формах). Неоднократно в ее словах звучала мысль, что наша

жизненная миссия должна состоять в том, чтоб отстоять духовное наследие русской интеллигенции от воинствующего мещанства. «Эллины против варваров», — сказала она однажды в кругу друзей, выразив в такой форме свое жизненное кредо. Ее отвращение к мещанству во всех его разнообразных проявлениях и при всех его маскировках порождалось этой же мыслью.

Так настойчиво, с такой неугасающей надеждой «высматривала» Мария Вениаминовна «эллинов» среди тех, с кем ей приходилось встречаться, что временами интуиция изменяла ей. Помню, что иногда к «эллинам» она присоединяла лиц, за видимой интеллигентностью которых скрывались души подлинных «варваров» — стяжателей и жестоких карьеристов. Презрение к таким душам выражалось у нее в уничтожающей, не знающей границ иронии. Тогда впервые (для меня, во всяком случае, это было впервые) в ее лице стало ясно обозначаться какое-то «бесовское», насмешливое выражение, все более усиливавшееся в последующие годы. Как и все в ее значительном и прекрасном лице, оно достигало выразительной силы почти законченного художественного образа. Вместе с тем оно вызывало чувство тревожного диссонанса. Слышалась болезненная несовместимость ее общего одухотворенного облика с этой иронической, дразнящей насмешкой, которая была отнюдь не маской, а одной из подлинных сторон ее личности, дотоле казавшейся мне исключительно целостной.

Замечу попутно, что страх оказаться среди «варваров» был у меня так велик, что в те годы я — и сознательно, а еще чаще бессознательно — «примерялась» во всех своих поступках к Марии Вениаминовне, ориентировалась в своем поведении на ее нравственные критерии. Ее внутренняя независимость вызывала у меня такое восхищение, более того — преклонение, что многие важные поступки в моей собственной жизни, думаю, были совершены под воздействием этого восхищения.

В эти годы для меня открылась еще одна черта Марии Вениаминовны, которую я назвала бы «нерастраченным материнством». В ее, казалось бы, отвлеченной натуре, витающей в мире искусства и высоких идей, были огромные запасы неизрасходованной нежности (именно материнской нежности), глубокая потребность в простом семейном уюте. Об этом нельзя было догадаться, если не видеть ее в моменты общения с членами ее семьи, особенно младшими. Мария Вениа-

миновна с восторгом пекла пироги и готовила винегреты, с настойчивым гостеприимством угощая своих родных и друзей.

Наши тесные контакты были прерваны в 1949 году. Под предлогом борьбы против космополитизма я была уволена из обоих учебных заведений и направлена на работу в Уральскую консерваторию, где преподавала два года, лишь эпизодически появляясь в Москве. Последующие годы, отчасти из-за болезней в семье, отчасти из-за сложившейся ситуации, я практически выбыла из музыкальной и музыковедческой жизни, лишь с большим трудом находя время для посещения концертов и встреч с друзьями. Помню, что меня очень поддержал письменный отклик Марии Вениаминовны на мою первую опубликованную книгу — «Шуберт» — в высшей степени лаконичный, но исключительно доброжелательный. Особенно подняло мой дух ее сообщение, что она широко пользуется этой книгой в своем камерном вокальном классе. Но я не могу припомнить личных встреч, разве только случайные. В частности, через несколько лет во время одной такой случайной встречи она дала беспощадный отзыв о моем учебнике по истории музыки. Перелистав книгу, она увидела там фразу о «передовых художниках». Эта казенная формулировка вызвала у нее такое презрение, что она отказалась читать дальше.

Ее раздражение против меня усиливалось тем, что я практически перестала посещать ее концерты. Дело заключалось в том, что ее новая трактовка классической музыки совсем не доходила до меня. Скорее всего, в моем непонимании сказывался мой тогдашний консерватизм, или, просто говоря, ограниченность кругозора. Сама Мария Вениаминовна ушла от нас всех далеко вперед в изучении новейшей музыки Запада, в частности произведений Стравинского более позднего периода, новой венской школы и их последователей. (Поэтому, это был господствующий художественный интерес последнего периода ее жизни.) Как я догадываюсь сейчас, она и классиков прочитывала в этом духе, придавая им сугубо современную трактовку. Я же не была подготовлена к подобному восприятию и невольно сопоставляла не в пользу новейшей интерпретации ее собственное поэтичнейшее произведение Моцарта в конце 30-х годов, как бы сотканное из тончайших нюансов света, с одной стороны, и нарочитую антилиричность, резкий звук, подчеркнутую моторность ее же моцартовских исполнений в 50-е годы — с другой. Мне труд-

I отделение

Людвиг ван БЕТХОВЕН — 33 вариация на тему вальса Дябелли

Дмитрий ШОСТАКОВИЧ — Соната № 2 си минор, соч. 64

Allegretto
Largo
Moderato
(con moto)

II отделение

Игорь СТРАВИНСКИЙ — «Орфей» балет в 3-х картинах

Переложение Л. Шпиннера
Редакция М. В. Юдиной
(Все части исполняются без перерыва)

I к. № 1 Орфей оплакивает Евридику
№ 2 Танец
№ 3 Танец ангела смерти
№ 4 Интерлюдия
Ангел смерти и Орфей
испамятуются в потемках
Тартара

II к. № 5 Танец Фурий
№ 6 Танец Орфея
№ 7 Интерлюдия
Мученики Тартара протягивают к Орфею руки, умоляя его продолжать свой напев

№ 8 Танец Орфея, Орфей продолжает свой напев

Профессор
МАРИЯ ВЕНАМИНОВНА
ЮДИНА

Программа концерта М. В. Юдиной
в Зале им. Чайковского 12 марта 1968 г.

но было признаться ей, что ее игра не доставляет мне удовольствия, но столь же невозможным было для меня говорить ей неправду. Она же при каждой случайной встрече не упускала возможности язвить по поводу моей «измены» и пристрастия к «всяким демократическим пианисткам», мыслящим в привычном русле.

Перелом в наших взаимоотношениях произошел в последние годы ее жизни, когда в одном из концертов, посвященных Шостаковичу, я услышала ее исполнение Второй его сонаты и была буквально потрясена им. Я написала ей восторженное письмо, которого, казалось, она только и ждала, чтоб откликнуться со всей теплотой, на которую была способна. У нас опять установился контакт, но контакт своеобразный. К сожалению, у меня уже не хватало сил, чтобы воспользоваться ее приглашением посещать «семинары» по современной музыке, которые она устраивала для нашей композиторской и музыковедческой молодежи (о чем я, разумеется,

бесконечно сожалею). Зато она часто мне звонила по телефону, иногда писала письма. И, как ни странно, таким путем я узнала еще одну сторону ее многогранной личности — ее громадный, не успевший реализовать себя литературный талант. Я не рискую говорить о ней как о музыковедке — слишком резко отличалась ее манера мыслить и излагать свои соображения от традиций академических школ, в рамках которых воспитаны все наши пишущие музыковеды. То, что она читала мне по телефону (это чтение могло занимать и час, и более), не походило ни на наши теоретические, ни на исторические труды, было гораздо шире и свободнее (и по подходу к проблеме, и по форме) и являло собой редкий синтез слова о музыке, поэзии и философии. Это было словотворчество, созданное подлинным поэтом; в его основе чувствовалась интуиция большого художника и знания, которые могли принадлежать только выдающемуся музыканту, интимно знакомому с каждой «нервной клеткой» рассматриваемого произведения. Таким мне вспоминается ее «слово» об интермеццо Брамса. Сама «музыка слова» вызывала в памяти звучание этих пьес. Одновременно в нем оживал их художественный строй через ассоциации и прямые связи с философией, поэзией и жизнью. Я не боюсь сопоставить его по силе впечатления с пастернаковскими строками о музыке.

Л. С. Мухаринская

Личное знакомство и некоторое сближение мое с Марией Вениаминовной началось летом 1941 года, на Курсах медицинских сестер при консерватории. И именно об этом мне хочется рассказать подробнее.

Курсы были организованы в первые же дни войны совместно консерваторией, ГИТИСом, Геологическим институтом и еще некоторыми другими вузами Москвы, в обычное время от нас достаточно далекими. Официально они были открыты 2 июля 1941 года и назывались (цитирую по тексту удостоверения) «Курсы медсестер запаса Красного Креста и Полумесяца, с отрывом от производства при Московской консерватории». Окончившим присваивалось звание медицинской сестры запаса с правом работы в военно-лечебных учрежде-

ниях в военное время. Состав учащихся был разнообразным — по большей части это были студентки художественных и некоторых гуманитарных вузов. Из преподавателей помнятся Мария Вениаминовна, Н. В. Шварц. Я тогда уже два года преподавала в Белорусской консерватории, но с московской *Alma mater* связей не порвала.

Во многих смыслах эти наши курсы были особенными. Во-первых, по прямо поставленной задаче — готовить кадры для фронта, который все более приближался. Во-вторых, по составу преподавателей. В основном это были профессора и преподаватели Первого московского медицинского института и клиники им. Пирогова. И среди них — знаменитый хирург П. А. Герцен (правнук А. И. Герцена), перед авторитетом которого мы все трепетали.

При несомненной краткосрочности (всего два месяца), шли мы по программе и учебникам двухгодичных средних медицинских школ. Поэтому занятия были необычайно уплотненными. Преподаватели стремились максимально «начинить» нас знаниями — насколько это было возможно в такой сверхкороткий срок. Занимались мы по десять часов в день, а на ночь нас оставляли «на практику» в клинике им. Пирогова, ставшей госпиталем, или же посылали в качестве медсестер дежурить в метро, превращенное в обширное бомбоубежище. Конец июля и весь август в этом отношении были очень напряженными. Спать приходилось урывками, да и то не всегда. По воскресеньям лекций не было, но снова была практика. И если за деревянные поручни носилок для раненых возьмешься, бывало, «не с той стороны», то уж со стороны Герцена мог быть такой разнос, что тут ты хоть сквозь землю провалишься!

Вот на этих-то курсах Мария Вениаминовна была одной из самых прилежных студенток. Несмотря на постоянное свое нездоровье и распухшие ноги (хронический полиартрит), Мария Вениаминовна стойко выносила все перегрузки, на все находила необходимое время и силы, и не случайно на торжественном акте выпуска в начале сентября месяца (дипломы наши помечены 3 сентября 1941 г.) именно ее мы все особенно горячо поздравляли. Не могу забыть такой картины: посреди просторного кабинета дирекции, где мы «справляли наш выпуск», высится монументальная фигура Марии Вениаминовны в позе начавшегося движения — первого шага; ее протянутую руку энергично трясет начальник курсов; суетятся фотографии. Помнится, одна из фотографий оказалась

удачной и помещена была в многотиражке консерватории «Советский музыкант».

Другое воспоминание, связанное с окончанием курсов, касалось распределения. Почти все просились на фронт, включая Марию Вениаминовну, которая очень настаивала на своем стремлении оказывать помощь раненым в самых тяжелых — фронтовых — условиях. Нас предупредили: всех не возьмут. Не смогут взять и Марию Вениаминовну, хотя бы только из-за хронического полиартрита. Мария Вениаминовна в то время уже начала постоянную работу в госпитале, сочетая ее с выполнением обязанностей профессора консерватории.

Я знала, что ни в какую «эвакуацию» Мария Вениаминовна из Москвы не уедет. Когда я вернулась снова в Москву осенью 1945 года и мы неожиданно встретились в метро, Мария Вениаминовна еще издала меня узнала, крепко обняла и с первых слов... принялась просить прощения за что-то, чего я не понимала, так как никакой вины за ней совершенно не знала! Но, оказывается, Мария Вениаминовна следила за судьбой всех тех, кому удалось сквозь множество рогаток прорваться на фронт, и... считала себя виноватой перед всеми нами! «Я просила, я много раз подавала заявления, — продолжала свой огорченный рассказ Мария Вениаминовна. — Но меня не взяли!.. Я работала в госпитале здесь, в Москве...» Мария Вениаминовна горячо интересовалась всеми нашими послевоенными делами, нашими заботами. Ей казалось, что теперь, после этих тяжких четырех лет, «все двери должны были быть открыты» для нас. И если кому-либо что-то не сразу удавалось — возмущалась, гневалась. «Они посмели вам отказать!» — восклицала она со всем пылом постоянно присущего ей страстного стремления к справедливости!

Теперь, в послевоенный период, она называла меня не иначе как «боевая подруга». «А! Боевая подруга!» — в этом восклицании было много сердечности и тепла, но оно еще не давало права на дружескую близость. Мне очень хотелось встречаться с Марией Вениаминовной чаще, но я не смела посягать на ее время и внимание и поэтому ограничивалась по преимуществу приветствиями в артистической после ее концертов. Помню, однажды я была как-то особенно взволнована «демоническим» ее исполнением с-moll'ного концерта Моцарта. Полетела в артистическую, прикинула к ней, обняла. «Какое счастье, что вы есть! Спасибо!» — «А это уж не от меня...» — ответила она с легкой улыбкой. Сила и страстность

всех человеческих чувств была у Марии Вениаминовны вполне земная. А как исполнитель — обладала она, действительно, какой-то особой властной силой, которую мы, слушатели, называем чаще всего колдовской.

В. П. Бобровский

Это было в декабре 1941 года. Группа мобилизованных жителей Воронежа продвигалась на юго-восток к Саратову и была на время задержана в ожидании дальнейших распоряжений недалеко от железной дороги. Томительная неизвестность, бездействие в столь тревожные дни были очень тяжелы. Единственно, что связывало нас с жизнью страны, — это красный уголок на станции примерно в двух километрах от села — места нашего расквартирования. В нем лежали газеты и через хриплый громкоговоритель звучал голос диктора, сообщавшего последние известия.

И однажды вслед за ними началась музыкальная передача — у микрофона в далекой Москве была Мария Вениаминовна Юдина, исполнившая Тридцать две вариации Бетховена и первую часть его же Семнадцатой сонаты. Последняя врезалась в мою память как одно из самых сильных художественных потрясений за всю жизнь.

Поразило и то, что она трактовала первую часть сонаты в полном несоответствии с авторскими ремарками и вытекающим из них обычным исполнительским обликом сонаты. Исчезли полутени, нарастания и спады, контрасты отдельных фраз, тонкие штрихи. Твердая поступь некоего исполина, преодолевающего мощный натиск грозной силы и словно идущего ей наперерез, — вот что определяло дух исполнения сонаты.

Непрерывная подвижность экспозиции превратилась в жестко хлещущие звуковые потоки, создававшие в зоне побочной партии грозный гибелью водоворот. Но одновременно все было проникнуто вдохновением отваги, неодолимым духовным порывом.

Три таинственно вопрошающих аккорда-арпеджио, начинающих разработку, звучали призывом к действию — утвердительно, властно, полнозвучно, а речитатив, понимаемый обычно как беседа с таинственным внутренним голо-

сом, преображался в нечто прямо противоположное — в гневный, протестующий вызов безжалостной, враждебной силе...

Рождавшийся образ покорял не только своей внутренней целостностью — все детали были полностью подчинены выражению единой художественно-эстетической идеи, — но и созвучностью переживаемому моменту человеческой истории. Власть воли, разума, подчинение личного мира объективной необходимости, выражение идеи активного противления настолько отвечали духовной атмосфере переживаемых дней, что создавалось впечатление: всякое иное исполнение сейчас неуместно, возникало ясное сознание священности именно такой трактовки.

Первое время сила непосредственного художественного воздействия гнала прочь всякого рода мысли академически-профессионального толка: имела ли право Мария Вениаминовна так нарушать указанные Бетховеном исполнительские оттенки, смысл которых ведет к совсем иному эстетическому и этическому облику произведения? Но по прошествии некоторого времени эти мысли вернулись и превратились в серьезную проблему. Ответ на вытекающие из нее вопросы, однако, напрашивался сам собой.

Бетховен, конечно, имел в виду по «внешнему контуру» художественной идеи нечто иное — сложно-дифференцированную, полную внутренней борьбы сущность (хорошо выраженную в анализе Романа Роллана). Но ее зерно, ее этический потенциал, так сказать, «сущность сущности» допускает и иные варианты своего реального осуществления, допускает своего рода проверку самой жизнью. Важно одно — сохранение высшей правды.

И эта высшая правда *Allegro* Семнадцатой была раскрыта полностью. Исполнительский гений Марии Вениаминовны открыл в ней нечто новое и ранее неизвестное и донес его до нас. Гениальность же и вечная ценность музыки Бетховена были данной парадоксальной трактовкой как бы испытаны «на прочность» — произведение менее высокого уровня не выдержало бы такого исполнения.

Allegro Семнадцатой не только «выдержало», но благодаря такому исполнению засияло новыми сторонами своей многогранной сущности. Ведь сокровенная суть художественной идеи великого музыкального произведения неисчерпаема и включает в потенции множество возможностей. Каждое исполнение творчески одаренной личности, превращая воз-

можное в действительное, способно на художественное открытие.

Как все в музыке, содержательная сущность отдельного значительного произведения, а также и стиля в его исторически-художественном единстве не статична, а динамична. Художественная идея-процесс находится в постоянном движении во всех «направлениях» — и по историко-стилистической «горизонтالي», и по индивидуально-творческой «вертикали».

Этот закон и был осуществлен в описанном выше исполнении. Оно полностью соответствовало специфике неповторимой личности Марии Вениаминовны, ее бескомпромиссности, суровой человечности. Для нее процесс исполнения — своего рода проповедь, высказывание своих убеждений, неумолимого и властного сгедо. И именно духовному величию М. В. Юдиной оказалось доступным «доказательство от противного» той истины, которая скрыта в Allegro Семнадцатой сонаты Бетховена.

К. Х. Аджемов

В начале сентября 1959 года в Москве гастролировал Нью-Йоркский оркестр, руководимый в тот период Леонардом Бернштайном. 11 сентября в полдень Большой зал Московской консерватории заполнили музыканты и любители музыки. Здесь осуществлялась телевизионная съемка выступления Бернштайна, комментировавшего исполнение симфоническим оркестром Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича и какого-то сочинения Аарона Копленда. Дирижер сопоставлял звучание отдельных фрагментов, увлеченно рассказывал о содержании музыки. Не удовлетворенный исполнением, по несколько раз возвращался к тем или другим тактам, добываясь наилучшего звучания. Публика, поначалу заинтересованная, вскоре заскучала. Сосредоточенное внимание сменялось все большей рассеянностью. Перерывы исполнения, обусловленные требованиями звукорежиссера, вызывали очевидное раздражение в зале. Начались разговоры, слышались даже нарекания в адрес устроителей этой телезаписи.

Мария Вениаминовна, присутствовавшая в тот день в консерватории, поднялась со своего места и во всеуслышание стала порицать нарушителей тишины. Чеканно-четко несколь-

ко раз она повторила: «Искусство — тяжелый труд, а не забава, как думают многие, поймите это... Не мешайте музыкантам...» Смотрю на Юдину, вижу ее строгое лицо, пронзающе-властный взгляд, в котором нескрываемое презрение к обывателям, не понимающим трудностей репетиционного процесса... На время воцарилась тишина, но вскоре ряды партера стали редеть. Репетиция продолжалась...

В те минуты мне вспомнилось, как Юдина не раз рассказывала о своем посещении репетиций выдающихся дирижеров, гастролировавших в Ленинграде в 20-х годах, — О. Клемперера, Б. Вальтера, Ф. Штидри, Г. Кнаппертсбуша, Г. Абендрота... Репетиции этих мастеров Мария Вениаминовна расценивала как важнейшие события своей творческой жизни. По ее словам, это были незабываемые уроки мастерства, осознания стилей, окрылявшие пианистку в художественных исканиях.

...Мы хорошо познакомились с М. В. Юдиной в трудные месяцы осени 1941 года, когда пианистка среди немногих оставшихся в Москве известных музыкантов принимала повседневное участие в музыкальных передачах Всесоюзного радио.

...Декабрь 1941 года. Сильнейший мороз. Метель. 8 часов утра.

...Закутанная в старое пальто, сверху еще покрытая чьей-то отслужившей шинелью, в валенках, заходит в студию Мария Вениаминовна Юдина. Снимает варежки. Подходит к застывшему от холода «Бехштейну». Согласовывает со звуко-режиссером Николаем Петровичем Вышеславцевым звучание. Разыгрывается. Смотрю на руки Марии Вениаминовны. Удивительная, редкая собранность — как будто чеканная отшлифованность каждого сустава. Мягкие кисти, цепкие, закругленные пальцы — руки ваятеля. Она репетирует Тридцать две вариации Бетховена. В 8 часов 45 минут диктор Вера Яковлевна Неллина включает микрофон: «Говорит Москва» — и объявляет вариации Бетховена. С огромной силой, поюдински звучит тема до-минорных вариаций. Сразу же пианистка включается в образ. Героика, возвышенность чувств, сопоставления решимости, разворота сил и молений, вопрошаний — нагнетание трагизма к заключительным страницам вариаций... Вот окончились бетховенские вариации. Пианистка вопросительно обернулась к диктору. Взгляд ее затаен-

но-глубокий... словно она смотрит в себя и прислушивается к окружающему. Новое объявление: «Пьеса Бородина» («В монастыре»). Мария Вениаминовна подготавливает тембровое звучание открывающего пьесе печального звона. Студию наполняют гулкие и прозрачные — такие скорбные — звуки. За ними распев, все ширящийся, приближающийся, — близкая Марии Вениаминовне стихия духовных песнопений России. В заключение пьесы, как море слез, — вновь печальный звон... Передача окончилась.

Сговариваемся о дальнейшем: через несколько дней вновь в 8 часов 45 минут пианистка сыграет Чакону Баха — Бузони, а еще неделю спустя — «Интермеццо в классическом стиле» Мусоргского и до-минорную прелюдию Рахманинова. Так Мария Вениаминовна своим искусством участвовала в жизни советского радио зимой 1941 года.

В течение четырех военных лет Мария Вениаминовна Юдина постоянно выступала у микрофона¹.

В старых записных книжках мною отмечены особенно яркие, подлинно уникальные выступления артистки. ...24 октября 1942 года, 8 час. 45 мин. «Раздумье» Мусоргского, «Монтекки и Капулетти» из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта».

9 января 1943 года, 20 час. 30 мин. Этюды-картины Рахманинова (из 39-го опуса).

17 января 1943 года, 17 час. Квнтет Шостаковича (совместно с Квartetом имени Бетховена).

31 января 1943 года, 9 час. 40 мин. Прелюдии и фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.

11 февраля 1944 года, 19 час. 45 мин. Четвертая соната Прокофьева.

24 февраля 1945 года, 11 час. 20 мин. «Картинки с выставки» Мусоргского...

Внимательно вслушиваясь в игру Марии Вениаминовны, наблюдая ее во время исполнения в радиостудии, я отчетливо

¹ В ОРГБЛ в архиве М. В. Юдиной сохранилась ее тетрадь военного времени с указанием концертов, сыгранных на московском радио с 1941 по 1944 год, указаны даты — иногда часы, нередко ночные, — и композиторы, чьи произведения она исполняла. В этом перечне преобладающее место занимает русская музыка: Чайковский, Глинка, Бородин, Мусоргский, Лядов, Рахманинов, Ляпунов, Глазунов, Прокофьев, Шостакович, но, кроме этих композиторов, очень часто исполнялись Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Лист.

осознал неповторимые особенности ее искусства. Пианистка-художник покоряла редкой образностью интерпретации. Образ создавался в первую очередь выразительностью интонирования, индивидуальным своеобразием ритмического воплощения, но также чародейством тембров звучания. Здесь у Юдиной были тайны, неведомые никому из слышанных мною пианистов. Когда она играла в наших передачах такие свои шедевры, как вторая часть Итальянского концерта Баха, или «Вещая птица» Шумана, или «Мимолетности» Прокофьева, богатая тембральная палитра звучаний безраздельно покоряла даже самых отдаленных от фортепианного искусства людей. Разумеется, и в ее трактовке произведений крупной формы выявлялась подобная, словно зримая, образность музыки. Здесь особенно сказывалось умение артистки постепенно и властно развивать мысль, разворачивать «события», составляющие суть сочинения, вести и приводить к идейной кульминации... Так, на едином дыхании, с некоей демонической стихийностью, сдерживаемой волей, играла она в нашей студии «Аппассионату» Бетховена и Фантазию Шумана, «Скитальца» Шуберта и Вариации Листа на тему Баха, сонату-фантазию Листа «После чтения Данте».

Выступления Марии Вениаминовны в те первые месяцы и годы войны часто бывали несопоставимы по художественным результатам. Это было связано, как мне кажется, с тем, что коренившееся в классицизме искусство Юдиной нередко словно приходило в противоречие с преувеличенно-экспрессивной манерой передачи. Не всегда это сочетание классицизма и экспрессионизма убеждало.

...Между М. В. Юдиной и редакцией от передачи к передаче устанавливались все более простые товарищеские отношения, не допускавшие неискренности. Но нередко интерпретация пианистки вызывала в редакции желание поспорить с нею. Зная крутой нрав Марии Вениаминовны, я стремился в наиболее деликатной форме делиться с пианисткой впечатлениями от ее игры.

В одной из передач как-то летом 1944 года Юдина исполнила до-диез-минорную сонату «*Quasi una fantasia*» (она не терпела, когда эту сонату называли «Лунной») и «Патетическую» Бетховена.

При этом исполнении вместе со мною присутствовала в студии дирижер Елена Богдановна Сенкевич, страстная почитательница искусства Юдиной. Какое-то удивительное богатство тембров для различных звуковых пластов выде-

Московская Государственная Филармония



МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
14 Герцена 13

Воскресенье **13**
ФЕВРАЛЯ
События 1943-44 гг.

Камерный концерт
ИЗ ЦИФЛ

„СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА В ДНИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ“

Профессор Московской Государственной Консерватории

М. В. ЮДИНА

ВОДЯНОВ-ВЕРЛОВСКИЙ — Фантазия	Сергей ПРОКОФЬЕВ — Фантастический танец из 4-й
Юрий КОЧЕРОВ — Адажио	(Из цикла «Балет «Золушка»)
Алла ПЛАХОВА — Прелюдия	Далее по выбору: «Белка и заяц»
Олегу ЕВЛАХОВ — Александровский Елементар	Контрасти и Импровизация на музыку
Гарка	и симфоническую «Легенда»
Вася	
Росина	ШОСТАКОВИЧ — Вальс соната
Мария	

Начало в 7 ч. 30 м. ввч.

Билеты продаются в кассе Большого Зала Консерватории (ул. Герцена, 13) с 11 ч. утра до 7 ч. 30 м. вечера, в Центральной Театральной кассе (Петровка, 5) с 9 ч. 30 м. утра до 5 ч. 30 м. вечера, в дневных кассах, а также в буфетных и метро.

Афиша концерта М. В. Юдиной военных лет

лило исполнение первой части «Quasi una fantasia». Вслед за отточенно-ритмичным звучанием *allegretto* безраздельно захватил шквал могучего финала. Исполнение увлекло Сенкевич и меня. Трудно было по его окончании удержаться от аплодисментов. Во власти вдохновения Мария Вениаминовна, казалось, не замечала нашего восторга. Диктор объявил следующий номер программы. Здесь все было иным.

«Чрезвычайно спорная трактовка «Патетической» сонаты Бетховена. Ритмический рисунок сонаты страдает от преувеличений динамики. Слушая это исполнение вслед за гениально сыгранной «Quasi una fantasia», внутренне протестовал», — записано в моем дневнике...

По окончании передачи Юдина, не обмолвившись с нами ни словом, стремительно покинула радиостудию.

...Подобные взлеты вдохновенья сочетались в искусстве Марии Вениаминовны со спадами, а то и творческими просчетами, когда исполнение пианистки не удовлетворяло редакцию. Так было, в частности, когда Мария Вениаминовна предлагала свою трактовку Шопена (си-минорная соната, прелюдии...).

Эти отдельные штрихи не умаляют, разумеется, высокой художественной ценности выступлений Юдиной у микрофона в годы Великой Отечественной войны... Вместе с музыкальным радиовещанием Мария Вениаминовна от суровых первых месяцев войны пришла к озаренным зорями побед весенним месяцам 1945 года. Вдохновенно сыграла она в эти светлые дни Фантазию Бетховена в ансамбле с оркестром и хором Всесоюзного радио под управлением С. П. Горчакова и бетховенский Четвертый концерт в праздничных вечерах в Колонном зале Дома Союзов весной и летом 1945 года.

Однажды, уже по окончании Великой Отечественной войны, мне довелось редактировать передачу, транслируемую из Колонного зала Дома Союзов. То был фортепианный вечер Юдиной. В программу первого отделения мы решили включить грандиозную сонату «Für das Hammerklavier» Бетховена, второе же отделение посвятить Брамсу.

Перед началом концерта я зашел в артистическую. Мария Вениаминовна подвела меня к занавесу, отделявшему ее от выхода на эстраду, сквозь небольшое отверстие заглянула в переполненный зал, крепко схватила мою руку. «Вы понимаете, что мне предстоит? Играть 106-й опус... Зачем придумывают люди себе такие мучения...» Она смотрела на меня и не смотрела, была какая-то отрешенная.

Но это был необыкновенный вечер. С первых же звуков торжественного си-бемоль мажора Мария Вениаминовна повела аудиторию за собой, раскрывая содержание гигантской сонаты, властно пробуждая своей игрой бетховенский дух. Сила и законченность концепции, трансцендентальный пианизм, одухотворенность фразировки и звучания...

Вариации на тему Генделя, интермеццо и каприччио Брамса Юдина играла в тот вечер столь же масштабно. Успех пианистки был огромный. По окончании концерта Мария Вениаминовна как будто сбросила с себя привычную броню сдержанности, стала и мягче, и душевнее...

24 февраля 1947 года мы встретились с Марией Вениаминовной на спектакле трагедии Софокла «Электра», поставленной труппой Театра им. Вахтангова. Здание театра, разрушенное фашистской бомбой, еще не было восстановлено. Вахтанговцы играли в Мамоновском переулке (ныне улица Садовских), в Театре юного зрителя. Юдина страстно любила древнегреческую классику, отлично знала «Одиссею», «Илиаду», пьесы Эсхила, Софокла, Еврипида. В антракте она устремилась ко мне: «Как же можно играть трагедию

Софокла без хора... Это недопустимо... Мне нравится Орочко в роли Электры и Синельникова в роли Клитемнестры... Но выбросить хор из античной трагедии — кощунство...»

В тот вечер я живо вспомнил памятное событие музыкальной жизни Москвы еще довоенных лет. Юдина возглавила тогда подготовку и исполнение оперы Танеева «Орестея» по трилогии Эсхила силами молодых певцов. В Малом зале Московской консерватории состоялся студенческий утренник, привлечший внимание музыкальной общественности. Певцы пели в сопровождении требовательного руководителя постановки — самой Юдиной. Мария Вениаминовна играла по клавирауспугу. Исполнение оказалось слаженным, овеванным любовью к Танееву и его опере на античный сюжет. Не забыть воссоздания Марией Вениаминовной на рояле красок оркестровой партитуры Танеева. Звучание до сих пор живо в памяти — многотембровое, исполненное силы. Раскрытие образов, яркое воплощение музыки захватили тогда публику.

Исполнение заслужило высокую оценку Яворского — ученика Танеева. Он же пригласил пианистку принять участие в одном из собраний курса эстетики и изучения исполнительских стилей, который он вел в предвоенные годы в Московской консерватории для аспирантов, среди которых находился и автор этих строк.

...Мы восторженно встретили знаменитую Юдину, горячо аплодировали ее исполнению, которое тонко комментировал и сопоставлял со смежными искусствами сам руководитель курса. Занятие проходило в кабинете тогдашнего ректора консерватории Г. Г. Нейгауза. И по сей день в этом кабинете сохранилась старинная мебель, старый рояль, на котором играла Мария Вениаминовна, играла во всем блеске своего мастерства.

Особенно запомнилось мне ее певучее, такое стильное исполнение печальной ми-минорной Элегии Рамо в транскрипции Годовского, сопоставленное Яворским с живописью Ватто...

Впоследствии на какой-то недолгий период мы оказались с Юдиной коллегами по преподаванию в Московской консерватории. Она вела фортепианный класс. В классе камерного ансамбля, порученном мне, занимались ее ученицы. Они были страстными почитательницами Марии Вениаминовны. На одно из занятий моего класса пришла Юдина. Отозвав меня в сторонку, Мария Вениаминовна сказала, что у нее

просьба ко мне. В то время, наряду с педагогической работой в консерватории, я являлся редактором симфонического вещания Всесоюзного радио.

«...Не можете ли вы помочь одному одаренному ленинградскому музыканту, мечтающему продирижировать в Москве? Я приму участие в этом его дебюте как солистка».

Так у микрофона выступил Евгений Васильевич Колотилов, долгие годы являвшийся артистом Академического оркестра Ленинградской филармонии (он играл в группе виолончелей). Колотилов со всей серьезностью и пониманием продирижировал ре-мажорной симфонией Моцарта (без менуэта). Исключительно ярко, мастерски сыграла в той передаче Мария Вениаминовна под его управлением до-минорный концерт Моцарта.

Выступление это принесло удовлетворение инициатору концерта и дирижеру, хотя и не стало событием.

Так М. В. Юдина стремилась помочь своим коллегам.

Еще некоторое время спустя, встречаясь в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, где Мария Вениаминовна вела класс камерного ансамбля, я услышал от нее как-то слово благодарности за посвященную ей радиопередачу.

«Константин Христофорович, правда, мы счастливы, что жили в эпоху Прокофьева?!» — сказала она.

В передаче разбиралась интерпретация Юдиной ряда сочинений С. С. Прокофьева.

...Мне вспомнилось, как некогда Прокофьев после блистательного исполнения Марией Вениаминовной его Второго фортепианного концерта рассказывал в моем присутствии о ленинградской пианистке, о том, как настойчиво-требовательно просила она его создать фортепианную транскрипцию сцен и танцев из балета «Ромео и Джульетта», что композитор и осуществил.

Идут годы. Так же, как шекспировский балет С. С. Прокофьева, творческая деятельность М. В. Юдиной входит ныне в сокровищницу музыкальной классики нашего века. Люди с благоговением и все растущей заинтересованностью слушают записи ее исполнения, в письмах, адресованных на Радио, называют Марию Вениаминовну «великой пианисткой наших дней».

Мне в числе многих почитателей Марии Вениаминовны Юдиной посчастливилось не раз слушать ее и наслаждаться ее искусством. Хочу попытаться рассказать о впечатлениях от ее игры, навсегда оставшихся живыми и волнующими в моей памяти.

Первое знакомство. 1932 год. Юдина исполняет Двадцать третий концерт Моцарта ля мажор (дирижировал Георг Себастьян). Это был необычный Моцарт. Хорошо знакомая звуковая ткань была насыщена мужеством, волей. И был этот Моцарт чем-то сродни скульптурному «Моцарту» Родена: не только светлый, пластичный, радостный, но и могучий, трудовой, несгибаемый гений, такой, каким он был в жизни и в творчестве. Необычайно пронизательный художник, Юдина постигла в музыке полную драматизма духовную жизнь композитора. Это было крайне значительное исполнение, поразившее меня уже тогда.

Играя Двадцать третий концерт, Юдина подчинила своей воле дирижера Себастьяна, художника совершенно иного, чем она, плана — мечтательного и в то же время пылкого романтика. И в дальнейшем я не раз убеждался, что могучий ее дух, несокрушимая воля захватывали ее партнеров по ансамблю, оркестр, дирижеров.

Спустя много лет, в один из трагических дней Великой Отечественной войны, точнее, 12 октября 1941 года, я с моим другом композитором М. Мильманом слушал в исполнении Юдиной Двадцать четвертый концерт Моцарта. Снова это был исполненный сгусток энергии и воли. Помнится, мы оба — и я, и Мильман — почувствовали, как созвучно такое исполнение Моцарта тому героическому и суровому времени. Мы были так переполнены чувствами и мыслями, что ушли с концерта, не дослушав других исполнявшихся в нем произведений. Была потребность сосредоточиться на услышанном, еще и еще раз продумать и прочувствовать его наедине с самим собою.

Подчеркну, что только Юдина создавала такие особые, несбыточные трактовки концертов Моцарта.

* Воспоминания впервые опубликованы в журнале «Советская музыка», 1974, № 9.

Важнейшее место в репертуаре Юдиной занимали произведения Бетховена. Его гений был особенно близок дарованию, личности пианистки. Монументальность его творений, глубину и неисчерпаемое богатство мыслей и чувств, мощь и размах духа, идей и высшую их красоту — все это воссоздавала Юдина в своем исполнении.

Едва ли не наибольшим достижением было исполнение Четвертого концерта Бетховена. Замечательно играла она, конечно, и другие его сочинения — Пятый концерт, многие сонаты, вариации. Но Четвертый концерт особенно поражал титанизмом духа, огромной нравственной силой. Не много назовешь музыкантов, которые бы в такой степени, как Юдина, ощущали и передавали этическое начало произведения.

Проникающая сосредоточенность мысли, высота и цельность чувств в первой части Четвертого концерта; суровая правдивость и божественная возвышенность диалога во второй части; слияние с жизнью, с толпой, многолюдьем, дух борьбы за счастье человека в третьей части, — да разве можно пересказать все, что впечатляло в исполнении этого концерта М. В. Юдиной? И всякий раз она играла концерт по-своему, не следуя какой-либо схеме, постоянно обновляя его содержание и никогда не допуская в своей трактовке ничего случайного, необязательного. Исполнение и трактовка Юдиной произведений Моцарта и Бетховена настолько интересны, что, думается, они заслуживают специального исследования.

Способность ее проникать в самые потаенные глубины искусства была поразительна. Вспоминается следующий эпизод. Юдина играла Второй концерт Прокофьева. Концерт шел под управлением автора, который обычно требовал (кстати сказать, весьма справедливо) неукоснительного соблюдения своих композиторско-редакционных указаний. Юдина играла концерт с огромным драматизмом и по-своему. Это была властная музыка, пронизанная непреклонным ритмом, непоколебимой дисциплиной чувств и в то же время смятенностью духа. Впечатление было потрясающее. Просветленные лица слушателей. Сам автор восторженно аплодировал. Точным творческим чутьем Юдина угадала эмоционально-идейную подоплеку произведения, написанного еще в дореволюционное время, когда автор был в поиске, в состоянии, если можно так сказать, мятежного брожения. Вспомним хотя бы, как кончается это сочинение. В нем нет традиционного заключения: оно как бы обрушивается в про-

пасть. Мне показалось, что Прокофьев и сам был захвачен пслетом исполнительского воображения М. В. Юдиной.

Совершенно независимый художник, Юдина играла вопреки какому бы то ни было шаблону, штампу. Трактовка ее бывала непривычной, даже спорной, но всегда абсолютно правдивой и искренней. Так, например, драматизм, вполне естественный в исполнении произведений Прокофьева (Второй концерт, Восьмая соната), Шостаковича (Вторая соната), казался мне порою странным в интерпретации многих произведений Баха. Но глубокая убежденность и искренность пианистки покоряли, придавая ее трактовке почти неотразимую убедительность.

Что бы она ни играла, ее исполнение всегда было естественно, свободно, бескомпромиссно. Она не заискивала перед слушателями, не поступалась ни на йоту своими убеждениями ради того, чтобы угодить публике или облегчить себе достижение признания. Она не отказывалась от самых сложных идей и трактовок ради «понятности», так как глубоко верила в то, что истинно прекрасное понятно, что оно может быть доступно всем, кто стремится его постигнуть.

Она сама постигала в искусстве все значительное, великое, будь то произведения классиков или современных художников. В ее творчестве сочеталось лучшее, что создано мастерами прошлых эпох, с тем новым, что вносит в искусство современность.

Репертуар ее, как все знают, был чрезвычайно обширен. От Баха (включая оба тома «Хорошо темперированного клавира»), Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Метнера до композиторов -- наших современников.

Наделенная органическим чувством нового в искусстве, Юдина искала, находила и играла лучшие создания современной фортепианной музыки. Уже в 20—30-е годы она исполняла произведения Прокофьева, неутомимо пропагандировала творчество Хиндемита, Бартока, Стравинского, Шостаковича, играла транскрипции А. Локшина, сочинения многих других современных композиторов, прокладывая им путь к широкому слушателю.

Присущее ей чувство нового сказывалось и в ее серьезном внимании и доверии к творческой молодежи. Она поощряла молодых исполнителей, выступая с ними в концертах и записываясь с ними на пластинках. Хорошо запомнились мне ее совместные выступления с пианисткой М. Дроздовой, альтистом Ф. Дружининым, тогда еще совсем молодыми ар-

тистами. Теплую симпатию проявила она и к Алексею Любимову с первых же шагов его ныне столь разнообразной пианистической деятельности.

Перебирая в памяти впечатления, оставленные творчеством Юдиной, я всегда вспоминаю до предела емкое, поразительное по богатству интонаций, широте плана и выразительности пианистического языка исполнение Второй сонаты Шостаковича, особенно второй и третьей ее частей. Я был восхищен игрой Марии Вениаминовны и при встрече в консерватории горячо поздравил автора этого замечательного произведения с необыкновенно ярким исполнением сонаты.

Среди всех прочих творческих достижений Юдиной, пожалуй, первое место занимает интерпретация произведений крупных форм. Достаточно вспомнить *f-moll*'ную сонату Брамса, Второй концерт Рахманинова, Третью сонату Хиндемита, сонаты Бетховена, ор. 101, 106, 111 и другие. Цельность и глубина мышления, смелость, устремленность, безупречное владение средствами выразительности и опять-таки могучая воля — всем этим отмечено исполнение Юдиной.

Очень субъективный художник с яркой неповторимой индивидуальностью, Мария Вениаминовна была в то же время превосходным ансамблистом. Ее игру, например, в квинтете Танеева Г. Г. Нейгауз признавал гениальной. Эту оценку я слышал из уст Генриха Густавовича. М. В. Юдина охотно выступала в различных ансамблях. Партнеров по ансамблю она заражала своей волей и энергией, вела с ними живой творческий диалог. Мне особенно дорого воспоминание об одном концерте Квартета им. Бетховена, посвященном памяти Танеева, в котором я имел честь выступать совместно с Марией Вениаминовной. Я играл в первом отделении в квартете, она во втором отделении в квинтете. Как освежила, окрылила и заворожила меня ее игра!

Ее искусство я воспринимал как человеческую речь. Это была речь величаявая, суровая, никогда не сентиментальная. Сраторство и драматизация, иногда, как я уже упоминал, даже несвойственные тексту произведения, были органически присущи творчеству Юдиной. Строгий, верный вкус полностью исключал даже тень резонерства. Наоборот, она вводила в глубины философского постижения произведений, что придавало такую огромную впечатляющую силу ее исполнению Баха, Моцарта, Бетховена, Шостаковича. Курсив, отчетливо проступавший в ее мужественной музыкальной речи, был совершенно естествен, ни в коем случае не навязчив. Он лишь

выделял и подчеркивал идейный и художественный замысел произведения.

Одни пианисты живописуют звуками, другие лепят как бы скульптурные образы, третьи заняты «инструментовкой», надевая рояль оркестровыми звучаниями. Всем этим надделено и искусство Юдиной. Но более всего, на мой взгляд, его характеризует именно присутствие в нем слова. Все ее выступления — это как бы высказывания, исполненные высоких мыслей и неизменно питавшие и оплодотворявшие мысль и воображение слушателей. Ее творчество воспринималось не по горизонтали и не на плоскости, а, подобно творению зодчества, уходило ввысь — объемное, полное глубоких размышлений, окрашенное мощными эмоциями и ярким темпераментом.

Многое еще можно было бы сказать об ее игре, хотя бы о неистощимости художественных характеристик, которые она создавала с необыкновенным разнообразием и мастерством, как, например, в «Картинках с выставки» Мусоргского.

Отдавая всю свою жизнь музыке, она в то же время поражала широтой своих интересов и познаний в других искусствах. Посещая ее, я всегда заставлял ее или у рояля, или за чтением поэтов (поэзию она знала превосходно), или читающей «Эстетику» Гегеля...

Она живо и горячо откликалась на все, чем жили родина, народ. И в первые же дни Великой Отечественной войны поступила на курсы медсестер, желая принять посильное участие во всенародной борьбе с врагом родины. Она приезжала в осажденный Ленинград. Я видел ее там. В солдатской шинели, с палочкой, смелая в жизни, как и в искусстве, она не пряталась от обстрелов и бомбежек, и улыбка на ее лице выражала вызов врагу и презрение опасности. Она в ту пору очень много играла защитникам города, вдохновляя их и помогая укреплению их духа и воли к победе.

Жизнь ее была сложна, нелегка. Но Мария Вениаминовна была совершенно чужда тревожностям быта, суетным заботам тщеславия, мелочной борьбе за «положение», за материальные блага, за расположение коллег разных рангов. Она была безраздельно отдана искусству — высокому и правдивому. Жила им и в нем — для людей. Отношение ее к людям было суровое, но всегда честное и доброе. Творить добро было ее неутолимой потребностью. Одним она оказывала профессиональную помощь, других поддерживала морально, с третьими делилась своим заработком. Она всегда кому-то

помогала, оставляя зачастую себя без необходимого и никогда ничего не требуя взамен. В сущности, Человек и был темой всего ее творчества, и потому она достигла таких вершин прекрасного.

С. А. Бромберг

Оглядываясь на свою жизнь, в которой было немало разнообразных событий, немало встреч с интересными людьми, я ясно вижу, что самым интересным, самым ярким и, несомненно, самым счастливым временем для меня были годы, проведенные рядом с Марией Вениаминовной. Это почти двенадцать лет (1952—1963) ежедневного общения, двенадцать лет, прожитых под знаком высокого искусства Марии Вениаминовны и подчиненных стремлению освободить ее от множества второстепенных дел ради чистого творчества.

Познакомилась я с Марией Вениаминовной в тревожное для всех нас время — в 1944 году. Жили мы в ту пору — мой муж, двое маленьких детей, мать и сестра мужа с дочерью и я — в Новосибирске, а Мария Вениаминовна приехала туда с концертами. Общие друзья дали ей адрес, и вот Мария Вениаминовна вступила в наш дом со словами: «Друзья моих друзей — мои друзья» — и сразу же своей простотой и добротой покорила детей и взрослых.

Запомнился мне на всю жизнь один очень характерный эпизод. Мария Вениаминовна узнала от нас, что мать мужа больна глаукомой и лежит в больнице. Она немедленно захотела навестить ее (хотя и не была с нею знакома), а когда мы сказали ей, что в прошлом наша мама была учительницей музыки и кончила консерваторию в Казани, Мария Вениаминовна решила, что будет играть для нее специально прямо в больнице.

Так я впервые услышала замечательную игру Марии Вениаминовны. В пустом зале, на стареньком рояле долго играла Мария Вениаминовна для четырех восторженных слушателей. Создалась удивительно приподнятая и вдохновенная атмосфера. Все способствовало этому: исполнение Марии Вениаминовны, необычный повод, вызвавший к жизни импровизированный концерт, и какая-то особенная обостренность чувств, отличавшая людей в военное время.

Потом мы долгое время не виделись совсем. А в 1950 году оказались в одном доме на Беговой улице, в котором в разное время жилали многие замечательные люди. Здесь мы, конечно, часто встречались. Мария Вениаминовна заходила к нам, беседовала с моим мужем — Артемием Григорьевичем Бромбергом, литературоведом, посвятившим многие годы исследованию, изучению и пропаганде творчества В. В. Маяковского. Всегда с большим интересом Мария Вениаминовна относилась к нашим, уже подросшим, детям и к их забавам. Дети увлекались театром теней. Самостоятельно вырезали фигурки, декорации, сами писали сценарии по известным сказкам. Помню, однажды Мария Вениаминовна пригласила детей к себе и попросила их продемонстрировать свое искусство. Ника и Володя показали ей и приглашенным по этому случаю гостям «Дюймовочку» и «Кота в сапогах». По ходу действия сказки «Кот в сапогах» кот должен был петь. Мария Вениаминовна вызвалась аккомпанировать и с удовольствием подпевала припев понравившейся ей песни Кота в сапогах:

...Запомните, глупость ни в ком не в почете.
Ни в людях, ни даже в котях.

Марию Вениаминовну в доме знали, конечно, решительно все — и те, кто с восхищением и почтением относился к ее искусству, и те, кто был равнодушен к музыке. Эти последние довольно плохо относились к ней, угнетенные ее длительными, часто ночными занятиями. Мария Вениаминовна не хотела и не могла менять своего образа жизни и работы, но в душе побаивалась этих недовольных и, выходя из дома, всегда ощущала на себе острые взгляды в окнах из-за занавесок.

Как-то раз — это было в 1952 году — Мария Вениаминовна обратилась ко мне с просьбой помочь ей. Ей требовался настоящий помощник, который оградил бы ее от бесконечных нетворческих забот: звонков, переговоров, встреч и т. д., отнимавших массу столь драгоценного времени. Я с удовольствием взяла на себя довольно обширные обязанности, стараясь создать для Марии Вениаминовны хотя бы некоторую изоляцию от внешнего мира, давление которого так обременительно в часы творчества, и в то же время поддерживала с ним постоянную связь.

Мария Вениаминовна долгое время жила без телефона, и все разговоры, деловые и дружеские, осуществлялись через

меня. Из многих городов Советского Союза, из некоторых европейских столиц регулярно звонили, желая связаться с Марией Вениаминовной. Я годами занималась организацией концертов Юдиной в Москве, Ленинграде и в других городах, уточняла программы, сговаривалась о репетиционном времени, о встречах с дирижерами. Я знала всех студентов Марии Вениаминовны и часто бывала связующим звеном между ними и ею. Когда Мария Вениаминовна переехала на «Соломенную сторожку», где чувствовала себя более изолированно и где никто не мешал ее ночным бдениям, Институт имени Гнесиных постоянно бывал местом наших встреч и деловых бесед.

За эти годы мне пришлось отправить, наверное, не менее тысячи телеграмм разного содержания и различного размера — от 10 до 100 слов. Помню, с каким удивлением взирали на меня телеграфистки, когда я отправляла две или четыре телеграммы общим количеством до 150 слов. Мария Вениаминовна очень любила посылать именно телеграммы, причем законченностью мысли и стилия они скорее походили на письма. Будучи чрезвычайно обязательным человеком и ценя чужое время, она телеграфировала об изменениях, помешавших осуществлению каких-либо планов, поздравляла друзей с днем рождения (эти даты она помнила твердо, всем на удивление) и с другими событиями. Это были поразительные депеши. В каждой заключалась какая-нибудь замечательная мысль, совет, напутствие.

Я старалась помочь Марии Вениаминовне справиться с трудной для нее и чуждой ей бытовой стороной жизни. Видя, например, что у нее в доме отсутствуют необходимые предметы домашнего обихода, я покупала их. Но чаще всего они задерживались у нее не больше двух-трех дней, а потом неизменно раздаривались. Борьба с этим было совершенно бесполезно. Все усилия друзей, стремившихся как-то улучшить ее быт, кончались так же плачевно.

Мария Вениаминовна всегда становилась в тупик перед формализмом и равнодушием и могла наговорить, не всегда справедливо, резкости. Мне она нередко говорила: «Вы умеете разговаривать с людьми. Идите, идите, они должны нас простить».

Мария Вениаминовна, не всегда умевшая найти верный тон с административными лицами, часто возлагала на меня «дипломатические» миссии: налаживать отношения с разгневанной дирекцией «проката роялей» или с телеграфом.

Куб./2-8-57

-1-

Дорогой Сергей Иванович!

Письма на воздушном шаре, пришлось
отказаться развоза по фронту.

Надо, чтобы в среду были все
или почти в се, по почте
шлите на Кокшаров 12. VI

1) Фотка и состав письма

2

3 Михайлова

Горюха, Торопецкая, прощай Вера
и Шинатьева - 2-ое скринина, да,
что гонимая прилетит из Кокшаров
34, если ее увидит - тогда
Бунтов - Вас есть его адрес

Автограф письма М. В. Юдиной
к своему секретарю С. А. Бромберг

И все же, если Мария Вениаминовна и бывала иногда
вспыльчива, раздражительна, то быстро отходила, просила
прощения, охотно прощала других, и сразу воцарялись мир
и любовь.

Нас с Марией Вениаминовной связывали, конечно, не только деловые отношения, но и простая человеческая дружба. Она любила приходить в нашу семью, часто присутствовала на разных торжествах, обожала дарить всем подарки, особенно детям и внукам.

В дни концертов Мария Вениаминовна обычно очень волновалась. Это сказывалось и в том, что она придумывала тысячу «неотложных» дел окружающим ее людям. Очевидно, это отылеало ее. В такие дни я разрешала ей делать со мной все что угодно, выполняла все ее требования. В этот момент Мария Вениаминовна была очень скупа на слова, лицо ее было замкнуто, сурово и выражало глубокую сосредоточенность и погруженность в себя. Лишь изредка каким-то чужим голосом она спрашивала, приготовила ли я ту или иную вещь. Сама никаких вопросов не терпела. Но я уже знала все ритуально необходимые предметы: большое количество носовых платков, пудра, одеколон, мыло, полотенце, камфора. Мытье рук перед выходом на сцену повторялось бесконечное количество раз. Вот уже прозвенели три звонка, зал ждет ее выхода, а Мария Вениаминовна еще раз густо припудривает свое и без того белое от волнения лицо, еще раз моет руки, глотает камфору...

Пستم, подняв глаза наверх, произносит почти про себя: «Ну, с богом!» — и вот уже, величественная, значительная, неторопливой походкой движется по сцене. Гром аплодисментов, низкий поясной поклон — и начинается чародейство, звучит музыка.

После концерта Мария Вениаминовна преображалась, лицо ее сияло улыбкой, она радостно принимала в артистической дружеской компании (до концерта она не терпела ничего присутствия, кроме избранных, близких людей).

Общение с Марией Вениаминовной Юдиной оставило глубочайший след в моей жизни. Я хочу закончить свои небольшие воспоминания, еще раз повторив: годы, проведенные с ней, были для меня самыми счастливыми.

К. Ю. Стравинская

Игру М. В. Юдиной, выдающейся пианистки, я слушала до войны много раз, после войны — реже (она переехала в Москву). Слышала, что Мария Вениаминовна — большая почитательница Стравинского, что она знает все его фор-

тепианные вещи и настойчиво пропагандирует его музыку. И вот в декабре 1960 года случайно мне на глаза попала афиша: Концертный зал у Финляндского вокзала, М. В. Юдина... В программе: С. Прокофьев — Четвертая соната, Д. Шостакович — Вторая соната, П. Хиндемит — Соната для двух фортепиано, И. Стравинский...¹ Программа концерта была очень интересна, но Стравинский просто интриговал! Его не исполняли уже давно. «Серенада», 1925 год, Концерт для двух фортепиано, 1935 год, — да я их просто не слышала!

Концерт прошел с большим успехом. Полный зал. Среди публики много музыкантов. У Марии Вениаминовны было что-то с руками — пальцы забинтованы, но это, видимо, не мешало ее игре — исполнение было, как всегда, великолепно.

В ноябре 1961 года в Малом зале она снова играла Стравинского², но я болела и не могла пойти ее слушать. На другой день Мария Вениаминовна позвонила мне: «Почему вы не пришли на мой концерт?» Я была польщена ее вниманием и, конечно, прежде всего смущена: ведь мы не были даже знакомы. «Валерьян Михайлович Богданов-Березовский рассказал мне, что вы были на моем декабрьском концерте, почему же после него вы не зашли ко мне? Я хочу с вами встретиться». Я была счастлива познакомиться с Юдиной и пригласила ее к себе. 23 ноября 1961 года с Марией Вениаминовной мы и познакомились.

Мария Вениаминовна, повторяю, была горячей почитательницей творчества Стравинского, отсюда и ее желание завязать знакомство с представителем семьи ее кумира. Не боюсь употребить это слово — кумир; встречаясь с Юдиной многократно и до, и во время приезда И. Ф. Стравинского в СССР, я была свидетелем этого боготворения.

Хочу подчеркнуть очень важный для понимания личности Марии Вениаминовны Юдиной момент: она, как известно, человек авангардных взглядов и вкусов не только в музыке, но и в искусстве вообще, в этических воззрениях, да и в проявлении чувств, оставалась представителем своего поколения

¹ Этот концерт состоялся 29 декабря 1960 г. Первым сочинением Стравинского в послевоенном репертуаре Юдиной стал Концерт для двух ф-но, 1935 г., исполненный пианисткой в ансамбле с Г. Н. Рождественским в БЗМГК 22 ноября 1959 г. Очень быстро Мария Вениаминовна включила в свои программы и другие произведения Стравинского.

² 19 ноября 1961 г. в МзЛФ М. В. Юдина исполнила Тридцать три вариации Бетховена, Вторую сонату Кшенека, Вариации, ор. 27 Веберна, Сонату, 1924 г., Стравинского, сочинения других авторов.

и даже поколений более старших, чем она, людей. Не только молодым, но и людям среднего возраста трудно теперь понять и часто (увы!) поверить в искренность проявления глубоких и сильных эмоций своих родителей и дедов. Такие проявления почитания имеют древние корни. Даже во времена моего детства во многих семьях дети целовали руки родителям. А, например, А. В. Оссовский рассказывал моей матери: когда, будучи еще студентом, он встретился впервые с боготворимым им Чайковским, то в порыве восторженного преклонения схватил и поцеловал тому руку, чем очень смутил великого композитора. Или художница З. Серебрякова, стоя в Эрмитаже перед «Блудным сыном» Рембрандта и охваченная трепетом восхищения, в непреодолимом желании преклониться перед шедевром, встала перед ним на колени, якобы поднимая упавший платок (дань приличию). Движимая подобными порывами, Мария Вениаминовна, приехав в послевоенные годы в ГДР с концертами, шла в Лейпциге, как паломники к святым местам, босая к церкви св. Фомы, чтобы преклониться перед надгробием Баха. Каждый раз при встречах с Игорем Федоровичем она целовала, или пыталась поцеловать, ему руку, что приводило того в несказанное смущение и заставляло сопротивляться. Многие, к сожалению, видели в этом вполне объяснимом душевном движении Юдиной только чудачество.

И вот, сидя у меня, Мария Вениаминовна называет сочинения Стравинского последних лет, перечисляет книги, посвященные его творчеству, напечатанные в разных странах. Рассказывает о многочисленных советских почитателях Стравинского... Мария Вениаминовна состоит в переписке с Игорем Федоровичем. (Первое письмо к нему почти на сорока страницах, письмо, в которое было вложено много часов раздумий, сердечного трепета, философских суждений, — Игорь Федорович, по его словам, читал несколько дней. Ответить на него обстоятельно среди гастрольных полетов в разные страны и континенты в тот период было невозможно. Он ответил ласковым коротким письмом³.) ...У Марии Вениа-

³ Обмен письмами между Юдиной и Стравинским начался в первой половине 1960 г. при посредстве П. П. Сувчинского. Текст ответного послания Стравинского на первое письмо Юдиной следующий: «Марии Вениаминовне Юдиной мой искренний и сердечный привет и благодарность за добрейшее и интереснейшее письмо. Прошу писать. И. Стравинский. Hollywood May 7/60» (визитная карточка Игоря Стравинского с этим текстом хранится в архиве М. В. Юдиной, ОРГБЛ, ф. 527).

миновны очень дружеская переписка с П. П. Сувчинским, живущим в Париже музыкальным писателем, самым большим и старым другом Игоря Федоровича...⁴ Обсуждаем приезд Стравинского в Советский Союз, предполагавшийся сначала в июне 1962 года.

Так прошла наша первая встреча.

В январе 1962 года Мария Вениаминовна вновь приехала в Ленинград, где в Союзе композиторов по ее инициативе был организован концерт, посвященный 80-летию Стравинского⁵. Исполнялись различные произведения, из которых септет и октет повторялись в присутствии Игоря Федоровича в октябре того же года. В септете партию фортепиано исполняла Мария Вениаминовна. Исполняла она Серенату, Концерт для двух фортепиано, Концертный дуэт для скрипки и фортепиано (с В. Пикайзенем). «Весну монастырскую», «Прибаутки», «Пастораль» в сопровождении четырех инструментов пела Н. Юренева. Ю. Крамаров исполнил Элегию для альта соло. Словом, это был очень интересный концерт с насыщенной программой и великолепными исполнителями. Жаль только, что хоть и переполненный, но очень маленький зал дал возможность лишь узкому кругу музыкантов прослушать малознакомую в то время музыку.

На другой день после концерта, в гостинице, Мария Вениаминовна пополняла мое образование «по Стравинскому», читая вслух его «Поэтику», вернее, синхронно переводя ее с немецкого.

21 марта 1962 года в Малом академическом театре оперы и балета состоялась премьера «Орфея» и «Жар-птицы» — балетов Стравинского; шел также и «Петрушка», поставленный ранее (12 мая 1961 года). «Орфей» увидел нашу сцену по инициативе Марии Вениаминовны. Решение поставить его прошло отнюдь не единогласно. Мария Вениаминовна проявила много энергии и напористости, уговорила руководство и «добила» его тем, что лично обеспечила дирижеру партитуры. (Маленький красочный эпизод: накануне спектакля выяснилось, что билеты давно проданы, служебные места распреде-

⁴ С П. П. Сувчинским у М. В. Юдиной установилась не прерывавшаяся до конца ее жизни переписка с 1959 г. после того, как Б. Пастернак — долгодетный корреспондент Сувчинского — написал ему о Юдиной.

⁵ Этот концерт состоялся в Ленинградском Доме композиторов 10 января 1962 г. По замыслу М. В. Юдиной его программа повторила программу концерта, состоявшегося в Париже в декабре 1961 г., на котором происходило чествование Игоря Стравинского.

лены и мы с мужем не можем попасть на спектакль. Тут она просто обрушилась на Б. И. Загурского, тогдашнего директора театра, с которым, кстати, была в наилучших отношениях, угрожая... пожаловаться автору балетов.)

Спектакль оставил воспоминание как о счастливом празднике. Мария Вениаминовна была довольна музыкальной частью и тем, как провел ее дирижер С. Прохоров, кроме разве «Орфея» — считала, что этот балет еще не доработан, сырой. Хореография была, конечно, на высоте. Художественная часть в основном восстанавливала оформление Бенуа в «Петрушке» и отчасти Головина в «Жар-птице». А вот декорации в финале «Жар-птицы» с солнцем на заднике (вместо сказочного города у Головина или Гончаровой) и с «авиационными сходнями» (выражение Марии Вениаминовны), по которым спускаются Иван-царевич и Царевна Ненаглядная Краса, ей не понравились.

Тогда же, в марте, она начала переговоры с Б. И. Загурским о выставке, посвященной 80-летию Стравинского, которую собиралась организовать в помещении Малого академического театра оперы и балета. Художник музея этого театра Кира Николаевна Липхарт, чтобы не нарушить существующей экспозиции в помещениях фойе, предложила небольшое простеночное пространство между окон главного фойе. Там в конце концов и был размещен небольшой стенд с фотографиями сцен из балетов Стравинского, поставленных театром. Но это не была, конечно, выставка, задуманная Марией Вениаминовной. Где же ее размещать? «Выставка должна быть не стандартом, а композицией современного стиля», — заявила Юдина. Кто же даст на нее деньги? Волнение в ее письмах все нарастало.

3 сентября Мария Вениаминовна приехала в Ленинград. Постепенно обстановка начала проясняться. После предварительного телефонного разговора к ней в гостиницу пришли В. М. Богданов-Березовский — зам. председателя Ленинградского отделения Союза композиторов — и Е. Д. Выходцева — директор Дома композиторов. Они предложили развернуть выставку в Доме композиторов.

8 сентября Мария Вениаминовна приехала ко мне и рассказала о своем плане устройства выставки. Русский период должна подготовить я из материалов семейного архива и фотокопий. Последующие периоды — швейцарский, французский и американский — бралась подготовить Мария Вениаминовна.

Все эти дни были полны хлопот. Мария Вениаминовна пригласила художницу А. А. Лепорскую, которая с радостью согласилась помогать в устройстве выставки.

Близился день отъезда в Москву, а я еще не могла решить, ехать ли мне встречать дядю. Ведь я его совсем не знала: он уехал из России, когда я была крохотным ребенком. Правда, я написала ему, узнав о его предполагаемом приезде, и получила от него сразу же ответ и два тома «Диалогов»; написала еще. Мария Вениаминовна преодолела мою нерешительность: «Вы должны ехать, ему будет приятно». Как я потом была ей благодарна за это! 19 сентября мы выехали с Марией Вениаминовной «Красной стрелой».

В дороге она рассказала мне, что в 1918 году бывала и работала в квартире Стравинских на Крюковом канале. После Октябрьской революции Анна Кирилловна Стравинская, мать моего отца и Игоря Федоровича, передала нотную библиотеку своего мужа, артиста Мариинского театра Федора Игнатьевича Стравинского, в дар консерватории. Сразу перебазировать ее было трудно, и какое-то время в квартире № 66 находился как бы филиал библиотеки консерватории. Марию Вениаминовну, тогда студентку консерватории, и еще кого-то из студентов направили в помощь Анне Кирилловне разбирать и систематизировать библиотеку. «Я видела мать Игоря Федоровича; если бы я тогда знала, какую для меня роль сыграет ее сын!»

Обсуждали мы в дороге, помню, и туалет Марии Вениаминовны для концерта, который должен был состояться в день открытия выставки. Обычный ее костюм все знают: длинная черная широкая юбка и такой же свободный, широкий балахон до колен — шелковые или бархатные. Годится ли? Шить новый все равно было некогда и не на что, и мы решили: «Сойдет!»

21 сентября 1962 года, в день приезда Стравинского, Мария Вениаминовна заказала на несколько часов такси и заехала за мною в половине четвертого. В Шереметьевском аэропорту для встречи И. Стравинского собрались композиторы, музыканты, музыкальные деятели. Мария Вениаминовна знакомила меня со многими. Все были взволнованы ожиданием. Самолет опаздывал. Наконец прилетел! Сначала вышли все пассажиры, потом на трапе появился дядя. Улыбаясь и снимая шляпу, он спустился, за ним его жена Вера Артуровна и его биограф и друг — дирижер Роберт Крафт. Мигом все трое потонули в массе встречавших, и вся эта

толпа начала двигаться к дверям вокзала. Здесь кто-то из знакомых протиснул нас с Марией Вениаминовной к дяде. Я назвалась, мы троекратно поцеловались, и я сказала ему, что это и есть Юдина. Вдруг Мария Вениаминовна стала грузно опускаться перед ним на колени, целуя ему руку. Дядя был очень смущен, начал ее с чьей-то помощью поднимать и сам поцеловал ее и ее руку.

После интервью, данного Стравинским для радио в помещении вокзала, все расселись по машинам и поехали в гостиницу «Националь». В номере собралось человек пятнадцать. Приехавших ждало шампанское. Пробыв в номере минут двадцать-тридцать, все начали прощаться, и Т. Н. Хренников пригласил присутствующих на завтра, после репетиции, в Дом композиторов. На другой день Мария Вениаминовна ненадолго появилась в Доме композиторов. А потом началась ее разъезды между Москвой и Ленинградом.

Стравинский пробыл в Москве с 21 сентября по 4 октября, дал четыре концерта. Ему устраивали приемы, показывали Кремль, Архангельское, был он в Большом театре, Малом, во Дворце съездов. Словом, это был сплошной праздник. Мне повезло, и я почти все время, согласно пожеланию дяди, проводила с ним. Мария Вениаминовна же в это время оформляла ленинградскую выставку и три раза приезжала в Москву на концерты Стравинского. Но когда Игорь Федорович был уже в Ленинграде, ей пришлось поехать в Москву, где 7 октября она участвовала в концерте⁶.

Приезжая из Ленинграда в Москву на первый концерт Стравинского, Мария Вениаминовна после утренней репетиции пришла вместе со мной к Игорю Федоровичу в гостиницу. Я отошла в другой конец огромной гостиной, чтобы не мешать их беседе, но, начавшись, этот, видимо, интересный для обоих разговор был через несколько минут прерван чьим-то приходом. 28 сентября Игорь Федорович почувствовал себя плохо, и все боялись, что он не сможет провести свой второй концерт. Концерт все-таки прошел успешно, но на другой день врач уложил дядю в постель. Мария Вениаминовна поехала на рынок, чтобы купить ему самого лучшего меда, принесла в подарок книги. Затем еще мимолетная ее встреча с Игорем Федоровичем перед третьим московским концертом.

⁶ 7 октября 1962 г. в Колонном зале Дома Союзов в симф. концерте п/у Р. Матсова М. В. Юдина исполнила Концерт для ф-но, духовых, контрабасов и литавр Стравинского.



М. В. Юдина и Стравинский.
Рис. Т. Шишмаревой, 1962 г.

4 октября дядя прилетел в Ленинград. Работа в Доме композиторов кипела. В зале шла репетиция, руководимая Марией Вениаминовной. Художники оформляли выставку.

5 октября после репетиции, поездки в Петродворец и Ломоносов (бывший Ораниенбаум) и послеобеденного отдыха Игорь Федорович с Верой Артуровной и Крафтом были на приеме (ужине), устроенном в честь него в Доме композиторов. На этом банкете я не была и знаю о нем лишь со слов Марии Вениаминовны, которая была еще полна хлопот, связанных с выставкой, но присутствовала и на ужине.

Открытие выставки и концерт состоялись 6-го. Народу собралось много. Мария Вениаминовна сначала провела чествоемого композитора, его жену и Крафта по выставке. Она широко осветила все периоды жизни и творчества композитора. Стенды с фотографиями самого Стравинского, его родителей, отца в ролях, фотографии первой жены, детей в Петербурге и Устилуге, друзей и соратников композитора разных периодов его жизни. Партитуры, клавиры, изданные в России, — белаяевские, Юргенсона и др., затем французские, американские. Фотографии разных театральных постановок от Дягилева до Баланчина. Цитаты из книг Стравинского под рубрикой «Стравинский — мыслитель». Много вызвало особый интерес композитора: это некоторые фотографии, относящиеся к его детству и молодости, о существовании которых он забыл; портреты близких ему лиц — Рамюза, Кокто, Элиота и др., композиторов, произведения которых он очень ценил (среди них фотография Штокгаузена). Его удивило обилие, разнообразие материалов, широта и многогранность экспозиции. А ведь подбор редчайших экспонатов, «собранных внимательно, длительно и кропотливо» (из письма М. В. Юдиной ко мне 7 февраля 1963 года), — результат колоссального труда, энергии и эрудиции многих лиц, и прежде всего самой Марии Вениаминовны.

Начался концерт. «Троицу» Игоря Федоровича посадили в четвертый ряд, но сидеть там было слишком близко и душно, поэтому гости пересели назад. В концерте силами первоклассных, хотя и молодых инструменталистов Ленинграда исполнялись октет и септет Стравинского. После концерта Мария Вениаминовна подошла к Игорю Федоровичу и спросила, волнуясь: «Ну, как?» Он поблагодарил ее, но ласково сказал, что темпы были не совсем те. За этим разговором художница Т. В. Шишмарева сделала их зарисовку.

После концерта вернулись опять в выставочную комнату, где Игорь Федорович более внимательно осмотрел все экспонаты, в то же время беседуя со многими подходившими к нему.

В этот же вечер Мария Вениаминовна уехала в Москву, так как на другой день она играла в Колонном зале. Почти весь вечер 7 октября дядя Игорь с Верой Артуровной и Крафтом провели в нашей семье; мы включили радио и слушали по трансляции игру Марии Вениаминовны.

8 и 9 октября в Большом зале Ленинградской филармонии состоялись два концерта Стравинского. «Поцелуем феи» дирижировал Крафт, «Фейерверком» и сюитой из «Жар-птицы» — автор. Мария Вениаминовна уже вернулась из Москвы и присутствовала на этих концертах. С Игорем Федоровичем она имела возможность видеться только в филармонии, так как в дневные часы он осматривал достопримечательности Ленинграда и его пригородов.

9-го, после второго концерта, Игорь Федорович с женой и Крафтом уезжали из Ленинграда в Москву. В соседнем вагоне ехали М. В. Юдина и дирижер Игорь Блажков. Этому тогда молодому киевскому дирижеру, хорошо знавшему музыку Стравинского, по рекомендации М. В. Юдиной и Г. Н. Рождественского было поручено репетирование программы концертов в Ленинграде к предстоящему приезду И. Стравинского. Исполнял программу второй симфонический оркестр Ленинградской филармонии. В Москву мне уже поехать не удалось, я простилась с дядей, Верой и Крафтом на вокзале в Ленинграде...

Мария Вениаминовна продолжала переписываться с Игорем Федоровичем, говорила о нем по телефону с П. П. Сувчинским. В каждом ее письме ко мне было что-то о «драгоценном Вашем дядюшке», «о нашем неуязвимом Игоре Федоровиче». В 1964 году я навестила ее в Москве. А в своем письме от 20 мая 1965 года она писала мне об Игоре Федоровиче уже с грустью. Переписка между ними, видимо, сошла на нет.

«Мне им [Стравинским] теперь как-то... не пишется».

В последний раз я видела Марию Вениаминовну и слушала ее на концерте 3 января 1967 года. Она играла Бетховена, Шуберта, Мусоргского.

В 1970 году проездом во Францию мне не удалось повидать в Москве Марию Вениаминовну, а поздней осенью мне сообщили, что она скончалась.

«Я всю жизнь ищу (и нахожу) новое...» — писала мне Мария Вениаминовна в начале 60-х годов, и, пожалуй, эти слова как нельзя лучше характеризуют этого импульсивного, бескомпромиссного и правдивого художника. Ее интереснейшие письма, по стилю напоминающие стенограмму живой, непринужденной беседы, есть не что иное, как хроника творческого поиска, приводящего порой к неожиданным, но всегда ярким художественным результатам. Достаточно сказать, что в то время (начало 60-х годов), когда имя французского композитора Оливье Мессиана было почти неизвестно в нашей стране, Мария Вениаминовна острым чутьем большого художника определила его подлинную ценность.

«На днях я получила дивный концерт Оливье Мессиана «Le Réveil des Oiseaux»¹, — пишет она, а в дальнейших строках предлагает целый ряд «проектов» по организации исполнения этого сложного сочинения, что было сопряжено со значительными трудностями. В музыке Мессиана в то время, как ни странно, некоторые музыковеды усматривали только «клерикальную мистику» или что-либо другое такое же устрашающее, что приводило к явной недооценке большого дарования известного французского мастера (к «упадочным» опусам было отнесено даже такое прогрессивное сочинение, как «Квартет на конец мира»!). Мария Вениаминовна стремилась как можно скорее познакомить публику с новым шедевром, в значительности музыки она была уверена и, как показала жизнь, была глубоко права (в 70-е годы во Франции был выпущен цветной фильм «Оливье Мессиаан и птицы», а в СССР несколько пластинок с записью его музыки).

Однажды Мария Вениаминовна предложила мне сыграть с ней новый концерт для фортепиано с оркестром молодого бельгийского композитора Поля Данблона. Это имя было мне совершенно неизвестно, но, полностью полагаясь на безупречный вкус Марии Вениаминовны, я, естественно, с радостью согласился быть ее партнером. Как и следовало ожидать, Концерт Данблона оказался ярким произведением,

¹ «Réveil des Oiseaux» — «Пробуждение птиц» (1953) — фортепианный концерт О. Мессиана.

которое с блеском было сыграно Марией Вениаминовной в радиостудии и записано на пленку². В скором времени я уехал на гастроли в Бельгию, где своим рассказом об исполнении в Москве Концерта Данблona доставил много приятных минут бельгийским музыкантам, имевшим, кстати сказать, весьма смутное представление о своем талантливом коллеге, открытом советской пианисткой Юдиной.

Помимо Концерта Данблona, мне довелось выступить в ансамбле с Марией Вениаминовной в Пятом концерте Бетховена и двух сочинениях Стравинского — Концерте для фортепиано с духовыми и Концерте для двух роялей (в последнем сочинении я выступил в качестве пианиста)³.

Исполнение Марией Вениаминовной Пятого концерта Бетховена надолго останется в моей памяти — уже первыми ми-бемоль-мажорными «раскатами» пианистка как бы открыла занавес, за которым нашему взору открылась панорама поистине эллинской красоты. Постигание духа бетховенской музыки, выразившееся в исключительно современном прочтении ее, простота в соединении с величием — вот чем отличалось исполнение Марии Вениаминовны. В Концерте для фортепиано с духовыми Стравинского ею была блестяще решена сложнейшая стилистическая задача — синтез «неогенделианства» с моторной метроритмикой, исключаящий любую пародийность (что часто можно слышать в исполнении других пианистов). Юдина смогла услышать, увидеть и прочувствовать звуковую материю Стравинского, проникнув в самые сокровенные тайны ее строения. Отрадно, что этот концерт записан ею на пластинку, которая, будучи выпущена уже в стереоэру, пользуется большой популярностью.

В Концерте для двух роялей, исполняя партию второго рояля, я испытал значительные трудности. Для достижения настоящего ансамбля я должен был «приспособиться» к манере звукоизвлечения Марии Вениаминовны, а это было да-

² Фортепианный концерт П. Данблona М. В. Юдина разучила летом 1957 г. в дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в котором она принимала активное участие, будучи членом жюри конкурса пианистов. За свой концерт П. Данблон был удостоен II премии.

³ М. В. Юдина и Г. Н. Рождественский были первыми исполнителями в нашей стране Концерта для двух фортепиано, 1935 г., Стравинского (22 ноября 1959 г.).

Список ① Paul Hindemith ¹⁹¹⁴ m.
Quartett (1954-58) ^{Partitur}

1. Paul Hindemith - Sonate für Bratsche
 (Viola) und Klavier (1939)
 (8 Mark)

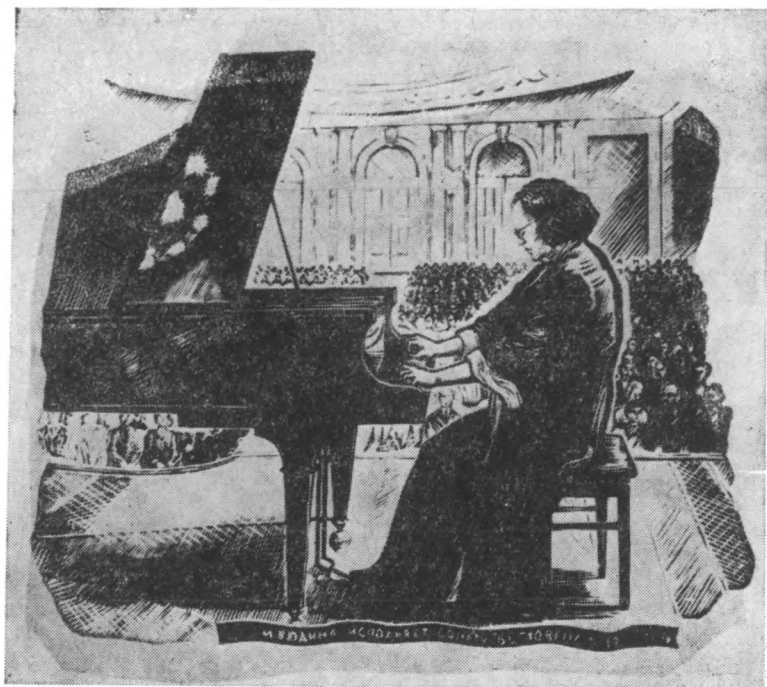
2. Paul Hindemith - Sonate für Bratsche
 (Viola) und Violoncello (1934)
 (3.50)

3. Paul Hindemith - Meditationen aus
 "Nobilissima Visione"
 für Viola und Klavier (1938)
 (3)

4. Paul Hindemith "Der Schwaneckreher"
 (Konzert nach alten Volksliedern
 für Bratsche (Viola) und Kammer-
 orchester
 (Klavierauszug) (1935) 6.50

Автограф списка камерных сочинений П. Хиндемита,
 составленного М. В. Юдиной

леко не так просто. Попробуйте добиться одновременного звучания *martellato* и *legato*! Вот и пришлось мне во многих местах просто-напросто играть «потихе», не мешать слушать Марию Вениаминовну. ...На репетициях, которые происходили



«М. В. Юдина исполняет сонату Бетховена № 32»
Гравюра В. Фаворского

в классах Института имени Гнесиных (после напряженного «учительского» дня Марии Вениаминовны!), царил совершенно особая атмосфера: в комнате много студентов самых разных классов, Мария Вениаминовна сопровождает репетицию интереснейшими комментариями (урок продолжается), под ее пальцами разбитый институтский инструмент преобразуется, а время течет совершенно незаметно, вот уже далеко за полночь, и, к сожалению, приходится расходиться.

Меня всегда поражала исключительная широта интересов Марии Вениаминовны, ее особая обязательность. «Прошу Вас сообщить мне, — пишет она, — где скончался Ганс Розбауд, ибо я очень его уважаю и не знаю, куда, в какой город и

в какой оркестр писать, мне это представляется необходимым — написать или протелеграфировать»⁴.

В другом письме: «Меня очень радует, что Вы напряженно готовите «Игрока» Сергея Сергеевича» (я в то время заканчивал репетиционный цикл к первому в СССР исполнению прокофьевской оперы)⁵, а дальше, что было для меня совершенно неожиданным, Мария Вениаминовна делится со мной своими мыслями о... балете! О своей работе в Ленинградском Малом оперном театре над балетами Стравинского, которая, по ее словам, «рушилась по причине несовершенства балетмейстеров и художников», о своем «желании работать с балетом так или иначе», о впечатлениях от гастролировавшей в Москве труппы Баланчина: «Я была потрясена «Блудным сыном», Веберном, «Ричеркаром»...⁶ — а в конце той же страницы ее увлекает уже совсем другое — пьеса С. Беккета «В ожидании Годо» и работа над переводом книги Ф. Вейнгартнера об интерпретации симфоний Бетховена⁷.

Общение с Марией Вениаминовной, замечательным художником, деятелем искусства в полном смысле этого слова, блестящей пианисткой, обогатило мой внутренний мир, позволило ощутить большую силу ее дарования.

⁴ Г. Розбауд — известный австрийский дирижер, на протяжении многих лет руководитель оркестра «Südwestfunk» (Баден-Баден), пропагандист современной музыки.

⁵ Концертная постановка оперы Прокофьева «Игрок» была осуществлена Г. Рождественским и артистами Всесоюзного радио и телевидения в декабре 1963 г.

⁶ Свои впечатления от балетных спектаклей Д. Баланчина, которые она посетила во время гастролей труппы в Москве в октябре 1962 г., М. В. Юдина выразила в письме к А. М. Баланчивадзе 5 ноября 1962 г.: «...Могу сравнить по силе воздействия хореографические творения Георгия Мелитоновича [Баланчина] с «Песнью о земле» Малера, с «Парсифалем», с «Johannes-Passion», с «Весной священной» Стравинского, с сонатой Бартока (для двух фортепиано и ударных), с явлением Отто Клемперера в дни нашей юности, с тем же «Эдипом-царем», с явлением трагика Моисси, с «Пергамским алтарем»...

В этом же письме Мария Вениаминовна пишет о желании сыграть упомянутую сонату Бартока перед Д. Баланчиным — «быть может, захочет ее поставить». «Мыслим о балете» (о чем пишет Г. Рождественский), мечтой участвовать в постановке балетного спектакля М. В. Юдина делилась в письмах и к другим лицам. Особенно большое место эта тема занимала в ее письмах к балетмейстеру К. Я. Голейзовскому — обсуждалась возможность совместной постановки балета Стравинского «Орфей».

⁷ Книга Ф. Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам, т. I. Бетховен» в переводе М. В. Юдиной вышла в 1965 г.

Меня вызывает директор.

— Валентин Аркадьевич, — говорит он, — вам предстоит записывать Марию Вениаминовну Юдину.

Я молчу, так как ошарашен этим сообщением.

— Вы не рады? — недоумевает директор. — Ведь это большая честь.

— Очень рад, — выдавливаю я, но почему-то в душе этого не чувствую.

— Запись эта очень ответственная, — переходит к инструктажу директор, — но, я надеюсь, вы с ней справитесь. Юдина — большой музыкант, но характер у нее сложный. Имейте это в виду заранее. Поговорите с Натаном Ниссоновичем до записи. У него с Юдиной произошел какой-то конфликт. Пусть он введет вас в курс дела. Желаю удачи.

Меня нет необходимости вводить в курс, так как я уже в курсе. Натан Ниссонович Штильман, наш старейший звуко-режиссер, работал с Юдиной над записью очередной грампластинки. Что-то ему в трактовке исполняемого Юдиной произведения не понравилось, и он попытался предложить ей свое понимание этого сочинения. Вероятно, сделано это было не слишком дипломатично, в результате чего Юдина отказалась от дальнейшей работы со Штильманом.

И вот продолжение этой записи возложили на меня.

— С Юдиной работать очень трудно, — сказал мне Штильман, — характер у нее очень тяжелый и неуживчивый. С ней просто невозможно установить творческий контакт. Боюсь, что ты на этой записи сломаешь себе шею.

«Весело, — думаю я, и меня охватывает чувство подавленности. — Возможно, в Штильмане говорит уязвленное самолюбие, а может быть, он и прав. Ведь не один он придерживается такого мнения о Юдиной. Я только-только начинаю работать звукорежиссером во Всесоюзной студии грамзаписи, и перспектива так рано сломать себе шею меня никак не устраивает. Но выхода из создавшегося положения у меня нет. Отказаться от записи я не могу, так как это моя работа и у меня тоже есть профессиональное самолюбие. Я могу лишь безропотно ждать этой встречи и гадать о возможных последствиях».

Оставшиеся до записи дни я провожу в нервном состоянии, хотя убеждаю себя, что все будет в порядке. Пред-

стоит запись Второй сонаты Д. Шостаковича и Третьей сонаты П. Хиндемита. Я заранее беру в библиотеке ноты. Тщательно их штудирую, чтобы не попасть впросак во время записи.

На запись иду, как на труднейший экзамен, к которому не готов, смутно представляю себе, что буду делать и о чем говорить с Юдиной.

Работа в то время проходила в Концертном зале Института им. Гнесиных, который студия арендовала специально для проведения записей. За несколько часов до начала работы я уже на месте. Рояль в порядке, аппаратура настроена, все собрались. Нет только Юдиной. Ждем. Запись должна начаться в 19.00. Без пятнадцати минут меня зовут к телефону.

«Взбрело же кому-то в голову беспокоить меня в тот момент, когда может вот-вот появиться Юдина», — раздраженно думаю я.

— Да, — отрывисто бросаю в трубку.

На другом конце спрашивают:

— Кто у телефона?

Голос женский, незнакомый. Исправляю оплошность:

— У телефона звукорежиссер Скобло.

Голос спокойно продолжает:

— Очень приятно. Это говорит Юдина. Хочу вас предупредить, что, возможно, немного опоздаю. Дело в том, что я заказала такси, а машины до сих пор нет.

— Что вы, что вы... Мария Вениаминовна, — сбиваясь, сыплю я слова, — вы не беспокойтесь... Времени у нас много... Мы подождем... Вы не торопитесь...

— Спасибо. До скорой встречи. — На другом конце опустившаяся на рычаг трубка прерывает разговор.

В половине восьмого, в своем неизменном черном одеянии, с толстой суковатой палкой и старым перевязанным портфелем, в аппаратной появляется Юдина. Несмотря на то, что за окном зима и изрядный мороз, на Юдиной лишь тонкий плащ, на шее прозрачная косынка, голова обнажена. Из атрибутов зимней одежды — валенки.

— Здравствуйте! Простите за опоздание. Такси так и не пришло. А в это время поймать машину просто немислимо. Спасибо, помог милиционер. Очень любезный молодой человек.

Она оглядывает нас, улыбаясь. Все мы стоим по стойке «смирно», как солдаты перед генералом.

— А кто меня будет сегодня записывать? — спрашивает Юдина.

Я отвечаю.

— Такой молодой и уже звукорежиссер, — замечает она.

Я шаблонно острою, что этот недостаток с годами пройдет.

— Что вы, это, наоборот, очень хорошо, — улыбается Юдина. — Во всяком случае, у нас с вами есть возможность поработать вместе не один год. А как ваше имя?

Отрекомендовываюсь для солидности:

— Валентин Аркадьевич.

— Можно, я вас буду звать просто Валя? — спрашивает Юдина. — Валентин Аркадьевич — чересчур официально.

Я поспешно соглашаюсь. Юдина садится, и на меня обрушивается град вопросов. Сколько мне лет? Где я учился? У кого? Давно ли работаю? Женат ли? Есть ли дети? Почему нет?...

Вопросов много. Юдину интересует все, а время между тем идет. Интерес ее к моей особе кажется мне неестественным, нарочитым. К записи мы еще не приступали. Нервничаю, хотя и стараюсь внешне ничем этого не выдать. Спробовать прямо я не решаюсь.

Очевидно, по каким-то мелким внешним признакам Юдина догадывается о моем состоянии. Она вдруг говорит:

— А знаете, Валя, у меня что-то нет желания сегодня записываться. Вы не очень обидитесь на меня, если мы просто посидим и поболтаем?

На мой робкий вопрос, чем я это объясню руководству студии, Юдина тут же предлагает:

— А мы никому об этом не скажем. Если спросят, скажем, что половину сонаты записали. Я же, Валя, даю вам слово в следующий раз записать вдвое больше. А с этих молодых людей, — она указывает на оператора и инженера-наладчика, — мы возьмем слово, что они обо всем услышанном будут молчать.

Предлагает она это с таким озорным лукавством, что все мы мгновенно становимся ее сообщниками.

Уже по прошествии нескольких лет, вспомнив случайно в разговоре о начале нашей совместной работы, я спросил у Юдиной, почему она не стала записываться в тот вечер.

— Вы знаете, Валя, — улынулась она с особой, лишь ей свойственной доброжелательностью, — у вас был тогда такой беспомощный и растерянный вид, что я поняла: вам не до

записи. Нужно было время, чтобы привыкнуть друг к другу.

За первой записью последовала вторая, третья... Мы довольно быстро записали пластинку. Юдина не высказывала недовольства.

Эта первая пластинка с точки зрения звукорежиссерской работы прошла не безупречно. Дело в том, что Мария Вениаминовна в процессе работы записанные варианты не слушала, целиком полагаясь на профессиональные качества звукорежиссера, на его знания, вкус и слух. Я же во время работы над первой пластинкой боялся сделать ей какое-либо замечание, боялся попросить ее сделать дополнительный вариант. Помня об инциденте со Штильманом, я опасался резкого отпора с ее стороны. Когда она спрашивала меня о моем мнении, я говорил одно:

— Все хорошо, Мария Вениаминовна...

Через некоторое время, когда совместно с ней пришлось отслушивать для монтажа записанный материал, выяснилось, что некоторых эпизодов, идеально сыгранных, нет ни в одном из вариантов. Мария Вениаминовна удивилась:

— Вы же сказали, Валя, что все есть...

Я не мог оправдаться. У меня не поворачивался язык объяснить истинную причину, сказать, что попросту струсил на записи и не решился попросить ее переиграть эти музыкальные эпизоды еще раз.

— Придется исправить это упущение на следующей записи, — сказала Мария Вениаминовна. — Только давайте, Баля, договоримся. Если вам впредь что-либо не понравится, говорите мне об этом на записи сразу и открыто. Не стесняйтесь...

Так обернулся «тяжелый и неуживчивый» характер Юдиной. И впоследствии, сколько бы замечаний, справедливых или ошибочных, я ни делал, сколько бы раз во время записи ни просил ее переиграть тот или иной эпизод, Мария Вениаминовна воспринимала это всегда беспрекословно и выполняла охотно. И когда я говорил: «Спасибо. Достаточно, Мария Вениаминовна», — всегда спрашивала:

— А может быть, нужно еще? Вы уверены, Валя, что у нас есть полноценный материал для монтажа?..

В последние годы Мария Вениаминовна записывалась много — по несколько пластинок в год. Диапазон записанных ею авторов необычайно широк: Бах и Шостакович, Моцарт и Прокофьев, Бетховен и Стравинский, Шуберт и Барток, Брамс и Хиндемит, Мусоргский и Берг...

Всегда поражало ее критическое отношение к собственному исполнению. Прослушав уже смонтированный материал и приняв его, она могла позвонить через несколько дней и попросить дать ей прослушать все заново. И часто случалось так, что вчерашнее исполнение ее уже не удовлетворяло. Тогда вся проделанная работа перечеркивалась, и Мария Вениаминовна переписывала отвергнутое сочинение вновь. Это случалось часто. Марию Вениаминовну не смущало и то, что ее исполнение тех или иных сочинений могло быть принято художественным советом. Самым непредвзятым судьей была для себя она сама. Так, например, «Вещь в себе» С. Прокофьева после принятия художественным советом она переписала два раза. И осталась недовольна. Собиралась переписать ее снова.

Как правило, исполнитель на монтаже присутствует редко. Этот длительный и кропотливый процесс для человека нетренированного слишком утомителен. Обычно исполнитель слушает уже вчерне смонтированный материал и вносит свои поправки. Юдина всегда присутствовала на монтаже.

Будучи человеком необычайно образованным и любознательным, она не переставала искренне, по-детски удивляться широким возможностям звукозаписи и монтажа. Ей эта сторона работы всегда казалась чудом. И вместе с тем она всегда была в курсе современных достижений звукозаписи. Эра стереофонии только начиналась, а Мария Вениаминовна, проходя на очередную запись, спрашивала:

— Запись будет моно или стерео?

И искренне огорчалась, если приходилось запись делать в моноварианте. Недоумевала, почему такое достижение, как стереозвучание, не сразу и не повсеместно вошло в практику звукозаписи.

Присутствие Марии Вениаминовны на монтаже, помимо ее желания, было необходимо и по другой причине. Обычная, сложившаяся годами звукорежиссерской практики технология звукозаписи выработала и свою методику. Исполнитель записывает несколько вариантов целиком и, если необходимо, делает дописки тех эпизодов, которые по тем или иным причинам не удалось. При такой методике все варианты и дописки следуют один за другим, и нахождение их в пленке при монтаже не составляет особого труда.

Каждый раз, начиная очередную запись, мы договаривались с Марией Вениаминовной о соблюдении уже сложивше-

гося, удобного для работы порядка. Однако Мария Вениаминовна садилась за рояль, и все рушилось.

Для большинства исполнителей неразрешимую проблему на записи представляет микрофон. Казалось бы, парадоксальное явление. Исполнитель находится в студии один, ему никто и ничто не мешает. Он знает, что может быть записано необходимое количество вариантов и взят будет самый удачный. Знает, что любую ошибку можно будет исправить. В то время как на эстраде допущенный огрех, неточность уже не исправишь. Во всяком случае, на данном концерте. Но на эстраде исполнитель свободен, раскрепощен. Он во власти творческого подъема, его мысли и чувства в полете. В студии же он скован, приземлен, до конца не может раскрыться.

Но этот парадокс лишь кажущийся. На эстраде исполнителя вдохновляет обстановка, сопереживающий зал, магнетизм сотен глаз. Исполнитель творит в атмосфере сиюминутной зрительской и слушательской отдачи, получая из зала огромный нервный заряд.

В студии же исполнитель один на один с холодным, безразличным к исполнителю микрофоном. Известно меткое высказывание одного выдающегося музыканта: «Когда я слышу команду «включите мотор», во мне все выключается...» В студии исполнитель находится в пустоте, и ничто его не вдохновляет. В момент исполнения его искусство не волнует слушателей, так как их нет. Они будут позднее. Через месяцы. Когда выйдет пластинка. Этот временной промежуток и является для большинства музыкантов неосознанной, сложной, подчас непреодолимой и сковывающей преградой. Лишь настоящие, большие мастера умеют преодолеть этот барьер. Умеют играть перед слушателями, которые будут завтра.

Мария Вениаминовна Юдина делать это умела. Садясь за рояль, она мгновенно забывала о таких прозаических вещах, как варианты, дописки и монтаж. Ее не беспокоило присутствие микрофонов. Она забывала, что находится в студии на записи, что вертятся магнитофоны, а у пульта сидит звукорежиссер со своими профессиональными заботами. Она оставалась наедине с инструментом, с собой, со своими мыслями и чувствами, наедине с музыкой.

Необузданная стихия захватывала Марию Вениаминовну, и остановить, дисциплинировать ее уже было невозможно. Вот в этот момент и рушилось все, о чем мы с ней договаривались до записи.

Юдина играла безостановочно. Варианты, законченные и незаконченные, отдельные музыкальные эпизоды, сыгранные в самой невероятной последовательности, образовывали хаотическое нагромождение музыкального материала. Для того чтобы уследить, что уже есть для монтажа, а чего нет, требовалось колоссальное нервное напряжение. Расслабиться нельзя было ни на миг. Внимание на протяжении всего сеанса записи должно было быть максимально сконцентрировано. Такая форма работы, крайне неудобная для звукозаписи, была, очевидно, необходима Марии Вениаминовне, так как давала ей нужный творческий заряд, отнимая при этом много физических сил. Проиграв почти без остановок несколько часов, Мария Вениаминовна отходила от инструмента, как после тяжелейшей и длительной работы. Просить ее сделать хотя бы самую маленькую дописку в этот момент не имело смысла, так как играть она уже была не в состоянии. Если она и выполняла просьбу звукорежиссера, то этот дополнительный материал в работу обычно не шел. Мария Вениаминовна выкладывалась без остатка и к концу записи была уже опустошена. Все необходимые исправления вносились на последующих сеансах. Вот почему в дальнейшем требовалось присутствие Марии Вениаминовны на монтаже. Разметить партитуру так, как мы, звукорежиссеры, это делаем в случаях удобного и четкого расположения записанного материала, при работе с Юдиной было невозможно. Отобратить материал можно было только в ее присутствии. И она всегда с большой охотой приезжала в студию на монтаж и просиживала в аппаратной по четыре-шесть часов подряд. Такая выдержка удивляла, тем более что монтаж бывал порой невероятно сложен. Я спросил у нее как-то, не слишком ли утомляет ее эта часть работы.

— Что вы, Валя, — ответила Мария Вениаминовна, — наоборот. Это единственные часы, когда я отдыхаю. Я ведь здесь ничего не делаю. Работаете же вы...

В эти часы, в спокойной обстановке, раскрывался удивительный по диапазону внутренний мир Марии Вениаминовны. Если мы, случается, говорим, что внешний вид человека бывает обманчив, то Юдина являла тому самый яркий, самый разительный пример. Действительно, ее преклонный возраст, подчеркнутая скромность, я бы сказал, однообразие в атрибутах одежды могли человека, незнакомого с ней, навести на мысль, что ее взгляды отличаются консерватизмом, свойственным иногда людям старшего поколения, что круг ее

интересов ограничен. Однако в действительности Марию Вениаминовну можно было бы сравнить со скромным окошком, за которым открывался сверкающий красками, необъятный во всех измерениях мир. Мир противоречивый и многообразный. Ее мышление всегда было удивительно самобытно, ярко и образно. Разносторонность и глубина знаний поражала. Поэзия и графика, литература и скульптура, живопись и театр... Несмотря на личную скромность и самоограничения, она была яркой сторонницей современной моды. Сталкиваясь на студии с молодыми людьми, она высказывала удивительные по своей меткости замечания, ибо, как истинный художник, оценивала любое явление с точки зрения красоты и гармонии. Общение с ней обогащало, так как Мария Вениаминовна всегда активно стремилась поделиться с людьми своими духовными богатствами.

Юдина всегда была не только в курсе самых новейших явлений музыкального искусства, но и бескорыстно и настойчиво их пропагандировала. Можно было не соглашаться с теми или иными ее убеждениями и привязанностями, но нельзя было не отдавать должное, не восхищаться преданностью этим убеждениям, бесстрашной самоотверженностью, с которой она эти убеждения отстаивала. Долго Мария Вениаминовна добивалась разрешения записывать таких композиторов, как Берг, Жоливе, Хиндемит... Другие отступились бы, но Юдина добивалась разрешения в каждом конкретном случае. И благодаря ее настойчивости, записи эти сегодня звучат.

Я не припомню ни одного случая за многие годы совместной работы, когда Юдина пришла бы в раздражение. Ее неизменным состоянием были уравновешенность, спокойствие и доброжелательность. Любые отклонения от этой нормы всегда были глубоко скрыты. Жизнь у нее, как известно, не текла в кисельных берегах, но чувство юмора не покидало Марию Вениаминовну никогда. О различного рода неурядицах своей жизни она всегда говорила с усмешкой, как бы подтрунивая над ними. В этом сказывалась одна из основных черт юдинского характера. Она повсеместно проявляла сострадание и участие к людям, нуждающимся в них, но абсолютно не терпела такого отношения к себе.

Ее доброе отношение к людям не было пассивным, ждущим, когда к ней обратятся за помощью. Это была воинствующая и ищущая доброта. Достаточно было слабого сигнала, и чуткая душа Марии Вениаминовны мгновенно при-

нимала этот сигнал и откликнулась на него. В любое время суток, в любую погоду и в любом состоянии она мчалась на помощь, не считаясь ни с какими затратами. Будь то затраты материальные, затраты физических сил или времени. Свое физическое «я» она всегда мыслила на последнем плане.

Несмотря на то, что в последние годы здоровье Марии Вениаминовны ухудшилось, что возраст все требовательнее напоминал о себе, она не снижала свою активность ни на миг. В последние годы Юдина концертствовала мало, и огромный груз взятых ею на себя обязанностей прежде всего сказывался на процессе записи в студии. Мария Вениаминовна не могла уделять нужного количества времени занятиям, и многие технические моменты в исполнении давались ей с усилием. Приходилось компенсировать это лишним количеством вариантов. Монтаж в последние годы чрезвычайно усложнился. Качество записей требовало значительно большей затраты времени.

Мария Вениаминовна очень переживала это, но своим принципам не изменила.

Мы часто в своих суждениях наделяем людей теми или иными качествами. Но только определенная жизненная ситуация может подвергнуть эти качества ревизии. И на поверку иногда оказывается, что приписываемых качеств в человеке нет. Есть лишь видимость. Применительно же к человеческим качествам Юдиной приведу такую жизненную ситуацию.

В один из дней, выйдя из Дома звукозаписи и переходя дорогу, Мария Вениаминовна была случайно сбита автомашиной. Травмы были серьезные. Упав, она потеряла сознание, а когда очнулась, вокруг уже собралась толпа. Дежурный инспектор ГАИ и водитель сбившей ее автомашины, совсем молодой мальчишка, бледный от страха, пытались поднять ее и привести в чувство. И первыми ее словами, обращенными к инспектору ГАИ, были слова:

— Я сама во всем виновата. Этот молодой человек ни в чем не повинен. Обещайте мне, что ему ничего не будет...

Кстати, Юдина была не виновата.

Такова Мария Вениаминовна!

Человек философски мудрый и детски наивный.

Человек невероятно сложный и простой.

Удивительно скромный и яркий.

Человек, запрограммированный делать добро.

В каждую встречу, в каждую беседу, в каждый телефонный звонок, в каждую строчку письма с ею самой придуманными начертаниями букв она вкладывала себя без остатка, напслняя все, что от нее исходило, неудержимо-торопливой потребностью высказаться до конца, излить в словах поток своих высоких устремлений и страстных порывов. Нет ничего удивительного в том, что этот поток постоянно заливал все, что попадалось ей на глаза. Если не было под руками почтовой бумаги (а это нередко случалось), использовались линованные страницы ученических тетрадей или пустые телеграфные бланки. В письмах ее строчки бежали вдоль и поперек листа, гнались и догоняли друг друга, мысли перебивались длинными отступлениями в скобках, слова — вереницами восклицательных знаков. Такой она была в общении с друзьями. Такой была и в искусстве.

Можно понять, что самой судьбой ей была суждена жизнь трудная, неустроенная, полная лишений, разочарований и утрат. Многие годы она не могла найти себе ни пристанища, ни покоя. И поскольку она твердо знала, что ей суждено, и надеяться было не на что, она, со своей стороны, делала все, чтобы не помешать свершиться тому, на что она была обречена. Свое пренебрежение ко всякого рода житейским условностям она никогда не скрывала и даже порой представляла напоказ. Можно подумать, что она считала это не только правом артиста, но и его священным долгом. Впрочем, когда невзгоды обрушивались на нее, это застигало ее врасплох, она невыносимо страдала, теряла голову и даже падала духом. И никто не мог ей внушить хоть малую долю простого житейского благоразумия. Можно было поверить, что она находила истинное упоение в том, чтобы безропотно принимать безжалостные удары судьбы.

Естественно, что далеко не все люди в общении с ней обнаруживали готовность и способность вникнуть в «странности» большого художника. И потому не все знали, что за ними таился неиссякаемый источник настоящей человеческой доброты, потребности помогать всем, кто без ее опоры не мог бы существовать. Были десятки, едва ли не сотни людей, постоянно опекаемых ею, ради них она готова была презреть

* Статья впервые опубликована к 75-летию со дня рождения М. В. Юдиной в журнале «Советская музыка», 1974, № 9.

гордыней, просить и унижаться. Удивительно, как ее хватало на все совершенные ею добрые дела. Разумеется, и они, а не только искусство, которое давалось ей на первый взгляд легко и само собой, наполняли в ее сознании жизнь внутренним смыслом. Кажется, она временами готова была рассматривать свое искусство всего лишь как средство получить лишний грош, чтобы поделиться им с тем, кто в нем нуждался. В этом она была самозабвенна и неистова, как и во всем остальном.

Видимо, она сама сознавала, какими дарами ее наделила природа и какое высокое призвание было ей суждено. Она не скрывала того, что ей казалось унижительным, когда ее именовали всего лишь музыкантом-исполнителем, а не художником и артистом. Приглашая на свои концерты друзей, она обижалась, когда те не приходили, и ревновала, если они ходили на концерты других. Но она никогда не выставляла напсказ своего творчества, не любила делиться планами и вообще избегала говорить о том, что в музыке совершала. Видимо, она твердо знала, что ее игру и без всяких комментариев невозможно спутать с игрой кого-нибудь другого. Когда она садилась за инструмент, было ясно, что она служила чему-то подлинному и высокому. Она продолжала служить этому и тогда, когда требовалось всего лишь аккомпанировать «девочкам», ее ученицам. На этих ученических концертах она была не менее великолепна, чем на своих сольных выступлениях.

Некоторые ставили ей в упрек, что она как пианист слишком отдавалась потребности излиться в звуках, не всегда прислушивалась к звучанию собственной игры и потому порою теряла чувство меры. Ей ставили в вину и то, что, играя, она недостаточно сдерживала себя и потому играла не столько сочинения великих композиторов, сколько саму себя. Можно допустить, что упрекали ее те, кто действительно испытывал глубочайшее почтение к этим композиторам и стремился донести до слушателей во всей чистоте интонации их музыкальной речи. Но за этими упреками иногда пряталась неспособность высказать нечто свое и даже отсутствие такового. Нападая, сравнивали ее и с Мейерхольдом, и с Пикассо, но этими лестными сравнениями, в сущности, ее оправдывали.

Действительно, она была большим художником, и ценностями, которые она вокруг себя разбрасывала с избытком, оправдываюг отступления от канонов и норм. Когда она

сидела за инструментом, не было ощущения, что она делится чем-то сотворенным в тиши у себя, взвешенным на весах собственного вкуса, любовно доведенным до совершенства (хотя это было так). Она никогда не играла для того, чтобы кого-то порадовать и успокоить, утешить и приласкать. Скорее казалось, что ей самой было невыносимо ощущать в себе огромную глыбу звуков и заключенные в этих звуках духовные богатства. И она, как уставший от тяжелой ноши носильщик, сбрасывала с себя груз, сбрасывала, не думая о том, что он может кому-то понадобиться, и если музыка ее в людях рождала радость и восхищение, то она держалась так, будто это случилось невзначай, как побочное следствие и не было ее прямой задачей.

Сказать, что она любила и тонко чувствовала музыкантов-романтиков, — значит сказать слишком мало. Это была не только любовь, но кусок прожитого, пережитого чего-то своего. Она равно боготворила и Баха, и Моцарта и как-то призналась: Бах величаво, как праведник, поднимается к вершинам, между тем Моцарт на них постоянно пребывает. Все, что, по ее мнению, несло в музыке отпечаток красоты, она решительно отвергала, к Рахманинову была равнодушна, зато любила Танеева.

В последние годы стала увлекаться так называемой *musique nouvelle*¹, в частности Булезом, и ее огорчало, что ей не приходится играть то, что ее особенно привлекало. Думается, что в современной музыке ей больше всего по душе было творчество Стравинского. Ее влечение к новой и новейшей музыке, конечно, не могло зачеркнуть в ее глазах классики. Хотя в иные минуты в знак протеста она хотя бы на словах готова была от нее отречься.

Сколько людей, художников и нехудожников, всю жизнь стремятся вступить в прекрасный мир искусства, многие из них и страдают, и мучаются тем, что им это не суждено. Она обеими ногами прочно стояла на почве искусства. Но в своем искусстве ей было слишком тесно. Ее тянуло за пределы музыки. Она чувствовала потребность проникать во все

¹ «Новая музыка» (*фр.*) — название, условно данное французской критикой движению, возникшему в музыке послевоенного периода и отмеченному печатью поиска новых средств выражения. Его типичный представитель — Пьер Булез, чье творчество, граничащее с экспериментом, вызвало интерес у М. Юдиной (в частности — Первая соната, готовившаяся ею к исполнению). Во время посещения Советского Союза в 1967 г. Булез встречался с М. Юдиной.

Рильке Марья Рильке

"Душе зве Дуино"

8-ая Дуина

Во все глаза издих свободу творь
В открытке. И маши они лишь
Как перевернуты и в круг все стоят
Как мышковки, заслонив ей видюг.
Что все, то знави мы из звест. лишь
Лича; мадему ун мы преграждави

открыто пути и нудим, тогда всякъ он
Созраню зрети, не откровенное, что
В лице звера спит. от алерти Вальмо.
Те одну мы зрим; светобити зверь
Своего пошель за собой храним

Автограф первой страницы перевода М. В. Юдиной
восьмой «Элегии из Дуино» Рильке

новые и новые сферы культуры и в этом, как и во всем другом, была неистова. Ее широкий круг знакомств среди ученых и писателей помогал ей быть повсюду вечной вольнослушательницей. Она прошла через многие увлечения, как через разные возрасты жизни. После музыки она больше всего чувствовала себя дома в поэзии. Она знала наизусть Пушкина, Гёте, Рильке, Хлебникова, Пастернака, Заболоцкого и постоянно их цитировала. Она дружила с Фаворским и Митрохиным, и те платили ей взаимностью. Ее настоящей страстью была архитектура, особенно архитектура современная: Корбюзье, Мельников, Леонидов.

Со своей потребностью во всем доискаться последних глубин, она постоянно оставалась не удовлетворенной самой собой. И в своих экскурсах чувствовала досадную незавершенность. Ей предстояло записать на пластинку «Картинки с выставки» Мусоргского. Она владела этим шедевром всем своим существом, чувствовала его вплоть до самых кончиков пальцев. Но ей нужно было разобраться в своих мыслях, уяснить себе, что представляет собой этот цикл. Мне радостно было услышать из ее уст подтверждение того, что картины Гартмана служили Мусоргскому всего лишь внешним поводом. Настойчиво стремясь добраться до самых глубоких значений этой музыки, она особенно много размышляла о последней части цикла — «Богатырские ворота». Чтобы вникнуть в значение этого архитектурного образа, она просила у меня книги по архитектуре. «Мария Вениаминовна, — сказал я ей в заключение наших разговоров, — совершенно необходимо, чтобы вы записали все, что вы можете сказать о творении Мусоргского. Для многих это будет очень интересно». Она обещала это сделать, но у меня не было уверенности, что она сможет выполнить свое обещание. Позднее в журнале «Кругозор» в приложении к записи игры Марии Вениаминовны была напечатана ее коротенькая заметка — как оказалось, фрагмент ее превосходного эссе о «Картинках с выставки», плод ее размышлений и любви к великому композитору. Статья написана уверенной, опытной рукой мастера. В ней много пронизательности, чуткости, понимания музыкальной ткани цикла, его стройной архитектоники. Много метких определений, убедительных сопоставлений, отступлений, цитат, много прочувствованного и пережитого. И самое главное — весь текст пронизан страстным стремлением пробиться сквозь избитые определения к истинному значению шедевра.

Лев Озеров

Мы стоим на ступенях Главного телеграфа. Уличный поток летнего полдня не мешает ей быть сосредоточенной. Всем своим обликом она противостоит суетности.

— Вы думаете о своем несовершенстве, — говорит мне Мария Вениаминовна. — Значит, вы тем самым добиваетесь совершенства...

Наступает продолжительная пауза, значимость которой она чувствует удивительно верно. Мне явственно передается музыка ее мыслей, ритмика ее раздумья.

— Нам есть о чем говорить с вами, не откладывайте...

Она идет по улице Огарева. Долго смотрю, как она удаляется, не отдаляясь. Все время она видится крупно, словно законы перспективы не для нее. Она идет в своей тоге, или накидке, или хламиде, или халате. В одежде, только ей свойственной, подчеркивающей ее окрыленность. Идет по улице, как скульптор по мастерской. Рабочий, раздумчивый шаг, не шаг — поступь. Вот-вот сейчас она остановится и скажет что-то очень существенное и бесстрашное. Ее фраза или несколько фраз — один виток или несколько витков ее душевного полета.

Обывателю она могла показаться странной. Не от мира сего. Ее естественность выглядела чудачеством. Опять-таки для обывателя.

Меня всегда поражала масштабность ее духовного мира, ее непреходящая одухотворенность. Наши встречи и беседы происходили реже, чем я хотел бы. Во время этих встреч и бесед — с глазу на глаз и на людях — я убеждался, как в этом человеке клокотали и кипели голоса и страсти людных сборищ, вольницы, вече, собора. И вместе с тем в этом человеке слышалась жалоба одинокого странника, калики переходжего, бродячего музыканта, трубадура, собирателя народной мудрости.

Она появлялась не там, где жаждали слушать ее музыку как усладу, а там, где в этот час было горе: умирал близкий человек, болел друг или знакомый, где не хватало доброго слова. Она была скорой помощью дружелюбия.

Она могла показаться отрешенной от земных забот. А вместе с тем именно земная озабоченность была присуща ей в высокой степени. Доброта тут же, тотчас же переходила в готовность жертвовать собой без оглядки. Об этом знал только тот, кому пришлось на себе испытать эту благодать. Она же об этом никогда не говорила, что свидетельствовало о свершеннейшем бескорыстии ее поступков.

Округлость, отечность — все это не замечалось, когда она садилась за рояль. Музыка жила в ней вместе и заодно с духовностью, одухотворенностью, порывом всего существа ввысь.

Вот она направляется к роялю. И мне, и всем кажется: не из артистической она направляется, а из людской толпы,

с ее, этой толпы, думами и помыслами. Направляется к роялю, чтобы сказать, донести, выразить нечто важное, исключительно важное.

Ничто в жизни ее не пугало. И смерти она не боялась. Естественность ее перехода от жизни к смерти была такой же, как от слова к музыке. Так уходили Пришвин и Пастернак.

Вестибюль Большого зала консерватории. Толпа, музыка, лепет выступающих. И она лежит — крупная и просветленная. Еще раз ощущаю масштабность этого человека, вылепленного по-микеланджеловски. И думаю о том, что музыка жила в ней, как искра в кремне. И сама она была породы кремнистой. Кремень и доброта, желающая вернуть людям все, вплоть до иллюзий, утраченных ими в юности. И снова вспоминаются наши беседы: о судьбе художника, о молодежи, о Пастернаке, о Шостаковиче, о Фаворском, о поэзии и музыке...

Облик отошедшей величав.
Отрешен. Открыт иному свету.
Он не соответствует портрету,
Убранному шелестеньем трав.
Обострился профиль. Отвлечен
От сует, от мелочной опеки.
Не спасли доценты и аптеки,
Не помог ни друг, ни телефон.
Облик отошедшей просветлен.
Кончилась борьба сторон. Навеки.
Смерти нет. Рояль звучит вдали.
Тишина, похожая на робость,
Шествует за гробом. Мы пришли.
Мы глядим испуганно на пропасть.
Впрочем, окрыленность, большелобость
Проступают в облике земли,
И неповторимые черты
Человека помнят эти травы,
И звучат на целый мир октавы
Жертвенности, чести, доброты.

А. Д. Артоболевская

Я услышала о Марии Вениаминовне, когда мне было 17 лет, от нашего друга, математика Делоне. Он слушал концерты Марии Вениаминовны в Ленинграде и с восторгом рассказывал о ней как о неповторимой исполнительнице Баха. Меня неудержимо потянуло узнать Юдину лично и позаниматься у нее. В то время я только что кончила Киевскую консерваторию и была оставлена в аспирантуре по классу моего любимого профессора В. В. Пухальского.

Был февраль 1925 года. Занятия шли полным ходом. По требованиям программы я должна была дать свой сольный аспирантский концерт и выразила желание поехать в Ленинград, чтобы обогатиться перед концертом музыкальными впечатлениями. Пухальский снабдил меня письмом к своему бывшему ученику профессору Леониду Владимировичу Николаеву, в котором просил всячески «приветить» меня и дать послушать больших музыкантов¹.

¹ В этом письме В. В. Пухальский писал Николаеву: «Милая барышня, которую видите перед собою, принадлежит к моим ученицам из числа сравнительно недавних выпусков. Она имеет все данные, начиная с таланта и кончая подготовкой и образованием, чтобы, окрепнув, при благоприятных обстоятельствах выработаться в солидную величину. Анна Даниловна Карпека, несмотря на свою молодость (19 лет), успела пережить много тяжелых испытаний... Не откажите в Вашем покровительстве и познакомьте ее в артистическом мире с кем сочтете возможным, а буде представится случай, заставьте и поиграть перед кем найдете необходимым. Правду говоря, личное мое мнение таково, что ей следовало бы и совсем остаться в столице, а то в Киеве многого не сделаешь, а заглохнуть легко, а жаль было бы зарывать ее способности в землю. Надеюсь, что, узнав ближе мою Аню, Вы найдете, что я прав, посему заранее благодарю Вас за все, что Вы для нее предпримете. Душевно Вам преданный В. Пухальский. Киев, 5 февраля 1925» (ГЦММК, ф. 129, № 445, л. 1—2).

В Ленинграде я прежде всего узнала адрес Марии Вениаминовны и пошла на Дворцовую набережную, 30.

В полутемном вестибюле тусклое зеркало, вделанное в стену и покрытое пятнами сырости, находилось на уровне черты, показывавшей, куда доходила вода при наводнении 1924 года.

Я поднялась на третий этаж, где жила Мария Вениаминовна. На входной двери своеобразным, неповторимым почерком, который я впоследствии так хорошо изучила, было написано: «Прошу не беспокоить. Меня можно видеть только по субботам от 4 до 5». И все. За дверью было тихо, но я не решилась позвонить, настроившись терпеливо ждать субботы. До нее оставалось еще три дня. За это время мне достали к Марии Вениаминовне рекомендательную записку от регента хора, где она часто пела и училась дирижировать. Получив такую записку, я с большим мужеством отправилась к Марии Вениаминовне. Уже переступая порог ее подъезда, я услышала, что весь вестибюль, вся лестница были полны звуками — громкими, величественными и торжественными. Исполнялось какое-то органное сочинение Баха. У меня душа ушла в пятки — как же быть, как же стучать (хотя уже был пятый час), если она занимается.

Дождавшись паузы, более или менее продолжительной, я все-таки постучалась. Не очень быстро Мария Вениаминовна открыла мне, причем на ее лице было написано явное неудовольствие: «Ах, как жаль, что помешали». Торопясь объяснить цель своего прихода, я протянула ей рекомендательную записку.

— А, это от Александра Павловича? А откуда вы его знаете? — Лицо Марии Вениаминовны сразу просветлело, стало приветливым и добрым. — Ну, это очень приятно, что он вас направляет ко мне. Идемте в комнату. Расскажите мне о себе и поиграете. Чего же вы, собственно, хотите?

— Учиться у вас.

— Но вы ведь учитесь в Киевской консерватории?

— Но я ее уже окончила и хочу учиться у вас.

— Ну, играйте.

Я играла Марии Вениаминовне много, почти всю программу, намечавшуюся к сольному концерту в Киеве.

Она попутно задавала вопросы: сколько времени я учила эти вещи и что я больше всего люблю. Почему решилась в таком молодом возрасте отрываться от дома и ехать одна в Ленинград.

В самом начале разговора я успела сказать, что у меня есть письмо от Пухальского Николаеву и что на следующий день у меня назначено свидание с ним. Разговаривали мы долго, никто нам не мешал, и я ушла только через два часа, обрадованная словами, которые на прощание мне сказала Мария Вениаминовна: «Я с удовольствием буду с вами заниматься, безусловно, бесплатно, а в феврале кто же примет в консерваторию, в мой класс..»

Я ушла, забыв спросить, что мне сказать Николаеву. «Примут! Примут!» — думала я, окрыленная тем, что она согласна со мной заниматься.

На следующий день я шла к Николаеву и сочиняла, что сказать в объяснение того, что я не того хочу, о чем просит его Пухальский, а хочу просто поступить в консерваторию, и именно в класс Марии Вениаминовны. Когда в Тюремном переулке я приближалась к дому Николаева, мне показалось, что и вороны каркают зловеще, и дождь моросит особенно мрачно. Замирая от волнения, переступила порог квартиры, и тут случилось нечто совсем для меня неожиданное. Кто видел и помнит Николаева, знает, каким обворожительным мог он быть, если хотел и был ласково настроен. Он даже здоровался как-то по-особенному поворачивая локоть.

Вот именно так он встретил меня.

— Я получил только что письмо от Марии Вениаминовны². Могу вас поздравить. Вы ей понравились. Я всё знаю из ее письма, — сразу же сказал он мне. — Давайте мне письмо Владимира Вячеславовича. Мария Вениаминовна пишет, что возьмет вас к себе в ученицы, если я ничего не буду иметь против. Но я хочу только поздравить вас, это честь к ней попасть в класс — это превосходнейший музыкант.

Встреча с тогдашним директором консерватории Глазновым была не менее удачной. Он созвал комиссию, и без обсуждения меня приняли в класс Юдиной.

Боясь поверить своему счастью, я помчалась к Марии Вениаминовне сообщить эту новость.

«А теперь разучитесь на некоторое время играть», — сказала она мне на первом же уроке, который назначила на 8(!) часов утра у себя дома.

И тут наступила пора ее неправдоподобного педагогического подвига, а моего испытания терпением.

Мария Вениаминовна увлеклась воцарившейся тогда в

² Это письмо М. В. Юдиной Л. В. Николаеву приводится в наст. сб.

консерватории и все себе подчинившей «натуральной постановкой» рук. Класс Миклашевской целиком «переставлял руки» у Бариновой. Николаев тоже придерживался этой системы. Это была система «весовой игры при минимальном самостоятельном движении пальцев». Тяжесть, вес, нагруженный от плеча, как по шлангу, должен был «переливаться» в кисть руки и «литься» через кончики пальцев, как по кранам, на клавиши.

У меня никогда не было зажатых рук; Пухальский был передовым педагогом и давал играть очень свободно, но, конечно, активности пальцев требовал большой. В тот период Мария Вениаминовна исходила только из качества звука и, пока его не добивалась в полной мере, не позволяла ни быстрых темпов, ни активности аппарата. Недели две, приходя к ней по ее требованию ежедневно рано утром, в 8 часов, мы час-полтора занимались только «выбрасыванием» всей руки на клавиатуру от плеча. Всей рукой по всем клавишам, от локтя вместе с кистью.

Душераздирающие звуки ударенных «всех вместе» клавиш она корректировала: «Еще не полная свобода, не весь звук, который можно добыть из фортепиано».

А я была охвачена ужасом перед теми громкими фальшивыми звуками, которые невольно принуждена была переносить Мария Вениаминовна, с ее тончайшим слухом, и мне никак не удавалось «ронять всю руку во всю ее силу и вес».

Потом мы перешли к броскам «на один палец» — на третий. Тут она была неумолима — несчетное количество раз заставляла она меня «падать» на третий палец, убеждая, что это еще не весь звук рояля.

Особенно трудно было «падать» левой рукой. Потом пошли соединения двух нот: «переливание» с третьего пальца на второй, потом прибавился четвертый, третий, второй, и, наконец, к концу первой недели «переливали» на все пять пальцев, и только со следующей недели мне было разрешено подкладывать (нагружая его) и первый палец и переключать третий.

Большой самоотдачи, большего терпения и добросовестности, которые проявляла Мария Вениаминовна при этой «перестройке», в необходимость которой она в тот период до глубины души верила, нельзя даже представить себе, а не только встретить.

Я ее так обожала и боготворила, что терпела безропотно эти наши общие страдания. Пыталась писать бодрые письма

в Киев и увилить от ответа на вопросы, когда же я приеду давать свой, требуемый в аспирантуре сольный концерт.

Вопросы эти звучали горькой издевкой в период работы над «падением на одну, две ноты».

Так прошли март и апрель. В начале мая Мария Вениаминовна вспомнила, что ведь от меня потребуется зачет — надо будет что-то играть. Переходить на III курс.

Мария Вениаминовна дала мне срочно выучить Первый концерт Прокофьева, тогда еще мало кем играемый. Это было такое счастье — учить вещь, играть, а не «падать», искать «максимальный, вынутый из рояля звук». От радости, что дорвалась до музыки, я выучила концерт за неделю, а меньше чем через две уже надо было играть перед комиссией³.

Мария Вениаминовна гениально аккомпанировала; я знала, что она не смотрит в это время на мои руки, на мои движения, не ищет отступлений от «настоящего звукоизвлечения», — пальцы у меня были подвижные, концерт мне нравился, и это мое первое выступление после мучений и «отучения» от игры («разучитесь играть») прошло для меня более чем удачно.

Мария Вениаминовна радовалась, как дитя: «Видишь, действительно, правильно говорится, что терпение и труд все перетрут». А я радовалась и думала: «Какое счастье, что она на меня не смотрела».

Я поступила в класс Марии Вениаминовны в тот период ее жизни, когда она увлекалась педагогикой и, со свойственной ей страстностью, относилась к подвигам своей жизни. Занималась она с нами необыкновенно скрупулезно, не щадя сил, с полной самоотдачей.

Перед экзаменами или классными вечерами Мария Вениаминовна требовала длительных репетиций, порой даже ночью. Ученики ее класса оставались одни во всем здании консерватории и занимали «для репетирования рук» ряд комнат в ожидании своего, отведенного каждому времени, где нас слушала Мария Вениаминовна, внимательно корректируя исполнение.

После ночи напряженной работы мы выходили на расвете из здания консерватории, когда «одна заря сменить другую спешит» — в белую ночь, в чуть розовеющее утро.

³ Публичный экзамен, на котором А. Д. Артоболевская вместе с М. В. Юдиной играла Первый концерт Прокофьева, состоялся 13 июня 1925 г.

Почти всем студентам класса Марии Вениаминовны нужно было перебираться через мосты Невы — кому на Васильевский остров, кому на Петроградскую сторону. Марию Вениаминовну мы доводили до Дворцовой набережной, расставались с ней и перебирались через Неву. Иногда мосты еще не были сведены и торчали вверх, подняв к небу свои громады вместе с мостовой, с тротуаром, столбами телеграфными и проводами, терпеливо пропуская суда. Неповторимые белые ночи Ленинграда навсегда связались с репетициями, с обучением у Марии Вениаминовны...

В годы моего первого знакомства с ней она жила на Дворцовой набережной в большой квартире. Эта набережная, как известно, очень узкая, поэтому огромные зеркальные стекла в лишенных переплетов рамах и балконная дверь изнутри первой комнаты — большой проходной залы — обрамляли только водную гладь. Вода и небо встречали входящих, и создавалось впечатление, что этот небесный и земной простор вливаются в окна, наполняя комнату.

Никто даже не замечал, как она велика, эта комната.

Рояль стоял в соседней комнате, где жила Мария Вениаминовна. Как всегда в ее жизни, заставлена комната была случайным набором кем-то отданной ей и кому-то ненужной мебели.

Письменный стол, стулья, узкая койка, диван, полки и шкафы, за стеклами которых — книги, фотокарточки, подаренные ей рисунки и картины. Именно эти вещи и создавали колорит комнаты.

Здесь было все, что она любила, — на всем лежал отпечаток ее ни с кем не схожей личности.

Сколько я помню и знаю Марию Вениаминовну, у нее никогда не было своего рояля — рояль был или прокатный, или «кто-то временно его поставил».

В третьей комнате — столовой — совершались редкие трапезы после вечера какого-нибудь поэта или какого-нибудь чтеца. Помню, после чтения поэта Клюева все сидели за несложным чаем притихшие. Кто-то рядом сидевший প্রশেষтал: «Посмотрите на лицо Марии Вениаминовны. Портрет Рембрандта».

Мария Вениаминовна необыкновенно любила литературу — в числе ее друзей, наряду с композиторами и музыкантами-исполнителями, были все более или менее выдающиеся поэты, писатели, чтецы нашего времени.

Владимир Яхонтов и Еликонида Попова целую зиму жили, пользуясь ее гостеприимством, под ее кровлей, создавая свои монтажи и творчески общаясь с ней.

Когда я вышла замуж и на второй год занятий в классе Марии Вениаминовны приехала в Ленинград уже с мужем, мастером художественного слова Г. В. Артоболевским, она — не знаю, кто и когда дал Марии Вениаминовне характеристику моему мужу, — отнеслась к нему повышенно уважительно.

Они были сверстниками, почти на семь лет старше меня. Мария Вениаминовна торжественно встретила нас и, помню, сделала мне нечто вроде внушения о том, как я должна быть достойна жить и расти рядом с таким человеком.

Мария Вениаминовна сама тянулась к искусству художественного чтения — во все годы нашего общения она проявляла горячий интерес к нему. Их беседы с мужем об искусстве чтения, о литературе и связи этих искусств с музыкой неоднократно затягивались до позднего часа. Вдруг обнаруживалось, что мосты уже разведены (а мы жили на Васильевском острове), и Марии Вениаминовне приходилось ночевать у нас.

В те годы Мария Вениаминовна много выступала. Она дружила с ленинградскими композиторами: Щербачев, Шапорин, Рязанов, Кушнарев, Карнович, Гнесин, М. Юдин — всех она знала, произведения многих из них играла, исполнительски создавая их вещи. (Нередко я удостаивалась чести переворачивать ей ноты, если играли по нотам.)

Трио Карновича она, помню, сыграла настолько изумительно, что мне показалось: к нему добавилась новая, большая часть композиторского замысла.

Мария Вениаминовна обладала какой-то удивительной способностью творить заново сочинения, в которых она находила что-то интересное и близкое себе.

Своих учеников она вовлекала в содружество с новой музыкой — если сама не успевала выучить предлагаемые ее вниманию вещи, могла поручить их разучить и исполнить своим ученикам. Так, Алла Маслаковец играла сонату Шапорина, Агнесса Дружинина — Третью сонату Ан. Александрова, Мария Одуевская — пьесу Щербачева, я исполнила много новых произведений ученика Щербачева Виктора Волошинова и сочинения Белецкого.

По ее совету мы избирательно посещали занятия специальных теоретических факультетов: у Щербачева слушали

энциклопедию, у Кушнарева — полифонию и контрапункт и т. п.

Особенно значительным, мне кажется, в творческой биографии Марии Вениаминовны был приезд Отто Клемперера⁴. Он восхищался ее талантом, и его удивляло, как могло быть, что Мария Вениаминовна ни разу не приезжала на гастроли за границу. «Ведь это чистая валюта, — говорил он в перерывах на репетициях нам, окружавшим его ученикам Марии Вениаминовны, — ей обеспечен огромный успех».

* * *

Когда стоишь рядом с большой возвышенностью, невозможно увидеть ее целиком — видишь почву ее, кустарник, деревья, тропочки, но именно на том отрезке, который попадает в поле твоего зрения.

В течение моей жизни, во все годы моего общения с Марией Вениаминовной мне всегда приходилось быть где-то совсем рядом, близко от нее, но трудно было охватить всю ее личность в целом. Невозможно было ощутить весь, почти фантастически неправдоподобный объем ее интересов, так без остатка ее забиравших, что для нее не существовало ничего неподъемного.

Ничего в жизни она не считала недоступным для себя, для своих сил.

При полном отсутствии интереса и заботы о комфорте и бытовом благополучии, у Марии Вениаминовны были свои, глубоко связанные с ее миропониманием понятия о красоте и гармонии во всех их проявлениях — в поступках, мыслях, в природе, в людях, даже в убранстве комнат и одежде, чужой и той, какую ей хотелось самой иметь.

С каким вниманием она оглядывала платья своих учениц перед их выступлениями! Советы ее всегда были отмечены прекрасным вкусом. (Помню, мне удалось однажды весной особенно угодить ей своим скромным платьем из простой чесучи с вышитым на нем пучком фиалок.)

Никакого «быта» у нее не было, что и когда она ела — никто не знал и не видел.

Впрочем, надо сказать, что мы, все ее ученики, особенно приезжие, в ту пору питались «фантастически». Больше всего

⁴ Мария Вениаминовна познакомилась с О. Клемперером весной 1925 г. на квартире А. Н. Римского-Корсакова, где она исполнила в его присутствии сочинения Баха.

насыщал нас хлеб, лежавший на блюдах в студенческой столовой, ничего не стоивший, и чай с сахаром по одной копейке стакан.

Класс Марии Вениаминовны представлял собой несколько отличавшийся от всех студентов консерватории коллектив.

Все были очень разными индивидуальностями, но нас связывала преданность и восхищение талантом Марии Вениаминовны, и мы изо всех сил все старались работать по ее указаниям. Наиболее воспринявшими ее систему работы, вкусы и характер были ее самые первые ученики — Алла Маслаковец, Валя Фридман, Фрида Гинзбург, Лида Абрамова.

Позднее поступившие Ида Стучинская, Маруся Одуевская, Нюся Цырлина, Коля Болдырев, Ира Челищева, Гаяне Гогоберидзе, Саля Штейнберг и я несколько отличались от этой «первородной» группы учеников. Талантливая Роза Левина была еще девочкой среди нас — она никогда не вызывала недовольства Марии Вениаминовны. Кроме нас, учащихся класса Марии Вениаминовны, на уроках присутствовал ряд «друзей класса», тесно к нам примыкающих, наших постоянных «ассистентов», как мы их называли. Постоянно у нас на занятиях кто-нибудь сидел и слушал занятия. Прелюдии и фуги Баха были розданы для исполнения всему классу — мы проходили весь «*Wohltemperiertes Klavier*». Это вызывало особенный интерес у посетителей нашего класса, так как Мария Вениаминовна была известна как глубоко эрудированный исполнитель и прекрасный знаток творчества Иоганна Себастьяна Баха.

Писать, анализируя значимость Марии Вениаминовны в искусстве музыки, должны и могут люди, посвятившие свою жизнь «ведению музыки», — то есть критики и музыковеды. Им откроется обширное поле для изучения, сопоставления ее трактовок, откроются невиданные исполнительские горизонты.

Мы же, ее ученики, во всяком случае, те, кто, как я, искали именно ее, принимали ее трактовки неотделимо от всей ее личности и ее мировоззрения в целом. Целый ряд пройденных с ней вещей, щедро испещренных ее пометками, могут послужить материалом к раскрытию ее исполнительских замыслов.

Мария Вениаминовна смотрела на музыку как на силу, которая сближает и связует людей, воспитывает в душах влечение к прекрасному.

Виртуозность для нее всегда была только средством, а не самоцелью. Она считала, что и законы искусства подчинены стремлению к истине и добру, как бы пребывают в тайной связи с нравственными нормами и законами духа.

Некоторые произведения в ее исполнении не только восхищали и представляли исполнительскими шедеврами, но являлись как бы окнами в глубины ее личности — буквально учили жить. Так исполняла она Тридцать две вариации Бетховена, а наряду с этим крупномасштабным произведением, «Вещая птица» Шумана буквально осталась на всю жизнь в ушах и сердце никогда не забываемой колдовской загадкой по воздействию ее на душу.

Ее неповторимая звуковая палитра, особенно ее завораживавшие до абсолютной слушательской тишины *ppp*, — уже одно это рождало представление о необычайных, далеко еще не раскрытых возможностях и тайнах пианизма.

В 1930 году Марии Вениаминовне пришлось оставить преподавание в Ленинградской консерватории. Десятилетие до начала войны мы были разобщены территориально. Настоящее и самое полное за всю жизнь общение у нас возникло во время войны.

Началось оно с того момента, когда, странствуя с фронтовой бригадой артистов, мы всюду, куда бы ни попадали, если там было радио, могли услышать: «Говорит Москва... Играет Юдина». Эти слова сливались в радостную, дающую силы весть.

Нам казалось, что никогда прежде она не играла так. Если б она могла видеть, как ее слушали на фронте, как ее любили, как она вселяла во всех мужество и терпение, волю к жизни, уверенность в победе!

После гибели мужа на Курской дуге меня вызвали в Москву, и мы с маленькой дочкой и тяжело больной после блокады сестрой (тоже потерявшей своего единственного сына) оказались в 1943 году в Москве, одни, без родных и знакомых. Мария Вениаминовна стала нашим близким другом и помощником.

Прослеживая теперь жизнь Марии Вениаминовны не только в то страшное время, но весь ее дальнейший путь, мне кажется, что в отношении взаимопомощи и взаимосвязи людей Мария Вениаминовна как-то подсознательно и как бы «прямолинейно» простосердечно, не рассуждая, осуществляла идеалы житейской коммуны — «общинной» был для нее, пожалуй, весь мир. Бывало, не задумываясь, она занимала,

чтобы этими взятыми в долг деньгами распорядиться так, как ей подсказывало сердце. Она равно могла оделить ими и «чужих», впавших в беду и лишения.

Обязательно «в долг!» — подаренного она не выносила и принципиально не хотела принимать. Ни за что не хотела! Когда мы, ее ученики и друзья, решили в складчину купить ей холодильник (что составило бы для нее огромное бытовое удобство), она восприняла это как оскорбление, так же как мою неудачную мысль, осуществленную моими учениками, завезти ей овощей (таскать которые ей было не под силу) на ее удаленную от всех магазинов и рынка квартиру на «Соломенной сторожке». Она буквально выгнала моих ребят.

Все попытки наладить ее регулярное питание силами искренне и преданно любивших ее друзей разбивались об ее упрямое неприятие никаких даров.

Единственным человеком, заботу и помощь которого она послушно принимала, была Серафима Александровна Бромберг — секретарь и верный друг Марии Вениаминовны.

Помню, что после инцидента с овощами, не принятыми ею от моих учеников, я пошла советоваться и жаловаться к человеку, с мнением которого она очень считалась.

Он серьезно и спокойно сказал мне: «Оставьте Марию Вениаминовну жить в тех принципах, на которых она построила свою жизнь. Не надо стараться ее переламывать».

Вся моя послевоенная жизнь в Москве уже не была связана с Марией Вениаминовной регулярной «рабочей» связью — отношениями ученика и учителя, она зиждилась теперь только на личных симпатиях и необходимости встреч.

Мы часто виделись. Мария Вениаминовна много и щедро играла у нас. Особенно помню ее исполнение Второй сонаты Шостаковича в один из «рассветов на Ленинградском шоссе», как мы именовали наши музыкальные бдения. Под нами жила терпедивая к музыкальным звукам семья Любимовых⁵, и музицирования у нас затягивались до самого утра.

Творческая стихия обуславливала пианизм Марии Вениаминовны, а не наоборот. Музыкальные идеи зарождались в ней под воздействием иных, не музыкальных понятий. Средствами музыки происходило в ней претворение идей поэтических, живописных, философских в некое «музыкальное бытие», в котором она жила и которое открывала своим слушателям.

⁵ Семья Б. А. и Е. М. Любимовых — родителей пианиста А. Любимова.

Мария Вениаминовна была молодым профессором, когда в 1922 году я поступила в ее класс. Она была отличным педагогом, хотя и начала заниматься со студентами, не имея, по существу, педагогического опыта. Она заставляла нас думать, объясняя наглядно причины недостатков нашей игры. При этом Мария Вениаминовна никогда не утрировала собственным показом того, что не выходило у нас. Но каждый такой показ служил путеводной звездой к достижению цели.

Берясь за новое задание, мы учились сразу видеть все указания в тексте. Как говорила Мария Вениаминовна, «смотреть внимательно, как в лупу, чтобы ничего не упустить». Это помогало нам и в чтении с листа.

В основном занятия направлены были к максимально выразительному отображению подтекста в музыке и сводились к работе над качеством звучания — будь то четкость строгой полифонии Баха, оркестровость бетховенской сонаты или кантилена шопеновского ноктюрна. Мы учились владеть роялем как певучим инструментом — использовать его возможности от глубочайшего пианиссимо до полноты и богатства оркестровых tutti.

Мария Вениаминовна учила нас выразительной интонации каждого штриха в длинных мелодических линиях и затем логическому сцеплению отдельных фраз в цельную форму в рамках общего замысла. Воспитывая при этом хороший вкус в нашей игре, она терпеливо выработывала ритмическую выдержку, изгоняла суетливость и дешевую сентиментальность оттенков. Мудрые слова Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво» — бытовали в нашем классе.

Склонность самой Марии Вениаминовны к монументальности в музыкальном исполнительстве не ограничивала студенческий репертуар. В наших программах постоянно присутствовали малые формы таких композиторов, как Скрябин, Шопен, Лист, Брамс.

Мария Вениаминовна была не только отличным педагогом-музыкантом: она прекрасно разбиралась в логике органичных движений пианистического аппарата. От нее не ускользала малейшая скованность и мышечная напряженность, тормозящая органичные движения и мешающая играть свободно. Движения руки Мария Вениаминовна рассматривала как функцию «дыхания» в музыкальной речи, проводя



Пометки М. В. Юдиной
 на нотах пьесы «Избушка на курьих ножках»
 из «Картинок с выставки» М. Мусоргского

аналогию со смычком, объединяющим отдельные моменты этой речи, а также и со смысловым значением знаков препинания в стихотворной форме. Воспитывая органический порядок движений, она постоянно останавливала наше внимание на предварительной подготовленности руки, напоминая, что «сначала мы дышим, потом говорим».

У Марии Вениаминовны был простой способ, который помогал избавиться от чрезмерных эмоций, растрачиваемых на излишние телодвижения, стесненное дыхание, попытки напевать во время исполнения. Все это рассеивало внимание и мешало сосредоточиться на главном — слышать свою игру. Чтобы эти эмоции направить в русло общей физической собранности, она советовала слушать себя как бы со стороны, словно не ты сам играешь, а кто-то другой. Это, действительно, помогало спокойнее держаться за роялем и налаживало контакт внутреннего слуха с непосредственным звучанием рояля.

Выработав свой метод занятий, свои приемы, Мария Вениаминовна умело применяла их в работе с нами, не отвле-

каясь на физкультурную тренировку пальцев как самоцель. Недостаток технической оснащенности выявлялся реальными требованиями разучиваемого произведения. Тогда на помощь приходили и полезные приемы, упражнения и инструктивные этюды. Таким образом, техническая работа шла попутно с раскрытием музыкального образа.

Система таких занятий заставляла нас хорошо развиваться. Работали увлеченно и быстро учили наизусть. В классе проходило очень много произведений. Мы постоянно выступали на разных площадках (Общество камерной музыки, Малый зал филармонии, Дом учителя и, конечно, Малый зал консерватории).

Мария Вениаминовна широко понимала свои обязанности педагога: кроме занятий в классе и обязательного посещения концертов и выставок, мы участвовали в работе других классов — аккомпанировали вокалистам, играли в четыре руки симфоническую музыку у дирижеров, иллюстрировали с листа музыкальные примеры на лекциях. Все это было очень ответственно, не всегда удавалось, но, несомненно, приносило пользу.

У Марии Вениаминовны музыкальные образы постоянно ассоциировались с живописными, скульптурными, литературными. Особенно часто обращалась она к архитектуре, связывая пропорции в соотношениях деталей с логическим построением всего здания в целом.

Благодаря этому процесс становления художественного образа музыкального произведения заметно вырисовывался на каждом уроке. Очевидно, поэтому даже рядовые занятия со студентами вызвали такой интерес у посторонних любителей музыки, и наш класс посещался слушателями самых разных профессий. Каждый урок можно было записать как интересную лекцию. Мария Вениаминовна советовала нам вести такие записи. Теперь мы, ученики, сожалеем, что по легкомыслию не осуществили это в свое время.

В центр музыкального обучения Мария Вениаминовна ставила образцы баховской полифонии с ее строгим стилем, классику и современную музыку. Это то, чем она увлекалась сама и что мы должны были понимать вместе с ней. Она любила писать на нотах. Вспоминаются ее броские односложные пометки на полях, сделанные размашистым, крупным почерком, уснащенные восклицательными и вопросительными знаками, многоточиями... Иное аллегорическое замечание не имело прямого профессионального отношения к тексту

и с первого взгляда могло казаться непонятным. На самом деле каждое из них подчеркивало недостаток выразительности в нашей игре и усиливало представление об образности данного музыкального момента. К сожалению, ноты с ее пометками у меня не сохранились.

Личность Марии Вениаминовны как музыканта и педагога отразилась на всей нашей дальнейшей музыкальной деятельности. За большой срок, прошедший со времени учебы (40—50 лет), многие ценные высказывания выпали из памяти. Но осталось воспитанное ею отношение к музыке, к произведению, стоящему на пюпитре. И практические советы, и даже технические приемы, рекомендованные Марией Вениаминовной для разучивания тех или иных сочинений, не забываются до сих пор. Будто в то время далекой юности все давалось как бы «на вырост», чтобы с годами, постепенно проникая в нас, сопутствовать и помогать нам в дальнейшей работе, как исполнительской, так и педагогической.

И. Г. Стучинская

В 1927 году, приехав в Ленинград, я поступила в Ленинградскую консерваторию. Сразу же возник чрезвычайно важный вопрос: к кому в класс пойти заниматься? Знакомых у меня в Ленинграде не было, посоветоваться было не с кем. Я начала расспрашивать студентов консерватории и на основании их рассказов решила заниматься в классе профессора Марии Вениаминовны Юдиной.

Сразу же скажу, что студенты говорили о ней как о замечательном музыканте и требовательном педагоге. Из расспросов я узнала, что она гениальная пианистка (за роялем она «колдует»), что она лучше всех играет Баха, да и все вообще играет лучше всех. Говорили, что она очень образованна и в студентах ценит образование, общую культуру, что занятия ее очень интересны, но в свой класс она берет не только достаточно подготовленных по роялю, но и нравящихся ей по человеческим качествам. Про коллектив класса рассказывали, что он очень сплочен, что все ученики Юдиной очень дружны и часто собираются, чтобы вместе провести время.

Мария Вениаминовна приняла меня в свой класс, и я была счастлива.

Заодно скажу, что вокруг имени Марии Вениаминовны придумывалось много былей и небылиц, относящихся к ее необычайно широкому использованию интонационных средств фортепиано. Так, например, много лет спустя моя студентка совершенно серьезно утверждала, что Юдина что-то кладет в рояль (некоторые говорят — под педали), чем же иначе объяснить такое необычное, яркое и красочное звучание рояля у Юдиной...

Когда я в первый раз пришла на урок (занятия проходили в классе № 3) и спросила одну из студенток (это была Мария Одуевская), как занимается Мария Вениаминовна, ответ был таков: «Лучше всех!»

Со мной, как с новенькой, Мария Вениаминовна первое время занималась почти ежедневно; я часто приходила к ней — она тогда жила на Дворцовой набережной — и помню, она дала мне Прелюдию и фугу Баха *As-dur* (из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), *Adagio* из Сонаты Моцарта *D-dur* и «*Danza festiva*» из цикла «Забывшие мотивы» Метнера.

Мария Вениаминовна много внимания уделяла исполнительским штрихам, воспитывая в нас по возможности многогранное интонирование на инструменте. В прелюдии Баха она долго добивалась глубокого *legato* шестнадцатых и *non legato* восьмушек. Она говорила, что характер этой пьесы бодрый и жизнерадостный, это веселая светская музыка. В фуге мы тщательно прорабатывали аппликатуру для наиболее выразительного показа деталей голосоведения. Когда я громко играла тему, она сердилась, говоря, что вся ткань должна быть слышна, что тема — только первая среди равных, что она должна быть как бы на гребне волны. Тема — это заглавие, ее нужно всегда произносить значительно, а искусственно выделяя тему, я играю одностольно, низводя все остальные голоса до уровня аккомпанемента, что, конечно, противоречит полифонической концепции Баха. Большое внимание уделялось произношению мелких длительностей, их надо было сыграть гибко, мягко, пластично, «будто лодочка плывет». Характер этой пьесы — ноктюрн. После веселой прелюдии — мягкая, тихая, нежная музыка фуги, в середине где-то совсем далеко слышны голоса, и только в конце музыки идет *crescendo*, и кончается она *ff*.

В *Adagio* Моцарта из фортепианной сонаты *D-dur* Мария Вениаминовна добивалась певучей, широко льющейся мелодической линии.

лась к клавишам, она вся уходила в мир музыки. Мария Вениаминовна воспринимала и трактовала музыку удивительно свежо, по-своему, всегда очень серьезно.

На первый же урок заданное надо было приносить наизусть. По нотам никто никогда не играл.

У Марии Вениаминовны была исключительная память. Если заболел какой-нибудь исполнитель, часто выручала Юдина. Как-то по ее просьбе я отправляла телеграмму с перечислением концертов, начиная с Баха, Моцарта, Бетховена и кончая Кшеником¹, которые Мария Вениаминовна могла «сыграть послезавтра».

Интересно отметить, что, когда Мария Вениаминовна читала с листа, ей нужно было переворачивать страницу за четыре-шесть тактов вперед (а не так, как всем нам, за один-два такта вперед).

В классе Марии Вениаминовны царила атмосфера увлеченности, говорили только о музыке, не бывало никаких посторонних разговоров. Мы все обожали Марию Вениаминовну, но и побаивались ее. Ее уроки всегда ощущались как очень ответственное дело. Мы приходили в класс намного раньше, играли друг другу, советовались друг с другом. Если кто-нибудь из нас не мог присутствовать в классе, он потом неизбежно интересовался: «Как прошел урок?»

Но когда по традиции после учебного концерта или экзамена мы собирались на квартире у Марии Вениаминовны, веселью не было конца. Мария Вениаминовна была очень изобретательна по части всяких затей. Скольким было смеха, шуток, остроумных стишков! А в центре всегда — Мария Вениаминовна, веселая, жизнерадостная, остроумная, так непохожая на того серьезного и строгого человека, которого мы видели в классе. Незабываемое время!..

¹ На одном из концертов после исполнения Концерта Кшеника Александр Константинович Глазунов, поздравляя Марию Вениаминовну, сказал: «Какая огромная работа сыграть такой Концерт, но это ведь мой Васяка бегаёт по роялю...» Мы все боготворили Глазунова, и, рассказывая нам, Мария Вениаминовна вспоминала, что ведь когда-то и о Глазунове говорили: «Глазу нов, а уху дик». Несмотря на внешнюю нелюбовь к новой музыке, Александр Константинович Глазунов всячески способствовал ознакомлению молодых музыкантов с произведениями современных композиторов. Так, он организовал в своем кабинете проигрывание самых различных современных произведений. Юдина была одной из активных участниц-исполнительниц этих творчески интересных собраний.

Недолго длилась моя учеба у Марии Вениаминовны Юдиной — немногим больше двух лет совмещал я изучение теории композиции и практическое сочинение с занятиями по специальному фортепиано (было это в Ленинграде в конце 20-х годов); однако даже недолговременное общение с таким ярким и высокоинтеллектуальным музыкантом, как Юдина, оставило глубокий след в моем сознании и сыграло немаловажную роль в формировании моих музыкальных вкусов.

Вспоминаю атмосферу приподнятости и артистизма, царившую в классе Марии Вениаминовны. Редко она занималась с кем-нибудь наедине — чаще же занятия происходили при полной аудитории; ее ученики, гости из других классов слушали игру товарищей, шумно сопереживали, на лету обменивались мнениями... Непременно мы ждали «музыкальных происшествий» и редко бывали в том разочарованы: почти всегда по ходу урока возникал какой-нибудь повод для того, чтобы «завести» Юдину, вызвать с ее стороны интересное неожиданное высказывание, наконец, дать ей повод прикоснуться к клавишам!.. И сразу раздвигались стены консерваторского класса, и мы, ученики, как по волшебству переносились в мир большой музыки, видели ее необъятные горизонты. Подобные импровизированные отвлечения от занятий (в форме лекций-конcertов или дискуссий, как сказали бы теперь) были ценны прежде всего тем, что прямо отвечали на наши запросы, заставляли нас самостоятельно мыслить, развивали потребность слушать, узнавать новое. Так приучались мы с первых шагов понимать глубинную, философскую сущность музыкального искусства.

Известно, что Юдина была большим знатоком творчества И. С. Баха, перед которым преклонялась в наибольшей степени. Сама она исполняла в концертах едва ли не все произведения, написанные для клавесина, равно как и переложения органной музыки великого композитора¹. Естественно, что и учеников своих она прежде всего воспитывала на про-

¹ Стремясь глубже познать и прочувствовать специфику исполнения на органе, в те годы М. В. Юдина взяла несколько уроков игры на этом инструменте у И. А. Браудо. Училась она игре на органе в консерватории.

изведениях Баха. Кульминационным событием «бахианства» класса Юдиной явились концерты, в которых ученики ее класса исполнили все 48 прелюдий и фуг из «Wohltemperiertes Klavier». Первоначально это были зачетные концерты в Малом зале Ленинградской консерватории, а затем (столь велик был интерес) мы выступали в Доме учителя на Мойке, в Доме инженерно-технических работников и в Доме работников искусств на Невском.

Играли мы в концертах и номера из «Kunst der Fuge» И. С. Баха. Хотя об этом у меня сохранилось довольно-таки стертое воспоминание, все же припоминаю, как исполнял однажды партию второго рояля в ре-минорном хитросплетении, доставившем больше удовлетворения самим одолевшим его пианистам, чем удовольствия слушателям.

Наоборот, заметным событием классной «концертной деятельности» явилось исполнение Прелюдии и фуги *gis-moll* Танеева. Мы с одной из учениц Марии Вениаминовны отлично выучили эту пьесу и неоднократно играли ее в концертах. Но однажды произошел случай, о котором не могу не рассказать.

Я, игравший партию первого рояля и, следовательно, начинавший исполнение, вдруг начисто забыл первую фразу столь знакомой мне прелюдии. Сажу на эстраде в двух шагах от публики и силюсь вспомнить ускользнувший «мотивчик». Но тщетно. С трудом соображаю лишь то, что начинается он не с тоники и что там есть какой-то *дубль-диез*... Между тем, пока я прикидывал строение начальной фразы, в зале стал нарастать ропот недоумения, и моя партнерша, нетерпеливо ожидавшая момента, когда она сымитирует то, что вначале изображу я, свистящим шепотом стала понукать меня: «Ну, что же вы?! Скорее начинайте!» Делать нечего, я наскоро укрепился во мнении, что прелюдия начинается с *до-дубль-диеза*, уверенно извлек звук *ре*, в тот же момент вспомнил всю фразу, но, разумеется, сыграл ее не только искаженно, но и на полтона ниже, в *g-moll*!.. Партнерша немедленно откликнулась фразой в подлинной тональности! Интересно, что Мария Вениаминовна (как только оправилась от «политонального» шока) нашла уместным похвалить нас за то, что мы не растерялись и сразу же нашли правильное продолжение.

Кстати, нечто подобное я испытал еще один раз, когда исполнял в концерте пьесы Хиндемита, ор. 37. Этот цикл только что был получен библиотекой консерватории, и Юди-

на, любившая вставлять в студенческие программы новинки современной музыки, дала мне его выучить к предстоящему через десять дней концерту. Я приготовил произведение, что называется, «на живую нитку» и знал, что меня ожидают два подводных камня: в третьей пьесе — быстрой канонической инвенции — и в последней — восьмой, изобилующей неудобными скачками. Каждый неловкий поворот кисти, каждый неточный удар пальца мог нарушить инерцию мускульной памяти и привести к остановке. Разумеется, так и случилось: в предуказанном месте инвенции я сбился, сделал немыслимую модуляцию, начал все сначала, снова сбился там же, снова вернулся к началу и, разогнавшись чуть ли не вдвое, проскочил наконец роковое место. Весь в холодном поту, я сыграл следующие четыре пьесы и затем неожиданно для самого себя, вместо восьмой пьесы, вновь исполнил речитативное вступление, которым открывается цикл! Этих пьес Хиндемита никто еще не знал, и все, надо полагать, подумали, что так написано у автора; во всяком случае, никаких рекламаций не поступило! И вновь я заслужил похвалу Юдиной — за храбрость и находчивость на концертной эстраде, хотя одновременно она весьма сожалела по поводу порчи интересного произведения.

Наряду с исполнением всех прелюдий и фуг из «Wohltemperiertes Klavier», Юдина мечтала показать на классных вечерах также все сонаты Бетховена — другого глубоко почитаемого ею композитора. Сама она играла в концертах множество фортепианных произведений великого венца, включая Фантазию для фортепиано, хора и оркестра. В ее классе постоянно звучали многие сонаты, Тридцать две вариации, некоторые фортепианные концерты Бетховена... Однако объявить цикл из всех сонат Бетховена ей так и не удалось. Эта задача была выполнена лишь частично: на нескольких одновременно объявленных студенческих вечерах ее ученики сыграли что-то около двадцати сонат, причем на долю каждого пришлось в среднем по два произведения. На большее не хватило — если так можно выразиться — «квалифицированной рабочей силы», ибо Мария Вениаминовна предъявляла к исполнению произведений Бетховена очень высокие требования и далеко не каждому из своих питомцев могла доверить выступление в концертах цикла.

Еще один обожаемый Юдиной композитор был «постоянно прописан» в ее классе — Моцарт. (В этой связи сразу при-

ходит на память поистине потрясающее исполнение самой Юдиной фортепианной транскрипции «Lacrimosa» из «Реквиема» Моцарта!..) Реже звучали Шуберт и Брамс, еще реже Шуман и Шопен. (Вспоминается, однако, непринужденное, обаятельное в звуковом отношении исполнение си-бемоль-минорного скерцо Шопена учеником Марии Вениаминовны Юлей Кремлевым.) Так программы классных занятий отражали склонности самого профессора, очевидно предпочитавшей полифоническое мышление — гомофоническому, строгую логику классического построения формы — романтической взволнованности, привносящей элементы импровизационности. Недаром в серии дружеских шаржей нашей классной «самодеятельности», когда хотели изобразить Марию Вениаминовну, кто-нибудь из нас садился за рояль, принимал столь характерную для нее позу «величайшей сосредоточенности» (резко наклоненный вперед корпус, низко опущенная голова, руки, «пикирующие» на клавиши откуда-то из-за уха) и неожиданно чеканным звуком начинал играть что-нибудь из Шопена — это называлось «Юдина сошла с ума» (кстати, наибольший успех этот номер имел... у самой Марии Вениаминовны!)

Особо следует остановиться на «проблеме Листа». Как я теперь понимаю, Листа почти не исполняли в классе Юдиной из-за скрытой антипатии Марии Вениаминовны (в чем она ни за что не хотела признаться, и исключение произведений Листа из классных программ обычно аргументировала причинами чисто техническими: дескать, у многих учеников отсутствуют необходимые виртуозные данные, без коих Лист — не Лист!). Полагаю, что Юдиной была чужда романтическая приподнятость Листа; судя по некоторым ее репликам, она считала огромный напор щедрого, полнозвучного и многокрасочного листовского пианизма проявлением преимущественно внешнего блеска, свидетельствующего об отсутствии достаточной глубины содержания. Исключение делалось ею лишь для Сонаты h-moll.

Как я уже упоминал выше, Юдина любила давать своим ученикам играть произведения современных авторов. По мере поступления в библиотеку консерватории различных новинок «Universal Edition», «Ricordi», «Peters» и других издательств, она сразу же отбирала из них пригодные для работы в классе. Здесь Мария Вениаминовна — в большей степени предпочитавшая устанавливать и развивать традиции, чем их копировать, — чувствовала себя в своей тарелке. Она прекрасно

разбиралась в современных стилях музыкального мышления и давала ученикам ценные указания, прививая им интерес к познанию нового, расширяя их кругозор, развивая в них умение быстро ориентироваться в незнакомой музыкальной обстановке.

Разумеется, освоение учениками новой музыки являлось следствием концертной и музыкально-пропагандистской деятельности самой Юдиной. Она играла произведения Стравинского, Прокофьева, Бартока, Онеггера, Пуленка, Хиндемита, Кшенека, Шёнберга и других наиболее известных композиторов XX века. Ей обязаны превосходной первой публикацией целый ряд ее товарищей и современников — советских композиторов... При этом она не только исполняла пьесы, написанные для фортепиано, но и охотно участвовала в ансамблях различных составов и предназначений. Так, например, одно из ярчайших впечатлений моей юности — исполнение при участии Юдиной «Свадебки» Стравинского в Ленинградской капелле!...

В классе Марии Вениаминовны постоянно разучивались какие-нибудь новые произведения ленинградских композиторов — профессоров и студентов консерватории. Как-то и я принес ей на урок свою сюиту для двух фортепиано «Майские картинки», написанную в духе раннего Стравинского; мы с товарищем подготовили это сочинение к концерту класса профессора В. В. Щербачева, у которого я в то время учился по композиции. Я предполагал, что Юдина лишь наведет некоторый «пианистический лоск», и был приятно удивлен и обрадован тому живому интересу, который она проявила к моему детищу. Не говоря уже о том, что Мария Вениаминовна тщательно проработала исполнение, добываясь от нашего ансамбля максимальной выпуклости и образности жанровых характеристик, она сумела предугадать место этого произведения в моем последующем творческом развитии, особо подчеркивая животворность народных традиций и связанную с этим национальную почвенность как неперемennое условие для создания объективно значимой музыки. Именно в контексте обсуждения моих «Картинок» она открыла мне всю глубину, богатство и неизъяснимую прелесть «Картинок с выставки» Мусоргского, хотя и послуживших мне прообразом, но, как оказалось, далеко не понятых мною... Беседа о Мусоргском осталась в памяти как одно из наиболее значительных музыкальных открытий моей юности — больше того, я даже думаю, что целый ряд «русских» произведений,

ные составляющих основу моей творческой биографии, в какой-то мере явился следствием толчка, полученного мною в тот знаменательный день.

Юдина всегда стояла на страже музыкальных вкусов своих учеников, отстаивая серьезное отношение к искусству, преследуя всякие проявления верхоглядства и пошлости. Помню, как-то в Ленинград приехал профессор Московской консерватории А. Шацкес и по традиции выступил перед студентами. Нам, по молодости лет, гость не понравился; мы, «привыкшие» к таким гастролерам, как Эгон Петри, Александр Боровский, Лео Сирота, нашли его недостаточно артистичным; он мало блистал своим пианистическим аппаратом, да и репертуар подобрал какой-то «невыигрышный»... Как на нас набросилась Юдина! Горячо и взволнованно она старалась внушить нам иные критерии, заставить не «по одежке» оценивать явления искусства. Не уверен, что ей удалось в тот раз переубедить нас, но многое из сказанного запомнилось на всю жизнь.

Я понимаю, что наряду со «штрихами к портрету» Юдиной мне следовало бы поделиться наблюдениями о технических особенностях ее педагогической системы. Должен сознаться, что здесь мои наблюдения еще более отрывочны, и не только потому, что я сравнительно недолго посещал занятия ее класса, но еще и вследствие того, что занимал в этом классе особое место пианиста-композитора, занятого «чистым» музицированием и меньше вдававшегося в различные пианистические тонкости. Все же кое-что запомнилось: и то, что Юдина требовала любое место разучиваемой пьесы уметь играть наизусть каждой рукой отдельно, и что она терпеть не могла «шлепающих» звуков и учила каждый скачок предварительно мысленно представить себе «на ощупь», что ей чужды были легкие касания, а наоборот, она добивалась от учеников «прочной» игры даже в пианиссимо... При этом она постоянно проверяла, чтобы кисти рук не были зажаты, а локти были бы абсолютно свободны и своим весом помогали фразировке. Большое значение она придавала также работе пальцев, которые должны были, по ее выражению, как бы «сыпаться» из естественно округленных ладоней...

Разумеется, все эти отрывочные сведения мало что дадут для представления о целостной системе преподавания Юдиной. Главное, что она была Музыкантом с большой буквы, одной из крупнейших пианисток нашего времени, мыслителем на концертной эстраде.

В 1938 году я поступила в аспирантуру Московской государственной консерватории в класс М. В. Юдиной.

Что я тогда знала о ней?

Разносторонне образованный человек, музыкант необычайно широкого диапазона исполнительских интересов, включающая в свои концертные программы произведения от ранних клавесинистов, Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Шумана до современных композиторов — Стравинского, Шимановского, Прокофьева, Шостаковича, в то время не часто исполняемых на эстраде.

Все это привлекало в класс М. В. Юдиной множество учеников и просто слушателей, заполнявших класс во время ее занятий с нами.

Даже внешний облик М. В. Юдиной был какой-то особенный! В то время это была молодая женщина несколько сурового вида, высокая, всегда в длинном черном платье, волевая, даже, я бы сказала, обладающая каким-то гипнотическим влиянием на окружающих. Однако, когда она улыбалась, вся суровость исчезала и перед нами была обаятельнейшая женщина!

Часто перед своими концертами М. В. Юдина проигрывала нам всю программу, и если это бывали фортепианные концерты, то аккомпанировал (по ее выбору) кто-нибудь из учеников.

Атмосфера в классе была деловой и вдохновенной. Никаких отклонений — все было подчинено серьезному разбору задаваемого произведения. Мария Вениаминовна, великолепно знавшая живопись, поэзию, архитектуру, сопоставляла, или, вернее, дополняла образы музыкального произведения, исполняемого учеником, — зрительными. В частности, со мной произошло следующее: к конкурсу в аспирантуру я готовилась самостоятельно, включив в экзаменационную программу «Прелюдию, хорал и фугу» С. Франка (очень любимое мною произведение). Воспитанная в традициях нейгаузовской романтической школы (так как в консерватории училась у него), я старалась на экзамене исполнять Франка как можно лиричнее (особенно прелюдию), что было одобрено и отмечено комиссией во главе с самим Г. Нейгаузом.

Придя на первый урок к М. В. Юдиной и думая о составлении программы из новых произведений, я была ошеломлена

ее предложением принести к следующему уроку... «Прелюдию, хорал и фугу» Франка. Этот урок Мария Вениаминовна начала с показа репродукций, изображающих знаменитые храмы романского и готического стиля. Много говорила о масштабности, о витражах, бросающих разноцветные пятна на каменный пол храма. Иными словами, она хотела переключить мое понимание этого произведения из лирического в совершенно иной план. Хочу привести несколько замечаний из сплошь исписанного ее рукой клавира «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка.

На титульном листе:

«Всю пьесу с большими подъемами. (Думать о постепенности.) Всю мощнее в смысле forte и значительнее внутренне, то есть более декламационно. Все время сохранять грандиозность общей концепции».

На первом листе:

«Не забывать о тембровых контрастах, о богатых разнообразных возможностях современного оркестра — фортепиано». «Дать напряженно ожидание дальнейших драматических событий, как первая сцена в театральном действии, где художник (декоратор) уже говорит зрителю еще до появления слова и действия».

Из значительных произведений, пройденных под руководством Марии Вениаминовны, были «Картинки с выставки» Мусоргского.

Начались поиски репродукций работ художника и архитектора Гартмана. Удалось найти старое издание «Картинок с выставки», на обложке которого были изображения некоторых картин. Особого впечатления они на нас не произвели, и пришлось дать волю фантазии и воображению. Хотя «прогулки» между картинками являются только связующими звеньями, Мария Вениаминовна придавала им большое значение.

На первой, вступительной «прогулке» рукой Марии Вениаминовны написано: «Цезуры, Legato, фраза». В конце первой «прогулки»: «Attacca, но не наступать одним на другое».

«Гном».

Мы вообразили себе гнома — странное существо, горбатое, хромоте, кособокое, напоминающее собой лешего или «старика-лесовика», только не доброго, а очень злого. Указание Марии Вениаминовны: «Не комкать 8-х», «выразительные паузы, то есть опаздывать чуть на следующие sf».

В средней части «Гнома»: «ВГ (верхний голос. — А. К.) и преувеличенная, щемящая фразировка». В конце картинки, *con tutta forza, velocissimo*, написано: «Еще четче». В следующей «прогулке» надпись: «Не перетягивать паузу, иначе прибавляется лишняя доля времени, меняется рисунок».

«Старый замок».

Эту пьесу Мария Вениаминовна объясняла так: «Перед старым замком стоит менестрель и кому-то поет свою песню под аккомпанемент лютни. Мелодия — голос менестреля, сопровождение — лютня».

Указания: «*Non troppo lento*». При появлении мелодии: «Поет голос, о чем-то рассказывает, повествует. Немного ярче мелодию, не терять фразы до конца из-за *dimin[uiendo]*». Басовое сопровождение точно по лигам *legato* и *staccato*. «Это рисунок (лютня), контрапунктирующий с мелодией голоса».

В месте проведения мелодии октавами имеется следующая запись Марии Вениаминовны: «Итак, во всей вещи не забывать за общим «вечерним», туманным характером и личный, лирический голос менестреля».

«Тюльерийский сад».

«*Piu staccato, sempre staccato!*» «Дышат обе руки».

«Быдло».

«Петь, петь, обнаружить не только ярмо, но и страдающий в ярме субъект. Все более выразительно, поэтому очень важны паузы, перерывы в мелодии, как бы несущий ярмо изнемогает, падает, спотыкается».

Следующая после «Быдла» связующая «прогулка» *tranquillo*. Указания Юдиной: «Прозрачнее, таинственно, мистично, как смерть Бориса, как заключительный монолог Досифея».

«Балет невылупившихся птенцов».

«Паузы, дышать, дышать». «Все трио лиричнее, мягче, напевнее (трио). «Дыхание, ритм танца» (в репризе).

«Два еврея, богатый и бедный».

Andante grave-energico олицетворяет богатого еврея. Указания Марии Вениаминовны: «Точнее ритмический рисунок, где паузы, где точки, без этого не может быть настоящей декламации. Ради бога, уважение к паузам. Выразительнее декламировать». *Andantino* — бедный еврей. Указания Марии Вениаминовны: «Более униженно, убого, как бы извиняясь, извиняясь, а за этим большая боль».

При появлении мелодии — лейтмотива бедного еврея: «Все время чуть опаздывать, он как бы кланяется, приговаривает, как бы «приправляет» горькой шуточкой, побасенкой, притчей свою нужду, свою, быть может, просьбу».

Перед *Andante grave*: «Ярче, боль интонации, медленнее, выразительнее».

Октавная часть «прогулки» перед «Лиможским рынком»: «Все гуще, не жалкий оркестр, а богатое, праздничное *tutti*, но не утратить певучести, фразы и сочности».

В картинке «Лиможский рынок» никаких указаний Марии Вениаминовны нет.

«К а т а к о м б ы . Р и м с к а я г р о б н и ц а ».

Над шестым тактом до конца пьесы М. В. Юдина округляет *fa-diez* в басу и надписывает: «Бас, самое основание».

В «прогулке» «С мертвыми на мертвом языке» есть обозначение «*Andante non troppo con lamento*»; слово *l a m e n t o* Мария Вениаминовна обводит, далее ее рукой: «Как это сделать? Выпуклее фразировать». При появлении аккордного сопровождения в басу пишет: «Линия мелодии».

«И з б у ш к а н а к у р ь и х н о ж к а х ».

Запись Марии Вениаминовны: «Паузы, паузы».

В седьмом такте от начала картинки М. В. Юдина предлагает делать *glissando* октавами.

В средней части, *Andante mosso*, Мария Вениаминовна пишет: «Всю среднюю часть — таинственно, сказочно, призрачно, уже не о Бабе-Яге, а о других типично фольклорных образах, шелест леса, добрые, благие силы в природе, тайные дружественные голоса, выводящие из дебрей».

«Богатырские ворота в стольном городе во Киеве».

Мария Вениаминовна подчеркивает авторское указание: «*Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*».

Далее пишет: «Не толкать рояль, не выпячивать все снизу». При появлении в средней части октав: «8-вы тоже петь».

В колокольном перезвоне следует указание: «Ярче динамику, отзвуки эхо в перезвоне». На последней странице Мария Вениаминовна записала: «Все это учить на певучесть и тоже фразировать, иначе сплошная недифференцированная хаотическая масса *forte*».

Время стерло из моей памяти многие замечания Марии Вениаминовны об исполнении других произведений, но образ учителя, музыканта, человека Марии Вениаминовны Юдиной запечатлен в ней навсегда.

Мой отец, Анатолий Николаевич Дроздов, окончивший с золотой медалью Петербургскую консерваторию (кажется, на четырнадцать лет раньше Юдиной) и начинавший свою музыкальную карьеру в Петербурге, хорошо знал Марию Вениаминовну в течение долгих лет. Они часто встречались в доме М. Ф. Гнесина, с которым обеих связывала давняя и прочная дружба. Отец рассказывал мне, какое сильное впечатление на музыкантов того времени произвела игра юной Марии Юдиной, когда она впервые появилась в Петербургской консерватории. Весь ее необычный, несмотря на юный возраст, облик, ясно ощущавшиеся уже тогда в ее исполнении сила воздействия, убежденность, яркий интеллект — все это в сочетании с незаурядной музыкальной одаренностью говорило о том, что молодая пианистка станет большим музыкантом.

Вторым после умершей А. Н. Есиповой педагогом Марии Вениаминовны в консерватории был, как известно, Владимир Николаевич Дроздов, мой дядя (один из любимых учеников Анны Николаевны, тоже золотой медалист, в то время молодой профессор). Так что фамилия Дроздовых была хорошо известна Марии Вениаминовне, и, когда я появилась у нее в классе, она сочла святым долгом подарить мне свое расположение и дружбу, которая не угасала до конца ее дней. Что касается моего дяди, то Мария Вениаминовна, вспоминая о нем, говорила: «Он был в ту пору молод и очень красив. Все ученицы были от него без ума. К тому же он был прекрасным пианистом. Но мне было не до этого. Я была увлечена своей музыкой». Из всего, что я слышала от Марии Вениаминовны о моем дяде, я могу сделать вывод, что, ценя его как музыканта и педагога, она все-таки шла своим путем в искусстве. Помню, Мария Вениаминовна рассказывала, как проходила под руководством Владимира Николаевича «Симфонические этюды» Шумана. Он показывал ей ряд приемов, которые помогли бы преодолеть многочисленные технические трудности, но его 17-летняя ученица категорически отвергла всякие приемы, предложенные извне: уже тогда закладывался фундамент ее своеобразного пианизма.

...Прошли десятилетия. Уже нет в живых ни моего отца, ни Владимира Николаевича. 1958 год. Мария Вениаминовна — профессор Института им. Гнесиных. Я — студентка

третьего курса. Почти каждый день встречаю в коридорах института Марию Вениаминовну. Ее импозантная фигура, облаченная в черные одежды, ее ясный, всевидящий взгляд, отрешенное, строгое лицо вместе с тем, что я знаю о ней, внушают трепетное уважение.

Однажды я решила подойти к Марии Вениаминовне. Погруженная в свои мысли, она, как обычно, сидела в классе в глубоком кожаном кресле старинной работы. Это кресло как-то удивительно органично сочеталось с ее массивной фигурой. Я представилась и сказала, что очень хочу учиться у нее в классе камерного ансамбля. Ясная, добрая улыбка озарила ее лицо. Оно стало таким молодым и прекрасным... Несколько вопросов о моей маме, о нашей жизни — и моей скованности как не бывало. Я почувствовала себя очень просто и легко. Мне показалось, что знакома с Марией Вениаминовной всю жизнь и никогда не представляла ее себе другой. Вот так обезоруживающе, доброй улыбкой, несколькими теплыми, такими «домашними» словами умела Мария Вениаминовна установить дружеский контакт и создать атмосферу простоты и естественности.

Как занималась Мария Вениаминовна? Об этом не так легко рассказать. Это ведь не были уроки в обычном смысле слова. Каждый раз мы имели счастье присутствовать при рождении вдохновенных откровений Марии Вениаминовны, возникших в связи с тем или иным сочинением.

Широта ее кругозора, своеобразие мышления и редчайшая способность к синтезу знаний и ощущений позволяли Марии Вениаминовне находить неповторимые образные и словесные эквиваленты данному музыкальному произведению. Дух этих высказываний жив во мне и по сей день. Статьи Марии Вениаминовны о музыке Шостаковича, Брамса, о «Картинках с выставки» и другие, несомненно, поразят каждого, кто прочтет их, необыкновенной широтой и свежестью мысли.

Репертуар, проходимый в классе у Марии Вениаминовны, был необычайно интересен и очень разнообразен. Касалась Мария Вениаминовна и чисто профессиональных, так называемых технологических проблем. Это называлось у нее «поставить ученика на ноги, то есть на руки». Больше всего времени уделялось этому в начале знакомства со студентом. Мария Вениаминовна так формулировала свои требования: крепкие, стальные, но предельно чуткие пальцы; определенный по краске звук; ясная мысль, а значит — живая, четко

очерченная фраза. Любимыми словами Марии Вениаминовны были «фразировать» и «выпевать». «Выпевать» — это значит: ни одного второстепенного, незначительного звука, будь то в быстром пассаже или в мелодической фразе: все слышать, все «выпевать». Это очень напоминает выражение, характерное для профессора Л. В. Николаева, у которого Мария Вениаминовна училась и кончала консерваторию. Он любил говорить: «Надо «впеть» в пальцы!»

Подчас одни и те же слова в устах разных людей могут иметь чуть ли не различный смысл. Как важно, кто говорит! За простым словом «фразировать», которое мы так часто слышали в классе, стояло высокое искусство фразировки самой Марии Вениаминовны. Ее музыкальная фраза была проста и естественна, но не как «дыхание человека» (так охарактеризовал течение музыкальной фразы у Г. Г. Нейгауза Я. И. Мильштейн), а как взволнованная человеческая речь со свойственными ей цезурами, смысловыми акцентами, свободной интонацией... Когда Мария Вениаминовна садилась за рояль, то становились ненужными никакие слова и в то же время сказанные до этого слова приобретали новый смысл. Необыкновенная выразительность исполнения Марии Вениаминовны, достигавшая порой силы страстной музыкальной проповеди, ошеломляла, потрясала. Каждый звук — это слово, каждая фраза — высокая мысль...

Я очень любила бывать у Марии Вениаминовны в том жилище на «Соломенной сторожке», где она тогда обитала. Нигде она не была столь естественна, как у себя дома.

Я всегда с наслаждением копалась в книгах и нотах Марии Вениаминовны. В ее библиотеке постоянно находила для себя массу интересного и неизвестного. А Мария Вениаминовна очень охотно разрешала нам, своим друзьям, пользоваться уникальными нотами и книгами. Благодаря Марии Вениаминовне я смогла изучить многие произведения Мессисана, Жюливе, Стравинского, Мартину и т. д. Я познакомилась с еще не переведенными тогда «Диалогами» Стравинского, с переводом книги Ж. Сигети «Между струн», сделанным Марией Вениаминовной. Выдающийся скрипач в дальнейшем писал о Юдиной: «Во мне живет воспоминание о ней как о художнике, целиком преданном своему искусству и своим ученикам; как об одном из тех учителей, которые представлялись Бузони или Бартоку, Шостаковичу или Хиндемиту, когда создавались «Фортепианные упражнения» и «Микрокосмос», Прелюдии и фуги советского и «Ludus



Р. Я. Юдина, мать пианистки



В. Г. Юдин, отец пианистки





М. В. Юдина (стоит вторая справа)
среди преподавателей и студентов
курсов руководителей детских площадок
при Курсах Лесгафта, весна 1917 г.

† В год поступления
в Петербургскую консерваторию,
1912 г.



Дорогой Маруся,
достоинной носителем
своего удивительного
таланта.

Преданный и любящий
Леонид Николаевич
1 мая 1922.



Дирижерский класс Э. А. Купера, 1921 г.
Стоят (слева направо): В. Великанов, С. Ельцин, Н. Енгальчев;
сидят: Н. Михайлов, А. Эглит-Яцына, С. Таскин, Э. Купер, М. Юдина

← Л. В. Николаев, педагог М. В. Юдиной
в Петроградской консерватории.
*Фотография с дарственной надписью
М. В. Юдиной*



С группой своих учениц.
Невель, 1918 г.



Класс М. В. Юдиной в день публичного экзамена 10 июня 1923 г.
Стоят (слева направо): А. Долгушин, М. Зельцер, М. Гельбке, Б. Битов,
С. Чуб, А. Арамович, сидят: А. Павлова, Л. Абрамова, М. В. Юдина,
В. Островская, А. Соколовская; нижний ряд: С. Есьман, А. Диманис,
Ф. Гинзбург, А. Маслаковец, Р. Левина





В группе учеников Л. Николаева разных лет. Стоят (слева направо): Н. Загорный, Д. Шостакович, М. Юдина, А. Каменский, И. Шварц; сидят: С. Савшинский, М. Юшкова, И. Рензин, Л. Николаев, К. Шмидт, Г. Бик, В. Софроницкий

Среди родных. Невель, 1926 г. Стоят (слева направо): отец М. В. Юдиной — В. Г. Юдин, сестра Анна, М. Цейтлин — муж сестры Флоры (держит на руках сына Гавриила); нижний ряд: вторая жена В. Г. Юдина — Ц. Я. Юдина, М. В. Юдина, Флора (с сыном Яковом), брат Борис





М. В. Юдина, начало 1930-х гг.

† С А. Д. Аргоболевской, 1928 г.

† М. В. Юдина, 1931 г.



В группе преподавателей Тбилисской консерватории, 1932 г. Верхний ряд (слева направо): Н. Райский, Е. Микеладзе, Ш. Асланишвили, Ш. Азмайпарашвили, Г. Тактакишвили, Н. Чигодзе; нижний ряд: М. Юдина, А. С. Рабинович, А. Бугданова, Н. Багратиони-Месхия

М. В. Юдина в годы войны выступает →
в Большом зале Московской консерватории.
За дирижерским пультом Н. Аносов

М. В. Юдина и писатель В. Тевекелн →
(стоит справа рядом с Юдиной)
среди воинов Советской Армии, май 1942 г.





В группе женщин — ленинградских музыкантов, 1943 г.



М. В. Юдина, конец 1940-х гг.



С Игорем Стравинским в Ленинградском Доме композиторов
на открытии выставки, посвященной его творчеству,
6 октября 1962 г.



На квартире М. В. Юдиной:
рядом с ней сидит балетмейстер Джордж Баланчин;
стоят А. Баланчивадзе и Д. Баланчивадзе, 1962 г.



М. В. Юдина в «Клубе молодых ученых» 7 декабря 1967 г.
...отвечает на вопросы слушателей



...читает стихи с эстрады





За рабочим столом, 1960-е гг.

← ...с певицей Л. Давыдовой





М. В. Юдина на одном из последних выступлений

← В домашней обстановке



М. В. Юдина и Саша Кузнецов. Переделкино, 30 мая 1970 г.

tonalis» немецкого мастера. Я храню в себе память о наших разговорах о музыке в 20-е годы и о нашей встрече после войны. Когда я приеду вновь, мне будет очень ее не хватать».

Мария Вениаминовна познакомила меня также с некоторыми интереснейшими статьями Адорно и Хиндемита, я узнала по прекрасным репродукциям множество работ Пикассо, Шагала, Клее, Кандинского и т. д.

В ее библиотеке находились и книги совершенно другого профиля — естественно-научные и философские. Мария Вениаминовна интересовалась проблемами космогонии и космологии. Ее волновали также проблемы зарождения жизни. Однажды она с жаром рассказывала об опытах Спалланцани — итальянского ученого XVIII века. Мария Вениаминовна изучала работы Эйнштейна по теории относительности, штудировала «Эволюцию физики» Эйнштейна и Инфельда. Конечно, Мария Вениаминовна рассматривала эти вопросы в философском аспекте. Физика, как и высшая математика, увлекали ее — это она подчеркивала сама, — чтобы лучше разобраться в современных представлениях о пространстве и времени.

Кроме того, для меня знакомство с библиотекой Марии Вениаминовны представляло особый интерес еще и потому, что я видела в ней отражение духовных потребностей пианистки. Я знала, что эти книги — любимые, необходимые и вечно живые собеседники большого художника. Здесь был Пушкин, которого она знала буквально наизусть; часто цитируемый ею Тютчев; также нередко цитируемый Достоевский; Блок, чрезвычайно близкий Марии Вениаминовне; современники и друзья Марии Вениаминовны — Пастернак, Ахматова, Заболоцкий, горячо любимые ею. Античные авторы, перед вечной мудростью которых Мария Вениаминовна преклонялась; трагедии Шекспира, в которых «не может быть... радости, все горько и печально». Мария Вениаминовна ценила шекспировские трагедии за очищающее действие страданий, выраженных в них. Здесь же Шиллер. Его баллады особенно любила Мария Вениаминовна. Герои их — люди немалой отваги, они верят в истинность своих убеждений... А рядом с этими книгами соседствовали сборники весьма ценимых ею поэтов наших дней А. Яшина, В. Шаламова, Е. Евтушенко, рассказы К. Паустовского, А. Платонова.

Часто за несколько дней до концерта Мария Вениаминовна просила меня прийти к ней и послушать, как она зани-

мается. Помню, что, когда она пригласила меня впервые, я была очень смущена: «Какова будет моя роль? Чем я могу быть полезной?» Я до сих пор не до конца понимаю, почему Марии Вениаминовне было так важно мое присутствие. Ведь она мало с кем обсуждала свое исполнение, а сама была очень немногословна в оценках собственных выступлений. Она охраняла свой внутренний мир исполнителя от постороннего влияния, оберегала себя от лишних музыкальных впечатлений, почти никогда не слушала других пианистов. Многие, я знаю, расценивали это как самоуверенность, как пренебрежение к мнению коллег. Но это, конечно, не так. Как всякий большой художник, Мария Вениаминовна несла в себе мир своих музыкальных идей и образов, рожденных в бесконечных творческих поисках. В правоте этих идей она была глубоко убеждена и не хотела нарушать целостности и неделимости этого мира.

В тот первый мой приход Мария Вениаминовна усадила меня в уголок — чтобы не отвлекала — и коротко сказала: «Начнем работать». Зазвучал финал Сонаты Бетховена, ор. 26 (через несколько дней ей предстояло играть в Большом зале консерватории четыре бетховенские сонаты). Иногда Мария Вениаминовна останавливалась и обращалась ко мне с вопросом: «Какой вариант исполнения кажется тебе более убедительным?» — и, выслушав, но ничего не сказав, продолжала играть...

Тогда я впервые познакомилась с излюбленным методом работы Марии Вениаминовны. Она повторяла произведение много раз подряд от начала до конца или большими эпизодами. Всегда очень вдохновенно. Почти никогда не учила отдельных трудных мест. Впоследствии, когда я играла с ней фортепианные дуэты, мне пришлось непосредственно столкнуться с этим методом. Он очень изнуряет, требует длительного, неослабного внимания, большой выдержки. Одним из его преимуществ является то, что произведение видишь как бы с «птичьего полета», что придает большую органичность и цельность форме. Кроме того, благодаря этим бесчисленным повторениям, я научилась слышать малейшие изменения в исполнительских намерениях Марии Вениаминовны, ощущать ее как единый с собой организм. А в ансамбле это так необходимо, тем более что Мария Вениаминовна не играла одинаково и двух раз подряд.

Любила Мария Вениаминовна работать в замедленных темпах, «выпевая» каждый звук и не теряя при этом ни йоты



Афиша сонатных вечеров М. В. Юдиной

выразительности. Занималась всегда без педали и вообще пользовалась педалью крайне скупю.

Интересно заглянуть в ноты, по которым она играла. Сплошь испещренные различными пометками, сделанными простым или синим карандашом, иногда чернилами, они говорят о глубоком, всестороннем изучении музыкального текста. В то же время они имеют весьма необычный вид. Мне никогда раньше не приходилось видеть столь «красочных» нот. Кроме специальных, очень интересных пометок (обозначения тональностей, темпов, нюансов и т. д.), здесь можно встретить и какую-нибудь фразу, написанную по-немецки или по-латыни. Эта меткая литературная или философская ассоциация может сказать больше о сути произведения, чем целые страницы иного музыковедческого текста. Не сомневаюсь, что эти «заметки на полях», сделанные рукой великой пианистки, могут быть темой специального исследования.

В начале 60-х годов для меня наступила пора особенно тесного и теплого контакта с Марией Вениаминовной. В это время она пригласила меня играть фортепианные дуэты. Сначала это была пятичастная Соната Хиндемита, а несколько позже — Соната Стравинского (с вариациями). Мария Вениаминовна включала эти сонаты в программы своих

концертов во многих городах Советского Союза. То была замечательная пора премьер! Соната и Серенада Стравинского, Соната Берга, об исполнении которой П. Сувчинский, познакомившись с грамзаписью Юдиной, писал: «Никто на Западе не играет Сонату А. Берга, как ее играла М. Юдина» (из письма А. М. Кузнецову 11 февраля 1974 г.), Соната Кшенека, Концерт и Соната Стравинского для двух фортепиано, Соната Бартока для двух фортепиано и ударных инструментов, произведения Хиндемита — почти все это публика слышала впервые.

Ансамбль с таким выдающимся музыкантом был для меня, естественно, очень трудным и необычайно ответственным событием. Работали мы, как всегда, много и напряженно. Во время этих занятий произносилось очень мало слов. За нас говорила сама музыка. Это величайшее наслаждение — испытывать творческую близость с большим художником! В такие моменты мобилизуешь все свои возможности и достигаешь, в общем, невероятных, почти невозможных для себя результатов.

Весной 1966 года мы увидели и услышали Марию Вениаминовну в Малом зале консерватории в ее лекциях «Романтизм — истоки и параллели». Мария Вениаминовна попала в родную стихию — она много говорила, читала стихи, прозу и, конечно, много играла. Звучали Блок и Шекспир, Пастернак и Заболоцкий, Тютчев, Пушкин и Вальтер Скотт, Шиллер и Гёте, Брамс и Бетховен, Шуберт, Шопен... Незабываемым было исполнение Марией Вениаминовной Двадцати четырех прелюдий Шопена; навсегда запомнились многие ее мысли о художниках-романтиках, идеалы которых, по высказанному ею тогда мнению, не умерли и в нашу эпоху. Как и статьи, эти лекции Юдиной следует отнести к духовному завещанию ее слушателям.

Л. И. Маркиз

В сентябре 1950 года я поступил на первый курс Музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Как-то спустя несколько месяцев после поступления в институт я проходил по коридору четвертого этажа, где находились тогда классы для занятий по специальности и камерному ансамблю. Ко мне подошел студент-скрипач, учившийся на четвертом

курсе, и попросил заменить его на классном вечере камерного ансамбля. (Насколько я вспоминаю, у него что-то случилось с рукой.) Я, нимало не задумываясь, согласился, не спросив даже, что, когда и с кем нужно играть. Скрипач этот тут же привел меня в один из классов, где какой-то студенческий ансамбль репетировал, если мне не изменяет память, Квинтет Бородина.

В крошечном классе четвертого этажа два рояля и «квинтет Бородина» занимали почти всю свободную площадь, и мы со скрипачом с трудом втиснулись между дверью и роялями. Из-за тесноты я не сразу заметил в противоположном от нас углу около окна женщину неопределенных лет в черном, сидевшую в низком кожаном кресле. Может быть, это покажется несколько неожиданным и странным, но самое сильное впечатление в первый момент произвело именно черное одеяние, хотя Мария Вениаминовна никогда и ни при каких обстоятельствах не придавала своему туалету ни малейшего значения и не уделяла ему никакого внимания.

Мое самое первое впечатление основывалось, по-видимому, на неожиданности и какой-то вневременности всего внешнего облика Юдиной. С равным основанием можно было бы представить себе, что передо мной человек XVIII или XXI века!

Спустя мгновение я увидел прекрасное, мудрое лицо, которое, наверное, я не забуду никогда в жизни, и руки на подлокотниках кресла, поражавшие своей красотой и величием.

Мария Вениаминовна встретила меня довольно холодно.

— Молодой человек, — сказала Мария Вениаминовна, — а, собственно говоря, почему вы так уверены, что сможете в течение трех дней выучить Квинтет Шостаковича и играть его в концерте?

В девятнадцать лет чаще всего музыканты не отличаются излишней скромностью, и, должен признаться, я не был исключением из общего правила. Некоторое количество сонат Бетховена, Моцарта и Грига, сыгранных в училище, представлялись мне достаточно солидным багажом в области камерного музицирования!

— Я ни в чем не уверен, — ответил я, — просто меня попросили, и я согласился.

— Ну, делать нечего, попробуем, — несколько смягчилась Мария Вениаминовна.

После двух общих репетиций (партию альты играл А. Шейдин, а фортепиано — ныне доцент института Ю. Понизовкин) я довольно сносно справился со своей задачей и «не испортил погоды». Мария Вениаминовна осталась довольна, и с этого момента я был допущен в ее класс и уже не покидал его (почти в буквальном смысле!) не только за все свое пребывание в институте, но и после его окончания.

К слову говоря, в своей верности классу Юдиной я был не одинок. Многие питомцы Марии Вениаминовны, окончив институт и работая в разных местах, время от времени возвращались в класс, как в родной дом, и с увлечением музицировали вместе с молодежью, пришедшей им на смену. Даже тогда, когда Мария Вениаминовна перестала преподавать в Гнесинском институте, связи ее, музыкальные и человеческие, со своими бывшими студентами не прерывались годами.

Сейчас, по прошествии почти уже четверти века, с удивительно теплым чувством вспоминается атмосфера, царившая в классе М. В. Юдиной. К ней стремились попасть все те, кто искренне и серьезно интересовались музыкой и готовы были, не жалея времени и сил, отдавать себя избранной профессии. Пожалуй, эта беззаветная любовь и преданность делу были основными критериями для оценки того или иного человека, попадавшего в орбиту внимания Марии Вениаминовны. Чисто музыкальное дарование играло, конечно, известную роль в оценке Юдиной каждого нового своего студента, но не это было для нее главным. В классе царил подлинный демократизм и все были равны перед Музыкой. Я помню очень многих студентов с весьма средними музыкальными и артистическими данными, которые тем не менее по-настоящему раскрывались в классе Юдиной и вырастали как музыканты буквально на глазах.

...Когда я вспоминаю эти уже довольно далекие времена, мне кажется, что музыка в классе Марии Вениаминовны не переставала звучать ни на минуту! Действительно, классные вечера Юдиной следовали один за другим, и какие это были вечера! Даже публика на этих концертах была совершенно особой. Имя Юдиной привлекало в зал многих крупных деятелей науки и культуры, которые становились постоянными посетителями студенческих концертов. (Одно из исполнений Квинтета Д. Шостаковича послужило основой для известной гравюры Фаворского, друга Марии Вениаминовны и неизменного слушателя ее классных вечеров.)



М. В. Юдина слушает музыку Хиндемита
Рис. В. Дувидова, 1969 г.

Впрочем, в этом интересе немалая доля приходилась на саму программу концертов. Перечислю хотя бы крупные ансамблевые сочинения из числа исполнявшихся на вечерах Марии Вениаминовны, в которых играл я сам. Квинтеты Моцарта (с двумя альтами), Шуберта, Шумана, Брамса, Франка, Танеева, Шостаковича; фортепианные квартеты Моцарта, Шумана, Брамса (все три), трио Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Свиридова...

В концертах класса Юдиной исполнялись такие редко звучащие сочинения, как, например, квинтеты Моцарта и Брамса с кларнетом, октеты Шуберта и Мендельсона, нонет чешского композитора Фёрстера, многие сочинения современной музыки.

Я знаю многих крупных музыкантов, сочетающих исполнительскую деятельность с педагогической, но, пожалуй, редко встречал такую безраздельную и жертвенную любовь к своим ученикам и заботу о них.

В начале 50-х годов Мария Вениаминовна много играет в Москве, Ленинграде, других крупных городах Союза. Ее программы отличаются, как обычно, новизной и оригинальностью и поистине гигантскими масштабами. И все же, несмотря на интенсивную концертную деятельность, почти не припомню случая, чтобы Юдина пропустила не только текущие занятия в классе, но и бесконечные дополнительные репетиции, без которых была немыслима напряженная творческая жизнь в ее классе. Приведу хотя бы такой пример. Ля-мажорный фортепианный квартет Брамса мы репетировали ежедневно в течение трех недель по два раза в день. С семи до десяти утра мы занимались у меня дома; а на вечерние репетиции в институте, продолжавшиеся неопределенное время, часто приезжала Мария Вениаминовна. Приезжала специально для того, чтобы лишний раз нас послушать и предотвратить изгнание из класса после одиннадцати вечера! (Ни один дежурный, увидев Юдину, не решался на активные «боевые» действия.)

Вспоминается типичная для тех лет картина: перед очередным концертом репетиции затягивались допоздна, иногда до часу ночи и даже более. Никакие просьбы и доводы не могли заставить Марию Вениаминовну, у которой самой в ближайшие дни был сольный концерт с пятью (!) поздними сонатами Бетховена, покинуть своих студентов-полуночников! Лишь убедившись, что все успевают попасть в метро до его

закрытия, либо снабдив всех необходимой суммой на такси, Мария Вениаминовна позволяла себе уехать домой. Как настоящий капитан корабля (правда, нетонущего!), Юдина всегда покидала его последней. Как это ни покажется парадоксальным, подобное отношение к студентам вызывало зачастую глухое раздражение у педагогов-ремесленников, которых, к величайшему сожалению, было тогда в институте немало. Неумение их создать подлинно творческую атмосферу в своих классах приводило к тому, что многие студенты стремились перейти к Юдиной, и это послужило поводом для ряда конфликтов. Во время одного из них, в 1951 году, Юдина в результате откровенной клеветы была отстранена от работы со студентами. К счастью, после вмешательства вышестоящих инстанций нелепые обвинения против нее были сняты, и Мария Вениаминовна возвратилась к преподаванию. Однако ее «противники» не успокоились, и после достижения пенсионного возраста Юдина — музыкант в расцвете сил и педагог милостью божией — оказалась окончательно оторванной от дела, которому отдала столько сил. Пусть это останется на совести тех, кто тому способствовал...

...Итак, отправив всех по домам, Мария Вениаминовна уезжала последней. Жила она в те годы довольно далеко от центра — около Тимирязевской сельскохозяйственной академии. Вблизи Опытной Тимирязевской лесной дачи Юдина снимала мансарду в деревянном доме постройки начала века. Место это, сохранившее свое дореволюционное название «Соломенная сторожка», было довольно живописным. Чудом сохранившийся уголок окраины старой Москвы среди обступившей его со всех сторон новой столицы был особенно привлекателен зимой. Отчетливо запомнилась мансарда долгими московскими зимними вечерами. Часто после поздних репетиций в институте я провожал Марию Вениаминовну домой. Ехали мы, конечно, в такси и по дороге, за Савеловским вокзалом, останавливались около маленького магазина, где покупали чай и хлеб, а также... свежее мясо для любимых кошек Марии Вениаминовны. Нелли и роскошный, пушистый Кисан встречали нас на пороге и получали долго ожидаемое угощение!

С «Соломенной сторожкой» у меня связаны незабываемые впечатления о совместной игре с Марией Вениаминовной. В течение ряда лет мне посчастливилось сыграть с ней многие произведения камерного репертуара. Бах, Моцарт,

Бетховен, Шуберт, Брамс, Шостакович, Барток — все эти композиторы во многом открылись мне благодаря Юдиной совершенно новыми своими гранями.

Однажды, спустя несколько месяцев после первого, столь памятного для меня появления у Марии Вениаминовны, я зашел как-то вечером к ней в класс и застал ее производящей какие-то странные манипуляции с роялем.

— Лева, заходите. Вы со скрипкой? Это очень кстати. Давайте попробуем поиграть Баха с «подготовленным роялем».

Поначалу ничего не поняв, я только теперь заметил, что под струны рояля подложена воощеная бумага. После удара молоточка резонирующая струна соприкасалась с бумагой, что создавало эффект, приближающийся к звучанию клавишины.

Юдина, один из признанных крупнейших авторитетов в исполнении баховской музыки, была постоянно не удовлетворена звучанием современных роялей в произведениях И. С. Баха. Играя прелюдии и фуги, фантазии, сонаты со струнными и духовыми инструментами, Мария Вениаминовна почти совершенно не пользовалась педализацией (исключение составляли переложения органной музыки), стремясь, насколько это возможно, приблизить звучание фортепиано к современному Баху клавишину. Рояль под ее пальцами звучал несколько суховато, и все тонкости полифонической ткани вырисовывались с поистине графической четкостью. И все же уже в те годы, хотя «эпоха клавишина» наступила в Москве примерно десятью годами позднее (первые инструменты были куплены в ГДР в конце 50-х годов), Юдина считала этот инструмент естественным и, более того, необходимым для исполнения музыки барокко и часто об этом мне говорила.

Можно представить, с каким волнением я настраивал скрипку, боясь оглянуться на Марию Вениаминовну, которая как ни в чем не бывало сидела за инструментом и терпеливо ждала, когда я наконец справлюсь со своими колками!

Играли мы Сонату Баха A-dur. И вот удивительное дело: стоило мне начать играть, как все волнение улетучилось бесследно и на смену ему пришли свобода и раскрепощенность! Руки делали свое дело как бы независимо от меня, а сам я был целиком поглощен глубокой и прекрасной музыкой, не думая больше о «бренной технологии». Мария

Вениаминовна ничего не делала специально, чтобы облегчить мою участь. Она играла, как обычно, отстраняясь от всего внешнего и не делая ни малейшей скидки на молодость и неопытность своего партнера. Как всегда и во всем, Юдина до конца оставалась самой собой. Ощущения, которые я испытал, впервые играя с Марией Вениаминовной Юдиной, были удивительны, необычны и прекрасны. Поистине можно десятки и сотни раз слушать великих музыкантов — теперь, уже после смерти Юдиной, как это ни прискорбно, можно произнести это слово впервые вслух, — но только в непосредственном общении, играя вместе, можно до конца понять и осознать это величие.

Несмотря на огромный опыт совместного музицирования с лучшими советскими квартетами и свою редкую интуицию в отношении струнных инструментов, Юдину не оставляло желание более конкретно познакомиться со спецификой каждого из них.

...Как-то раз Мария Вениаминовна буквально огорошила меня категорическим, совершенно в ее духе, заявлением:

— Лева! Я пришла к твердому убеждению, что мне необходимо научиться играть на струнном инструменте. Срочно! Мне кажется, что скрипкой заняться для меня уже будет поздно. Что вы думаете об альте? Наверное, все же альт. И кроме того, ведь не случайно Бах более всего любил играть в своем оркестре на альте! Ну что вы скажете?

Надеясь втайне, что весь разговор более из области мечтаний, я, помню, отговорился какими-то не значащими ничего определенного фразами. Каково же было мое изумление, когда спустя некоторое время Юдина встретила меня радостным восклицанием: «Лева! Альт куплен! Когда мы начинаем заниматься?» Мне не оставалось ничего более, как ответить: «Мария Вениаминовна, в любой момент, когда вам это будет удобно».

До игры на инструменте дело не дошло, но многочисленные проблемы, связанные с чисто струнной технологией, как аппликатура, ведение смычка, звукоизвлечение, штрихи и тому подобное, мы действительно изучали на «Соломенной сторожке», и купленный Юдиной альт не был безмолвным участником!

Нет возможности в этих кратких заметках остановиться более или менее подробно на всех совместных работах с Марией Вениаминовной, но о двух из них мне хотелось бы сказать несколько слов.

Замечательное Трио ми минор Дмитрия Шостаковича мне посчастливилось играть с Марией Вениаминовной Юдиной много раз. Сейчас это сочинение равно доступно и публике, и музыкантам. Не следует, однако, забывать, что речь идет о начале 50-х годов, когда исполнение Трио было не только большой редкостью, но и, может быть, не меньшей смелостью! Прекрасно помню, какие «сражения» выдерживала Юдина в институте, отстаивая право студентов на исполнение Трио и Квинтета Шостаковича, сочинений Хиндемита, Стравинского и других «сложных» авторов. Глубокая принципиальность Марии Вениаминовны была всегда отличным примером для ее учеников, а любовь и подлинный интерес, прививаемые ею к новой музыке, стали для многих из нас постоянными в собственной музыкальной деятельности.

Репетируя и играя с М. В. Юдиной Трио Шостаковича, я более всего поражаюсь способности пианистки самозабвенно увлекаться музыкой Шостаковича и, если так можно сказать, слышать и видеть мир глазами великого современника. Не сомневаюсь, что большинство музыкантов, играющих ми-минорное трио, прекрасно осведомлены о трагических образах, составляющих его содержание, но мало кто способен до конца пережить, вернее, подняться до высот переживания трагизма эпохи самим Шостаковичем. Юдиной было доступно сопереживание, конгениальное авторскому.

На меня совместное исполнение Трио неизменно производило, не побоюсь этого слова, ошеломляющее впечатление. Хотя воспоминания о войне со всеми ее ужасами были еще совсем свежи, но одно — воспоминания четырнадцатилетнего юноши, совсем другое — воспоминания человека, осознавшего страшную трагедию народа с глубиной и силой, доступными лишь немногим его представителям.

Особенно запомнились концерты в Музее А. Н. Скрябина. Совершенно особая атмосфера этого старого московского дома, немногочисленная, но чрезвычайно высокого уровня публика и, конечно, вдохновенная игра Марии Вениаминовны Юдиной стали для меня одним из самых дорогих воспоминаний на всю жизнь.

Нечего греха таить: некоторые (и их было немало) музыканты считали: «Юдина настолько самобытная пианистка, ее игра настолько резко индивидуальна и даже индивидуалистична, что играть с ней в ансамбле крайне затруднительно». Не буду опровергать столь безапелляционное суждение, ко-

торое, к слову, имело своих приверженцев, сошлюсь лишь на собственный опыт игры в ансамбле с Марией Вениаминовной.

Свобода, творческая и ритмическая, ее игры основывалась всегда на такой страстной убежденности и вела настолько в «глубину» музыки, что нетрудно было проникнуться пониманием Юдиной и сродниться с ним. При этом Мария Вениаминовна была на редкость гибкой и внимательной в отношении к своим партнерам, даже таким молодым, каким был тогда я.

Ни тени превосходства или взгляда свысока, абсолютное равноправие и уважение к партнеру в ансамбле, постоянная готовность идти навстречу — все эти моменты делали совместную игру с Марией Вениаминовной радостной и желанной.

Отношение Юдиной к русским композиторам XIX века часто подвергалось в прошлые годы незаслуженным упрекам со стороны людей, поверхностно ее знавших. Действительно, Мария Вениаминовна в своих симпатиях и антипатиях часто придерживалась крайних взглядов, причем не стеснялась высказывать их вслух. Ее творческой индивидуальности были ближе, скажем, Мусоргский и Танеев, нежели Скрябин и Рахманинов, и это легко объяснимо. Строго рациональный склад ума, преобладание мощного интеллекта над открытой эмоциональностью логически неизбежно приводили к тому, что Юдина предпочитала Танеева Чайковскому, хотя и ни в коей мере не умаляла величия последнего, в чем ее упрекали на кафедре Гнесинского института. Ей была чужда всеядность в собственном исполнительском творчестве. Тем ценнее была та широта взглядов, которую Юдина неоднократно демонстрировала в своей педагогической деятельности. В ее классе постоянно звучали Чайковский и Рахманинов, Равель и Франк, Бородин и Глинка. (Секстет последнего Мария Вениаминовна очень любила и часто играла сама.)

Вспоминаю, с каким неподдельным увлечением Мария Вениаминовна занималась с Ю. Понизовкиным, Ю. Березовским и со мной, когда мы готовили к концерту трио П. И. Чайковского «Памяти великого артиста». Мне тогда подумалось (я был много наслышан о якобы нелюбви М. В. Юдиной к Чайковскому), что Юдина не столько прохладно относится к музыке Чайковского, сколько к его многочисленным интерпретаторам. Ее, очевидно, раздражали так называемые «традиции», нередко опошлявшие творения великого композитора. Зато в исполнении камерных произведений Танеева, особенно его знаменитого Фортепианного

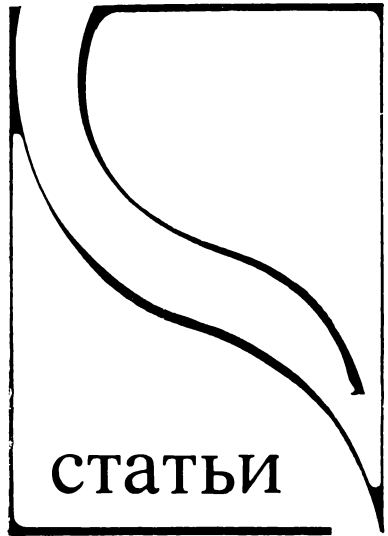
квинтета, Юдина, мне кажется, не знала себе равных. Сложнейшее сочинение, насыщенное и даже перенасыщенное полифонией, с его гигантскими масштабами и звучностями, с фантастической «колокольной» кодой финала, Юдина играла с неумолимой логичностью, эмоциональным напряжением, предельной силой и действительно богатырским размахом.

Да, Квинтет Танеева с Юдиной было играть нелегко. Без предельного напряжения сил и мобилизации всех звуковых ресурсов четыре исполнителя на струнных инструментах рисковали оказаться погребенными неистовой звуковой лавиной юдинских кульминаций!

Не забыть и возвышающего и очищающего душу исполнения Марией Вениаминовной медленной части Квинтета — Largo. Здесь ее игра достигала редкой глубины и сосредоточенности скорбного чувства. Это уже был уровень античной трагедии...

Мария Вениаминовна Юдина принадлежала к редкой (особенно в наше время) категории артистов-творцов, которые не остаются в рамках замкнутого «треугольника»: композитор — исполнитель — слушатель. Мысленно окидывая взглядом ее богатейшую творческую жизнь, приходишь к выводу, что Юдина была не только блестящей и на редкость самобытной пианисткой, не только превосходным воспитателем музыкальной молодежи самых различных специальностей — скрипачей и виолончелистов, певцов и пианистов, исполнительницей на духовых инструментах — она прежде всего была выдающимся музыкальным общественным деятелем в самом высоком смысле этого слова. Была общественным деятелем, не занимая никаких постов и должностей. Сказанное выше отнюдь не парадокс. Мы часто забываем, что общественная деятельность не предполагает непременно участия музыканта в комиссиях, комитетах и жюри! Истинная ценность музыкального общественного деятеля определяется степенью благотворного воздействия на современников, причем не только музыкантов.

Мария Вениаминовна Юдина оказывала такое воздействие примером всей своей жизни в Музыке. Может быть, только при жизни ее мы недостаточно отдавали себе в этом отчет.



СТАТЬИ

В. И. Рензин

В начале пути*

(Годы учения М. В. Юдиной.
1912—1921)

Называя Москву своей «третьей родиной», Мария Вениаминовна Юдина не менее тесными узами связана с Ленинградом — городом, который она никогда не переставала считать родным. Это понятно. Здесь прошли годы учебы, первое десятилетие самостоятельной профессиональной деятельности — ее «университеты». Здесь она сформировалась как личность и музыкант, вступила в пору творческой зрелости.

Ленинград многое дал Юдиной. Музыкальной культуре Ленинграда многое дала и она — замечательный и неповторимый художник, пианистка и педагог. Так было на всем протяжении ее почти полувекового служения Музыке и Искусству. Служения преданного и бескорыстного по самой своей сути, от начала и до конца.

Из музыкальной жизни Петрограда-Ленинграда, начиная с 20-х годов, имя М. В. Юдиной исторически «невыводимо», ибо жива «звучащая» память о том, что и как играла, чему учила Юдина. Именно этот, начальный период ее пути более всего скрыт от нас завесой времени и потому привлекает к себе внимание. Стремлением собрать воедино разрозненные факты, освещающие годы учения, а также начало самостоятельной деятельности М. В. Юдиной, попыткой их систематизировать и обобщить, чтобы выявить истоки художественного своеобразия пианистки, могут быть в какой-то мере объяснены причины и побудительные мотивы обращения к теме и созданию настоящих заметок.

* Статья является частью исследования о творческом пути М. В. Юдиной, включая исполнительство и педагогику, до 1931 г.

Думается, было бы наиболее целесообразным, чтобы в них с возможной полнотой нашли отражение не только и не столько наша сегодняшняя оценка того, что и как делала Мария Вениаминовна, сколько — наряду с нею и прежде всего — мысли, характеристики, мнения лиц, окружавших Юдину, и ее самой. Именно этими обстоятельствами и подобного рода замыслом обусловлены некоторые характерные особенности избранного автором метода подготовки и подбора материала и их изложения — главным образом через факты и документы проследить путь становления личности пианистки, постараться охарактеризовать облик Юдиной в начале ее творческого пути, которым следует считать годы, проведенные в Петербургской-Петроградской консерватории.

...Август 1912 года. Личные дела поступающих в консерваторию. Обычная фотография. Лицо совсем юной, тринадцатилетней девушки-подростка. Оно невольно задерживает внимание: во взгляде сосредоточенная мысль, волевые черты сочетаются с девической мягкостью и непосредственностью. Какие-то «вопросительные интонации» во всем облике. Удивительный по своей выразительности портрет.

Это — Маруся Юдина, поступающая в Петербургскую консерваторию. Ее — и в дальнейшем всей советской культуры — будущая гордость. Пока же отец девочки — невельский врач, коллежский советник Вениамин Гаврилович Юдин — просит допустить к экзаменам для поступления на старший курс и зачислить в класс профессора А. Н. Есиповой¹ свою дочь Марию.

Как же оценила консерваторская комиссия поступающую? «Данные оч[ень] хорошие, — записано в отзыве экзаменуемых по специальному предмету, — но для ВК [высшего курса] не готова. Условия приема: 4 1/2 НК [низший курс]»; по общемузыкальным способностям отзыв от 1 сентября 1912 года гласит: «Слух иногда абсолютный, муз[ыкальная] память хорошая. Сведений по сольфеджио 1 и 2 кл[ассов] никаких. В класс эл[ементарной] теории и 1 кл[асс] сольфеджио»².

¹ ЛГИА, ф. 361, оп. 2, ед. хр. 7925, л. 1.

² Там же, оп. 6, ед. хр. 23, л. 1315. Экзаменационные листки 1912—1913 гг. Отзыв по специальности подписан С. Габелем, С. Цурмулен, Н. Дубасовым, В. Дроздовым, А. Лемба, В. Кусковой, Е. Брик, по музыкально-теоретическим предметам — А. Петровым.

С учащимися низшего курса Есипова в то время не занималась. Желающих обучаться у нее передавала для подготовки своей питомице и ассистентке, имевшей уже и самостоятельный класс, — Ольге Калантаровне Калантаровой.

5 сентября 1912 года профессор О. К. Калантарова дает письменное согласие принять в свой класс М. Юдину³, и та становится учащейся Санкт-Петербургской консерватории.

Начались учебные будни. Через четыре с половиной месяца, 25 января 1913 года, — переходный экзамен на высший курс учащихся класса О. К. Калантаровой. В отзыве, написанном рукой А. К. Глазунова, говорится:

«Юдина Мария. Отлично развитые пальцы. Virtuозное дарование. Есть склонность к ускорению. Техн[ический] экза[мен] и программа сданы. 5. Пер[еводится] на ВК. А. Глазунов, И. Венгерова, А. Штейн, Л. Николаев»⁴.

Перейдя на высший курс, Юдина, естественно, оказалась в классе Есиповой. 3 декабря 1913 года на ученическом вечере учащихся высшего курса Мария Юдина исполнила Прелюдию и фугу f-moll Мендельсона.

Полугодичное пребывание Юдиной в классе Есиповой оборвала кончина последней в августе 1914 года⁵.

После смерти Есиповой решение Глазунова о переводе Юдиной в класс Владимира Николаевича Дроздова было закономерным и обуславливалось вполне понятными причинами. Направляя талантливую ученицу к одному из лучших, по его мнению, профессоров (Глазунов считал, что класс Дроздова «всегда занимал в консерватории видное место»), он рассчитывал таким образом сохранить преемственность школы Есиповой.

Думается, однако, что к тому имелись и другие основания. Композиторский склад мышления, свойственный исполнительскому облику Марии Вениаминовны, проявился уже в первые годы учебы в консерватории. Гла-

³ Там же, л. 1314.

⁴ Там же, оп. 8, ед. экз. 116. Списки председателя, 1912—1913, л. 159.

⁵ К сожалению, кроме упомянутых в монографии Н. Бертенсона сведений (Бертенсон Н. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности. Л., 1960, с. 150. Начало обучения Юдиной в классе А. Н. Есиповой ошибочно датировано 1912, а не 1913 г.), не удалось пока обнаружить письменные отзывы или заметки Есиповой о Юдиной. Поэтому делать какие бы то ни было выводы об отношении педагога к ученице, основываясь на документальных материалах, не представляется возможным. Интересные свидетельства можно найти в воспоминаниях А. Бирмак, опубликованных в наст. сб.

зунов же весьма ценил и всячески поощрял в учениках стремление к обучению композиции как средству, в значительной мере развивающему творческое начало в исполнительстве⁶.

В. Н. Дроздов был не только блестящим пианистом и интересным педагогом (о педагогике В. Дроздова хорошо написал В. Музалевский в своей книге «Записки музыканта»). И в годы учебы, и в период дальнейшей активной исполнительской и педагогической деятельности он очень последовательно занимался изучением теории композиции, а впоследствии начал сочинять сам. Уже много лет спустя, в самом конце Великой Отечественной войны, направляя через советского консула в Нью-Йорке свои Двадцать четыре фортепианные прелюдии М. О. Штейнбергу, он писал: «Я был бы, конечно, очень благодарен, если бы Вы не почли для себя в тягость посмотреть эти пьесы по этой неважной рукописи. Если бы их не скучно было бы посмотреть также г. Юдиной (Мария Вениаминовна, если не забыл?), то я был бы очень рад, конечно»⁷.

Дополнительных комментариев высказывание не требует. Бесспорно, что Юдина уже в годы учения была для Дроздова высоким авторитетом, если в качестве судьи своих композиторских опытов он через много лет избрал именно ее.

Одну из особенностей исполнительского мышления Юдиной — «композиторское» ощущение музыки, редко свойственное даже крупнейшим пианистам-некомпозиторам, — отмечает ряд исследователей.

Соученик и современник пианистки В. М. Богданов-Березовский отмечал: «Она не исполняла произведения [...], не трактовала, не воссоздавала их, а раскрывала перед слушателями авторский замысел как бы от лица самого композитора. Каждое ее выступление создавало впечатление первого исполнения. Оно всегда было концепционным»⁸.

⁶ Так, в объяснительной записке о повышении в звании ряда педагогов Петербургской консерватории он отмечал, что своею музыкальностью «учащиеся обязаны Л. В. Николаеву как выдающемуся виртуозу и талантливому композитору» (А. К. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1960, т. 2, с. 414. Разрядка моя. — В. Р.).

⁷ ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 2, ед. хр. 534. Нью-Йорк, 14 февраля 1945. Разрядка моя. — В. Р.

⁸ Богданов-Березовский В. Дороги искусства. Л., 1971, с. 99. Разрядка моя. — В. Р.

Из всех консерваторских педагогов-пианистов именно в классе Дроздова Мария Вениаминовна пробыла наиболее продолжительный период времени — три полных учебных года. Дроздов был пианистом, обладавшим незаурядным мастерством и виртуозностью, репертуаром, включавшим многие произведения композиторов-современников. Он, несомненно, многое дал своей ученице для понимания современной музыки, продолжив вместе с тем линию их общей в прошлом учительницы — А. Н. Есиповой.

Здесь уместно остановиться на одном моменте творческо-биографического порядка. Он имеет немаловажное значение в вопросе определения истоков юдинского пианизма, формировавших его факторов.

В ученическом «формуляре» Юдиной, из года в год повторяющемся во всех экзаменационных ведомостях, в числе обучавших ее педагогов-пианистов всюду названы только Калантарова, Есипова, Дроздов и Николаев. По свидетельству Г. Я. Юдина, Мария Вениаминовна рассказывала ему о своих петроградских занятиях с Феликсом Михайловичем Блуменфельдом в 1916—1918 годах, прекратившихся лишь с отъездом Блуменфельда в Киев, а Юдиной — в Невель. Относящиеся, таким образом, к периоду официального пребывания М. В. Юдиной в классе В. Н. Дроздова, ее занятия с Ф. М. Блуменфельдом не могли не оказать, безусловно, значительное влияние на процесс формирования художественно-пианистического облика молодого музыканта. Не учитывать этого обстоятельства, разумеется, нельзя.

К сожалению, как и при обучении в классе А. Н. Есиповой, не удалось обнаружить отзывов В. Дроздова о занятиях с Юдиной и ее выступлениях. Известно лишь, что на публичном экзамене его класса 16 мая 1916 года под председательством С. М. Ляпунова Юдина получила оценку «5»⁹. На следующем публичном экзамене, 2 мая 1917 года, председательствовавший на нем А. К. Глазунов в своем отзыве об исполнении М. Юдиной записал: «От передачи блещет талантом и вдохновением. Необыкновенный музыкальный кругозор»¹⁰.

⁹ ЛГИА, ф. 361, оп. 8, ед. хр. 120. Списки председателя, 1915—1916, л. 1042.

¹⁰ Там же, оп. 5, ед. хр. 40. Списки председателя экз. комиссии, 1916—1917, л. 170 об. Разрядка моя. — В. Р.; Л. Николаев присутствовал на этом выступлении своей будущей ученицы в качестве члена экзаменационной комиссии.

Такой вывод Глазунова опирался на общее мнение, складывавшееся в профессорско-преподавательской среде о многогранно и бурно развивавшемся даровании ученицы.

При сдаче экзамена по специальной гармонии в классе профессора В. П. Калафати в мае 1916 года экзаменатор в протоколе записал: «Юдина Мария. Талантливая и очень старательная. Хорал — 5. Экз[амен] ос[е]нью — прел[юд] и уст[но]»¹¹.

Через год, сдавая в классе того же профессора экзамен по специальному контрапункту, она была удостоена следующего любопытного отзыва: «Очень способна и старательна. Желает слушать к[онтра]-пункт еще один год. Примеч[ание] дир[ектора] и инсп[ектора]. Остается на второй год по своему желанию в кл[ассе] к[онтрапункта]»¹².

Вероятно, случай не только редкий, но и показательный! Именно таким образом формировались личность и характер Юдиной в те годы. Здесь следует искать корни индивидуальности Юдиной — музыканта и человека.

В мае 1917 года с оценкой «5» она была переведена на старший курс по специальной инструментовке в класс профессора М. О. Штейнберга¹³. В том же году Юдина посещает дирижерский класс Н. Н. Черепнина.

Увлечение специальными курсами сохранилось надолго: даже в первые годы преподавания на фортепианном факультете М. Юдина продолжала учиться на научно-композиторском, посещая классы М. О. Штейнберга — по контрапункту, Э. А. Купера — по дирижированию и партитурному чтению, и параллельно с консерваторией посещала Петроградский университет, что способствовало разностороннему развитию ее личности.

Разумеется, «необыкновенный музыкальный кругозор», отмеченный Глазуновым весной 1917 года, во многом явился результатом усиленных занятий музыкально-теоретическими предметами, а великолепные итоги этих занятий проявятся в дальнейшей деятельности Юдиной.

¹¹ Там же, оп. 8, ед. хр. 120, л. 1310—1311. Члены комиссии — проф. Я. Витол, М. Штейнберг, Л. Николаев; преп. П. Акимов, Ф. Акименко, В. Беляев, А. Житомирский.

¹² Там же, оп. 5, ед. хр. 40, л. 93 об. — 94. Члены комиссии — проф. М. Штейнберг, Л. Николаев; преп. П. Акимов, Ф. Акименко, С. Богатырев, А. Житомирский. Разрядка моя. — В. Р.

¹³ Там же, л. 227 об.

В короткой статье не представляется возможным подробно осветить вопросы становления мировоззрения молодого музыканта, рост ее гражданственности в годы учения. Очевидно, что исторические события 1917 года, вызвавшие социальное переустройство общества, не только не оставили равнодушной Марию Вениаминовну, но и сделали ее их участницей. Об этом можно прочитать в ее воспоминаниях.

В этот же период происходят перемены в консерватории и в жизни М. В. Юдиной. По ряду причин, в том числе и семейного характера, Мария Вениаминовна вынуждена была прервать занятия, оставить консерваторию и уехать на некоторое время к родителям в Невель.

Мария Вениаминовна вернулась в консерваторию в 1920 году. Наступил завершающий этап ее образования. Начались занятия в классе Леонида Владимировича Николаева.

В классе Николаева Юдина пробыла незначительный по продолжительности срок — один, последний учебный год.

Есть ли в связи с этим необходимость как-то особо выделить данный период ее учебы? Безусловно, следует.

Роль и значение Леонида Владимировича Николаева в развитии отечественной музыкально-пианистической культуры общеизвестны. Д. Д. Шостакович отмечает: «Заслуги Л. В. Николаева перед советской музыкой велики, и об этом надо как можно чаще напоминать»¹⁴. Однако за последние годы обнаружено значительное число новых материалов, связанных с деятельностью Л. В. Николаева. Обнаружены они и в процессе подготовки этой работы. Их рассмотрение позволяет, в частности, взглянуть на проблему становления личности М. Юдиной — музыканта, пианистки, педагога¹⁵.

Обучение М. Юдиной у Л. Николаева нельзя ограничивать только сроком пребывания в его классе. С окончанием консерватории и началом педагогической работы в ней под руководством своего бывшего учителя оно лишь изменило содержание и приобрело иные формы, продолжаясь затем

¹⁴ Из письма Д. Д. Шостаковича автору статьи 26 февраля 1972 г.

¹⁵ Деятельность Л. В. Николаева была впервые обобщена четверть века назад проф. С. И. Савшинским, одним из любимейших учеников Л. В. Николаева, продолжателем «николаевских» традиций в советской фортепианной педагогике (Савшинский С. Леонид Николаев. Л. — М., 1950; см. также: Савшинский С. Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности. Л., 1960). Это единственные монографические работы о Л. В. Николаеве; в них предпринята попытка оценить влияние «николаевской школы» на Юдину.

без малого десять лет. Об этом со всей очевидностью и достоверностью свидетельствуют документы — письма Марии Вениаминовны к Леониду Владимировичу (в том числе опубликованные в этом сборнике). В каких плоскостях могли пересекаться творческие интересы М. Юдиной и Николаева? Что было у них общего?

Высочайший уровень профессионализма и необычайная широта кругозора, отличавшие все стороны творческой практики Л. Николаева и М. Юдиной, неизменно сочетались у них с активной музыкально-общественной деятельностью. Такие черты, как гражданственность и демократизм, оставались характерными для Николаева на всем протяжении его жизненного и творческого пути.

Аналогично и у Юдиной. Стремление к «общественной пользе» (слова Марии Вениаминовны) сказалось уже в юности и оставалось важной чертой ее жизни до самых последних дней. Эти родственные черты не могли не сблизить Николаева и Юдину на первом же этапе их сотрудничества.

Не менее важными должны, видимо, оказаться параллели профессионального и художественно-эстетического порядка.

Именно педагогика оказалась тем призванием, развитие которого позволило наиболее целесообразно сконцентрировать в себе и блистательно проявить многостороннее дарование Николаева — педагога, пианиста, композитора, дирижера, методиста, музыкально-общественного деятеля.

Характеризуя педагогическую деятельность Леонида Владимировича первых лет Советской власти, В. М. Богданов-Березовский вспоминал: «Он был музыкантом-исполнителем с композиторским мышлением и обширным интеллектуальным и культурным кругозором. Он воспитывал не только пианистов, но в первую очередь мыслящих музыкантов. Он не создавал школы в специфическом смысле какого-то одного узкого профессионального направления. Он формировал и воспитывал широкое эстетическое течение в сфере искусства пианизма. И это подтверждают столь разные и порой даже противоположные по своим творческим индивидуальностям его ученики — артисты-мыслители, артисты-поэты, как Софроницкий, Юдина, Шостакович, Герман Бик, Рензин, Каменский, Разумовская, Перельман»¹⁶.

¹⁶ «Советская музыка», 1967, № 11, с. 70—71. Разрядка моя. — В. Р.

Именно в этот класс осенью 1920 года впервые пришла Юдина. Закономерность, на наш взгляд, объективная.

Понимание основной характерной особенности своих сочинений — наличие в них недостаточно ярко выраженной индивидуальности и самобытности композиторского стиля — породило у Леонида Владимировича ту неудовлетворенность собой и обостренное, специфически «николаевское» слышание музыки, которые составили и во многом определили силу и своеобразие его педагогики.

Тяготение Марии Вениаминовны к возможно большей широте аспектов своего образования, будучи частью «множественности» ее натуры, способствовало в первую очередь, как уже было сказано, проявлению «композиторского» начала, которое стало характерным для ее исполнительского почерка еще в период обучения в консерватории.

Идентичность и своеобразная «одинаковость» профессиональных тяготений ученицы и учителя в этой общей для обеих сфере (хотя композитором Мария Вениаминовна не стала) привели своими путями и в свое время к логичным для каждого из них выводам. Они различны по реализации и применению у Николаева и Юдиной как в исполнительстве, так и в педагогике. Вместе с тем они, на наш взгляд, едины — по своим корням и истокам.

Будучи пианистом и композитором, Николаев с удивительной последовательностью проводил в жизнь свои взгляды на необходимость пропаганды современной музыки, никогда не ограничивая концертную практику исполнением только классики или собственных произведений. «Вот пианист, — отмечалось в номере «Русской музыкальной газеты» от 9 октября 1916 года, — который необычайно тонко передает и классику и модернистов, умея находить и нужные настраивания и нужные краски».

Как в репертуаре — современная музыка, Метнер, романтики, — так и во вкусах — Вагнер (побывав в январе — марте 1913 года на всех концертных исполнениях драмы-мистерии «Парсифаль» под управлением А. Д. Шереметева, Мария Вениаминовна считала, что «это событие сыграло громадную роль» в становлении ее мировоззрения) — сразу обнаруживается родственность симпатий Юдиной и Николаева.

Мы говорим о точках совпадаемости художественных натур Николаева и Юдиной. Тем не менее ученик всегда индивидуальность с присущими лишь ему специфическими особенностями.

У Юдиной мы имеем дело с рано сложившейся и неповторимой творческой индивидуальностью. Как личность уже на начальной стадии формирования она стремилась не столько к «сопряжению» с кем-либо, сколько к «отталкиванию» от него. Эту юдинскую самобытность и самостоятельность (мышления, характера, действия) нельзя умалить.

Именно в стремлении постичь сущность «отталкивания» как духовного и жизненного принципа, как метода осознания иного — отличного от своего — опыта кроется в большой мере возможность «узнавания» Юдиной, возможность постижения ее пианистической, человеческой, художнической индивидуальности.

«Лучшие педагогические достижения Л. Николаева, — писал А. Альшванг в очерке о его учениках — В. Софроницком и М. Юдиной, — внутренне обусловлены глубоко продуманными, усвоенными, своеобразно переработанными им принципами «весовой» игры [...]. Его школа, чуждая всякого эклектизма и дилетантства, способствует овладению большими звуковыми массивами. Она выращивает артистов мощного, монументального типа. Тонкий, умный анализ текста, производимый Л. Николаевым, помогает свежей интерпретации классических и современных творений. Всегда верный своим принципам, Л. Николаев может быть назван рационалистом в фортепианной педагогике. Но рационализм, то есть сознательное подчинение пианистической деятельности разумным принципам, изгнание из исполнительской сферы всякой неоправданной субъективности, никогда не приводит Л. Николаева к антихудожественным результатам. Он сохраняет мудрое равновесие между требованиями научного принципа и артистическим чувством меры»¹⁷.

Все ли из изложенных принципов школы Николаева хотела и могла воспринять Юдина? Ответ не может быть однозначным. А. Альшванг далее отмечает, что и Софроницкий, и Юдина «оба усвоили принципы школы Л. Николаева, давшей им почти безграничное владение инструментальным аппаратом и выразительными возможностями фортепиано. Но никогда принципы этой школы не поработают их»¹⁸.

¹⁷ Альшванг А. Избр. соч. в двух томах. М., 1965, т. 2, с. 297-289. Разрядка моя. — В. Р.

¹⁸ Альшванг А. Цит. соч., с. 298. Разрядка моя. — В. Р.

Принципиальное замечание!

Идущее от Танеева умение видеть в овладении мастерством «немаловажную основу для подлинного новаторства, для развертывания творческой инициативы»¹⁹ молодого музыканта сообщало педагогике Николаева одну из ее неповторимых особенностей. В школе Николаева в равной степени плодотворно могли получить профессиональную подготовку, основанную на единых принципах, но различную по возможностям их практического применения, музыканты, столь несхожие между собой как по своему дарованию, так и по склонностям, устремлениям и их проявлению.

Николаев пользовался у своих учеников исключительным авторитетом. Тем не менее ни о каком лишенном критичности культе школы и педагогической системы Николаева ни в классе вообще, ни тем более в восприятии Юдиной (мало что принимавшей на веру) речи, разумеется, быть не могло.

Со своей стороны, Николаев высоко ценил Юдину еще в годы учебы, ставил ее в пример другим ученикам, особенно ее исполнение сочинений Баха (см., например, опубликованные в этом сборнике воспоминания Шостаковича).

Высокая оценка исполнения баховских сочинений ученицей в устах учителя, воспитанного С. И. Танеевым, крупнейшим знатоком и мастером полифонии (которого Мария Вениаминовна называла «поэтом своего Дела — контрапункта строгого письма»), весьма симптоматично. В дальнейшем, в пору самостоятельной творческой деятельности, отношение Юдиной к Баху («Я потонула в Бахе», — признавалась она) выявилось в глубочайшей трактовке его творений, в систематическом к ним обращении в педагогической практике²⁰.

Многое в трактовке баховской полифонии исходило у Юдиной из необыкновенного умения слышать и слушать

¹⁹ Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963, с. 6. Разрядка моя. — В. Р.

²⁰ Свою приверженность к творчеству Баха Юдина выражала весьма определенно — не только в суждениях — на словах, но и на деле. Еще к окончанию консерватории ею были приготовлены и предложены экзаменационной комиссии — на выбор, аналогично тому как еще в 1899 г. Е. А. Бекман-Щербиной (соученицей Николаева по классу В. И. Сафонова), а в 1911 г. С. Е. Фейнбергом в Москве, — все сорок восемь прелюдий и фуг Баха, входящих в «Хорошо темперированный клавир». Что и говорить, любовь и приверженность весьма доказательные!

хор²¹. Шло от стремления вскрыть не только инструментальность «оркестровки», но и вокальность фактуры, речитативно-хоровую основу структуры полифонической партитуры. Эти черты восприятия становились характерно-типическими для интерпретаций Марии Вениаминовны, ее исполнительской стилистики.

Они позволяли ей, наряду с подчеркиванием «оркестральности» звуковых пластов, огромных по силе и насыщенности, проникновенных по глубине и прозрачности, выделять присущие им напевность и речитативную декламационность интонирования. Тем самым рельефно подчеркиваемые пианисткой и явно различаемые слушателем линии-компоненты способствовали выявлению полифонической музыки Баха, ее вокально-речевой (а не только инструментальной!) природы и истоков. Именно тех элементов, которые, по словам Николаева, вызывали у Танеева желание воспринимать произведения Баха «как живую человеческую речь, вполне актуальную, чрезвычайно содержательную — необычайно сильную по выразительности». Их своеобразное преломление в значительной мере определяло юдинский стиль исполнения, придавая ему характер явления уникального. Формироваться и развиваться в таком направлении он стал уже в первом десятилетии творческого пути музыканта, когда многосторонние связи и общение Юдиной с Николаевым прочно сложились и до конца 20-х годов оставались особенно тесными.

...Близилась выпускные экзамены. Весной 1921 года с оценкой «5» Мария Вениаминовна сдала экзамен по классу партитурного чтения профессора Э. А. Купера и была переведена на старший курс, а 10 мая — с оценкой «5+» экзамен по транспозиции в классе профессора Ф. В. Лежена, исполнив в числе прочих сочинений «Эпилог» Щербачева²².

К сожалению, как и при обучении в классах предыдущих учителей, не удалось пока обнаружить отзывы Леонида Владимировича о Юдиной. Поэтому, естественно, особый интерес представляют характеристики А. К. Глазунова на экзаменах

²¹ Роль и значение хоровой музыки в исполнительском искусстве Юдиной, ее связи с Ленинградской академической капеллой были весьма значительны. По словам М. О. Штейнберга, она сама занималась «организацией хора» (!). ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 1, ед. хр. 1106, л. 27, 1 ноября 1925 г.

²² ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 2а, ед. хр. 36. Списки председателя экз. комиссии учащихся спец. и обяз. классов, 1920—1921, л. 285—287, 288—289.

Марии Вениаминовны при окончании ею консерватории 13 мая (исполнялись Соната h-moll Листа, Соната, ор. 53 Бетховена, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Прелюдия и fuga d-moll Глазунова) и 15 июня (Концерт Г. Бика) 1921 года.

ЮДИНА Мария	Глазунов «Пов. экз. 13 мая. Крупное и яркое виртуозное и музыкальное дарование. Много темперамента в передаче, мудрая и красочная трактовка лирических моментов. Масса красочной звучности. В forte удар иногда преувеличенный. 5+ АГ».	Годичная отметка преподающего 5+	Примечание (отзыв Глазунова) «Публ. экз. 15 июня. Затрудняюсь судить. Оставляю оценку пов. экз. 5+ АГ. Ансамбль 5+. Муз. зрелость 5+. АГл» ²³ .
----------------	--	--	---

Очевидно, «затруднения» Глазунова на публичном экзамене связаны с его отрицательным отношением к фортепианному концерту Г. Бика (об этом стало известно позже со слов М. О. Штейнберга).

«Триумфом Юдиной и Софроницкого» назвал М. Штейнберг их выступления на выпускном акте 3 июля 1921 года. На нем, вспоминает Г. Я. Юдин, «было объявлено, что Мария Вениаминовна Юдина приглашена преподавать в консерватории» (случай уникальный). Началась ее самостоятельная творческая жизнь.

В. Крастинь

Бах в интерпретации М. В. Юдиной

Сравнение творений мастеров изобразительного и музыкального искусства рискованно, даже опасно: средства выражения ведь столь разные, угол зрения на окружающий мир совсем иной. Но мысль романтиков о близости различных видов искусства все же подтверждается явлениями реальной

²³ ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 2а, ед. хр. 36, л. 168 об. — 169. Отзыв частично опубликован в двухтомнике: А. К. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959—1960, т. 2, с. 463. Как и ряд аналогичных этому отзыву, он страдает некоторыми досадными неточностями и сокращениями, никак не оговоренными.

жизни. Например, случайны ли симпатии Юдиной к искусству В. А. Фаворского? Можно ли объяснить эти симпатии только внешними обстоятельствами — личным знакомством, принадлежностью к одному поколению? Чтобы ответить на эти вопросы, стоит пристальнее взглянуть в произведения Фаворского — например, в знаменитый портрет Достоевского, в иллюстрации к стихам Р. Бернса, к «Слову о полку Игореве». «Многоголосными» по содержанию их не назовешь. В этих работах обычно передано одно эмоциональное состояние, по убеждению художника наиболее характерное для героя или для ситуации. Но зато какая целеустремленность, лаконичность и сила в передаче этого состояния! Выбрав основную, главенствующую линию воздействия, Фаворский, как редко кто, умел собрать вокруг нее все средства выражения, подчинять ей как общий композиционный замысел, так и все детали. Очевидно, что такому мышлению одинаково чужды и декоративность, и поиски красоты; ясно также, что в направленном таким образом творчестве большую роль играет предельно сосредоточенная творческая воля, энергия которой, накапливаясь в процессе работы над замыслом, приобретает большой, уже в эмоциональном плане воздействующий заряд.

В своих высказываниях¹ М. В. Юдина цитирует слова Фаворского о творении, основой которого является мысль, воплощенная в материале. Не звучит ли в этих словах творческое кредо самой Марии Вениаминовны? Ведь в монументальных, лаконичных линиях ее искусства также выявляется сосредоточение всех средств выражения вокруг главенствующей линии воздействия; не менее, чем в творениях Фаворского, в ее толкованиях раскрывается взаимодействие повелительной формообразующей мысли и высокого эмоционального напряжения.

Зная эти особенности искусства Юдиной, можно предвидеть, что произведения И. С. Баха, где господствует такая же диалектика мысли и чувства, должны быть очень созвучны ее мышлению. Это подтверждается исполнительской деятельностью Марии Вениаминовны, и остается только сожалеть, что лишь небольшая часть труда, сделанного Юдиной в области интерпретации Баха, зафиксирована на грампластинках. Но самобытность Марии Вениаминовны так сильна, что даже знакомство с этим сравнительно небольшим по объему звучащим материалом, дополненное некоторыми личными

¹ Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. См. в наст. сб.

впечатлениями от «живых» концертов² пианистки, дает возможность высказать несколько суждений о Бахе М. В. Юдиной.

Итак, Хроматическая фантазия. Расшифровка нотного текста произведения разными исполнителями очень показательна, так как в уртексте есть места, где зафиксирован только гармонический скелет развития, а создание фактурной плоти оставлено на усмотрение интерпретатора. Прочтение этих тактов Юдиной принципиально отличается от расшифровок Бюлова, Бузони, Эдвина Фишера в их знаменитых редакциях. Советская пианистка явно не согласна с чисто аккордовой структурой этих расшифровок и не только вводит в своем толковании элементы мелодического фигурирования, но также исполнительскими средствами выражения подчеркивает свое желание придать происходящему характер стремительного, как бы одноголосного мелодического развития. К этим средствам относится как быстрый темп исполнения, так и скупая педализация и четкое туше. Насколько такое стремление к выразительности линий далеко от любования выразительными возможностями гармонических красок, покажет сопоставление толкования вышеуказанных тактов Юдиной с мягкими переливами гармоний в исполнении этих же тактов Э. Фишером.

Да, игра Марии Вениаминовны очень далека от красочности, но она не имеет также ничего общего ни с сухим академизмом вообще, ни с фетишизацией нотного текста в частности. В узловых местах развития фантазии пианистка свободно расширяет и обогащает фактуру уртекста, нередко пользуясь фактурным решением, предложенным в обработке Бузони. Но это не значит, что исполнительский замысел Юдиной совпадал с художественными намерениями Бузони. Исполнительские ремарки итальянского мастера свидетельствуют о том, что уплотнение фактуры ему было нужно для имитации органной регистровки, то есть преимущественно для колористических целей.

В исполнении фантазии Юдиной повсюду преобладает стремление к созданию четко обрисованных, как бы высеченных декламационных линий, и фактурные уплотнения — это подчеркивание моментов наивысшей интенсивности этих линий. В этом важную роль играют также одновременные подъемы динамического уровня, которые являются одной из основных составных частей того комплекса исполнительских

² Имеются в виду выступления М. В. Юдиной в Ленинграде в сезонах 1960/61 и 1966/67 гг.

средств выражения, с помощью которого Юдина осуществляет свой замысел.

Главенствующим элементом, как бы стержнем этого комплекса является все то, что позволяет пианистке раскрыть свое на редкость индивидуальное членение исполнительского времени. Пульс этого времени в исполнениях Марии Вениаминовны создается не на основе временных соотношений гармонических комплексов, а как чередование декламационных моментов разной интенсивности. Среди них Юдина отдает явное предпочтение наиболее напряженным, требующим как значительной приподнятости общего динамического уровня, так и особой пронзительности каждого звука в отдельности. А так как для этого недостаточно одной силы звучания — нужна также четкость туше, — то становится понятным, почему певучесть и связанное с ней сглаживание ритмических и динамических контуров в интерпретациях Юдиной играет сравнительно небольшую роль.

Таковы некоторые своеобразия баховских толкований Юдиной, которые, кстати, не имеют ничего общего с модой играть старинную музыку «одним нивелирующим выражение мелодии штрихом»³. Особенности туше Марии Вениаминовны не исключают применения богатой палитры артикуляционных средств выражения. Важно подчеркнуть, что выразительная сила ритма, линий и динамики для М. В. Юдиной куда более важна, чем выразительные возможности колорита, тембра. Этим определяется непривычная иерархия исполнительских средств выражения Юдиной, в которой господствует нонлегатность (от квазилегато до резкого стаккато).

Известно, что в интерпретациях клавирного Баха штрих нон легато начал играть большую роль со времен исполнительской и редакторской деятельности Бузони. Не исключено, что взгляды Бузони в свое время послужили своего рода катализатором в исканиях Юдиной. Однако экспансивная декламационность Марии Вениаминовны очень далека от драматургии крупных тембрально-динамических пластов, характерной для Бузони. Но кроме Бузони наш век знает Глена Гульда, «нонлегатиста», который также наложил свою печать на дальнейшее развитие искусства интерпретации клавирного Баха. Обнаруживаются ли точки соприкосновения между толкова-

³ Браудо И. Об изучении клавирных сочинений в музыкальной школе. М., 1965, с. 42.

ниями Глена Гульда и исполнительской манерой Юдиной? ⁴

Да, такие точки есть: интерпретация Баха как Марией Вениаминовной, так и Гульдом характеризуется заостренным чувством времени, свойственным обоим артистам. В интерпретациях Юдиной это чувство почти всегда выявляется как острый конфликт метроразрушающего начала с метросозидающим, и чаще всего более субъективное первое начало берет перевес над последним. Столкновение этих двух начал раскрывается и в некоторых толкованиях Гульда — в сарабандах, в медленных вариациях гольдберговского цикла и т. п. Тут стремление Гульда к экспрессивной декламации ведущего голоса родственно манере игры Марии Вениаминовны. Но во всем остальном Гульд склонен скорее к подчеркиванию организующих, как бы сверхличных элементов метроритма. В этом смысле искусство Гульда имеет нечто общее с принципами коллективного полифонического музицирования доклассической эпохи. Известно, что в таком музицировании особенно ограничена возможность каждого участника выразить свое эмоциональное отношение к исполняемой музыке путем импульсивных агогических нюансов: необходимость провести свой голос в соответствии с общим замыслом полифонического развития заставляет участников довольно строго придерживаться организующих и направляющих закономерностей ритмического пульса. Как интонированию отдельных участников, так и всему развитию это придает черты некоторого объективизма. Такой объективизм и связанная с ним объективизация эмоциональных состояний налицо также в гульдовских толкованиях строгих полифонических форм Баха.

Творческая воля Марии Вениаминовны настолько импульсивна, необходимость «тотчас же» высказать свое отношение к музыкальным событиям так велика, что в ее трактовках нет даже намека на подобный объективизм: личность Юдиной всегда властвует над развитием, властвует открыто, подчеркнуто ⁵. И это не только в Бахе. Своеобразие своего мышления Мария Вениаминовна подчиняла любой репертуар; поэтому

⁴ Необходимо подчеркнуть, что для сопоставления искусства Юдиной и Гульда использованы лишь ранние, хорошо известные советскому слушателю грамзаписи канадского пианиста, например «Гольдберг-вариации» (Д 04932-3), партиты e-moll (Д 5036-7), c-moll (Д 10303-4), первая запись инвенций (Д 7133-4).

⁵ Подход Юдиной к задачам исполнителя наглядно оттеняется словами Хиндемита, характеризующими иной идеал интерпретатора: «...самое лучшее достигнуто лишь тогда, когда ты и твоя работа исчезли за исполняемым произведением».

ориентация и соотношения пианистических средств выражения в ее интерпретациях классики, романтиков, современной музыки мѣняются сравнительно мало. Искусство Юдиной поражает не гибкими метаморфозами стиля исполнения; его воздействие — прежде всего воздействие сильной личности, глубоко убежденной в правоте своего пути. Сомнений в истоках так ориентированной исполнительской деятельности быть не может — они являются составной частью устремлений, характерных для музыкального романтизма.

О романтических традициях в баховских и прочих интерпретациях Марии Вениаминовны спорили немало, но думается, что спор шел не столько о самой манере исполнения Юдиной, сколько о типичности для романтизма того или иного средства пианистической выразительности. Действительно, в комплексе исполнительских средств Юдиной нет тех очевидных признаков, которые для многих являются *sine qua pop*⁶ романтического пианизма вообще: нет примата педально-кolorистических средств, нет мягкости и певучести; зато есть суровая нонлегатность, заостренные углы декламационного рисунка.

Отход от привычных традиций романтической школы пианизма тут налицо, но многое, очень существенное в игре Юдиной все же находится в сфере романтизма. Даже нонлегатность ее баховских трактовок не теряет связи с романтическими представлениями о динамике как важнейшем средстве фортепианной выразительности. Сопоставления акцентов разной силы, стремительные повышения или ослабления динамического уровня — вот важнейшие средства выражения, с помощью которых Юдина создает декламационный рисунок своих интерпретаций, не говоря уже об общей приподнятости динамического уровня, без которой просто не было бы юдинских толкований. Поэтому глубоко органическая роль динамики в баховских интерпретациях Юдиной не может быть сравнена с динамикой в трактовках Гульда, где она является второстепенным элементом. Говоря о динамике Гульда, Л. Гаккель употребляет определение «привнесенность»⁷, которое не только метко характеризует место этого средства выражения в игре канадского пианиста, но и своей абсолютной неприменимостью к трактовкам Юдиной ярко освещает принципиальные разли-

⁶ Непременное условие (*лат.*).

⁷ Гаккель Л. Из наблюдений над концертной жизнью Ленинграда 50—60-х годов. — В кн.: Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., 1972, с. 128.

чия в музыкальном мышлении того и другого. Мышление Юдиной глубоко «фортепианно», ее трактовки баховских сочинений неразрывно связаны с динамическими и прочими выразительными возможностями современного инструмента. Ничего от клавесина, как у Гульда, — особенно по части динамики и артикуляции; ничего от органа, как у Бузони. Бах Юдиной — это фортепианный Бах, Бах страстный, возвышенный, исполненный драматизма. Одним словом, Бах в сугубо личном, романтическом слышании.

Неоспоримо, что Мария Вениаминовна Юдина в своих трактовках раскрывает объективно существующие аспекты творчества Баха и делает это убежденно, с темпераментом и воображением крупного артиста. Этим она вписала в советскую бахиану одну из ее ярчайших страниц.

В. А. Юзефович

Единомышленники

(М. Юдина и Квартет имени Бетховена)

М. Юдина впервые выступила с Квартетом имени Бетховена (тогда еще именовавшимся «консерваторским») в концерте, который состоялся в Малом зале МГК 16 апреля 1930 года¹. В тот вечер прозвучали Фортепианный квинтет Танеева и Седьмое трио Es-dur для скрипки, кларнета (С. Розанов) и фортепиано Моцарта. Квартет завершал свой седьмой концертный сезон. На его творческом счету было уже четыре сотни выступлений, победы на Первом (1925) и Вто-

¹ Первым из «бетховенцев» с М. Юдиной познакомился С. Ширинский. В 1926 г. в Ленинграде после выступления в одном из юбилейных (в ознаменование 60-летия) концертов А. Глазунова под его управлением С. Ширинский сыграл свой первый в этом городе solo-abend. В качестве концертмейстера ему была рекомендована молодая талантливая пианистка Мария Юдина. Соглашаясь выступить с незнакомым ей московским музыкантом, она поставила непременным условием включение в программу Концерта-баллады С. Прокофьева для виолончели и фортепиано, ор. 15, что и было осуществлено. Кроме того, прозвучали D-dur'ный концерт Гайдна, Соната В. Ширинского и Соната для виолончели соло З. Кодая. Рассказывая товарищам по квартету о М. Юдиной, С. Ширинский рекомендовал ее не только как отличную пианистку и чуткого ансамблиста, но и как ярко, самобытного музыканта.

ром (1927) всесоюзных квартетных конкурсах, успешные гастроли во Франкфурте-на-Майне на Международной музыкальной выставке (1927). Следующее выступление Юдиной с Квartetом имени Бетховена произошло 22 ноября 1933 года в концерте к 100-летию со дня рождения А. Бородина. М. Юдина играет с «бетховенцами» Квintет, а сама — фортепианные пьесы композитора; 31 января 1934 года прозвучал Квintет Танеева и — после исполнения «бетховенцами» Квartetа Равеля — фортепианные пьесы Равеля и С. Прокофьева.

Творческие контакты М. Юдиной и Квartetа имени Бетховена значительно укрепились во время войны. Десять концертов в 1930—1941 годах, шестьдесят — в 1941—1945, тридцать — в 1945—1970 — такова статистика, красноречиво свидетельствующая об этом. Квartet оставался в Москве на протяжении всей войны, покидая ее лишь для того, чтобы выступить в воинских частях. Как обычно, репетировал ежедневно и почти ежедневно выступал. Самый продолжительный в истории ансамбля «сезон» длился с 19 июля 1941 года по конец августа 1944-го без каких бы то ни было летних каникул. Тридцать восемь поистине героических месяцев! И все эти месяцы рядом с музыкантами трудилась Мария Вениаминовна Юдина.

Основной концертной площадкой ансамблистов сделалось радио. И квартет, и Юдина были в числе пионеров советского радиовещания. Они активно участвовали в его музыкальных передачах еще в 20-е годы, уже тогда оценив огромную роль радио в пропаганде искусства. Однако теперь значение музыкальных радиопередач умножилось. Характерно, что именно на радио состоялся тысячный по счету концерт «бетховенцев». М. Юдина сыграла с ними (14 апреля 1942 года) Квintет Бородина.

Вместе с «бетховенцами» Юдина принимала участие во множестве радиопередач, транслировавшихся на Испанию и Швецию, Англию и США. Это был голос непоколебимости советского народа, даже в самые тяжелые дни войны убежденного в грядущей победе. Нередко передачи начинались далеко за полночь. Каждый из ансамблистов имел подписанный военным комендантом пропуск «на право беспрепятственного движения по городу Москве после 24 часов». Репетиции и выступления «сопровождались» бомбардировками и грохотом орудий противовоздушной обороны. Позднее «аккомпанементом» концертов сделались праздничные салюты.

«Музыкальная жизнь в Москве усиливается и оживает с каждым днем, — писал в самом начале 1942 года А. Гедике. — Действует ряд театров, в том числе филиал Большого театра. Каждое воскресенье концерты дают в Большом зале консерватории и в Зале Чайковского. Очень много выступают Юдина и Квартет имени Бетховена»². М. Юдина и «бетховенцы» играли в Малом зале консерватории и Октябрьском зале Дома Союзов, в Центральном Доме Красной Армии и Московском университете, в Доме-музее П. Чайковского в Клину (первый их концерт состоялся здесь через несколько дней после освобождения Клина от фашистских захватчиков) и в воинских частях. «Публика сидит в шубах и в валенках, — писал после одного из концертов В. Борисовский. — В зале очень холодно (приблизительно 4 градуса), огромный успех. У альтиста под фраком лыжный костюм... Настроение исполнителей и публики — отличное, так как почувствовалось начало нормальной, регулярной музыкальной жизни. Публика очень ценит тех исполнителей, которые остались в Москве делить горе и радости с ее основными жителями»³.

Как в радиопередачах, так и в концертных выступлениях М. Юдиной и Квартета имени Бетховена чаще всего звучала русская классика: Секстет Глинки, Фортепианное трио Чайковского, фортепианные квинтеты Бородина и Танеева; наряду с русской и советской (Квинтет Д. Шостаковича) музыкой, исполнялись Фортепианное трио, ор. 70 Бетховена (D-dur), Первый фортепианный квартет Брамса, «Форелленквинтет» Шуберта.

Событиями, далеко выходящими за рамки одной только музыкальной жизни, были концерты в Малом зале МГК 18 января и 31 мая 1942 года. Весь сбор с них отчислялся в фонд строительства танков. В первом концерте М. Юдина участвовала в исполнении квинтетов Бородина и Шостаковича и Секстета Глинки, во втором, целиком посвященном творчеству Чайковского, выступала как партнер Д. Цыганова и С. Ширинского в трио, а также аккомпанировала С. Мигаю в романсах.

² Гедике А. Письмо А. Гольденвейзеру 12 января 1942 года. — В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1969, с. 309.

³ «Журнал» (дневник) Квартета имени Бетховена.

В послевоенные годы М. Юдина участвовала в юбилейных концертах Квартета имени Бетховена в Большом зале МГК 30 ноября 1948 и 16 января 1954 годов (в годы 25- и 30-летия ансамбля). Из других их совместных работ хочется особенно выделить с большим успехом сыгранный в Ленинграде Квинтет Ганеева (Малый зал имени Глинки, 19 ноября 1957 года), великолепное исполнение «Фореллен-квинтета» (партию контрабаса — В. Хоменко) в концерте в Малом зале МГК 19 ноября 1960 года, трансляционная запись которого переведена была на пластинку; наконец, последняя работа ансамблистов⁴ — запись на пластинку А-дуг'ного фортепианного квартета Брамса (июнь — октябрь 1968 года) и исполнение его же в Малом зале МГК (18 мая 1969 года) — последнее публичное выступление Марии Вениаминовны.

Творческое содружество ансамблистов вовсе не имело свою почву полную идентичность во взглядах на искусство. «Хотя и были у нас глубокие расхождения, — подчеркивала Мария Вениаминовна в набросках воспоминаний о квартете, — но мы неизменно совместно музицировали и дружили»⁵. Многие скрепляло этот просуществовавший до конца жизни М. Юдиной союз. Прежде всего определяющее и направляющее всю исполнительскую жизнь пианистки и квартета поистине подвижническое служение музыке. «Не смотреть на квартет как на источник средств к существованию», — гласил «устав», утвержденный «бетховенцами» в самом начале творческого пути. Вся жизнь Марии Вениаминовны — доказательство того, что и она не отступала от этого принципа.

Для того чтобы ощутить, что значила камерная музыка для Марии Вениаминовны и как непререкаемо было ее убеждение в способности передать в так называемом камерном

⁴ В 1964 г. после тяжелой болезни вынужден был отказаться от исполнительской деятельности В. Борисовский. В 1965 г. скончался В. Ширинский. М. Юдина, как и Д. Шостакович, была в числе музыкантов, высказывавшихся за необходимость сохранения ансамбля «бетховенцев». Об исключительно теплом отношении М. Юдиной к Ф. Дружинину, заменившему В. Борисовского за альтовым пультом квартета, красноречиво свидетельствуют и неоднократные высказывания Марии Вениаминовны о молодом тогда музыканте, и их совместные выступления.

А-дуг'ный квартет Брамса и на записи, и в концерте М. Юдина играла в ансамбле с Д. Цыгановым, Ф. Дружининым и С. Ширинским.

⁵ Юдина М. Фрагменты воспоминаний о Квартете имени Бетховена. Надпись на программке юбилейного концерта, посвященного 30-летию творческой деятельности квартета (1953 г.). ОРГБЛ, ф. 527.

сочинении всю полноту человеческих чувств, мыслей, переживаний, достаточно было хоть раз попасть на будничную или памятную каждому, кто в ней участвовал, генеральную репетицию студентов ее класса камерного ансамбля в Институте им. Гнесиных.

Приверженность современной музыке — важный фактор духовного родства «бетховенцев» и М. Юдиной. На протяжении всей своей исполнительской деятельности и квинтет, и пианистка оставались активными пропагандистами сочинений композиторов XX века, преодолевая и косность, и недоверие, и непонимание. Вот эпизоды из творческой практики «бетховенцев». 23 мая 1925 года после концерта в Малом зале МГК, где они исполняли Три пьесы для квинтета И. Стравинского и Пять пьес Казеллы, в дневнике ансамблистов появляется недвусмысленная запись: «Публика смеялась...» В феврале следующего года они включают оба эти сочинения в программу концерта, которым открываются их гастроли в Одессе.

Во Франкфурте-на-Майне в 1927 году «бетховенцы» играли Хиндемиту его Второй квинтет, в последующие годы выступали вместе с Мийо, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем. Хиндемиту исполняла его сочинения и М. Юдина, в частности первую часть его Klaviermusik (Музыки для фортепиано), оп. 37. В одном из черновых набросков Марии Вениаминовны есть характерное признание на этот счет: «Я впервые и почти одна много играла Хиндемита в концертах в Ленинграде и Москве. Он сам мне сказал об оп. 37 № 1, что bei uns [у нас] никто сего цикла так не играл и не сыграет». Речь идет о 1927 годе, когда Хиндемит концертировал в СССР как альтист и участник знаменитого Квинтета Амара — Хиндемита...

В 1959 году Мария Вениаминовна пишет «бетховенцам» в ответ на их теплое письмо-поздравление с 60-летием: «Еще раз благодарю, соскучилась за Вами, хочу сыграть с Вами что-нибудь «ультрановое», чем сейчас усердно занимаюсь, и имею разные партитуры из Парижа, ибо веду оживленную переписку. И с Нью-Йорком. Жить действительно стало веселее». К сожалению, намерение это так и не было осуществлено.

Среди композиторов три имени следует выделить особо: Бетховен, Танеев, Шостакович. Приверженность к творчеству этих композиторов, глубина постижения их произведений прочно скрепляла Юдину и квинтет.

Признанная «бетховенистка»⁶, замечательный интерпретатор сонат, концертов, Тридцати двух вариаций и Вариаций на тему вальса Диабелли, М. Юдина сыграла с участниками Квартета имени Бетховена два его трио (D-dur, op 70 и B-dur, op. 97), Фортепианный квартет (соч. 1785 года); с исполнением фортепианных сонат выступала в бетховенских циклах ансамбля в сезонах 1949/50, 1951/52, 1959/60, 1961/62 годов. Это были те самые годы в творческой эволюции пианистки, о которых Л. Гаккель справедливо писал как о времени все большего отхода от программ романтического склада, увлечения сочинениями Стравинского, Хиндемита, Бартока, Д. Шостаковича⁷. Оставаясь интерпретатором в музыке даже тех композиторов, которые выступали сторонниками антиинтерпретаторского исполнительства (Стравинский, Хиндемит), М. Юдина обогащала свою трактовку Бетховена, особенно позднего. Не случайно в квартетных циклах «бетховенцев» она сыграла B-dur'ную сонату, op. 106 («Große Sonate für das Hammerklavier») и дважды — Сонату, op. 111.

Для Юдиной поздние сонаты Бетховена были «самой подлинной музыкой», «пиром ума», «оргией интеллекта»⁸. В этих сонатах с большой силой провидения наметились горизонты музыки будущего. Ничто не действовало на слушателей М. Юдиной с такой неотразимой силой, как эта «живая связь времен».

Все эти свойства юдинских интерпретаций как нельзя лучше соответствовали творческому кредо «бетховенцев». И что бы ни играли ансамблисты — квинтеты Шуберта или Брамса,

⁶ Не могу не вспомнить, как М. Юдина «учила Бетховену» молодого дирижера М. «Встретившись» с ним в бетховенской программе, в которой она должна была исполнить Четвертый фортепианный концерт, Мария Вениаминовна пристально следила за репетициями симфонического оркестра Всесоюзного радио в Колонном зале Дома Союзов. Игралась Седьмая симфония. И когда, садясь за инструмент, М. Юдина показывала, как следует исполнять Седьмую, оркестр не только был заморожен магией всепронизывающей воли пианистки, но и открывал для себя неизведанные ранее глубины бетховенской музыки. Мария Вениаминовна играла симфонию без нот, с любого ее места, играла очень оркестрально. Я не знал еще тогда, что Седьмая — ее любимое симфоническое сочинение Бетховена, что еще в 1935 году, не без воздействия Б. Яворского, она выучила симфонию по листовской обработке и готовилась к ее использованию в концерте, к сожалению неосуществленному.

⁷ См.: Гаккель Л. Из наблюдений над концертной жизнью Ленинграда 50—60-х годов. Цит. изд., с. 119.

⁸ Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена. — В кн.: Из истории советской бетховенианы. М., 1972, с. 244.

фортепианные Квартет и Квнтет Танеева или Трио Чайковского — новизна предлагаемых ими трактовок определялась сегодняшним их прочтением. «Четыре профессора играют не по-профессорски, то есть без тени академизма, — писал один из рецензентов во время гастролей Квартета имени Бетховена в ФРГ в 1963 году. — Поражает, как они сохранили этот огонь, эту приподнятость, это отсутствие штампа»⁹. Отнюдь не по-профессорски играла в ансамблях с «бетховенцами» и профессор М. Юдина.

Мария Вениаминовна не могла не ощущать своей духовной сопричастности ансамблистам, мечтавшим ежесезонно выступать с полным циклом квартетов Бетховена и успевшим осуществить всего (!) девять подобных циклов, не считая многочисленных записей. Юдина не могла не ценить контактов с музыкантами, чья интерпретация бетховенских квартетов — особенно поздних — импонировала ей собранностью мысли, обостренностью драматургии, укрупненностью формы, симфоничностью мышления и внутренней свободой высказывания. Квартет, со своей стороны, не только дорожил каждым совместным выступлением с М. Юдиной, но и учился у нее.

Танеев... «Бетховенцы» были в своей приверженности Танееву столь же верны, как и М. Юдина. Начиная с первого своего сезона в 1923/24 году, когда ансамблисты сыграли Второй квартет Танеева, в их программах постоянно звучат камерные сочинения композитора: Шестой квартет, Второй и Третий неизданные квартеты, Струнное трио, фортепианные Квартет и Квнтет. В двух последних партнером «бетховенцев» многократно выступала М. Юдина. С нею же оба они были записаны на пластинки: Квартет — в 1953 году, Квнтет — в 1957-м.

Интерпретация Фортепианного квинтета М. Юдиной и «бетховенцами» по праву может быть названа шедевром. В многолетних творческих контактах М. Юдиной и «бетховенцев» не было, пожалуй, более яркой страницы. Эта интерпретация оказалась словно в центре тех поисков, которые связывали пианистку и квартетистов и в иных их совместных работах. Яркие приметы оставляет в сознании слушателей трактовка каждой из четырех частей Квинтета. Но ни леденящий душу холод вступительного раздела первой части, ни яркость перевоплощений ансамблистов в Scherzo, где безудержному движению крайних эпизодов противо-

⁹ «Stuttgart Nachrichten», 19 декабря 1963 г.

ставляется самоуглубленное раздумье среднего, ни страшная в своей неотвратимости поступь *ostinato* в *Largo* с его эмоциональной атмосферой, заставляющей вспомнить об античной трагедии, ни редкая одушевленность, патетика финала, ни, наконец, бесконечное многообразие характера звучания рояля М. Юдиной, то по-оркестровому могучего, то бесплотного-воздушного, — ничто не воздействует на слушателя с такой безотказной убедительностью, как единство общей концепции произведения, стройность его архитектурных пропорций.

Работа «бетховенцев» с М. Юдиной над Квintетом Ганеева, который в довоенные годы оставался едва ли не единственным «объектом» их совместных выступлений¹⁰, оказала несомненное воздействие на трактовку «бетховенцами» других камерных произведений этого композитора. В особенности это ощущаешь, сопоставляя интерпретации Квintета и Шестого квартета. В обеих перед слушателями рисуются могучие монолиты, выстроенные в этом ансамбле равновеликими музыкантами.

Д. Шостакович... Квартет имени Бетховена и Юдина с полным основанием могут быть названы единомышленниками по одному лишь преклонению перед его творчеством. Юдина неподражаемо интерпретировала Вторую сонату Шостаковича, его Прелюдии и фуги, овеванное трагизмом военных лет Фортепианное трио. Она восторгалась его симфониями, жила ими, знала чуть ли не наизусть их партитуры. «Бетховенцы», как известно, выросли на музыке Д. Шостаковича, явившись первыми истолкователями его камерно-инструментальных сочинений (кроме Первого и Пятнадцатого квартетов), и, по неоднократным признаниям самого Дмитрия Дмитриевича, были вдохновителями его активной работы в этом жанре.

К сожалению, мы не располагаем записями, которые могли бы документально подтвердить общность трактовки М. Юдиной и «бетховенцами» камерно-ансамблевых сочинений Д. Шостаковича. Трио не было сыграно ими вообще, квинтет прозвучал всего три раза в 1942 году: дважды в радиопередачах и один раз в Малом зале МГК. Оба эти сочинения,

¹⁰ Кроме Квintета Ганеева, исполненного ансамблистами совместно с Юдиной с 1930 по 1941 г. семь раз, в их концертах прозвучали лишь Фортепианный квинтет Бородина (дважды) и Первый фортепианный квартет Брамса (один раз).

написанные Д. Шостаковичем для «бетховенцев», игрались ими чаще всего с самим автором в Москве и на гастролях (в том числе — зарубежных) — в концертах, радио- и телепередачах, на записях.

Но как М. Юдина, так и «бетховенцы» не просто любили музыку Д. Шостаковича, отвечавшую их внутренним духовным потребностям, соответствующую представлениям о камерности, которые были воспитаны в них произведениями Бетховена и Танеева. Творчество Д. Шостаковича олицетворяло для них современную музыку, пропагандистами которой они в равной мере были, точно так же как сама личность Дмитрия Дмитриевича соответствовала их представлениям о личности художника-гражданина. М. Юдина видела в Д. Шостаковиче «весь комплекс современного художника и человека»¹¹, «бетховенцы» — «известное мерило духовной нравственной чистоты, чистоты замыслов и помыслов композитора-гражданина»¹².

...Ансамбль М. Юдиной и «бетховенцев» уникален и по долголетию творческого содружества его участников, и по замечательным художественным результатам. Думаю, не будет преувеличением сказать: интерпретациями пианистки совместно с Квartetом имени Бетховена, о котором она вспоминала как о «неповторимом квартете»¹³, квинтетов Шуберта, Танеева и Шостаковича, Квартета A-dur Брамса поверяются высшие исполнительские достижения Марии Вениаминовны Юдиной — музыканта и мыслителя.

¹¹ Юдина М. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. См. в наст. сб.

¹² Цыганов Д. Неповторимые мгновения. — «Вечерняя Москва», 24 сентября 1971 г.

¹³ Юдина М. Фрагменты воспоминаний о Квартете имени Бетховена... ОРГБЛ, ф. 527, л. 11.

Февральская революция и Курсы Лесгафта

(и немного о родном городе Невеле)*

...Когда — после бури революции 17-го года — возобновились занятия в консерватории, я тоже к ним вернулась. А самую эту Февральскую революцию я провела именно на курсах Лесгафта¹, ибо в те дни, выйдя из дому, стихийно направилась с потоком людей и добрела и до района консерватории, и до курсов, о коих уже кое-что знала; там кипела — тоже стихийно — жизнь: кого-то кормили, кого-то вооружали, кого-то перевязывали, требовались люди грамотные, прыткие, храбрые... Я немедленно «пригодилась». В первом этаже, в одной из аудиторий, был склад оружия. Вооружали выпущенных из «Литовского замка» — тюрьмы поблизости. И я вооружала кого мне велели; я подчинялась тоже стихийно и бездумно — «велели что-то ради народа», стало быть — хорошо.

Где-то, в аудиториях, был штаб; среди них запомнился симпатичнейший пожилой, веселый человек, его все (и я, стало быть) называли «товарищ Ракита». Он давно уж не смыкал глаз, и мы все просили его хоть немного отдохнуть. Он

* Приступая в конце своей жизни к созданию воспоминаний, Мария Вениаминовна Юдина меньше всего заботилась о том, чтобы ее личность оказалась в их центре, хотя эти воспоминания и должны были охватывать несколько десятков лет и события, в которых она принимала непосредственное и большое участие. Вот почему этот «фрагмент воспоминаний» (так он назван и в рукописи) о юности Марии Вениаминовны — единственный, где она пишет о самой себе больше, чем в других воспоминаниях. Он был написан в 1969 г. Орывок публикуется впервые.

¹ Курсы Лесгафта — Курсы воспитательниц и руководительниц физического образования, созданные П. Ф. Лесгафтом в Петербурге в 1896 году. Ныне — Ленинградский институт физической культуры им. Лесгафта.

клял под голову какой-нибудь подвернувшийся фолиант и, отшучиваясь, дремал полчаса. На улицах шла стрельба, никто ничего не боялся, мы перевязывали и кормили; откуда брались припасы и перевязочные матерьялы — мы не знали. Вероятно, кто-нибудь изучил впоследствии историю сих дней в Петрограде в феврале и марте 1917 года. И мне было тоже 17 лет. Вероятно, на Курсах Лесгафта и был «революционный центр». А мы — это был попросту разный российский люд: молодежь, учащиеся всех формаций, выпущенные из тюрем (в том числе воры и разбойники!..), зеваки, любопытные, и, конечно, среди этого пестрого множества кто-то — невидимый толпе — разумно руководил нами. Погруженная тогда — в отрочестве — в искусство, я была далека от революционной тематики, но стихийные деяния ради народа пришли мне по сердцу, и я была как рыба в воде в этом кипении опасности, жизненного творчества и посильной помощи пострадавшим. Мне, между прочим, тоже выдали винтовку — заряженную — и научили обращению с нею; но она, негодная, все-таки однажды самосильно выстрелила, и, прошед сквозь четыре этажа, пуля, слава богу, на 5-м никого не ранила! К счастью, винтовка моя среди множества других стояла в углу. (Возможно, я ошибаюсь, возможно, здание Лесгафта было не пяти-, а четырехэтажное, но это ведь не имеет большого значения.) Так или иначе, пуля промчалась снизу доверху. Меня не покарали, не выгнали, только этот весь день дразнили, подшучивали — эх, мол, вояка! — и все-таки еще показали некие правила стрельбы — и все обошлось!

Дома оставались две старшие сестры и тоже что-то полезное совершали там, где учились, — Флора в Психоневрологическом институте (Бехтерева), Анна на своих Курсах Лохвицкой-Скалон². И наша хозяйка Елена Матвеевна Герценберг, и она тоже чем-то, вероятно, помогала. Я только один раз сбегала с Торговой улицы на Пушкинскую пешком (то есть бегом) и возвестила, что я жива, не убита, не ранена, не арестована; облобызала всех и помчалась обратно к своей бурной активности. Вскоре начали перепись населения³, и мы нацепляли красные бантики, ходили по двое, трое по домам и фиксировали «состав населения»; где

² Курсы Лохвицкой-Скалон — женские естественно-научные курсы, основанные в 1903 г. М. А. Лохвицкой-Скалон. Курсы готовили педагогов естествознания и географии для женских учебных заведений России.

³ Городская перепись населения проводилась в России в 1917 г.

встречали нас радостно, где злобно, где пугливо, а где и никого уже не было, сбежали. Потом были заседания районных Советов. Мне велели «вести протокол». Ужасно волнуясь, я быстрехонько писала все подряд без разбору. [...] Заседания перенесли на б. Офицерскую улицу, в помещение бывшей полиции, ставшей милицией; начинались новые будни, мы все хлебали некий суп из общей миски. В чем именно заключались мои обязанности, кроме заседаний, я уже не помню. Мне надели на руку повязку, я входила в трамвай, возобновившийся тем временем, с передней площадки, говорила: «Свой», безмерно гордясь... Ночевала я уже дома и ранехонько мчалась на свой пост. И вот однажды в облики милиционера я встретила своего профессора, свое вроде божество — Николая Николаевича Черепнина — именно на этой Офицерской улице, которая и упиралась в консерваторию. Николай Николаевич остановился с изумлением как вкопанный... «А мы вас искали, недоумевали, беспокоились! — воскликнул он. — Что это такое?» — и он дотронулся до милицейской повязки... Я пришла в смятение, в сознании вновь вспыхнули увертюры Вебера, симфонии Шуберта, Моцарта, моя игра в студенческом оркестре на литаврах, я ничего не могла возразить и только что-то проямлила про долг перед народом; ...Черепнин глядел на меня сверху вниз (он был статен и высок, наш дорогой мэтр) с доброй улыбкой, с удивлением, строгостью, с симпатией учителя к «обезумевшему» ученику... (Два года тому назад приезжал в СССР его сын, [...] плодовитый композитор, написавший оперу «Дни нашей жизни» по Леониду Андрееву, — так вот Александр Николаевич Черепнин рассказывал мне, что Николай Николаевич всегда меня помнил и частенько вспоминал!..)

Вот в этот момент именно «стихийная революционность» отступила перед тем, что зовется «симфонизмом». Занятия возобновились, все так или иначе наладилось, все занялись своим непосредственным делом... Но мне не хватало, недоставало так называемой «общественной пользы», и я поступила на курсы руководителей детских площадок, они не мешали консерваторским занятиям.

Когда я их окончила и в консерватории наступили каникулы, все получили те или иные предложения работы. Я уехала домой к папе и маме, в наш милый город и милый (дотла в Отечественную 41-го года сгоревший) родной дом, и, объединившись с некоторыми местными учительницами, мы там и открыли Первую детскую площадку в Невельском го-

родском саду, тенистом, с прямыми и причудливыми аллеями, с широким кругом, усыпанным песком, столь пригодившимся нам для игр, с несколькими водоемами. Детей было человек сорок, две русскоязычные группы, одна большая еврейская. «Старшей» мы все признали еврейскую профессиональную учительницу, великолепного педагога, с выдумкой, ответственностью, любовью к детям, маленькую, худенькую, добрую, ласковую, но умевшую, однако, держать группу в узде. Мы все у нее учились. Но учились еще на лекциях, изредка читанных директором учительской семинарии Григорием Антоновичем Русецким, великолепным, многознающим, опытным педагогом; бывали иногда и «заседания»; на них присутствовали «главы городского управления» и просто всеми уважаемые люди, в том числе мой отец, земский врач в прошлом, добившийся в нашем городе организации артезианских колодцев и тем избавивший город от эпидемий, несколько юристов, среди них очаровательный «лодочник-байдарщик» Ник[олай] Ник[олаевич] Успенский, женатый на еврейке-портнихе (красавице) — что тогда было редкостью! — и другие. Они спрашивали нас, учительниц, о наших успехах в воспитании и предлагали и оказывали ту или иную помощь, денежную — в приобретении пособий для игр, рисования и пения. В конце «сезона», при наступлении осени, когда уже золотился наш милый городской сад, мы сдали городской комиссии (кажется, это опять были Успенский, мой отец, Русецкий и, кажется, «казенный раввин» Эббе Нейштадт, не переносивший земляники, ученый и скромнейший ребе) свою работу; все были довольны, дети были горды и счастливы, будучи в центре внимания, получая скромные награды, мы плакали от радости, нам вручили похвальные грамоты.

Были, однако, в течение занятий и некие скорби: в моей именно — русскоязычной — группе имелся «заводеловка», мальчик-переросток лет восьми-деяти, почти беспризорник, проживавший у нелюбимых и нелюбящих родственников, по имени Акинфа; он всем перечил, всех дразнил, смеялся над еврейскими детьми (акцент, жестикуляция, «завывания»...), дрался и т. п. Мы все (я особенно, ибо несла за него ответственность!) его увещевали — словом и примером. Но однажды Акинфа перешел все границы возможного — кого-то избил, кому-то из старших нагрубил, что-то украл, и было «проголо-совано» его изгнание; и когда наступило исполнение «приговора» — час разлуки — заплакала произвольно я. И тут произошло Акинфино «второе рождение!» — заплакал и он;

у всех просил прощения, украденное вернул и с тех пор всюду на территории «площадки» меня сопровождал, как верная собачонка; он также объявлял всем, что «за всю свою жизнь» (!) еще не видал, чтобы учительница плакала об ученике, объясняя своими, не помню уже какими именно, словами: плакала «о душе и жизненном пути» озорника. Именно этот смысл лежал в основе его удивления и стремления к добру.

Итак, Курсы Лесгафтагодились больше милиции. А эпизод с Акинфой был началом моей в дальнейшем пожизненной педагогической работы. Фамилия еврейской учительницы была Нимбург; она и вся ее семья родительская (она была незамужняя; тогда, по крайней мере!) считали себя вполне обеспеченными; однако их обедом изо дня в день была картошка с козым молоком (оно дешевле коровьего — недаром субстанция коза воспета Шолом-Алейхемом, еврейским Чеховым!). Сливочное масло они ели только по большим праздникам или тогда же — знаменитые «шкварки», «грибенес» — выжарки гусяного сала! Как известно, есть меланхолическая песня о картошке, изо дня в день картошка — «бульба».

[...] Работала я на нашей «площадке» с русскими детьми. Приходя домой изрядно усталая от напряжения всех сил, ибо и дети трудны, и профессия-то новая, я частично играла, а чаще вечерами читала Блаженного Августина, Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова. Или мы с родителями катались на лодке, из речонки Еменки выплывая в огромное озеро, тоже именовавшееся Невель, ибо далекие водные путешествия требовали целого дня, из озера Невель через извилистую речку Плисса с топкими берегами и неисчислимыми белыми лилиями — в озеро Плисское невиданной и неслыханной красоты; ведь вокруг Невеля был так называемый «Озерный край», и к нему спускались отроги Валдайской возвышенности. Мы поистине выросли в земном раю, сад наш спускался к Еменке, мы купались, плавали, гребли, не боялись ничего, не холили себя, не хворали и не ссорились. Дорогая наша мама приучила нас ко всяческой доброте: по пятницам две интеллигентные женщины-библиотекарши, продавщицы писчебумажных товаров, от еврейской общины собирали на еврейских бедных, по субботам им подобные — на русских; мы, моя сестра Аня и я, обожали вручать им сколько-то серебряных монет; но по пятницам приходил один нищий самолично, мы его побаивались; он был высокого роста, в ермолке,

в замусоленном лапсердаке, с длиннейшими пейсами (еврейское простонародное наименование бакенбардов), не брал денег из женских рук и грозно кричал: «Ахцейн копкес ауф'н тѣ:ш!» («18 копеек на стол!») — 18 — мистическое еврейское число. 18 копкес были всегда приготовлены, и устрашающий старец уходил...

Я немного отвлеклась. «Площадка» наша была прелюдией дошкольного образования⁴. [...]

Некоторые люди, упомянутые кратко, — это не только люди Шолом-Алейхема, но и Чехова, и Андрея Платонова. И, конечно, мир великого, незабвенного, гениального Михоэлса, о коем я имела честь и горестное счастье написать и особо⁵.

Немного о людях Ленинграда *

О север, север — чародей...

Тютчев

Мы, ленинградцы — северные люди, северные души, ни на что в мире свою столицу не променяем... Иной раз мы — «московские ленинградцы» — заевивались, однако, и за Ленинград, в старый город Сердоболь с его задушевым именем (теперь — по-карельски — Сортавала), тряслись на грузовой машине 17 километров до так называемой «дачи Маннергей-

⁴ Дошкольное образование — имеется в виду дошкольное воспитание, начальная ступень системы народного образования, созданной после Октября 1917 г.

⁵ Незавершенные воспоминания М. В. Юдиной об актере и режиссере Михоэлсе входят в ее также незаконченную работу о поэте А. С. Кочеткове (автограф хранится в ОРГБЛ, архив М. В. Юдиной, ф. 527).

* В архиве М. В. Юдиной в ОРГБЛ хранятся черновики ее воспоминаний, имеющих общее заглавие «Ленинград». Рукопись состоит из нескольких, большею частью незавершенных разделов, хронологически связанных. Самый большой и наиболее законченный фрагмент назван М. В. Юдиной «Немного о людях Ленинграда». Это заглавие, соответствующее содержанию нижепубликуемых воспоминаний, принято в настоящем сборнике. Воспоминания публикуются впервые. Эпиграф взят М. В. Юдиной из стихотворения Тютчева «Глядел я, стоя над Невой...». В черновике есть и другой вариант эпиграфа: «Здесь будет спор живых достоинств» (Борис Пастернак. Волны) — и его истолкование М. В. Юдиной: «Достоинств людей, их творчества, их биографий, их страданий, их путей». М. В. Юдина работала над этими воспоминаниями в 1965—1966 гг.

ма» на берегу некоей бухточки Ладожского озера, где обосновался Дом творчества Ленинградского союза композиторов... И меня однажды (а потом и вторично) занесло в сию обитель:

Всегда боясь людских скоплений:
Нарядов, сплетен, суеты —
Я среди мирных сих селений
Нашла предел своей мечты.

С утра призывный гонг — кастрюли
О ложку животворный звон!
Спешу на праздник рту и скулам!
И будешь сыт и упоен!..

В беседах с доброй тетей Женей
Вставал сожженный отчий дом...
(Она пришла из наших сеней!..)
Их смел немецкий бурелом!

О Ладога, вода большая,
Озер Царица, Вод Вода!
Как дяде Мише рыба стая,
Ты не далась мне никогда!

Насмешки легкой, шутки милой
Леви аттическая соль —
Все чаровало, все манило,
...Как дамских кудрей пергидроль!

Творцы маститые резвятся,
Впадая в детство так и сяк...
Счастливцу в мертвый час приснятся
Париж, Нишиш, амур, табак...

Хвала ж творцу и чародею
Сих мест — Рувиму Пергамент!
Красуйся назло лиходею,
Наш Дом — музы́ки монумент!

и т. д.

Он еще разворачивался изрядно долго «про всех и все» в сортавальском житьи-бытьи, мой шуточный опус и, возможно, сохранился в «архивах» уютного дома, но не пускаться же на розыски эдакой пустяковины!..

Да, там легко и отрадно дышалось, и в основном съезжались туда люди тихие, скромные, сосредоточенные, работавшие, сочинявшие, инструментовавшие, редактировавшие в дощатых хижинках-студиях на плохоньких пианинишках или запершись в своих личных комнатах; но имелся и просторный зал, гулкий и звонкий, украшенный разнородными комнатными растениями, с превосходным концертным роялем. Отрадно было играть на нем! Все были благожелательны друг к другу и учтивы друг с другом, были вместе и сами по себе. Кругом

звенели сосны, шелестели серебристые тополя, в бурную погоду издалека глухо доносился рокот «большой воды» (открытого озера); имелись при взрослых кой-какие дети, порой жрецы искусства снисходили до них, и устраивались детские праздники, реквизиту было достаточно, и фантазия работала в направлении древних саг! Трапезы в нехитрой, просторной, архитектурно логичной кухне шведского образца, с изразцовым очагом, с душистой деревенской пищей в глиняных мисках, являлись поистине отдохновительными и бесхитростно веселыми. Там и острословила красивая композиторша Наташа Леви. Там зачастую пребывал Владимир Владимирович Щербачев, человек замечательный, трудный, трагический, возвышенный, с острыми углами характера и умозрения и вместе с тем преисполненный некоей неотразимости. Всегда он там много работал. А в тот первый август, что я гостила в Сортавале, он и показывал нам свою комическую оперу «Табачный капитан», о коей имеется строфа в моих, с позволения сказать, «комических» стихах (да и «стихи» лучше поставим в кавычки!).

Щербачев создал свою композиторскую школу, предшествующую школе Дмитрия Дмитриевича Шостаковича... Он собрал вокруг себя, можно сказать, всех истинно одаренных молодых композиторов Ленинграда, Тбилиси и других городов; он первый противопоставил новое мышление исчерпавшей себя до предела школе Римского-Корсакова... Мы были с ним истинными друзьями, безо всякой лирической струй! Был он человек яркий, кончина его — внезапная — для всех, с ним осмысленно и дружественно соприкасавшихся, явилась чрезвычайным горем; лишь поток времени постепенно уносит это горе — и то не сотрет до конца... Общеизвестна глубокая внутренняя связь его музыки с поэзией Александра Блока¹... На долгие, долгие времена, вероятно навечно, запомнит человечество проникновенное исполнение его романсов на тексты Блока покойной Ксенией Николаевной Дорлиак, матерью Нины Львовны Дорлиак; они и были посвящены ей автором...

Хочешь не хочешь, а слезы неудержимо льются, когда слушаешь «Косы Мэри распущены», или «Та жизнь прошла», или «Двойник»... Это — как бы самая сердцевина лирики... Музы-

¹ В. В. Щербачевым написаны романсы на слова Блока, фортепианная сюита на мотивы стихов Блока «Нечаянная радость» и Вторая симфония для солистов, хора и оркестра на стихи Блока.

ка нашего дорогого Владимира Владимировича давала тексту еще бóльшую прозрачность и окрыленность. Именно:

Так души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...
(Тютчев)²

А незабвенная Ксения Николаевна была поистине великой артисткой и на удивление сильной, героической личностью и вместе с тем женщиной, как бы истаивающей в печальной нежности... Неукоснительным трудом, как профессор Петербургской (потом Ленинградской) консерватории, строила она сама, рано овдовев, свою жизнь и воспитала Нинолю (как звали тогда все Нину Львовну в пору ее юности) и Димочку — красоты неописанной, кумира всей семьи (впоследствии молодого актера Театра Вахтангова, как известно, также безвременного погибшего).

Ксения Николаевна давала систематически превосходные камерные концерты — неизменно многолюдные, неизменно обновляя программы таковых. Великолепен был ее Мусоргский. Незабываема и «Вера Шелоба» с оркестром Ленинградской филармонии (в концертном исполнении). Ее сценическая деятельность в Маринском театре (ныне Театр имени Кирова) была в «мое время» (20-е годы нашего века), увы, уже позади (преждевременно, вероятно, из-за воспитания детей). У нее дома на стенах висели фотографии ее в Эльзе, Елизавете, Брунгильде, Зиглинде³...

И я долгое время тоже была невычитаема из жизни этой семьи на Каменноостровском... Звонишь — раздается грозный лай, открывают, и Карó трусит навстречу, кладет исполинские свои лапы тебе на плечи и лижет физиономию не только допущенного, но и родного гостя; Каро — из последних моги кан, то бишь сенбернаров. Ездил я к Ксении Николаевне на наши бесконечные репетиции, ибо много лет имела счастье быть постоянным ее концертмейстером, и всегда мы вместе музицировали, выступали вместе. Кроме вещей Владимира Владимировича Шербачева, неизменный бурный восторг вызывала «Песнь Гаэтана» из «Розы и креста» Блока — поистине вдохновеннейшее сочинение Михаила Фабиановича Гнесина. Еще его «Rosarium» — из Вячеслава Иванова... Еще — Дебюсси... Добавлю: я была также первой (после автора, и дол-

² Строки из стихотворения Тютчева «Она сидела на полу...».

³ Эльза, Елизавета, Брунгильда, Зиглинда — героини музыкальных драм Рихарда Вагнера.

гое время единственной) исполнительницей Второй сонаты Щербачева... В доме Ксении Николаевны господствовало радушие; после многочасовых занятий, в поздний петербургский час, — чаепитие, приходили ее ученицы, Нинулины друзья, сестры Ксении Николаевны за добрым и назидательным словом...

Анализ произведений В. В. Щербачева в этих воспоминаниях немислим. Материал — поистине необозрим... (Я говорю о ленинградской нашей жизни вообще...) А венцом работ Вл[адимира] Вл[адимировича], связанных с Блоком, является его Вторая симфония с хором на тексты Блока. Мучим в своей многообразной музыкальной деятельности — как всякий истинно творческий человек — Щербачев был изрядно; как всегда, мучим персонами неизмеримо меньшего калибра... Воспоминание о нем вызывает одновременно и глубокое уважение, и острую жалость...

Набирал сил — духовных и физических — для грядущих великих трудов на ниве органной наша гордость, профессор Исай Александрович Браудо. Встречалась я с ним, и с его супругой Лидочкой, и с Настенькой — дочкой, и падчерицей Гулей. Настя-то теперь умная, ученая, органистка и чембалистка, — ох, уж и вышколили ее папа с мамой!.. Бывало, спросишь их: «А как Настя поживает?» — «Ужасно!» — гласит ответ. «Почему же? — удивишься. — Ведь ей все дано!» — «Да потому, что мы ей вечно то или иное запрещаем! То кино, то каток, то поздно домой является и т. д.» Вот и получился экземпляр на диво — это я говорю, а родители, вероятно, думают: и впрямь так и есть! [...]

...Однако сортавальская влага, сортавальские закаты, пламенеющие во весь купол небесный, озаряющие нездешним блеском композиторские лица с памятью дум, страстей, блеска и катастроф на них, — сортавальская жизнь ждет нас, для того чтобы мы поскорее с нею покончили. Много бывало там хороших людей, один покойный Юрочка Кочуров чего стоит! Вот поистине чистейшая душа; о таких сказано: «Блаженны чистые сердцем». Вдова его, Ксения Михайловна, живет в Ленинграде [...].

В тот 48-й год после Сортавалы однажды я обедала у них, как было легко, светло и отраднo; еще на диванной подушке сидел древний розовый ангорский котик, макал лапку в мисочку с супом и облизывал — обедал со всеми вместе. Никого не осуждали, никакой карьеры не «достигали», то был скромный «пир дружбы».

Разумеется, Юрий Владимирович Кочуров — ученик Владимира Владимировича Щербачева. (Однажды Юрий Николаевич Тюлин — теоретик и композитор тоже этого «круга» музыкантов — как-то сказал в спорах о школах композиторства: «А вот посмотрите, как органично развивается Юрочка Кочуров — как цветок растет!») Есть у него романсы на слова Пушкина, за них — незадолго до своей кончины — получил он Государственную премию; есть симфоническая поэма «Макбет»; есть одно-единственное сочинение — великолепное! — для фортепиано (впрочем, еще 2 миниатюры тоже фортепианные) — *Adagio*. Оно зафиксировано в записи (моего исполнения); теперь, к счастью, оно живо не только в рукописи (подумать только, оно не издано — невероятно, но факт!). Оно своеобразно, печально и торжественно, родственно без подражательности *Adagio* из «*Hammerklavier*» — 29-й сонаты Бетховена. Последним сочинением Кочурова явился сонет Петрарки «Благословен год, месяц, лето, час...» для баритона с органом.

Если можно сказать о Щербачеве, что он был как мятежный петербургский вечер, то Кочуров Юрочка подобен нескольким незабываемым мгновениям в тихом, безмолвном лесу; как у Пастернака сказано: «Пронизан солнцем лес насквозь»⁴.

И сам он, и его музыка (несмотря на «традиционность») излучали свет и тишину. В этом смысле он был и остался в нашей памяти глубоко исконно русским явлением.

Юрий Владимирович Кочуров провел всю блокаду в Ленинграде, много и разносторонне работал там в это грозное и едва переносимое (или вовсе непереносимое) время. Он и скончался потом (в 1952 году), как жертва этой блокады, — как известно, перенесший дистрофию уже полностью никогда не восстановим... Он постепенно терял зрение, последствия дистрофии неумолимо разрушали весь его организм.

Итак, о ней, если я смею говорить, о блокаде-то, и я кое-что рассказать могла бы, о конце ее, — но еще до прорыва кольца... господи, как стремилась я в Ленинград — «умереть у стен Ленинграда» как *minimum*... Кончила я в первые месяцы Отечественной войны краткосрочные курсы медицинских сестер⁵, имела военный билет, коим была безмерно

⁴ Строка из стихотворения Пастернака «Тишина».

⁵ О том, как М. В. Юдина училась на курсах медсестер, см. воспом. Л. Мухаринской, опубли. в наст. сб.

счастлива, но сознавала, что ничего не умею; на практике в госпиталях обливала слезами тяжелораненых, и пользы от меня не было никакой... Надлежало искать и найти другие пути помощи страждущим; вот я и просилась в Ленинград: уж там-то дел было по горло, но не так-то просто было попасть туда...

Дмитрий Дмитриевич Шостакович, тогда уже прилетевший из Куйбышева (куда был эвакуирован — спасен, слава создателю! — из осаждаемого Ленинграда) — на одно из исполнений своей истинно великой Седьмой симфонии — в Москву⁶, хотел помочь мне послужить народу и отечеству — считал необходимой встречу и разговор с генералом Миловским — как сейчас помню! — который уж прикомандировал бы меня к чему-то полезному в Ленинграде; но, увы, стремительно это пересечение судеб не получилось; вскоре Дмитрий Дмитриевич должен был вернуться в Куйбышев, а мне одной, конечно, немислимо было добиться таковой мобилизации...

А в Москве в этот первый — грозный, величественный, испытующий — год войны (особенно до весны 1942 года) тоже оставалось уже мало музыкантов, могущих осуществить ответственные программы на радио. А как они были необходимы! Как утешали разбросанных «по всему свету», по всей страждущей нашей родине, оторванных от многого дорогого самых разных людей!.. Не говоря уже о фронте!.. Какие письма получали мы в Москве отовсюду, исполненные благодарности, нежности, вопрошаний, отваги, иной раз — отчаяния или терпеливого страдания!.. (Я лично долго — свыше двух лет — вела переписку с одним молодым лейтенантом, в первом письме спросившим меня «содержание» двух пьес, исполненных мною по радио, — баллады Лядова «Про старину» и (кажется) одной из небольших пьес Мусоргского. Когда я немедленно ему ответила как могла — он с гордостью отписал мне: «А товарищи мои смеялись надо мной — разве, мол, профессор тебе ответит?!» Потом писал о своих ранениях, о боях, о семье, потом стал звать меня своей «второй матерью» и испросил совет, «вступить ли ему во второй брак», ибо первая его жена куда-то исчезла...) Однажды после исполнения Фантазии с оркестром и хором Бетховена (а исполнений таких — под управлением

⁶ Шостакович присутствовал на исполнении Седьмой симфонии в Колонном зале в Москве 29 марта 1942 г.

С. П. Горчакова — было много) пришло письмо с передовых позиций — помню краткую выразительность текста:

«Слышали Фантазию Бетховена в Вашем исполнении. Одобряем. Благодарим. Смеем Вас заверить, что защитим советскую культуру и в том числе Вас.

Снайперы Антонов и Терентьев».

[Были] и многие другие неповторимые (даст бог!!) документы. Я долго их хранила. Но сохранить не удалось. Ведь и нам в Москве не жилось тогда легко. Разумеется, мы и не стремились к легкости, не помышляли о ней нисколько — как-нибудь самому с близкими не умереть внезапно, что-то полезное для всех совершить, что удавалось кому как... Многие, многие разъехались, разбежались, были мобилизованы, ушли — кто с лучшими, высокими целями (о, наше Ополчение, — поклонимся еще и еще в ноги ему, этим людям, их простому величию..!), кто не мог не покинуть Москвы со своей работой, со всем коллективом, кто спал своих близких — стариков и детей, а кто спал самого себя...

Итак, в Москве тогда — то есть в первый год войны — в качестве действующих музыкантов, могущих осуществить серьезные камерные, симфонические программы, оставались, кроме одного оркестра Радио, дирижеры — покойный Николай Павлович Аносов (упомянем здесь — до чего симпатичнейший, благожелательный человек!), Сергей Петрович Горчаков, неповторимый Квартет имени Бетховена: Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский, В. В. Борисовский, С. П. Ширинский, известные певицы — Наталья Петровна Рождественская, Фаина Сергеевна Петрова, концертмейстер Антуан Бернар (тоже человек трогательной доброты), скрипачка Марина Семеновна Козолупова, Сергей Иванович Мигай, тогда еще в полном обладании своего чудесного голоса, я, пишущая строки. Звезда Святослава Рихтера только что всходила... Да простят мне те мои colleg'и, коих помню более смутно и здесь пока не упоминаю; конечно, я в дальнейшем напишу и о них, постараюсь — обо всех! [...]

Еще оставался в Москве живым творческим организмом мемориальный Музей А. Н. Скрябина; он был именно не только мемориальным; в нем в это труднейшее время теплилась живая горячая жизнь, на улице Вахтангова, 11. Кроме того, там происходили ежегодно вечера памяти Болеслава Леопольдовича Яворского. 26 ноября — памятная для всех, печальнейшая дата кончины этого громадного, своеобразного, всеобъемлющего, гениального деятеля, реформатора (фанта-

стического — и фанатического отчасти, может быть, как и положено реформатору: «Hier stehe ich und kann nicht ander's!»⁷ (Мартин Лютер). [...] Болеслав Леопольдович скончался в Саратове, где находилась эвакуированная Московская консерватория и где он провел свой последний Баховский семинар, — за письменным столом, внезапно, имея от роду лишь 62 года.

Заслуги деятельной и плодотворной жизни Музея Скрябина принадлежат директору музея (ученице Болеслава Леопольдовича) — Татьяне Григорьевне Шаборкиной, ее сестре — концертмейстеру Анастасии Григорьевне Шаборкиной, Марии Александровне Скрябиной-Татариновой, Екатерине Александровне Крашенинниковой, Ирине Ивановне Софроницкой, то есть супруге сына Владимира Владимировича впоследствии, Александра Владимировича.

Эти люди были поистине влюблены в свое дело, в свой музей, поклонялись Скрябину, Софроницкому, отчасти Яворскому. Они и хранят его архив. Там много, много играл и любил играть Софроницкий. Это истинные подвижники, безмерно трудолюбивые и смиренные. Кое в чем мы с ними очень разнимся, но это не столь важно... Как не любить, не ценить людей бескорыстных, убежденных, знающих, жертвенных?.. Спасибо им!

Но вернемся на «главную дорогу» по Москве — «закруглимся» и помчимся вновь в Ленинград!..

Вот и я была необходима в Радио; хотя мне тогда и казалось, что этого мало, одного искусства... Потом начали что-то посылать в Ленинград, пищу через Ладожское озеро... Как-то достали в Союзе композиторов некое грандиозное количество общеизвестного питающего препарата гематоген; вот и тащили мы однажды — один превосходный человек, старый вахтер по имени Петр, и я — ящики этого гематогена «на край света» «своим ходом», где никакого уже не имелось транспорта, — на некую пристань, откуда и надлежало гематогену сему приплыть для поддержки умирающих и стойчески державшихся добрых людей. Дошел ли он? Дошло ли многое другое, посылаемое тут и там? Когда не удавалось помочь многим — помогали немногим; были добрые храбрые летчики, они охотно и просто брали какие-то узелки и кульки, и неисповедимыми путями удавалось нам их разыскать,

⁷ «На том стою и не могу иначе!» (нем.).

а им — находить адресатов... если они еще не умерли, не лежали холодными трупами в опустелых, оледенелых и полуразрушенных жилищах... ..

Поздней осенью 1943 года уже не разрешено было оставаться в Ленинграде, пришлось вернуться в Москву, в Московскую консерваторию и к прочим своим обязанностям. Однако в феврале 1943 года нас, концертантов, стали небольшими группами — это называлось бригадами — посылать в Ленинград; летели мы самолетом через Ладожское озеро с пулеметчиком; нас обстреливали, но все остались целы; успели командировать 3 бригады солистов: Давид Ойстрах, Яков Зак, Яков Флиер, Матвей Сахаров; мне выпало быть в бригаде с Ирмой Петровной Яунзем и ее супругом и диктором Григорием Аполлоновым и (какая радость!) с Владимиром Николаевичем Яхонтовым и его пианисткой Елизаветой Лойтер⁸. (О нашей работе в эти три недели потом.) А в середине лета 1943 года мне выпало счастье лететь одной на работу в Ленинградское радио и для лекций в оставшейся консерватории сперва на два месяца, потом срок был продлен еще на два.

В это-то время, в блокаде, в новом качестве защитника Ленинграда в комплексе ПВО я встретила там старинного товарища по университету — Владимира Сергеевича Люблинского, ученого, хорошо известного во всех книгохранилищах и рукописных отделах основных библиотек нашего отечества... Я сперва училась и на отделении классической филологии

⁸ Е. Э. Лойтер так вспоминает об этой поездке в Ленинград: «Ранним февральским утром, в стужу, мы собрались на аэродроме. Дул ветер с острым, колючим снегом. За окном полная тьма — ждем оформления документов, вылета. В небольшой группе пассажиров в основном военные, на нас обращено особое внимание — в блокадный Ленинград не так часто летают пассажиры сугубо гражданского вида... Позже других — трудно было добраться на аэродром — появилась Мария Вениаминовна. Мы не сразу ее узнали: длинная, до полу, солдатская шинель, подпоясанная толстым ремнем, на голове потрепанный треух, за спиной туго чем-то набитый солдатский мешок («сидор», как шутливо называют его солдаты), Взволнованная, возбужденно рассказывает, как она боялась опоздать... Веселый, задорный молодой летчик Борис Г., недавно окончивший Академию имени Жуковского, наш попутчик, шутливо спросил Марию Вениаминовну: «Чем это набит ваш сидор?» Мария Вениаминовна серьезно, значительно ответила: «Это продукты, я везу их моим ленинградцам». Ответ снял шутку. Всем было ясно, как трудно собрать из скудного пайка столько продуктов. Долго ей, наверное, пришлось отказывать себе в самом необходимом, чтобы накопить подарок голодающим ленинградцам...» (неопubl. рукопись).

(и имела счастье еще застать замечательнейшего Фаддея Францевича Зелинского), и главным образом на отделении истории средних веков у драгоценных наших учителей Ивана Михайловича Гревса, Ольги Антоновны Добиаш-Рождественской и Льва Платоновича Карсавина, где и блистали тогда среди нашей небольшой группы медиевистов Владимир Сергеевич Люблинский и его будущая супруга Александра Дмитриевна Люблинская (тогда Шура Стефанович). Ученый, увы, из меня не получился, музыка меня очень отвлекала, но я счастлива тем, что в меня крепко были вложены некие основы интеллектуального и этического бытия вообще. (Я не умаляю воспитания, данного мне в нашей семье, в семье земского врача, моего отца, отдавшего всю свою жизнь народу — на деле, а не на словах!.. — и жертвенного — ради нас, детей, и бесчисленных страждущих кругом — примера нашей матери!..) Я получила некие ключи к гуманитарному познанию вообще, необозримое поле мышления в целом, из коего могу черпать до гробовой доски... О, что это были за люди — и учителя, и ученики!.. То был поистине цвет человечества! Бескорыстие, трудолюбие, ответственность, активная доброта, сила мысли... О карьере не помышлял никто, все было подлинным, из чистого металла, без подделок...

Нельзя не упомянуть — пусть кратко! — упомянуть, так сказать, глубоко склонившись пред их памятью, — супругов Бахтиных — Всеволода Владимировича, «восходящую звезду медиевистики» (вернее, уже взошедшую в 20-е годы нашего столетия), и его супругу — Евгению Савельевну Бахтину; покойная Евгения Савельевна не училась с нами и была старше своего мужа; она появилась в кругу этих людей позже, вдовой, еще хранящей в своем облике следы чрезвычайно одухотворенной красоты... Был еще Сережа Ушаков, совсем юноша; одна фамилия чего стоит!.. Сережа едва ли не наизусть знал всего Данте в подлиннике...

[Многие] стали серьезными, крупными учеными; Александра Дмитриевна Люблинская — известный историк — была любимой ученицей Ольги Антоновны Добиаш-Рождественской... она — человек строгой дисциплины в жизни и науке; ее супруг — Владимир Сергеевич — более экспрессивен; вероятно, потому ему и ближе искусство, в частности музыка, самое загадочное, самое необъяснимое искусство... Александра Дмитриевна как-то написала, что муза Клио будит ее с рассвета (меня — и Полигимния, и Мельпомена,

и Евтерпа)⁹, а Владимира Сергеевича, вероятно, и та, и другие...

Многим — и мне в том числе — известно, как любимы были исторические курсы Владимира Сергеевича в Ленинграде, в Академии художеств, в конце 40-х годов! (Теперь немного отвлекусь, как человек, свыше сорока лет — по мере своих сил и возможностей — учивший так называемое молодое поколение. Учебный план наших художественных вузов битком набит разнородной начинкой; как будто бы все и полезно... Но в нашей вечной борьбе за сокращение учебного плана во имя творчества однажды некий умный историк сказал: «Как может студенческий мозг выдержать ежедневно шесть или восемь часов гениальности?» (тех или иных лекторов)... А я добавила: «А если негениальности?» Хуже это или лучше?.. Лучше или еще тяжелее? Далее: когда же быть наедине с самим собой? Когда же думать? И в молодые годы хочется-то ведь и другого — воли, мечты, развлечений. Не жить же по Джону Ноксу!¹⁰ Вот потому-то и сбегаются все на живое, вибрирующее слово (как писал о лекциях историка Савина Борис Пастернак в «Охранной грамоте»!..).

А мы все, как любили мы наших учителей — Ивана Михайловича, Ольгу Антоновну, Льва Платоновича, как они были насыщены мыслью, безмерным и легко ими носимым грузом безграничной образованности... Лекции по истории эллинской религии Ивана Ивановича Толстого! Это было именно некое «буйство» познания (при чеканной, сдержанной форме, при подчеркнутой аскетической прозрачности поведения и слова лектора, едва ли не «сухости» стиля). То был — в скорлупе урока, лекции — Дифирамб. И на этих занятиях нас тоже было мало; сидела на них, в упор глядя на Ивана Ивановича громадными хрустально-дымчатыми очами, гениальная женщина, Ольга Михайловна Фрейденберг, сама — миф, сама — сивилла, сама — философ, двоюродная сестра Пастернака, умершая задолго до него, — еще не понятая, не разгаданная, не узнанная... философ и филолог-классик.

⁹ Клио — муза истории, Полигимния — муза пения и пантомимы, Мельпомена — муза трагедии, Евтерпа — муза музыки и поэзии.

¹⁰ Джон Нокс — шотландский церковный реформатор. Для Джона Нокса были характерны ортодоксия и пламенный фанатизм, полная нетерпимость к другим, помимо кальвинизма, религиозным направлениям, например к католицизму.

А теперь: если в этих воспоминаниях будут «обделенные», то это в основном те, кто и тогда был обделен стремлением к лучшему. Как сказал Пастернак, «а обнесенный будет вечно трезв»¹¹. Трезвость ума не всегда прекрасна, увы. Подчас — когда она чрезмерна, однокрасочна, без обертонов, школьно-понятна — она и не поучительна; и не магнетична; отсюда, из источника неодаренности, и рождается обида на тех, кому дано приковать к своим словам и деяниям человечество... У кого отсутствует образ, человеколюбие, мудрость, новизна, кто не искрится сам, тот ненавидит и блеск другого; как и «правда глаза колет» — колет глаза и талант...

«Побивайте Шекспира камнями, выколите Копернику глаза» и т. д.¹²

Что это такое? «Комплекс неполноценности»... К примеру: вот Сергей Иванович Танеев — он был поэт своего Дела — «контрапункта строгого письма». Он был одержим нидерландцами, он буквально молился на них. Он говорил своим ученикам порою: «Правильно, но некрасиво». За этот его жар все ему прощается, то есть почти «цитатная» мозаика из разных авторов почти во всех его сочинениях, даже в моей некогда пламенно любимой «Орестее» (которую я дважды ставила — и в консерватории Московской, и в ВТО) и в знаменитом Квинтете g-moll...

В те ранние годы ленинградской юности, помню, были очаровательные встречи с московскими музыкантами (композиторами, артистами, критиками). Отчетливо помню тогда **молодых (то были первые встречи мои с ними)** Павла Александровича Ламма, Александра Абрамовича Крейна, Николая Яковлевича Мясковского, Максима Губе — отца Алисы Максимовны Шебалиной, Льва Моисеевича Цейтлина, супругов Александровых — Анатолия Николаевича и Нину Георгиевну, помню взаимные демонстрации — их и наши, радушие, доброжелательство, живой интерес друг к другу...

Потом были и концерты — первые исполнения симфонии Германа Бика и концерта Веры Виноградовой... Странно — я уж и не помню, какой был оркестр, кто дирижировал, оба сочинения были приняты очень сочувственно.

Вера Павловна Виноградова — нижегородка, женщина исключительного очарования, кумир многих влюбленных в нее молодых (и старых) музыкантов, автор множества не-

¹¹ Строка из поэмы «Спекторский».

¹² Цитата из романа Достоевского «Бесы».

больших сочинений (для фортепиано в основном; бездна прелюдий!!..) — и Герман Леопольдович Бик, эстонский еврей, — в годы своего ученичества в Петербургской, потом Петроградской консерватории молодые супруги — были тогда, пожалуй, самыми яркими личностями среди нас, учившихся в консерватории. По непонятным причинам мы не были близки тогда с Джорджем Баланчивадзе — теперь хореографом всемирного значения Баланчиным; он скромно учился тогда в консерватории как пианист, но, повторяю, — странно! — пути наши не пересеклись... Мы были в добрых, хоть и не очень близких, но весьма дружественных отношениях с Владимиром Владимировичем Софроницким и Лялей Скрябиной¹³; в доме Биков, в двух комнатках на Торговой (ныне улица Печатников), вблизи Мариинского театра и консерватории, ключом кипела творческая жизнь, они оба много сочиняли, мы — в разных вариантах — играли бесчисленные симфонии в 4 руки; потом бегали на репетиции Эмиля Альбертовича Купера в театр; ставились «Сказание о граде Китеже», «Лонгэгрин», «Валькирия». Наряду с Купером главенствовал великий, истинно великий художник и человек — недостаточно, увы, увы, увы, теперь у нас вспоминаемый и почитаемый! — Иван Васильевич Ершов! Боже! Что это был за Гришка Кутерьма, что за Зигмунд! Он весь — Иван Васильевич — был живое воплощение Искусства; без лишних слов, напыщенных фраз, поучений, он был жрец, жрец в основном дионисической Стихии, но — и аполлонического Разума...

Вскоре открылась и Петроградская филармония; и я, грешная, была призвана Купером на открытии играть Пятый концерт Бетховена, но мне не следовало играть в сей день... То был день смерти Александра Блока¹⁴.

Помню, Эмиль Альбертович нам объявил скорбную весть — оркестру и мне, а я — солист — уже сидела у раскрытого инструмента; оркестр строился... Все встали, потом все плакали... Потом началась репетиция. Следовало отметить, перенести и репетицию, и концерт... Но увы... Недостало понимания масштаба, историчности, невознаградимости сего события.

Мы учились все трое — Виноградова, Бик и я — у Леонида Владимировича Николаева... Кончила я вещами, прой-

¹³ Софроницкая Е. А. (урожд. Скрябина).

¹⁴ Блок умер 7 августа 1921 г. Концерт, о котором пишет М. В. Юдина, состоялся 10 августа — в день похорон Блока.

денными у предыдущего своего профессора, в былое время весьма знаменитого, дававшего пышные классные вечера своих учащихся (мы тогда не назывались студентами), — Владимира Николаевича Дроздова. (Я тогда в классе Владимира Николаевича была самая младшая, девочка пятнадцати-шестнадцати лет, играла в матроске, с косой; на одном из таких концертов однажды я, видимо, «здорово», выражаясь «молодежным» жаргоном, сыграла Органную фантазию и фугу g-toll в переложении Листа и пожинала шумные овации — за косу свою или за игру; Владимир Николаевич изрек, что «за Баха — такой успех — не фунт изюму»...) У нас с профессором не было слитного духовного контакта, какой был, процветал, и сверкал, и вдохновлял и меня, и всех прочих в дирижерском классе незабвенного Николая Николаевича Черепнина, где я и училась; само-сильно и лихо читала партитуры, играла на ударных инструментах, сиречь — била в литавры, ударяла в тамтам, звонила в треугольник и так далее... [...]

И о занятиях Николая Николаевича Черепнина следовало бы сказать «ужасно много», но приходится вспомнить Гётево: «In der Beschränkung kennt sich erst der Meister»¹⁵, — «мастером» слова я, конечно, не являюсь, однако мне, современному музыканту, совестно утратить меру...

Но как не восхвалять Черепнина! Его уроки — были уроками симфонизма в полном смысле слова: необозримость симфонии Шуберта C-dur, буквально все симфонии Гайдна, Брамс, Дебюсси, «проблематические» симфонии Шумана, весь Вагнер, Рихард Штраус — ну, разумеется, занимались мы тем, что звучало тогда в концертах; он, Николай Николаевич, был необычайно скромнен; я не помню ни единого анализа, ни единого чтения его партитуры, его сочинения; точно для нас он и не был композитором. Обладал он в этих занятиях безупречным вкусом, строгой эlegantностью поведения, некоей уместностью всего им совершаемого и высказываемого; он верил в мои дирижерские возможности; я несколько критически (уже тогда — девчонка — эдакая нахалка!!) относилась к его сочинениям из-за некоего импрессионистского эпигонства и молчала об этом; ни единого слова на сию тему не было, и никакой — даже тени — обиды не могла я прочесть в его обращении со мною. [...]

¹⁵ «В сдержанности сразу узнается мастер» (нем.).

Петроградская консерватория осуществила в это время (эпоха конца империалистической войны) Баховский цикл; Николай Николаевич Черепнин дирижировал; оценить те исполнения я сейчас, конечно, не берусь — ведь то было первое знакомство с инструментальным Бахом; не помню точно, но, вероятно, именно в этих концертах впервые услышала я великолепного скрипача Иосифа Ахрона. Позже мы узнали и Ахрона-композитора; в то время стихия его скрипичных пьес казалась мне необычайной, новой, характерной, родственной именно романтическому «Der Knaben Wunderhorn»¹⁶. Я написала ему хвалебное послание, называя вещи эти «Weisen»¹⁷... (Адекватного русского термина пока, увы, не нашла...) По прочтении такового он звал меня уехать вместе с ним из России «в иной мир»... Я страшно рассердилась — ни России покидать не собиралась, ни «уезжать вместе!» с человеком, «не попросившим моей руки!»... Нравы у нас тогда были строгие...

Объединял нас (с Биками) композиторский (он же теоретический) факультет, мы все были учениками Максимилиана Осеевича Штейнберга и Иосифа Ивановича Витоля. Они (Бики) — настоящие композиторы, а я жаждала «поверить алгеброй гармонию», изучала разные науки о музыке, писала некие наивные романсы на тексты Пушкина, обдумывала будущие хоровые сочинения, например на текст Тютчева «Из края в край!».. и т. п.

Хотя и Верочка, и Герман были превосходные пианисты, а я уже сомневалась в своих композиторских данных, пришлось пристальнее отнестись к так называемому «пианизму» (ах, «назовем кошку кошкой» — к игре на фортепиано!). Однако основой наших общих интересов и устремлений были, разумеется, проблемы композиции.

(Обратившись к воспоминаниям времени нашей юности, могу, однако, снова повторить с Пастернаком:

О детство! Ковш душевной глубли!
О всех лесов абориген...¹⁸

Когда ты уже «в телеге жизни» катишь под гору, детство и ранняя юность — отрочество — несколько смещаются и

¹⁶ «Волшебный рог мальчика» (нем.) — сборник немецких народных песен, записанных поэтами-романтиками К. Брентано и И. фон Арнимом (1805).

¹⁷ «Сущностями» (нем.).

¹⁸ Строки из стихотворения Пастернака «Клеветникам».

зримы в сиянии утренних лучей... Как нечто слитное, единое, неместимо счастливое, когда тебе подарен весь мир!!..)

Итак, юность наша, многих-многих людей искусства, науки, в практической жизни была окрылена бескорыстием, бедностью, отдаленным гулом грохота гражданской войны в других концах нашей страны, если угодно — романтизмом, убежденной и органической идеализацией событий, и людей, и друг друга; в центре всех и каждого стояло искание истины.. Каждый на свой лад мог повторить дивные слова Блока: «Я слышу шум переворачиваемых страниц истории...»

Мы не искали покоя, благоустройства, накопления; мы довольствовались воблой и лепешками из картофельной шелухи; веревочными туфлями, потертой одеждой; как сказала однажды, тоже вспоминая то время, замечательная наша Анна Сергеевна Ругевич, внучка Антона Рубинштейна, врач-инфекционист: «Мы вставали и ложились со стихами; иные со стихами, иные с музыкой; иные, решившись отдать все свои силы политической работе, построению социально нового мира, уже сложили свои головы в гражданской войне (таков был, например, математик и пианист, мой товарищ по классу Вл[адимира] Ник[олаевича] Дроздова, Вольтинский); в некоторых других же крепко и прочно заложено было внутреннее сознание своей творческой миссии в искусстве или науке; они — и молодые, и старые — были всегда спокойны, уверены в закономерности всего совершающегося, бурные волны конкретного бытия разбивались у ног их возвышенной философичности; так высился среди нас Фаддей Францевич Зелинский, наш мэтр классической филологии, таковы были и некоторые другие наши учителя университета...

Нередко стояли мы после той или иной лекции, того или иного семинара у Дворцового моста или у сфинксов на Университетской набережной со своим профессором, ждали, пока сведут разведенные мосты, собеседование продолжалось; пламенели петербургские закаты, или вся и все было окутано тихо шелестящей сеткой осеннего дождя; бесшумно проплывали полупустые корабли; мы все были в какой-то степени «летучие голландцы»; мы — одна из ветвей российской интеллигенции, — при всем различии характеров, устремлений, путей, мы были едины в этом искании истины и нестяжательности; мы презирали «ростки нэпа», богатых; в 1921 году в Петрограде оставался один извозчик, на нем

ездил одна молодая дама чрезвычайной красоты, и мы все над нею открыто смеялись... [...]

Так вот — ради этой трагической фигуры Германа Бика я и пишу в основном эти страницы. Поистине — трагической фигуры.

Герман Бик был композитор божьей милостью. И профессия пианиста его сгубила. И — неумение торговать искусством. Я кончала консерваторию его концертом; концерт одностольный, в дорическом ладу, своеобразный, новый; влияния — можно назвать Брамса и Малера. (И я теперь ничего не помню. Непостижимо, но факт! Никаких следов нот не осталось...) Далее — сочинил он большую, трехчастную сонату, я помню только впечатление бурной яркости, родственное впечатлениям от раннего Пастернака. Уже начинался в этой музыке его — «кризис тональности» (впрочем, сколько известно, начался он и ранее)... Тогда мы уже, конечно, знали Прокофьева, Дебюсси, Равеля, раннего Стравинского — Герман играл их. Но никому он не подражал — и не намеренно: свое лицо, свой язык были ему даны, техника сочинения и монументальность: где-то — как во сне — уже после их отъезда в Эстонию видела я корректурные листы этой сонаты, но, верно, и на смертном одре не вспомню, где, как и почему никто и ни я эти драгоценные страницы не сберег, сберечь не смог... Это горе, ужасное горе... Отъезд их был как бы внезапен: Верочка тогда была беременна; существование было трудное, из Ревеля звала мать Германа; приехал «сдать дела» некий эстонец, композитор — профессор духовного факультета, некто Тамм, кажется инспектор консерватории; это был живой свидетель сытого Ревеля против аскетического Петрограда... главное — зов матери и будущий ребенок... Фатум, рок... Они уехали, сперва все было хорошо, даже письма в обе стороны; были присланы их фото с уехавшими туда же певицей Зинаидой Юрьевской и знаменитым московским пианистом Николаем Орловым; потом письма стали реже; потом они уехали в Берлин; потом от Гитлера уехали в Лондон. Был сын Леопольд и дочь Нина. Однажды Герман приезжал как концертирующий пианист¹⁹, особенно он никого не поразил и не увлек; обычная добротная смешанная программа, все выходит, но уровень — каких много... Не его то было дело; это была жертва — семье... Сначала построить карьеру пианиста,

¹⁹ Г. Бик выступал с концертами в Ленинграде в начале 1926 г.

ерго — и капитал, карьеру мировую, замкнув на время свое истинное творческое «я», а потом «по-настоящему» заделаться композитором... Увы, музы — мстительны; мировая карьера не удалась... Я встречала его тогда на Балтийском вокзале; это уже был печальный, надломленный человек; как он обрадованно взглянул на родной Петроград, тогда уже Ленинград. «Те же огоньки «восьмерки» — зеленый и желтый!» — воскликнул он, и мы нарочно поехали на этом трамвае!

Во время недолгого пребывания его в Ленинграде тогда он был задумчив и молчалив; прорывались иногда интонации горечи. Играл он, конечно, превосходно; но, вероятно, уже подтачивало его сознание своего ложного пути... В Лондоне занялся он джазом; имел свой небольшой оркестрик и для него сочинял день и ночь... и в 40 лет умер за письменным столом — не раскрыв своего громадного таланта, оставив вдовой Веру и осиротевших детей. Он сломался, разбился, не выдержал бесцельной жизни...

Алексей Максимович Горький*

Алексей Максимович Горький преисполнен был доброты. И, возможно, в каждом человеке, великом и малом, в творце исторических ценностей духовной и материальной культуры или в том, кому дано лишь воспринять таковые, — качество это и есть основное и главное — любовь к людям. Но не только к людям; также и к зверям, лесам, лугам, полям, цветам, к водам текучим, бегущим или замкнуто лежащим, ко всему мирозданию в его красе и величии и в его мельчайших дивных подробностях.

В Горьком всегда пребывала «Любовь, что движет солнце и светила»¹. И он, не жалея себя, стремился ее реализовать, утвердить и прославить. Оттого-то и тянулись к нему неисчислимые людские сердца, самые различные души человеческие, несходные биографии писательские и читательские, противоречащие друг другу мировоззрения, проторенные дороги и неведомые тайные пути; весь этот многоликий, русский, со-

* «Алексей Максимович Горький» — статья, написанная М. В. Юдиной для газеты «Советская культура» к 100-летию со дня рождения А. М. Горького. Завершена в мае 1968 г. Публикуется впервые.

¹ Данте. Рай, песнь 33. Перевод М. Лозинского.

ветский, всемирный поток — от какого-либо безвестного просителя из захолустья до Ромена Роллана — шел, стремился то бурно, то плавно и достигал громадного его сердца.

[...] Итак, вспомним о разных формах добра, осуществленных Горьким: кроме собственного его творчества, — непрестанные открытия начинающих писателей и помощь им в литературной и житейской жизни (среди многого иного вспомним его творчески активное, дружелюбное, заботливое отношение к литературному объединению «Серрапионовы братья» и к Юрию Николаевичу Тынянову, замечательному нашему исследователю и прозанку, безвременно умершему, а в те годы как бы духовному руководителю «серрапионов»); защита интеллигенции как таковой в те бурные времена начала новой эры. Основанная им серия «Библиотека поэта». Она выходит постоянно и по сей день и общеизвестна. Но, увы, не все знают и помнят созданное им огромное просветительское дело, Дело с большой буквы, — основание издательства «Всемирная литература». В этом начинании Горький был представителем и продолжателем великих русских просветителей.

Да, много прекрасного создавал и совершал этот великолепный человек. Однако увы! Пути добра не всегда были ему легко доступны: мешала тяжелая болезнь, неизбежные в связи с ней отъезды из России, родной и драгоценной; мешали люди, большие и малые, ищущие своего, а не общего блага; мешали горестные человеческие качества корысти, обмана, неправдолюбия среди порой различного его окружения. Ведь добрый человек всегда судит по себе и наделяет других доверием, иногда оборачивающимся, как ни странно, во зло... Но, разумеется, сломить его-то прямоту и правдолюбие никому не удалось. Весомость его миссии была слишком велика и самоочевидна, и не по плечу было мелким, мелочным и жестоким поползновениям разрушить эту скалу [...]. Этот образ огромного, исторически значимого и в то же время скромного и непритязательного человека — живого, горячего, русского, многогранного, веселого — поистине великолепно дан нам — на века! — покойным Павлом Дмитриевичем Коринным в портрете Горького в Третьяковской галерее. Все в этом портрете поражает зрителя: масштаб, пропорции, композиция, цвет. Мы зрим великого человека, он со всеми нами, современниками и соотечественниками, он гражданин русский и всемирный. Но в то же время он и одинок. Один несет он на своих плечах, уже несколько согбленных, долг и тяжесть своего не

повторимого подвига; один со своей думой художника и человека. На нас глядят в этом необычайном облике сила, убежденность, нелицеприятие, почти младенческая доброта, хватающая за душу горечь, скорбь и размышление. Я полагаю, что портрет этот — вершина, акмэ творчества Корина. Он внес в творчество этого портрета свою насыщенность древней, церковной культурой Руси, загадочность фаюмского портрета и обобщенную, величественно-смирненную лирику портретов Рембрандта... Неповторимость человеческой личности.

Однако, возвращаясь к образу самого Горького, следует сказать, что он не переставал упрямо верить в Добро, добро в человеке и обществе, не терял надежды в торжество добра и мужества в его достижении.

Среди близких ему людей немеркнушим светом сияет нам образ его первой супруги Екатерины Павловны Пешковой. Никогда не прерывалось их общение, личное или эпистолярное; несомненно, нередко имели место расхождения в понимании тех или иных жизненных задач, в выборе и оценке людей, в стиле и строе как домашней, так и внешней жизни. Но некое глубокое, глубинное родство не могло ни завянуть, ни исчезнуть. И ведь несомненно, что порою боль связует людей еще крепче, нежели радость.

Вот и меня, тогда еще в молодые мои годы, прибило тоже в этот полноводный поток. Мне довелось дважды посетить Алексея Максимовича и играть ему.

Первый раз, 18 октября 1931 года, меня привезли к Алексею Максимовичу Юрий Александрович Шапорин и Алексей Николаевич Толстой; еще был с нами очаровательный человек, Федор Федорович Волькенштейн, физик, любивший и хорошо знавший музыку. С Шапориным, несмотря на разницу возраста, мы учились вместе в Петербургской (и Петроградской) консерватории, много тогда и потом вместе музицировали, играли в 4 руки разные симфонии и квартеты. В дальнейшем Юрий Александрович посвящал мне свои сочинения², а мы, музыканты Ленинграда, тогда мыслили его вторым Мусоргским. С Алексеем Толстым они тогда вместе создавали «Декабристов». У Шапориных и у Толстых, в Детском Селе, ранее Царском Селе, а ныне городе Пушкине, оба дома были гостеприимны и радушны. Бывали (у тех или других или и тут и там) и Анна Андреевна Ахматова, Кузьма Петров-Водкин

² Шапорин посвятил М. В. Юдиной свою фортепианную сонату *fis-moll*.

(однажды, между прочим, играла я у Шапориных в честь сего великого художника с t° +39! — он на следующий день куда-то уезжал, отложить игрище было некуда! Сошло!..), композитор Владимир Владимирович Щербачев, Павел Елисеевич Щёголев, великий артист Иван Васильевич Ершов, братья Радловы с супругами³, Старчаков, Ираклий Андроников еще юношей начинал в этом обществе первые шаги своего удивительного речевого искусства и многие, многие другие...

Приезжала и я и, конечно, всегда играла. И вот однажды решено было повезти меня в Москву и «показать» Горькому. (Вернее, я и так в те годы многократно ездила из Ленинграда в Москву на концерты свои и «чужие», но знакомство с Горьким решено было осуществить именно таким образом). Вот прикатила я в Москву, и поехали мы к Алексею Максимовичу на Малую Никитскую, ныне улицу Качалова, в небезызвестный особняк. Тогда было в нем предотъездное пиршество. На другой день, 19 октября, Алексей Максимович со всей семьей и братьями Павлом и Александром (Дмитриевичами) Коринными отбыл в Италию поездом с Белорусского вокзала.

Итак, тогда вечером 18-го народу было пропасть, громадный стол ломился от яств, а питье, как говорилось промеж гостей, умеренное, ради предстоящей музыки: «она будет играть», и было некое сдержанное сетование на это дело... Были писатели, знаменитые или долженствующие вот-вот таковыми стать. Для музыканта же, по крайней мере для меня и мне подобных, концерт остается концертом и должен быть предварен сосредоточенной молчаливостью, поэтому я более наблюдала, нежели болтала за столом, хоть и знакомых было множество... (Вероятно, и «отвела» от себя целый ряд более легковесно настроенных литераторов, а настоящие поэты и прозаики и сами знали ответственность искусства...) Запомнился мне среди новых для меня людей светлый облик Александра Николаевича Тихонова, сотрудника и помощника Горького именно по «Всемирной литературе». Человек этот был как-то тих, сдержан, углублен. Все прочие — великие и малые — в основном веселились; было это совершенно естественно. Но орлиные крылья Горького так или иначе осеняли всех пирующих. И хотя не велось общего разговора, присутствие главенствующей личности безмолвно ощущалось, и то было некое центральное тяготение.

³ Радлов С. Э. и Радлова А. Д.; Радлов Н. Э. и Шведс-Радлова Н. К.

Когда постепенно все стихли и разошлись по другим комнатам особняка, я наконец смогла приступить к игре. Думаю, что память мне не изменяет — рояль, прекрасный «Бехштейн», стоял в этом же зале в пиршественной столовой (...Почему-то вспоминаются мне сейчас и вальтер-скоттовы пиры, и анфилады зал в замках сияющих или торжественно-мрачных... Ох, ну никуда от Вальтера Скотта ведь не денешься!..) В левом углу, стало быть, стоял инструмент! Алексей Максимович уселся в кресле, вокруг него милые мои рыцарственные друзья. Еще подробность: я всегда довольно мало придавала значения нарядам и никогда и не имела их большого выбора и разнообразия, не до того было, по правде говоря... Но тут я вырядилась в черный бархатный сарафан и белые кисейные рукава, эдакий «стиль рюсс» именно в честь Горького! Одни чуть подсмеивались (в этом многоликом обществе), другие весьма одобрили «замысел и выполнение!».

А играла я сколько было возможно, играла, как «положено», и «Appassionat'у», прелюдии и фуги Иоганна Себастьяна Баха из «Хорошо темперированного клавира», «Картинки с выставки» Мусоргского, Фантазию до мажор Шумана. Алексей Максимович слушал внимательно и заинтересованно, его присутствие меня поистине вдохновляло. Подходили, слушали и уходили тихонечко и другие гости, у всех были, вероятно, свои неизбежные дела к уезжавшему мэтру или друг к другу, в контексте, вероятно объединенном Горьким самим. (Что может быть желаннее, существеннее, необходимее вот такого интеллектуально-сердечного центра, одной неповторимой и объединяющей личности, всем и каждому необходимой по-разному, но так или иначе — учительной.)

Я играла, сосредоточившись на исполняемой музыке, но ощущала вблизи присутствие замечательной, необычайной личности; иногда вставали пред внутренним взором иные судьбы людские, печальные, торжественные или безвестные; горные цепи и небо в звездах. А третья часть Фантазии Шумана, кстати сказать, первоначально и носила название «Звездный венец»... Однако становилось поздно. Алексею Максимовичу предстояло отдохнуть перед отъездом на чужбину, хоть и привычную (...братьев Кориных не было, уж им-то, верно, нелегко было в этот последний вечер оторваться от укладки своих художественных атрибутов...). Но вот я кончила играть, свершилось все положенное: аплодисменты, вздохи, все вновь набежали в зал, рукопожатия, поцелуи моих рук, благодарности, приветствия. Оживленные, искренние приглашения при-

езжать играть еще и еще, когда Алексей Максимович вновь вернется на родину. Спасибо, спасибо, Вы, мол, будете у нас постоянный и желанный гость!.. Шапорин и Толстой толковали Горькому, что вот надо меня непременно демонстрировать за границей... Прощания, поцелуй, даже слезы... Наконец мы уехали. То была прелюдия.

Увы, fuga наступила не столь скоро, а лишь в начале лета 1934 года. И опять-таки скажем, чуть перефразируя Пастернака:

Прошли года. Прошли дожди событий,
Прошли, мрача Юпитера чело.
Пойдешь сводить концы за чаепитьем,—
Их точно сто. Но только три прошло⁴.

И вот состоялась вторая встреча с Алексеем Максимовичем в начале лета 1934 года в Горках. Пригласила меня Екатерина Павловна Пешкова. «Как же это Вы посетили Горького без меня?» — удивилась она, даже как бы несколько шутливо обижаясь... Назначен был день посещения, и мы поехали вдвоем на машине и скоро очутились в дивном, благоухающем лесу, безлюдном, насыщенном голосами птиц. (Я в это время своей жизни еще не исколесила, вернее, не исходила пешком всего обширного Подмосковья со своими бездарными зарисовками архитектурной старины, в сильнейшей степени, увы, разрушенной.) Дорогой я наслаждалась тишиной и присутствием замечательной личности; мы больше молчали, как вдруг Екатерина Павловна говорит мне: «А знаете ли, ведь рояля-то там нет, лишь пианино!» — «Везите меня назад, — ужасно огорчилась я, — ведь вся музыка будет искажена!» Обе мы быстро согласились на том, что «будь что будет!». Проехали-то мы уже больше полдороги! Положение безвыходное!

Приехали; меня поразило зрелище большого белокаменного двухэтажного помещичьего дома; все было отменно: парк, река, пристань над рекой, сад нижний, сад верхний, клумбы, все как положено... И все-таки сквозила во всем некая безликость... Людей не так уж много, но не все знакомы друг с другом... Но встреча невестки, совсем недавно овдовевшей На-

⁴ Цитата из поэмы «Спекторский». У Пастернака: «Но только шесть прошло».

дежды Алексеевны, художницы, красавицы, была теплой и радушной. Присутствовала и другая известная художница, Валентина Михайловна Ходасевич, со своим супругом. Сам драгоценный хозяин еще пока не вышел. Наскоро отведав предложенного чаю, я без проволочек направилась в указанный мне небольшой кабинет внизу, где и стояло злополучное пианино, и вдруг — о радость! Как всегда, бурно, шумно, картинно, соединяя дионисичность с деловитостью, почти бегом появляется Алексей Николаевич Толстой: «Пианино? Вы разочарованы? Удручены? Все исправим! Наладим!» Мигом сбрасывает пиджак, опускается на пол, отвинчивает нижнюю крышку, затем и верхнюю. Струны освобождаются, инструмент звучит! (Сколько раз в дальнейшей жизни моей, при игре в госпиталях, в разных прифронтовых клубах, на кораблях, где и ничего нельзя было иного ожидать, кроме жалкого пианинишка, помогал мне сей метод милого, веселого Алексея Николаевича! Спасибо ему!)

Я кратко репетирую, приходят немногие слушатели, наконец появляется глава дома, «сам!» он, Горький. Серьезная, сосредоточенная, теплая встреча.

Я играю много, отдавая этому необычайному концерту все силы ума и души, играю многие прелюдии и фуги Баха, неизменно организующие человеческую личность в формуле «горé имеем сердца!» («обратим сердца ввысь!»), знаменитую «литературную», готическую «Крейслериану» Шумана, трогательные, остро очерченные мазурки Шопена, так называемую «последнюю Чакону», то есть Тридцать две вариации Бетховена с их величественно-просветленной, траурной строгостью, и, наконец, Семнадцатую сонату Бетховена с речитативами — произведение мятежное, грозное, бурное, как бы предвосхищающее первую часть и скерцо его Девятой симфонии. Таковы первая и третья части этой сонаты. Но даже средняя часть — *Adagio* — не приносит мира душе, пронзенной отчаянием. И тут вот Алексей Максимович тоже теряет свое спокойствие; неведомо мне и другим присутствующим, что происходит в его героическом сердце. Он плачет, плачет обильно, охотно лия слезы, как бы в жажде освобождения от некоего духовного гнета, кладет мне на плечо свою голову и долго плачет.

Все встают, и музы отлетают. Появляется близкий домашний человек, медицинская сестра Олимпиада Дмитриевна Черткова, и увещательно говорит: «Довольно, довольно музыки, Вам вредно волноваться и плакать, Алексей Максимо-

вич, пора принимать лекарства и ложиться спать!» Но Алексей Максимович еще хочет поговорить со мной.

«А вот почему Вы не играете Грига?» — спрашивает он меня. «Да ведь Григ все-таки не столь сильный композитор, как те, которых я Вам играла, он отчасти и однообразен, и несколько даже инфантилен!» — защищаюсь я. «Может, это и верно, но они, северяне, живут на краю света, на краю земли и знают нечто совсем особенное!» — возразил мне великий прозаик-реалист, приоткрыв свои, вероятно, мало кому ведомые поэтические прозрения... Меня глубоко поразили эти его слова...⁵

Недолгое задушевное прощанье, выражение благодарности, «до следующей встречи», поцелуи, слезы уже взаимной растроганности, а не прорвавшейся скорби — и Алексея Максимовича уводят. И больше я его и не видала [...].

Тогда, в Горках, наутро к завтраку Алексей Максимович не вышел... Мы с Екатериной Павловной быстро собирались. Однако пока подана была машина, я немного посидела на утреннем солнышке, простилась с Надеждой Алексеевной, видела прелестных девочек Марфу и Дарью в вышитых платьицах, внучек Алексея Максимовича, видела знаменитого «Соловья» (Ракицкого)⁶, прозванного так за свои украинские песни, которого здесь все любили и приголубили его, как инвалида войны 1914 года и человека одинокого; он был и графолог, и по линиям рук гадал, да и мне нагадал чего-то (но я уже все нагаданное забыла, не сбылось, верно!). Был этот «Соловей» и как бы душой общества, но производил впечатление некоей таинственности. Видела забавную обезьянку из Сингапура, подаренную Горькому моряками кругосветного плавания... Кругом сияло, щебетало, ликовало, веяло летнее утро... «Деревья встали прямо», как уже тогда сказано было Николаем Алексеевичем Заболоцким...

⁵ Произведения Грига были хорошо знакомы Горькому, ему их, в частности, постоянно исполнял пианист и дирижер Добровейн — друг писателя. Пьесы Грига Добровейн играл во время той встречи Горького с В. И. Лениным, когда были произнесены знаменитые ленинские слова об «Аппассионате» (об этом эпизоде см. в книге Марии Добровейн «Страницы жизни Исаия Добровейна». М., 1972, с. 59—60).

⁶ Ракицкий И. Н. — художник, с 1924 г. жил в семье Горького.

**Воспоминания
о Болеславе Леопольдовиче
Яворском ***

«Мертвые открывают живым глаза». Это древнее изречение произнес для нас, участников премьеры «Орестей» Танеева в Малом зале Московской консерватории 6 мая 1939 года, когда мы, исполнители, собрались в небольшой артистической после спектакля, Болеслав Леопольдович Яворский. Нас было, разумеется, много, мы едва уместились в этом небольшом преддверии камерных концертов, еще преисполненные напряжения, волнения, неразрядившейся ответственной активности. Мы жаждали услышать оценку любимого мэтра и его назидательное послесловие.

Концентрированно выраженная древнегреческая мудрость как нельзя лучше комментирует смысл и содержание воплощенного мифа.

Как во всех своих удачных и вдохновенных высказываниях, Болеслав Леопольдович умел находить вечное во временном, объединять далекое и противоположное, находя основной стержень трагического конфликта. После безнадежного контекста последовательных убийств Афина Паллада и Аполлон приводят истерзанных героев к свету и искуплению.

Опера Танеева — впечатляющее, масштабное произведение. Но материал пестрый, неизбежно ассоциируемый с самыми разнообразными эпохами и стилями, в то же время недостаточность напряжения ритмической структуры, ordinарное течение гармонии. Что же спасает произведение? Конечно — античность. Слушатель захвачен сюжетом, ужасами преступлений и возмездий, мраком обреченности героев. Он вырастает сам до масштабов греческой трагедии, изымается из своей суетной ограниченности, он поистине переживает катарсис, не замечая недостаточности музыки. Быть может, так иногда людям дано полюбить то или иное некрасивое лицо, если в нем светится душевное сокровище (о чем имеются прекрасные стихи Николая Заболоцкого «Некрасивая девочка»). Вероятно, заслугой Танеева и является его собственное преклонение перед сюжетом, и весь музыкальный орга-

* Воспоминания о Б. Л. Яворском были заказаны М. В. Юдиной издательством «Советский композитор» для первого тома книги «Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка». Написаны в 1965—1969 гг. Впервые опубликованы во втором издании книги «Б. Яворский». М., 1972.

низм подобен, как мне кажется, сопровождающей музыке театрального или балетного спектакля или музыке кинофильма. Несомненно, имеются исключения, и даже грандиозные: «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Весна священная», «Александр Невский», «Ромео и Джульетта» и многое другое. Но с «Орестеей» Танеева происходит еще и нечто особое: кроме великолепного «Орфея» Фомина — если мы условно сочтем его «подобием» оперы-оратории, — «Орестея» — единственная русская опера на античный сюжет. Поэтому она и чрезвычайно значима (для слушателя, зрителя, для истории русской музыки).

Возвращаясь к событиям этой нашей постановки, следует добавить, что чрезвычайным украшением ее было участие великого художника Владимира Андреевича Фаворского; я всегда считала его своим учителем, хотя в изобразительном искусстве полностью бездарна. Но каждый человек в общении с этой поистине грандиозной личностью поучается и искусству, и правде. Вот я пригласила его поставить совместно с нами этот спектакль. Владимир Андреевич создал условные костюмы для женских ролей, а в качестве сценического оформления — переворачивающиеся разносюжетные щиты и меняющийся занавес, закрывающий орган Малого зала консерватории, где шел спектакль. Хор состоял из студентов факультета музыкального воспитания¹ под отличнейшим руководством Сергея Владимировича Протопопова. Сергей Владимирович — верный и преданный ученик Болеслава Леопольдовича — многому научился у своего учителя; если он не обладал его масштабом, его исключительной эрудицией, его фантазией, его вдохновением, то он прочно и добротнo усвоил важнейшие качества музыканта, руководителя, хормейстера — точность, усердие, ответственность, аналитичность и спокойствие. К характеру и работе милого, всегда ровного, всегда приветливого Сергея Владимировича вполне приложим один из любимых терминов Болеслава Леопольдовича — а именно «истовость». Цеховая, профессиональная честность Сергея Владимировича могла показаться порою скучной и ремесленной. Но это как раз неверно; с подобной «дотошностью» создавалось всякое великое искусство: и средневековые соборы, и наше северное деревянное зодчество, и гобелены, и кружева, и «Божественная комедия», и наши летописи, и наша икона, и многое другое.

¹ Этот факультет носил иное название — музыкально-педагогический.

Как известно, этой точности учил и великий Густав Малер. И вот перед нами одна из загадок гениальности: задачи Малера и Яворского разные, но та же фанатичность, та же саможигающая пламенность, та же абсолютнейшая неподкупность, та же мученическая, якобы прозаическая честность мастерового, работающего не за страх, а за совесть и погибающего *in medias res*²...

Далее, о постановке «Орестей»: работать в то время в Московской консерватории было легко и отраднo. Дирекция шла навстречу тому, что называется «широкими мероприятиями»; главенствовали два человека, совершенно различных и друг друга тем более многосторонне дополняющих, — Валентина Николаевна Шацкая и наш неповторимый Генрих Густавович Нейгауз. «Орестей» ставилась на кафедре камерного пения, возглавляемой профессором Анатолием Леонидовичем Доливо. Анатолий Леонидович давал мне полную свободу действий. И создалось общее дело, к которому я всегда стремилась, — общее Дело с большой буквы. Значительная доля студенчества и преподавателей участвовала во всей работе; в самом верхнем этаже, над классами, под крышей, выполняли по эскизам Фаворского сценическое оформление под руководством ученицы и секретаря Владимира Андреевича — Ольги Людовиковны Розенблатт. В другом этаже Сергей Владимирович Протопопов работал с хором; многие концертмейстеры — по расписанию и сверх него — учили партии с вокалистами, потом певцы занимались у своих профессоров по специальности и с режиссером М. Г. Геворкяном. И потом я сводила концы с концами — проходила с ними со всеми ансамбли. Я-то ведь играла всю оркестровую партию на фортепиано, ибо вся эта работа «числилась» за кафедрой камерного пения, да иначе и невозможно было: я не дерзала встать сама за дирижерский пульт, а оркестровое исполнение не было «запланировано». Но и отдать свое «детище» никому другому я также не считала возможным.

Болеслав Леопольдович систематически консультировал Сергея Владимировича, нередко приходил слушать и мои занятия с вокалистами, также общие репетиции солистов и хора, случались у нас порою жаркие споры и о темпах (без этого ведь нельзя), и о характеристиках действующих лиц; авторитет Болеслава Леопольдовича был непререкаем, но и

² В разгар дела (лат.).

я бывала порою несколько строптива, опираясь на свои былые университетские годы в Петрограде, на лекции Фаддея Францевича Зелинского и Ивана Ивановича Толстого и неисчерпаемые сокровища античного отдела Эрмитажа. И тем не менее все споры наши были неизменно творчески плодотворными, и наличие в нашем общем деле Яворского нас умудряло, окрыляло и даже успокаивало!

Участие Болеслава Леопольдовича в создании постановки «Орестей» Танеева выразилось также весьма ярко в прочитанной им лекции (для всего педагогического и студенческого состава МГК) о Танееве, его творчестве и своих встречах с замечательным композитором³. Народу было множество, впечатление громадное, писались записки, задавались вопросы, как всегда, вокруг Яворского жизнь была ключом!

Следует упомянуть также и о том, что некоторые знаменательные факты предшествовали работе по всеобщей подготовке МГК к «Орестее», прежде всего мои личные беседы вдвоем с Болеславом Леопольдовичем у него или у меня дома — и не только о Танееве, разумеется, но и о театре вообще, и об «условном театре!». Я отнюдь не умаляю его роли в общении со мной, силы его влияния на меня. Я могла, разумеется, противопоставить нечто и действительно стояла на иных философских позициях, но почти все его высказывания или советы так или иначе были всегда неожиданны, вдохновенны, порою импровизационны, спорны — тем лучше, ибо никогда Болеслав Леопольдович не мог изрекать «школьных», безликих, «потертых» quasi-истин, обветшалых и обывательских. Помимо всего прочего, нас с Яворским сближала ненависть к псевдохудожественному мещанству и снобизму, что, в сущности, одно и то же.

Недаром народная мудрость выражается во вложенном Чеховым в уста маляра Редьки речении: «Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу»⁴. И недаром Борис Пастернак сказал:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца⁵.

³ Лекция Яворского о Танееве состоялась 26 декабря 1938 г.

⁴ См. рассказ А. П. Чехова «Моя жизнь».

⁵ Цитата из стихотворения Б. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...».

В этих наших беседах, обдумывая выбор режиссера готовящейся постановки, мы оба остановились и согласились на великом художнике Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. Однако, к величайшему нашему прискорбию, Всеволод Эмильевич Мейерхольд с нами работать уже не смог, и мы обратились к Серафиме Германовне Бирман. Серафима Германовна, однако, нам сказала, что-де «Орестея» в данный исторический момент несовременна. Я возразила превосходной артистке и режиссеру, что, как сказали и Ленин, и Максим Горький, необходимо изучать наследие! Поговорили, поспорили и распрощались! И так, и здесь — фиаско. Но, по счастью, в дальнейшем мы нашли отличного режиссера-воспитателя и постановщика, Минаса Герасимовича Геворкяна, с которым и создавался отличный контакт.

Теперь обратимся к началу нашего знакомства с Болеславом Леопольдовичем: то был 1929 год. Я была молодым профессором Ленинградской консерватории. Среди учебного года прибыл Яворский и в переполненном Малом зале (вместимость его свыше шестисот человек) прочел блистательную лекцию⁶. В лекции сей меня особенно поразили его синтезы, сближение музыки и изобразительных искусств. В бурности речи, в тончайшем разнообразии интонаций, в самом очаровании тембра голоса, в сверкании падающих драгоценных кристаллов необозримой эрудиции, подобно метеорам осеннего неба, все было неповторимо индивидуально, неотразимо очаровательно и непререкаемо поучительно. Да, и здесь тоже был некий «штрих античности», разнообразия греческих философских школ или даже добродетельное риторство Цицерона! О Яворский, Яворский! Вы тогда всех покорили своим интеллектуальным гением, даже типически польским, элегантным. Полагаю, что частично польское происхождение в Вас и невычитаемо. Изысканность, изящество, утонченность. Недаром Вы больше всех композиторов все-таки любили Шопена! Как Вы его боготворили, как понимали! Вы неизменно говорили: «Шопен — это евангелие пианистов». Не являлся ли именно Шопен, а не Бах Вашей «доминантой» (по Ухтомскому)⁷...

⁶ Яворский прочитал несколько лекций учащимся и педагогам ЛГК в конце ноября 1929 г.

⁷ Имеется в виду учение о доминанте, созданное советским физиологом А. А. Ухтомским (в кругу его друзей была и М. В. Юдина). Доминанта — по Ухтомскому — очаг возбуждения центральной нервной системы, регулирующий умственную и психофизическую деятельность человека.

В дальнейшем, когда я переселилась в Москву, и началась наша с Болеславом Леопольдовичем теплая, насыщенная дружба, которой способствовали не только глубокие внутренние факторы, но даже и внешние (мне посчастливилось поселиться в 1933 году «на задворках» Бахрушинского театрального музея, в полуподвале (впоследствии разбомбленном), совсем близко от Строченовского переулка, где жили Яворский и Протопопов. Расстояние пешим ходом — минут восемь-десять).

И Болеслав Леопольдович, и Сергей Владимирович — всегда были они оба исключительно скромны, к ним богатство как бы не могло пристать... И мы с Болеславом Леопольдовичем даже иной раз соревновались и, смеясь, спорили: чье пальто более порыжело от долгоношения! Однако были они оба очень гостеприимны и хлебосольны, знали толк в «нарядной» пище, но чаще ели котлеты — сами таковые жарили — или ветчину, отрезая и выбрасывая сало. Болеслав Леопольдович перекидывал через плечо посудное полотенце и, уходя в кухню и возвращаясь из нее, продолжал развивать то или иное художественное положение, рассуждение, повествование. Все эти встречи и беседы были истинным «пиром дружбы». Беседовали мы теоретически и о любви и дружбе. И однажды Болеслав Леопольдович изрек: «Основа настоящих человеческих отношений — это доверие. Оно наличествует между нами, Мария Вениаминовна, мы никогда, никогда не будем враждовать». Так оно и было. Телефона у Яворского не было; мы являлись друг к другу иногда «невзначай», встречи неизменно были отрадными, бурными и даже веселыми. У них и на двери-то был необычный звонок — где только они его раздобыли! — он пел, как замок в стародавнем купеческом сундуке, до сих пор этот праздничный звон стоит у меня в ушах! Местом его службы в те годы являлась редакция учебных пособий для различных инструментов в музыкальном издательстве (Музгизе), и к этому объекту Болеслав Леопольдович относился, как и ко всем своим работам, ответственно, торжественно и безупречно.

И вот из-за этой диспропорции человека, ученого, художника исторического масштаба и его скромных обязанностей у нас, его друзей, тогда и возникло желание и решение ввести Болеслава Леопольдовича в число профессоров консерватории. Путем долгих и обдуманных переговоров и действий мы и добились полного успеха. Яворский въехал в

профессуру МГК «на белом коне». Мы — это Генрих Густавович Нейгауз, еще, конечно, до своего директорства, Григорий Михайлович Коган, Исаак Соломонович Рабинович, Виктор Абрамович Цуккерман, Михаил Самойлович Пекелис и я, Мария Вениаминовна; я была всех упорнее и — в данном вопросе — всех «экспрессивнее» и порою дорогих своих коллег позволяла себе расставлять, как шахматные фигуры: кому, когда, как и где что сказать, в каком тоне, стиле, в какой композиции и атмосфере. Но я и отвечала больше других за весь замысел, ибо — и не будучи фактически ученицей Яворского — чаще с ним виделась и ближе могла наблюдать трудности существования его и Сергея Владимировича, с одной стороны, с другой же — его ослепительный масштаб, к которому все мои «соратники»-москвичи как бы уже пригляделись. А для меня он еще был умопомрачительно нов и перспективен! И мы победили «на все сто», выражаясь демократично. Болеслав Леопольдович предложил дирекции читать аспирантам содержательнейший курс «Исполнительские стили», а Сергей Владимирович получил хорошие занятия на факультете музыкального воспитания — так называемом Музвосе⁸.

Добавлю ряд фактов, представляющихся мне особенно яркими и характерными для образа этой удивительной личности.

Встреч, бесед, музицирований мне посчастливилось иметь с Болеславом Леопольдовичем немало. Началось наше оживленное общение, можно сказать, весьма драматически: осенью 1933 года я впервые сыграла Второй концерт Прокофьева с одним из московских симфонических оркестров под управлением зарубежного дирижера Горенштейна, забавно звавшегося Яша, каковое уменьшительное имя было напечатано даже на афише. Это было тогда первое исполнение после авторского.

Уже будучи по вышеупомянутому приезду Яворского в Ленинград с ним немного знакома, я направилась в Строченовский переулок и попросила Болеслава Леопольдовича меня прослушать по принципу «век живи — век учись!». Ну, он был рад: Мария Вениаминовна пришла сама, пришла, так сказать, «на поклон»... Я сыграла концерт, как умела, работа была готова! И — о боже! — как он меня порицал,

⁸ См. примечание 1; Музвос — отделение музыкального воспитания при музыкально-педагогическом факультете.

даже несколько иронизируя, — все не так и не эдак! Он сам мне ничего не сыграл из этого замечательного сочинения, буря слов была достаточно красноречива! Я прощалась с мэтром в темной передней поверженная и, вероятно, плакала, но все же, конечно, не совсем убитая, нечто разумное во мне тайно хранило меня от уныния. Болеслав Леопольдович предложил мне явиться к нему через несколько дней, я и пришла и снова сыграла этот труднейший (для любого оснащенного пианиста), изрядно сложный, великолепный, громадного масштаба концерт. Полагаю, что сыграла совсем так же или почти так же, как и в предыдущий свой приход. И что же? Была осыпана похвалами, одобрениями, серьезными и милыми словами. «Как это понять?» — спросила я Болеслава Леопольдовича. — «А я Вас испытывал, — по просту ответил мэтр с хитрющей ухмылкой, — вот, значит, Вы человек сильный и художник убежденный!» Я была в восторге, мы смеялись, были веселы и довольны, пили чай с принесенными мною сладостями из его дивных «музейных» чашек! Впоследствии мы иногда вспоминали этот своеобразный «педагогический» прием. Как известно, я в последующие годы неоднократно играла этот концерт, один из наиболее любимых мною; особенно дорогим воспоминанием является наше совместное исполнение с автором — Сергеем Сергеевичем Прокофьевым — за дирижерским пультом, тоже в Большом зале консерватории в очередную декаду советской музыки. Исполнение сие было полноценным, торжественным и праздничным. Мы бисировали скерцо, и не только: я сыграла еще «Монтекки и Капулетти» из «Ромео и Джульетты». Разумеется, Болеслав Леопольдович присутствовал на концерте и был премного доволен, я уже была «своя», он за меня радовался и персонально, человечески, не только творчески, да это ведь и неразделимо! В кругу его ближайших друзей я уже была «наша Мария Вениаминовна!». Было изрядное количество хвалебной прессы... Я радовалась и тому, что это признание моей удачи было как бы вписано в орбиту исключительного, вдохновенного мыслителя.

Однажды я также сыграла Яворскому у него дома одну из своих концертных программ; всех произведений, в ней исполненных, и не упомяну, но отчетливо знаю: в программе этой имелись Вариации Брамса *B-dur* на тему Генделя и Третья соната Скрябина *fis-moll*. Были замечательные краткие анализы-советы по поводу исполнения. Возможно, самое восхитительное толкование относилось к 6-й вариации —

b-moll, октавные ходы legato уподоблялись скользящим телям, как бы двум силуэтам в отражениях... Высказывания о Скрябине были напоены поклонением гению этого композитора; но Скрябин — не моя планета, однако в Сонате fis-moll № 3 меня пленяет и восхищает как бы гимн природе — то нежное, хрупкое, благоуханное цветение, то могучие, стихийные напевы и хоры гроз и бурь. Что же касается незабвенного семинара «Исполнительские стили»⁹, который Болеслав Леопольдович вел для аспирантов МГК, то он велел, именно велел мне с ним вместе таковой открыть. Так оно и было. Мы с ним выбрали следующие произведения: «Lacrimosa» из «Реквиема» Моцарта в транскрипции Кирилла Салтыкова, Вариации Листа на тему Баха «Слезы, вздохи, трепет, горе», из «Ромео и Джульетты» Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта перед разлукой», а что еще, к сожалению, не припомню. Комментарии Яворского были на предельной высоте синтеза широты сопоставлений и ассоциаций с яркостью экспрессии и глубоким и точным анализом фактуры. Речь его была вдохновенна и предельно насыщена познавателью. Все сидели как замороженные. Присутствовали многие студенты и педагоги, кроме аспирантов. Кажется, и я играла неплохо.

И принесла «некую жертву»: день открытия был мне крайне неудобен — мне надлежало уехать или улететь в другой город (какой — не помню) играть, я обещала, но Яворский сказал мне: «Именно Вы и никто другой должен этот семинар со мной открыть!» Я подчинилась, отказавшись от прежде данного обещания, и не жалею о своем послушании Яворскому.

Я уже сообщила ранее, что Яворский поклонялся Шопену. Немного остановимся на различии наших пристрастий. Болеслав Леопольдович, бывало, неоднократно говорил: «Мы с Марией Вениаминовной разделили мир пополам! Мы оба прочно стоим на Бахе, а потом расходимся в разные стороны: я — к Листу и Шопену, она — к Моцарту и Бетховену». И он даже сопровождал эти слова бурными, экспрессивными жестами, так сказать, иллюстрируя наши «музыкально-исторические позиции и разногласия!». О других композиторах мы тоже толковали много, оживленно, активно.

Скрябина не трогали; я прекрасно знала, что Болеслав Леопольдович ему поклонялся, издали уважая это его бла-

⁹ Семинар, о котором пишет Юдина, состоялся в январе 1939 г.

гование. А у меня со Скрябиным и всем его миром, начиная с философической концепции и системы сочинений позднего периода, глубочайшее и убежденное расхождение. Но к чему догматизм? Искусство было, есть и будет — и все-таки скажем: должно быть — разное, разное, разное! На эту тему имеется гениальная картина Питера Брейгеля-старшего «Художник и знаток». Лучше не скажешь!

Кроме того, существуют, по счастью, различные душевные миры, сродство, оттолкновения, да и разные возрасты человека и общества с их смыслами.

О Шуберте, Брамсе, Берлиозе, Хиндемите, Стравинском, Шёнберге, Берге, Веберне, Бартоке тоже порою беседовали, но мало. Я сочла бы недостаточность диалогов обо всех этих творцах большим нашим обоюдным ущербом, если бы не наличие наших соотечественников и современников — Сергея Сергеевича Прокофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, чье гениальное творчество и конкретное бытие их здесь, на родине, вблизи нас, — сложности, триумфы и коллизии — не переживалось бы и не осмыслялось нами обоими с еще более волнующей актуальной экспрессией.

С Бетховеном — положение особое: мне тогда казалось, что я кое-что в нем смыслю; разумеется, я ошибалась и философской концепцией понимания Бетховена не обладала, но Яворский со мной именно о нем и не начинал беседы сам; лишь однажды он между прочим произнес: «Сонаты Бетховена все пианисты несчетное число раз сыграли, теперь следует играть на фортепиано симфонии!» Исаак Соломонович Рабинович действительно и сыграл в своем концерте в Киеве Пятую симфонию Бетховена¹⁰, но я тогда жила в Ленинграде, о концерте этом не знала и не примчалась слушать это редкое исполнение.

После вышеприведенных столь поучительных для меня слов мыслителя я взялась за самую мою любимую симфонию Бетховена — Седьмую — и выучила ее (в переложении Листа, как, вероятно, и Пятую играл Исаак Соломонович!). Однако в концерте сыграть Седьмую симфонию мне не довелось.

Думаю теперь, что не ставить темой бесед наших квартеты «позднего Бетховена» имело в ту пору причиной мое легкомыслие или чрезмерное поклонение архитектуре.

А кроме того, беседы наши развертывались и вокруг

¹⁰ И. С. Рабинович играл Пятую симфонию Бетховена в переложении Листа в Киеве в 1921 г., в Москве и Ленинграде в 1924 г.

изобразительных искусств, в особенности архитектуры, которую я тогда посильно изучала. А также и вокруг литературы и людских судеб.

Делился со мною Болеслав Леопольдович и своим богатым опытом работы с вокалистами; много поведал он мне весьма поучительного. Я тоже немало занималась вокальной литературой, в особенности кантатами Баха, Шубертом, русским романсом. Не вдаваясь в сообщение о подробностях былых моих концертов со знаменитыми и незнаменитыми певцами и певицами, а также со студентами МГК, Института им. Гнесиных и других вузов, здесь я сообщу лишь о некоторых «знаменательных» наших диалогах; как трудно создавать полноценное исполнение в случае явной неадекватности музыки и текста! Например — умопомрачительная высота Пушкина в «Пророке», «Анчаре», «Воспоминании» и слабая (надлежит говорить правду!) музыка Римского-Корсакова или Метнера!..

И здесь во всеуслышание скажу, что музыка Дмитрия Шостаковича на слова Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных»¹¹ являет собою поразительный образец полнейшего духовного равенства, алмазный сплав слова и звука.

А вот о чем мы говорили меньше всего, так это о «пианизме», или о той субстанции, том ремесле, творчестве (зовите это как хотите!), о той проблеме, которая так называется!

Грешный я человек, эти проблемы вне меня, или я вне их.

Но мой всеведущий друг, по неповторимой своей оригинальности и широте, и в этой сфере владел многими, многими сокровищами! Я слушала с восторгом и про суставы, локти, октавы, аппликатуру, педализацию, артикуляцию, позиции и прочее — ибо «кто говорил и как говорил»!

Остается изумляться, вопрошать и негодовать: каким образом, кто виноват, почему, почему, почему отсутствует многогранное, неповторимое имя Болеслава Леопольдовича Яворского в словаре Римана¹² и в других западных словарях современной музыки?

Я могла бы еще много, чрезвычайно много добавить к этим фрагментам воспоминаний. В этом очерке, однако,

¹¹ Имеется в виду романс Шостаковича «Стансы».

¹² «Riemann-Lexikon» — «Словарь Римана» — музыкально-энциклопедический словарь, периодически с 1882 г. издающийся в Германии (сейчас в ФРГ).

я попыталась дать некоторые основные светлые черты Болеслава Леопольдовича Яворского. [...]

Еще два слова о его памяти.

Мы его любили и любим по сей день. Эта наша любовь и есть одно из главных слагаемых памяти, Вечной памяти, которая знаменует основу всякой культуры. И вот мы и наши различные воззрения, вкусы, виды деятельности не имеют в данном контексте никакого значения. Мы все считали его крупнее себя, мы все навечно были ему благодарны. Вот — 26 лет звучат и будут звучать десятилетия, а быть может, и столетия именно Вариации на тему сказанного Яворским в тот день античного изречения. Это и есть неоспоримая феноменология гениальной личности в истории. Скажем с Вячеславом Ивановым:

О темный рост поколений,
О тайный сев судьбин!

**Несколько слов
о покойном драгоценном художнике
Владимире Владимировиче Софроницком ***

Трудно и ответственно писать о замечательном музыканте, завершившем свой земной путь.

Всегда кажется нашему близорукому духовному взору, что еще и то и это мы могли бы услышать в исполнении вдохновенного артиста, высказать ему еще и еще свои восторги и свою благодарность; кажется, что он мог исцелиться от, по сути дела, неизлечимого постигшего его недуга, мог бы предаться тихому и мирному отдыху, мог бы вновь обрести творческие силы, выраженные физически, ибо внутренние-то силы его ведь не покидали. Да, все эти домыслы наши являются наивным детским лепетом пред лицом вечности, в коей нам остается мыслить теперь его светлый облик. И — как бывает почти всегда — кончина, смерть открывают как бы «вертикаль» ушедшего человека, его единое звучание, ибо все земное уже свершено, а не разворачивается в разнообразнейшем пересечении динамики жизни во времени.

* Воспоминания написаны М. В. Юдиной в 1968 г. для сборника «Воспоминания о Софроницком», где впервые и были опубликованы (М., 1970).

И вот, помимо суммирования поистине громадного его наследия, оставшегося нам в виде записей его интерпретаторского искусства — не только в виде записей, но и в живой памяти еще живых слушателей — одновременно со скорбью о невозвратимой утрате художника и человека (для многих друга и учителя), — нам остались некоторые его — уже почти предсмертные — слова, освещающие и одухотворяющие ретроспективно его прошедшую жизнь дивным, мягким, страдальческим светом. Я, увы, не слыхала лично из уст его эти слова, но достоверность их абсолютно несомненна. [...] Слова эти касались простой, можно сказать простейшей, вещи — лечения, обезболивающих инъекций; он говорил близким: «Не щадите меня, не обманывайте, я должен все претерпеть».

Эти несколько слов, мне кажется, по своему скромному духовному величию, по своему неувядающему, сияющему значению — стоят наравне с его концертами. Сферы действия разные, но суть одна; каждому бьющемуся сердцу, каждой вибрирующей мысли — понятные и близкие. И не будем полемизировать здесь о смерти и бессмертии, о вере и неверии, об интуиции и достоверности, склонимся все перед тайной непознаваемого (как сказал Эйнштейн), и, как сказал один из наших современников (отнюдь не самый близкий мне, но замечательный поэт) — Луи Арагон: «*Qui croit et qui ne croit pas*»¹.

Память о Софроницком, его искусстве, его страдальческий облик, его жизненная «неприкаянность», его смиренная смерть — навеки принадлежат нам всем.

Как известно, мы с Владимиром Владимировичем, с Вовочкой, учились в Ленинградской, тогда Петроградской, консерватории одновременно, но в разных классах, у разных профессоров. Когда мой профессор, Владимир Николаевич Дроздов, уехал в 1918 году в США, я позже (ибо уезжала на некоторое время домой побыть с незабвенной своей матерью, вскоре и умершей, а потом работала по внешкольному музыкальному образованию² — все это имело место в городе Невеле тогда Псковской губернии) вошла в число учеников Леонида Владимировича Николаева, где уже блистал Вовочка Софроницкий. И вот один учебный год мы и учились

¹ «Кто верит и кто не верит» (франц.).

² О работе М. В. Юдиной в Невеле на детской площадке см. ее воспоминания «Февральская революция...», опубликованные в наст. сб.

с ним, Софроницким, вместе. [...] На уроках у Леонида Владимировича, увы, мы почти и не видались с Вовочкой. Тем более что я кончала вещами, пройденными еще ранее у Владимира Николаевича Дроздова, среди них «высилась» и Соната h-moll Листа. И в заключительной программе Вовочки она также стояла. Вот мы и сыграли ее оба — друг за другом, так как наши выпускные выступления были назначены два дня подряд. (Тогда не было пышного слова «диплом!».)

Оба дня Малый зал Петроградской консерватории был переполнен (то был май или июнь — не помню! — 1921 года), и — как теперь на конкурсах — «болельщики» игры на фортепиано резко разделились на две «партии» — приверженцев Софроницкого и Юдиной. И особенно обсуждалась именно соната Листа! Напечатаны были и громадные статьи в газетах о нас двоих, и нашем должествующем блестящем будущем, и о нашем различии; автора одной из них я хорошо помню — Николай Михайлович Стрельникова³, образованного и остроумного журналиста, потом писавшего оперетты, но и подружившегося в дальнейшем с посетившим СССР (по случаю постановки у нас его замечательной оперы «Воцтек») Альбаном Бергом⁴. Но ни разногласия высказанных мнений, ни различия наших вкусов и пристрастий ни в коей мере нас — Софроницкого и меня — не поссорили, разумеется. Но и не приблизили нас друг к другу тоже. Каждый шел своим путем.

Вот при одновременном окончании консерватории при встречах на последних уроках (ну и мне-то ведь приходилось отрываться от средневековых латинских текстов и посещать положенное...) и репетициях мы иной раз беседовали; Вовочка уже тогда был замечательным провозвестником творчества Скрябина, я же изучала в ту пору кантаты Баха (и даже проходила некоторые из них с превосходной солисткой Марининского театра Одой Слободской — драматическое сопрано) и уже начала играть весь «Хорошо темперированный клавир»; я высказывала своему вдохновенному собрату сожаление о недостаточной его любви к Моцарту — так мы мирно демонстрировали друг другу свои пути, свои сокровища, своих, можно сказать, кумиров!..

³ В статье Н. М. Стрельникова «Производственный успех» (журнал «Жизнь искусства», 9 июля 1921 г.) высоко оценивалась игра Юдиной и Софроницкого на консерваторском выпуске.

⁴ Опера Берга «Воцтек» была поставлена в Ленинграде 11 июня 1927 г., на премьере присутствовал автор.

Здесь необходимо добавить, что в 1920 году Владимир Владимирович Софроницкий женился на старшей дочери Александра Николаевича Скрябина Елене Александровне, или Ляле. Мы все в консерватории с отрадой и симпатией наблюдали поэтическую взаимную влюбленность обоих. До чего же они были очаровательны!

Молодость, необычайная, одухотворенная, какая-то прозрачная красота и Вовочки и Ляли создали из них всеобщих любимцев, не говоря уже о даровании жениха и ореоле имени отца невесты! Зачастую они приходили в тот или иной концерт в Малый зал консерватории и садились в какой-нибудь из последних рядов (тогда ведь, в суровую эпоху гражданской войны, концерты в большинстве случаев почти не собирали полных залов!..) для беспрепятственного диалога шепотом или диалога взглядов! Их не могло смутить всеобщее внимание; и они сами, и внимание это были чисты и трогательны! Ляля, между прочим, тоже, конечно, была хорошей пианисткой. Омрачен этот период времени был тяжелой болезнью матери Ляли и Маши (Марии Александровны Скрябиной-Татариновой, замечательной женщины, впоследствии сотрудницы мемориального Музея А. Н. Скрябина) — Веры Ивановны Исакович, как известно, прекрасной пианистки, профессора Ленинградской консерватории; она скончалась вскоре — как одна из первых жертв гриппа, именовавшегося тогда «испанкой».

Вот тогда мы и кончили; как именно — говорить не уместно. Но вот мы и остались оба в Искусстве...

Еще с нами кончала превосходная пианистка — Ариадна Владимировна Бирмак. А мы оба, Софроницкий и я, получили наградные рояли... на бумаге...

Время было трудное...

В течение 20-х годов мы, вероятно, почти и не виделись: у каждого были свои пути, свои «труды и дни», свои скорби и радости.

Встретились мы, что называется, «творчески» значительно позже, в 1930 или 1931 году. В то время я часто ездила (то есть летала) играть в Тифлис, потом Ереван (тогда Эривань). Там создавалась для меня творческая атмосфера. Я предложила Владимиру Владимировичу подготовить совместно программу концерта на двух фортепиано⁵; мы и под-

⁵ Совместное выступление Юдиной и Софроницкого в Тифлисе состоялось 24 мая 1931 г.

готовили ее — две фуги из «Kunst der Fuge», Сонату D-dur Моцарта, а что еще — я позабыла!! Невероятно, но факт!! Впрочем, без сомнения, сохранились все программы именно Софроницкого, ибо их собирали преданные его друзья, а я их не собирала; и у меня, разумеется, благодарение богу, никогда не было недостатка в замечательных друзьях, но мое равнодушие к внешним атрибутам артистического пути было, возможно, еще более категорично, чем таковое же у Владимира Владимировича, или его друзья были в этом отношении настойчивее, и вот программы наши можно возобновить! Помню, когда мы репетировали фуги из «Kunst der Fuge», Софроницкий, не зная раньше этих дивных творений, говорил: «Как хорошо, как прекрасно, как в раю!» Во время этих репетиций я познакомилась с чудесной, обожавшей Софроницкого семьей художников Визель; отец был известным профессором Академии художеств в Петрограде, и одна из дочерей — Ада, сколько мне известно, архитектор, — была верным, мудрым, пожизненным другом артиста⁶.

Мы сыграли эту нашу программу в Тифлисе, а потом в Ленинграде, в так называемом Обществе камерной музыки.

В 30-е годы мы тоже, увы, редко встречались, но ярко запомнились три встречи: первая — однажды поздно вечером, почти ночью, посетили меня Мейерхольды — Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна — с Владимиром Владимировичем Софроницким. Владимир Владимирович был в некоем бурном состоянии духа и сразу оторвал ручку плохо закрывавшейся двери моего жилища на Дворцовой набережной; жилище было не топлено, к чаю ничего не было (время для меня сложилось трудное), но мы все четверо были безмерно рады друг другу, каждый рассказывал о себе, своих постановках, концертах, надеждах и катастрофах. За окнами блестела Нева во льду, на нас участливо глядели громадные зимние созвездия. Среди ночи, долго просидев, они все ушли; мы были счастливы — они в славе, я в очередной опале. Никто ничего не мог предвидеть, что случится потом...

То была одна из фантастических встреч меж нами, людьми, нелицемерно преданными искусству...

Затем еще одна — веселая, в излюбленном Софроницким младенческом стиле... Играли у Визелей в *petits jeux* с фан-

⁶ Речь идет о семье Э. О. Визеля; Ада — Визель А. Э.

тами; Софроницкий никогда не ломался, он от души зачастую бывал большим ребенком, веселился, играл в разные игры, как ребенок, видимо, сам не сознавая того, отдыхал от духовных напряжений, от вековечного ига требовательной Музы.

Затем — в необыкновенном, прекрасно убранном старинным фарфором, бисерными вышивками и другими раритетами доме нашей с Софроницким тоже подруги или коллеги — пианистки Марии Константиновны Юшковой-Залеской (кончившей консерваторию на год позже нас у того же Леонида Владимировича Николаева) — и ее супруга, человека редкой доброты и большого образования, — Бориса Владимировича Залеского, известного петрографа. Бывать у них было отрадно, хоть и жили они далеко — в Лесном, в Политехническом институте.

Покойная Мария Константиновна была отличная музыкантша и красавица, стилизовавшая себя в некоем египетском стиле.

А я тогда постигала Велимира Хлебникова!

В тот вечер со мной был третий том (издания Н. Л. Степанова), я намеревалась почитать им всем «Зангези» и многое другое, но не тут-то было: Владимир Владимирович взял у меня книгу из рук, открыл наугад и, попав на нечто сугубо непонятное... как разорвет книгу пополам, как швырнет ее через всю стилизованную столовую, едва не задев один из драгоценных сервизов! Вот таким непосредственным и то бурным, то веселым, то печальным — он всегда был.

А в Тифлисе почтенные профессора консерватории давали тогда в нашу честь некий банкет с обычным грузинским хлебосольством; имелся там и бассейн с живой рыбой на каменном полу... Софроницкому было, видимо, скучно со всеми пожилыми (кроме меня тогда, конечно), почтенными, обусловленными, старомодными... и вдруг он как шагнет в бассейн этот во фраке!!.. Все были в ужасе, и все всё про-стили...

Оставим эти забавные мелочи. Они лишь дают некую (частично) причудливую рамку к строгому образу великолепного художника в стиле «гротеск» или «bizarre»...

Мне думается, образ Софроницкого ближе всего к Шопену: сила, яркость, правда, задушевность, элегичность, но и элегантность — все это как бы общие Искусству качества. Но и у Шопена, и у Софроницкого помещены они в некое предельно напряженном разрезе, «не на жизнь, а на

смерть», всерьез, в слезах, заливающих лицо, руки, жизнь или аскетически проглоченных — уже и не до них, не до слез, всему сейчас конец — скорее, скорее!! — или все сияет в чистоте духовного взора, обращенного к солнечному Источнику Правды.

Софроницкий именно чистейший романтик; он весь — в стремлении к бесконечному и в полном равнодушии к житейскому морю и полнейшей беспомощности в таковом.

Еще немного о появлении Софроницкого в Москве во время Отечественной войны.

Начало 1942 года ознаменовалось в Москве прибытием Владимира Владимировича Софроницкого, спасенного, привезенного на самолете из Ленинграда.

Радость эта была несказанна и неопишуема. Мы в Москве не знали, числить ли его в живых или мертвых; первые его концерты здесь воспринимались как чудо воскресения из мертвых, зримое чудо!

Концерты эти происходили под охраной конной милиции, дабы стремящиеся в залы толпы людей не разнесли зданий.

Так дионисическое это поклонение продолжалось многие годы и потом. Дата сего исторического прибытия — 9 марта 1942 года⁷.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович *

(К шестидесятилетию композитора)

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Тютчев

Дмитрий Дмитриевич Шостакович, будучи творцом всемирного диапазона, масштаба и значения, является тем не менее, однако, композитором и человеком глубоко русским.

⁷ Дата прибытия Софроницкого в Москву из осажденного Ленинграда — 8 апреля 1942 г.

* Статья написана для газеты «Московский комсомолец» к 60-летию Д. Д. Шостаковича. Опубликована впервые в ней 25 сентября 1966 г. в сокращенном виде и с измененным названием («Воспламененная душа»). М. В. Юдина неоднократно возвращалась к этой статье после ее публикации в газете, расширяя и перерабатывая некоторые разделы. Завершена окончательно в апреле 1968 г.

Возможно, осознание присутствия в нем целого ряда начал и качеств, присущих основам русской культуры, роднящих его с Андреем Рублевым, Пушкиным, Достоевским и Лениным, и дает нам отчасти некоторый ключ к постижению его творчества и жизненного пути.

Однако имеются и другие, невычитаемые параллели.

Подобно творчеству Шекспира, и сочинения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича высятся пред нами сверкающей цепью горных вершин. К счастью, Дмитрий Дмитриевич сейчас в полном обладании своего гения, своих огромных творческих сил, и мы, его благодарные современники, поздравляя его с шестидесятилетием и с исцелением от только что перенесенного недуга — недуга сердца, вмещающего всех нас, — мы уповаем на то, что еще рано подводить итоги. Мы счастливы надеждой стать свидетелями рождения и осуществления еще многих и многих опусов любимого композитора.

Развивая сопоставление с Шекспиром, мы зрим в творчестве Шостаковича, наряду с почти недостижимыми пиками большинства симфоний, квартетов, прелюдий и фуг для фортепиано, Второй фортепианной сонаты, вокального цикла на стихи Пушкина, — мы зрим пропасти и бездны, обвалы, бурные потоки, поглощающие в своем неумолимом беге человека и природу, как, например, «Леди Макбет Мценского уезда» или основной комплекс Десятой симфонии с ее безутешной печалью.

Повторяя заключительные слова Александра Блока: «Страданием учись!» — из его выступления «Король Лир» Шекспира. Речь к актерам» (Петроград, 1920), мы неизбежно вспоминаем эту древнюю мудрость, осмысляя свое духовное потрясение как некий дар трагической музыки Шостаковича. Она вовлекает нас в необозримые пространства «исторических хроник»: Седьмой, Одиннадцатой, Тринадцатой симфоний, хоров, посвященных событиям 1905 года, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Неслыханно новый, доселе небывалый реализм, преображенный и обобщенный дух этих творений поистине иногда превосходит своей мощью, своей сияющей правдой хроники Шекспира или даже «Бориса Годунова» Пушкина и Мусоргского. Добавим еще, что Шостакович не стремится к равновесию эпоса, он неизменно вовлекает нас в катастрофы современного бытия.

Но мы знаем у него также и образцы непревзойденного юмора, блеск неистощимой выдумки, например «Нос» (опера

1-
Дмитрий Дмитриевич Шостакович
(К шестидесятилетию композитора)
— 2 — [Шостакович]
1) Мне России не поеть,
Артистом другим не изобреть.
1) Нет особенная статья,
В России можно только верить.
— Шостакович —
Дмитрий Дмитриевич Шостакович
будучи в пору величайших лирических
мастерства и зная, является-таки
не менее, а может, — композитором и
человеком глубоко русским. Возможно
осознание участия в нем в нем
целая редакция мозаики и качества, и
вник основан русской культуры,
вещи его с Анри Фабрисом

Автограф первой страницы
статьи М. В. Юдиной о Д. Д. Шостаковиче

по Гоголю), вокальные циклы на английские тексты и стихи
Саши Черного, разбросанные повсюду во множестве сочи-
нений огневые искры этого юмора, испепеляющие всяческое
духовное мещанство.

Шостакович, как и Пушкин, — гениальный русский евро-
пеец своего времени. Он, как Достоевский и Густав Малер,

обличает пороки человека и человечества, проливая над ними горячие слезы сострадания, как Шекспир, он — всеобъемлющ. Но имеются и еще некие характернейшие черты его творчества, роднящие его с Моцартом и Шубертом. Однако прежде всего мы напоминаем читателю этих строк, что любые параллели и аналогии с другими авторами мы просим понимать именно и только как сопоставления родственных духовных атмосфер; Дмитрий Дмитриевич Шостакович всегда — он сам; он никогда не заимствует, у него преизбыток «своих богатств», им только и принесенных в мир, — ведь всякий, даже гениальнейший творец живет не в межпланетном вакууме, а в истории человека и человечества! Шостаковичу присущи именно его чеканный язык, его конструктивное мышление, его интонационно-ритмические формулы, знаки, символы, подоби́я.

А теперь вновь обратимся к неким параллелям — Моцарту и Шуберту. В чем они?.. О, это целый дивный, светлый, прозрачный мир Шостаковича. Эти «облегченные концы» — финалы целого ряда его сочинений, коды финалов, «последние слова умирающего» или... последние концы концов. [...]

В этих последних словах автора, когда в итоге всего пройденного пути для него самого и слушателя наступает облегчение — боль отпускает, приходит умиротворение, сияет очищение личности, лица, иногда даже улыбки или ее преображение в некую иную сущность, уже не полностью доступное нашему пониманию. Именно — преображение. Скажем словами Владимира Соловьева:

Зло пережитое
Тонет в крови, —
Всходит омытое
Солнце любви.

(«Вновь белые колокольчики»)

Или вместе с Борисом Пастернаком:

Рука художника еще всесильней
Со всех вещей смывает грязь и пыль.
Преображенной из его красильни
Выходит жизнь, действительность и быль...

Не потрясения и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламененной чьей-нибудь.

(«После грозы»)

Итак, позволяя себе некоторый комментарий к осмыслению финалов Шостаковича, мы говорим в данном случае о некоторых, как нам кажется, особенно значимых в данном понимании. О финале Сонаты для виолончели и фортепиано, о финале Квintета для фортепиано и струнного квартета, о финале Тринадцатой симфонии. (О финале Восьмой мы сейчас не говорим — то особая тема и сущность.) В финале виолончельной сонаты мы еще слышим некое обобщенное подобие городской песни, быть может, даже фабричной. Напеваает ее немножко под хмельком персонаж, немного схожий с людьми Горького, Хемингуэя, Андрея Платонова, — мастеровой, имеющий свое необходимое, невычитаемое место в жизни, но уже с философичным примирением, пройдя сквозь большие и малые невзгоды и настроения на свой лад, со всем прошлым и загадочным будущим уже примирившийся... Финал квинтета значительно сложнее: после всей его бурной радости, после тревожной остроты кульминации, озирающей пройденный путь с его терниями, главным образом как бы суммируя чрезвычайную, исключительно значимую многосодержательность прошедших четырех частей — готическое, остроугольное начало прелюдии и дальнейшую ее печальную задумчивость, даже элегичность, величие фуги и *Intermezzo*, созерцающих смыслы средневековой культуры, с нею сливающихся или идущих к ней навстречу, а потом претворяющих ее в современности, — в коде исчезают все противоречия: щебечет птичка — безмятежно, светло, счастливо. Не подобна ли она, птичка-то, вековечной, знаменитой, загадочной сороке Питера Брейгеля-старшего¹, присутствующей на его пожарницах среди немногочисленного уцелевшего от недавней всеобщей гибели? Нет, птичка квинтета и мудрее, и добрее. Она радуется со всеми нами; Брейгелева сорока — «равнодушная природа» — лишь констатирует, ей более или менее, простите, «наплевать с высокого дерева» (именно). Все сочинение истаивает в прозрачном свете добра. А кода финала Тринадцатой симфонии является поистине венцом этих концепций, да еще при непостижимой, невероятной красоте своей интонационно-ритмической формулы.

Если же мы теперь обратимся к некоторым медленным частям камерных сочинений Шостаковича — то что мы найдем в них? В *Largo* сонаты для виолончели и фортепиано, в фуге

¹ П. Брейгель-старший — фламандский художник. М. В. Юдина имеет в виду его картину «Слепы».

квинтета — художник и вечность. Их диалог. Эта музыка организует внутренний мир человека, слушателя (а следовательно, и его линию жизни, поступки), как древняя русская живопись, сокровища иконописи, как хоровая культура церковной музыки, как «Страсти» Иоганна Себастьяна Баха...

(Небольшое дополнение: однажды я написала Дмитрию Дмитриевичу про коду фуги: «Вы не знаете сами, что Вы написали. Так бывает и с гениальными творцами... Это «Pietà» Микеланджело². И даже в своих ритмических формулах...»)

Итак, мы пришли к главному, к любви, к человеческому сердцу. У нас теперь очень много говорят о гуманизме, но в разговорах и писаниях сих много всяческих ошибок. Ну, хотя бы «возрожденческое» его происхождение. (Но в этой статье мы не имеем возможности останавливаться на исторических анализах, не имеющих «негативно-прямого» отношения к личности и творчеству Дмитрия Дмитриевича.) И термин сей, и источники его абстрактно-холодны. А мы, люди русской культуры, ничего не можем и не хотим создавать в бессердечном равнодушии. И наш драгоценный Дмитрий Дмитриевич — в горячем биении своего сердца, в неисчислимых жизненных заботах о меньшей композиторской братии, в разъездах и полетах, конгрессах, премьерах, представительствах мчится внешний рисунок его бытия. Но в творчестве — неся в своем сердце и интеллекте обобщенный прототип всего человечества и неповторимость каждой личности и личности гения — он — пред лицом Вечности. Но и несет на себе и внутри себя весь комплекс современного художника и человека.

Создание сборника песен Шуберта*

В течение многих лет музицируя с различными (как теперь принято выражаться) вокалистами, выступая с ними в различных концертах в качестве руководителя и концертмей-

² «Pietà» — «Оплакивание», скульптура Микеланджело.

* В 1950 г. в Музгизе был издан нотный сборник «Франц Шуберт. Песни», редактором-составителем которого была М. В. Юдина (художник — В. А. Фаворский). В 1965 г. Мария Веняминовна приступила к воспоминаниям о своей многолетней работе по собиранью новых текстов к песням Шуберта. В них отразился характер ее взаимоотношений с

стера, ведя многие годы в Московской консерватории и в Муз[ыкально-]пед[агогическом] институте им. Гнесиных класс камерного пения, в заочном институте, вернее, в Институте повышения квалификации педагогов, читая курс вокальной литературы, изучая таковую, — я многократно поражена была несовершенством текста вокальных произведений, не говоря уже о непосредственно русских текстах, в частности у Чайковского и Рахманинова (Ратгауз, Апухтин, Галина!..). Особенно огорчительными явились переводы романсов и песен Шумана; почти полностью отсутствовали переводы современной вокальной — замечательной — литературы, немецкой, французской, польской и т. д., отсутствовали и баллады Карла Лёве и т. д.

Вот я и взялась за эту тему. Ранее меня, как известно, были изданы замечательным художником-вокалистом профессором Анатолием Леонидовичем Доливо сборники песен Бетховена в превосходных переводах Андрея Глобы. И еще «Зимний путь» Шуберта и «Лебединая песнь» его же; первый цикл — тексты Вильгельма Мюллера, второй (в основном) Генриха Гейне в великолепных переводах С. Заяицкого [...].

Общеизвестно, что культура поэтического перевода в СССР чрезвычайно высока. Я не считаю, что обязательно надо петь в подлинниках. Пламенно любя и боготворя русскую поэзию всех веков (включая нетленную красоту церковнославянских песнопений), я хочу слышать у Шуберта,

крупнейшими советскими поэтами, в первую очередь с Пастернаком, Заболоцким, Кочетковым и Маршаком. Воспоминания завершены в 1966 г. Фрагмент об А. Кочеткове написан дополнительно в 1967 г. и представляет лишь часть другого большого раздела воспоминаний о деятелях литературы и театра 30-х гг. В настоящую публикацию не включен прямо не связанный с темой небольшой фрагмент о Марине Цветаевой, которую Мария Вениаминовна также пыталась вовлечь в работу над текстами песен Шуберта.

В рукописи М. В. Юдиной имеются следующие черновые заголовки: отдельно к фрагменту воспоминаний о Заболоцком — «Совместная работа над экзиритмическим переводом песен Шуберта с Николаем Алексеевичем Заболоцким», ко всем воспоминаниям — «О том, как возник сборник песен Шуберта в переводах Бориса Леонидовича Пастернака, Николая Алексеевича Заболоцкого, Самуила Яковлевича Маршака и Александра Сергеевича Кочеткова под общей редакцией моей, Марии Вениаминовны Юдиной (14 песен. Музгиз, 1949)». Вариант фрагмента, относящийся к совместной работе М. В. Юдиной с Н. А. Заболоцким, опубликован в книге «Воспоминания о Заболоцком». М., 1977. Остальные воспоминания публикуются впервые.

Брамса, Малера, а также у Иоганна Себастьяна Баха Русское Слово... Ведь читаем (и играем на сцене) мы Шекспира в переводах Пастернака, Лозинского и так далее. Этот русский текст и дает вокальной литературе ее зримую, осязаемую, слышимую Всемирность и Вечность.

Я проходила со своими студентами всё наиболее прекрасное из вокальной литературы XVIII, XIX и XX веков, и, разумеется, нами было «охвачено» и величие русской вокальной литературы. Далее — обратно в глубь веков к латинской и греческой литературе — мы тогда не успели двинуться, мы занимались кантатами И. С. Баха, балладами Карла Лёве и Шуберта, разными другими балладами, русскими и советскими композиторами, Шубертом, Брамсом, народной песней. Давали в Институте Гнесиных тематические концерты, весьма посещаемые; я всегда перед ними читала длинные доклады на данную тему. Дважды приглашала специалистов перед вечерами «Романсы и песни на тексты Пушкина» — Николая Павловича Анциферова и Сергея Михайловича Бонди. Однажды для расширения поэтико-познавательной стороны всех участников вообще пригласила на открытую лекцию «Баллада и ее особенности» Михаила Михайловича Бахтина (какой это был праздник!), сама много занималась балладой как жанром. В годы 1938—1946 (приблизительно), ибо ведь в это время и война всё затмила, и некие иные события, моими переводчиками были поэты Евгений Иванович Редин (автор стихотворной сказки «Царевна-Лягушка»), Александр Сергеевич Кочетков, Евгения Николаевна Бирукова, Надежда Александровна Павлович. В открытых концертах были проведены темы: 1) Пушкин в вокальной музыке, 2) Лермонтов — также, 3) Романсы советских композиторов, 4) Обработки народной песни, 5) Баллада, 6) Шуберт, 7) И. С. Бах, 8) Бетховен и Мусоргский, 9) Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Чайковский. Все это почти всегда было повторено и по радио, наш класс стал весьма популярен; из него вышли солист Большого театра Евгений Белов, солисты опер на периферии Владимир Дубовик, Ионас Капланас, Татьяна Попова и другие. Превосходно пели с нами артисты хора А. В. Свешникова — Глеб Саввин и Татьяна Благодсконова, а Саввин давал и сольные вечера со мною, и все они систематически пели на вечерах памяти Болеслава Леопольдовича Яворского в Му-

27 марта 1949
Дорогая Марья Вениаминовна!
Послеко вы обещали. Здесь коротко
перечислю с душой и искренностью
судящие отзывы тех коллег моих
(как слабые первые шаги в
своем городе — мне хотелось сохра-
нить. Малюцкий отписался. И. Т. ма. Т. ма.
— красавица — давала) и как
он раздал их в клуб — обещал
Мне. Вы же все знаете. Работаете
в целом, все искусство и культура
и, все же у нас есть и содруж-
ность и в. Казалось бы, да, да, да.

Автограф начала письма Пастернака к М. В. Юдиной

зее А. Н. Скрябина и в Клину, в Музее П. И. Чайковского.

Мы много пели по радио и дали «пышный» и многолюднейший концерт с моим вступительным докладом в Музее музыкальной культуры, в круглом зале на хорах Большого зала МГК. Так постепенно и кристаллизовалась необходимость издать сборник песен [Шуберта], где не только музыка сама выше всяких похвал и оценок, но и текст. Естественно, я и обратилась к дорогому Борису Леонидовичу Пастернаку, с кем имела счастье, великое счастье состоять в пожизненной дружбе (а теперь — в дружбе с его семьей). Борис Леонидович согласился легко и просто¹, открыто, от радно,

¹ В архиве Б. Л. Пастернака находится его письмо — ответ М. Юдиной на ее просьбу об участии в шубертовском сборнике. Приводим текст:

как он всегда совершал все земное, что не затрагивало его неких сокровенных личных душевных или духовных путей; однако он [...] сказал, что нового для меня переводить не стает, а мы, мол, посмотрим, что может подойти к Шуберту эквиритмически из уже им созданного; вот мы и выбрали «Миньону» («Ты знаешь край...»), «Короля в Фуле» и одну из «Песен арфиста»². Эта «Песнь арфиста» по музыке и стихам Пастернака есть одно из главных украшений сего сборника. Другое мы не брали. Эквиритмическая работа над текстом слишком оказалась бы именно в этот период времени трудоемкой для Бориса Леонидовича.

Однажды я приехала к ним в Переделкино для этой работы; был тот самый воспетый им сказочный июль, все были в сборе и здоровы; гостила — дорогой их друг — грелась около Пастернаковой теплоты и гостеприимства его дома — трагическая, но мужественная Нина Александровна Табидзе; я привезла какие-то конфеты и какое-то вино; мне было сказано, что я в вине ничего не понимаю, что и соответствует истине, однако его выпили. Сияло солнце, потом пламенел закат, мы какое-то время немного поработали с поэтом, засиделись за полночь; меня положили на застекленной террасе, откуда, как известно, видать кладбище... Как мог бы жить человек с открытым будущим?.. Кто бы мог

«8. II. 41.

Дорогая Мария Вениаминовна!

У меня был совершенно сумасшедший январь, чем и объясняется моя кажущаяся небрежность.

Я с самого начала отозвался согласием на Ваше предложение главным образом потому, что это Вы и это Вам надо. Мне хотелось что-нибудь сделать для Вашего собрания с тою необязательностью, которая лишает готовность этого рода всякого значения.

Так на нее и смотрите. С деловой точки зрения мое обещание равносильно нулю. Считайте меня одним из запасных исполнителей Вашей мысли, а не основным участником. Верьте, в этой роли я никогда не опоздаю.

Как Ваше здоровье? Как ужасно, что мне все не удастся повидаться с Вами. Бесполезно рассказывать Вам, как проходит мое время, т. к. Вы все равно не поверите и у Вас на этот счет свои, очень облагороженные и облегченные представления. Не обижайтесь на меня. Вы знаете, как я ценю, люблю и как безмерно высоко ставлю Вас.

Остальное несущественно.

Преданный Вам Б. Пастернак».

² «Песнь арфиста» из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Подойду к дверям с котомкой, кротко всякий дар приму...»

думать, что здесь и упокоится прах его?! Вскоре Борис Леонидович приехал в город ко мне, и мы всё тихо и мирно отработали.

С Николаем Алексеевичем Заболоцким работа эта была труднее, объемистее, насыщеннее, разнообразнее, дольше. Все мы, друзья и читатели, встречали его торжественно и пламенно, когда он сразу по приезде читал свое — не могу выразиться иначе — гениальное Переложение — нет, Пересочинение, Перепозию! — «Слово о полку Игореве» — в Доме литераторов в Москве, на улице Воровского.

«Литературная газета» 9 марта 1946 года свидетельствует об этом замечательном вечере:

«Спор между поэтами и текстологами о правах и обязанностях поэта-переводчика разгорелся на вечере Н. Заболоцкого, прочитавшего 4 марта в Московском клубе писателей свой новый перевод «Слово о полку Игореве».

— Я не ученый, а художник, — предварил свое чтение Н. Заболоцкий, — и перевод мой не претендует на научную точность. Я стремился к тому, чтобы он легко запоминался, но в то же время я не хотел бы, чтобы он был воспринят как вольное переложение «Слова».

Если художника следует судить по тем законам, какие он сам себе ставит, то надо сказать, что Н. Заболоцкий со своей творческой задачей справился успешно, — таково было мнение В. Шкловского, А. Коваленкова, Г. Гуковского, В. Дынник, П. Антокольского, Н. Чуковского. Они считают большой заслугой автора легкость, доступность его поэтического перевода бессмертного памятника русского эпоса.

— Это прекрасная интерпретация памятника русской культуры средствами нового художественного выражения, — сказал П. Антокольский, — вместе с тем для Заболоцкого это принципиальная и последовательная работа, отправной точкой которой следует считать его вольный перевод Руставели».

Я в то время еще не принадлежала к числу друзей, я была просто читатель. Я написала ему потом хвалебную записку о транскрипции «Слово о полку Игореве» и вообще приветствовала его возвращение. Николай Алексеевич сразу мне ответил — тоже кратким и милым письмом, благодарил меня, выразившись, что я — «читательница взыскательная» и что он слышал обо мне от Даниила Хармса еще в Ленинграде...

Через некоторое время я предложила Заболоцкому принять участие в создании русских текстов песен Шуберта. Это было летом 1947 года³. Заболоцкие жили тогда в том же писательском городке Переделкина, на даче В. П. Ильенкова; с трепетом направилась я к поэту, еще не зная, как буду встречена... Но получилось легко и отрадно: Николай Алексеевич был перед домом во дворе, вернее, на опушке леса, колот дрова, около него были и симпатичные дети. «Вот Никита, вот Наташа...» — представил он их мне; дети были среднего школьного возраста. Николай Алексеевич рассказал, как далеко — по другую сторону железной дороги — находится школа, как трудно порою в любую погоду путешествовать им туда и обратно; но ведь общеизвестно, что Николай Алексеевич никогда ни на что не жаловался — то была лишь констатация; я посидела на пенечке, пока убрали дрова, мы пошли в его рабочую комнату, наверх, я рассказала ему подробнее о своем предложении, он охотно согласился. Николай Алексеевич любил музыку, симфониче-

³ Год указан Юдиной ошибочно: Заболоцкий начал переводить стихи немецких поэтов по просьбе Юдиной не в 1947, а в 1946 году. В архиве поэта сохранились два письма Заболоцкого к Юдиной, датировка которых почти точно указывает границы — начало и конец — этой совместной работы.

1. «8 августа 1946 г.

Уважаемая Мария Вениаминовна!

Я своевременно получил Ваше лестное для меня письмо и книги и прошу Вас извинить меня за то, что не ответил Вам сразу. Я очень рад, что мои стихи пришлись Вам по душе, тем более что Вы читательница взыскательная. Но Вы, конечно, преувеличиваете значение моих стихов, слабые стороны которых мне хорошо известны.

Я очень тронут Вашим вниманием и благодарю Вас за Пушкина. Я еще не приступил к переводам, но обещание свое исполню, и, как только что-нибудь будет готово, мы с Вами встретимся и обсудим, что к чему. Буду очень рад, если Вы навестите меня в Переделкине — при случае.

Н. Заболоцкий».

2. «6. I. 47.

Уважаемая Мария Вениаминовна!

Так как в четверг я не смогу захватить, посылаю исправленные тексты Гёте и Шиллера почтой.

Что касается «Мемнона» и «Гелиополя», то эти переводы я считаю неудачными, переделывать их не буду и прошу их с меня снять.

Мелочи в «Поруке» прошу переправить по Вашему усмотрению.

[Таким] обр[азом], из числа переводов, предусмотренных договором, выпали «Мемнон» и «Рыбак», но зато прибавился Гёте, примерно равный им по количеству строк. Надеюсь, что издательство не будет в претензии.

Н. Заболоцкий».

скую, ораториальную... Конструктивно, теоретически мало ее знал, и мне на некоторое время пришлось взять на себя роль учителя; обоим нам было весело — мне объяснять, ему познавать.

«Вот долгий слог, а вот короткий» (Борис Пастернак. Дрозды), — говорила я. — Вот в этих долгих и коротких-то «зарыта собака» эквиритмического перевода...» Николай Алексеевич быстро ориентировался в тайнах ритма, несколько наших собеседований дали ему полную свободу построения. Пришла я тогда к нему в середине лета, потом уехала в Литву, оттуда направилась в Ленинград, и наши встречи, вернее, занятия, в основном происходили уже не в Переделкине, а у меня дома, на Беговой, в городке, шуточно называемом «Чечулинский Амбир», где впоследствии жили и Заболоцкие сами, также Андрониковы, Липкины, Либедиинские (последние две семьи с их отрадной многодетностью, так же, впрочем, как и Асмусы). В дивном, благоухающем соснами, с его далями и перспективами Переделкине мы работали еще сравнительно мало; но там именно, летом, Николай Алексеевич подарил мне «Лесное озеро» (первый вариант) и также там в одну из первых встреч, коих там было вообще немного, прочел мне некоторые стихи, среди них гениальную «Грозу».

Работа наша тогда лишь начиналась. Вот с осени она и пошла активнее, быстрее, Николай Алексеевич заинтересовался музыкой и немецкой поэзией. Хотелось бы умолчать, но и сказать необходимо: Заболоцкий не вполне владел немецким языком, я писала ему подстрочники в разных вариантах, он мог выбирать. Тот раздел в издании его стихов 1957 года «Старые немецкие поэты» — это как бы его, Заболоцкого, «создание Шуберта» — это все мои заказы; я предлагала, показывала ему самое прекрасное в Шуберте, многое. В этих «старых поэтах» есть и некий (малоизвестный) Maunhofer — Майргофер, друг Шуберта, трагическая фигура: он был цензором, был преисполнен различных типически романтических сложностей — кончил жизнь самоубийством. Шуберт много писал на его тексты. Избранный мною «Мемнон» является, несомненно, его (Майргофера) лучшим творением; эквиритмическая переработка, по причине именно Шубертовой трактовки стиха, представляла здесь для переводчика некоторые трудности; я всегда крайне осторожно просила Николая Алексеевича о той или иной модификации: работа работой, даже Шуберт Шубертом, но я всегда

знала и понимала — кто передо мной, с кем беседую. И когда русский текст «Мемнона» не мог органически получиться у Заболоцкого, он сказал: «Мне это стихотворение нравится, я оставлю его для себя!..» Таким образом, сей «Мемнон» в «Сборник песен» Шуберта и не вошел. Как известно, вошли:

1. «Прощание Гектора» (Шиллер)
2. «Плач Кольмы» (Оссиан)
3. «Свидание и разлука» (Гёте)
4. «Песнь старца» (Рюккерт)

А «Рыцарь Тоггенбург» (Шиллер) не вошел в сборник Шуберта в основном по своей протяженности. Также не вошла «Порука» (Шиллер), а затем «2-я песнь Эллен» из поэмы «Дева озер» (Вальтер Скотт) также была отвергнута, ибо начинается словами: «Славься, воин, кончен бой!» (Какой воин? Какой бой?) — и эту дивную песню шотландской доисторической эпохи тоже отбросили.

Однако «Порука» была исполнена тогда же по радио (баритон Николай Воронков — мой ученик — я сопровождала). А ныне (февраль 1966) в первом открытом занятии моем в МГК «Романтизм» Виктор Рыбинский спел «Поруку», а Лидия Давыдова — «Вторую песнь Эллен». Эта дивная музыка, глубочайший нравственный смысл баллады «Порука», холодная кристальная поэзия Вальтера Скотта, гениальное мастерство и находки дорогого Николая Алексеевича прозвучали и были горячо встречены полным Малым залом Московской консерватории.

Таким образом, Заболоцкий на основе этой нашей работы создал восемь русских текстов из сокровищницы немецкой поэзии XVIII и XIX веков. И немецкие стихи великолепны, и русские тексты — равны им.

На основании этой работы я намеревалась идти дальше, уже независимо от музыки; я написала для Николая Алексеевича точный перевод «Гимнов к ночи» Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) и передала ему. Он прочел — как все, что совершал он, — внимательно, пристально. И через некоторое время сказал, и в этом суровом высказывании был оттенок грусти: «Нет уж, когда человек не молод, следует оставаться в том, что знаешь, что тебе близко, не вдаваясь в новое, пока чужое...»

Не берусь утверждать, что слова его переданы мною абсолютно точно, увы (я тогда их, по глупости своей, не записала), но за смысл, за интонацию — р у ч а ю с ь. Новали-

са я начерно перевела ему, скорбя об отсутствии русского Новалиса и в надежде на русский текст — Новалис — Заболоцкий. (Возможно, «орфичность» Новалиса и не была сродни аполлоническому (отчасти) Заболоцкому, но пути поэтического родства неисповедимы. А ведь мы, российские читатели, ожидали «Лиры Новалиса» в переводе Вячеслава Иванова, которая была нам обещана, и обещание опубликовано!..⁴)

Ведь некоторая метафизичность поэзии Заболоцкого не может не перекликаться именно с немецкой романтической поэзией; далее я мечтала и о стихах Hölderlin — Заболоцкий, Rilke — Заболоцкий. (Рильке я, с позволения сказать, и сама переводила тогда⁵.) Но эти именно мечты рухнули. Быть может, следовало мне предлагать Николаю Алексеичу Поля Клоделя или Поля Валери?.. Я, вероятно, тогда о французской поэзии и не вспомнила, увы...

Но мы с Николаем Алексеичем в наших встречах и беседах не ограничивались Шубертом — мы оба боготворили Тютчева и Велимира Хлебникова, оба прохладно относились к Маяковскому; мне посчастливилось подарить Заболоцкому несколько томов Хлебникова (издание Николая Леонидовича Степанова). Николай Алексеич, получив подарок, однажды вдохновенно читал некоторые стихи Хлебникова и говорил о нем с восхищением; подарила я ему и несколько отдельных томиков Пушкина (изд. 1936 года с гравюрами А. Кравченко), все это его радовало, а радостью так долго судьба его не баловала...

Он приезжал осенью, иногда в дождь и бурю, с неизменной своей точностью (телефонов ни у меня, ни у него, ни кругом почти что в ту пору не было) — мы уславливались от разу до разу, — согревался, не стесняясь, каким-либо приготовленным мною немудрящим завтраком, иной раз — несвойственной даже стилю моего дома — рюмочкой, и мы, в характере российского «чай пить — не дрова рубить», прилежно работали в немецкой культуре; я имела счастье тогда многократно слушать чтение Заболоцким своих стихов, я даже и не просила его, я знала, что он и сам прочтет; читал он мне тогда и «Лодейникова», и многое другое, и

⁴ «Лиры Новалиса» — сборник стихов Новалиса в переложении Вяч. Иванова, который должен был выйти в издательстве «Мусaget». Отдельные стихи из этого сборника были напечатаны в журнале «Аполлон», 1910, № 7.

⁵ М. Юдина перевела VIII «Элегию из Дуино» Рильке.

«Слепого» и рукопись «Слепого» подарил; говорил о своем любимом Сквороде; изредка я ему играла — Бетховена больше, нежели Баха. Однажды он сказал мне: «С таким редактором, как Вы, я готов работать всю жизнь!..» И еще была в Музыкальном издательстве одна великолепная пожилая сотрудница, Ксения Поликарповна⁶, она принимала рукописи и сдавала их на оплату, милая, интеллигентная особа, внимательно, бережно, ласково встречавшая Заболоцкого. Платили хорошо и быстро, платили независимо от принятия или непринятия переводов — это правильно — ведь автор потратил время, вдохновение и силы...

Словом, по этой работе, преисполненной высокого поэтического общения, ее зримых и значимых результатов — вне всякой лирики, — я могла надеяться на продолжение, на углубление, расширение: кантаты Баха, романсы и песни Брамса, современная музыка...

Но не тут-то было! Видимо, нечто чуждое было все-таки в самой работе — для Заболоцкого — непреодолимое. И хотя, повторяю, ничего негативного ни разу не было Николаем Алексеевичем высказано и, учитывая его прямоту и правдолюбие, и не подумано, однако при первом ярком ином зове он нас: мой дом, меня, сотрудничество, Шуберта, музыку, «старых немцев» — и покинул.

Его похитили у нас грузины. Приступив к грузинским переводам, Заболоцкий сразу *in medias res* [в разгар дела] нашу работу обрубил. Но это и понятно: у ног его легла вся Грузия в лице ее поэтов — вся поэзия, путешествия, пиры, крупный заработок после безмерных лишений, изгнания... Я долго горевала...

На этом я могу и закончить свои воспоминания.

Облик Заболоцкого — весь в его суровости: «Я воспитан природой суровой...»

Здесь и некоторая абстрактность, и замкнутость; а я, однако, и не помышляла ни о какой сугубой дружбе; и я малость сурова и не чересчур многословна. Но я все-таки была как сотрудница, если угодно, как «редактор» — ушиблена внезапным отказом Николая Алексеевича продолжать работу. Дорогая Екатерина Васильевна, супруга его, со своей чудесной мягкостью впоследствии рассказывала нашему общему другу, грузинской музыкантше Сусанне Николаевне

⁶ Лавровская К. П.

Элиава-Габуня, сестре уже ныне тоже покойной жены незабвенного Симона Чиковани — Марики⁷, что она жалела о том, что Николай Алексеевич как бы не смог оставить пожизненную дружбу со мною, не сохранил ее...

Значит, так было суждено. Но плоды нашей работы остались. И не только: семья Заболоцких — Екатерина Васильевна, Никита, Наташа — неизменно дарили мне все издания стихов Николая Алексеевича, и не в одном экземпляре! А я тотчас же рассылала эти экземпляры по России и за рубеж...

* * *

Александр Сергеевич Кочетков был большим другом покойной Нины Павловны Збруевой — как известно, человека в высшей степени замечательного: легендарная, активная доброта, великолепное знание многих языков, безупречный вкус, некая всегда ей присущая элегантность, радушие — все эти качества ее и их воплощение украшали жизнь каждого, имевшего радость знать ее; вот в ее доме и узнала я Александра Сергеевича и предложила ему работу. Поначалу мы вписывали русский текст в различные тома Шуберта, Шумана и Брамса библиотеки Московской консерватории, затем и других высших музыкальных учебных «комбинатов». Работа разрасталась; приступили к переводам кантат Иоганна Себастьяна Баха и балладам Карла Лёве.

...Я должна именно упомянуть неизменное присутствие в этой увлекательной творческой работе дорогого Александра Сергеевича. Ему в этой работе чрезвычайно помогала его выраженная природная музыкальность, его некоторые в ней познания, его причастность к музыке. И именно романсы и песни романтизма были его сферой: Хёльти, Клопшток, Шиллер, Гёте, Оссиан (Макферсон), Майргофер, братья Шлегели, Рюккерт, Рельштаб, Готфрид Келлер, Эйхендорф. То были близкие ему поэты созерцания, размышления, слияния с природой, элегической прозрачности или веселые, жизне-радостные, даже шуточные тексты, например виртуозно переведенное Кочетковым «Эхо» Кастелли... (А величественные, нарративные, героические тексты отошли к Николаю Алексеевичу Заболоцкому.) А Кочетков был всегда тих,

⁷ Чиковани М. Н.

прост, мирен, всем доволен, был как бы большим ребенком, наивным, порою резвым.

...Помню, я в ВТО ставила «Орестею» Танеева в камерном исполнении в ансамбле Константина Михайловича Попова. Естественно, что грандиозная протяженность сей трилогии была неисполнима на камерной сцене в условном оформлении (я опять пригласила Фаворского). Время и пространство не могли поладить друг с другом! Необходим был связующий текст для чтеца. До моего прихода в ансамбле читали... нечто весьма любительское.

И тут я снова пригласила нашего милого Рулечку (Александр — Руля, как его звали в кругу Збруевых — Рединых), и он написал поистине великолепный, строгий, дорический, чеканный текст, замечательно читаемый Всеволодом Аксеновым, превосходным артистом...

Вот в основном то, что я могу сказать о поэте Кочеткове: настоящий он был поэт, требовательный к себе, вдохновенный, бескомпромиссен, при полном сознании своей значимости — исключительно скромный, сосредоточенный романтик в высшем значении сего термина, безразличный к почестям, прочей мишуре и благам земным.

* * *

О, Хармс!

Летом жар,
Зимой холод,
В полдень чирки
Кур — кир — кар!

или:

Видел я во сне горох.
Утром встал и вдруг оглох!

или («Из Фауста»):

Фридрих нежный, Фридрих милый!
Спрячь меня в высокий шкаф,
Чтобы черт железной вилой
Не пронзил меня куда б!

И так далее...

Фантастика, почти бессмыслица этих Хармсовых виршей, музыкальный напор его *prestissimo*, головокружительные потоки, зубцы, грохот колес, организованный треск пропеллеров, инфантильные наивность и невинность, первозданность этой младенческой поэзии имела в пору, увы, крат-

современного поэтического бытия Даниила Хармса своих восторженных приверженцев — среди них, на некотором отдалении, была и я. Узнала я стихи Хармса посредством двух замечательных художниц: Татьяны Николаевны Глебовой (супруги тоже замечательного художника — Владимира Васильевича Стерлигова) и Алисы Ивановны Порет. Обе они тогда работали под руководством изумительного мастера Филонова. Был еще около них всех и Александр Введенский; поэзия Введенского как-то меня не затронула. Хармс запомнился на всю жизнь; но встреч было мало, и непонятным образом не произошло в ту пору творческой встречи с Николаем Алексеевичем Заболоцким. А кто оставил о себе ценнейшее — в духовном отношении — впечатление — это художница Вера Михайловна Ермолаева, она была старше Глебовой, Порет, обоих поэтов (то есть Хармса и Введенского); она была тяжело больна туберкулезом и тромбозом, и одна нога ее была обута особенно тяжелой — протезной — обувью. Она — Вера Михайловна — сияла добротой, человеколюбием, чрезвычайной образованностью, она как бы излучала свет, создавала вокруг себя атмосферу чистоты и вдохновения. Как ни странно, произведений ее я не помню. Вера Михайловна была также другом моего двоюродного брата, известного художника Льва Александровича Юдина, погибшего в ленинградском ополчении в самом начале ленинградского окружения... Лев Юдин был один из самых близких и любимых учеников Малевича. Я не дерзаю писать об этом исключительном человеке и превосходном художнике, эту задачу, весьма и весьма существенную для правды о русском и советском искусстве 20-х и 30-х годов нашего столетия и его людях, разумеется, выполнит его супруга и вдова Мария Юдина, моя тетка, живущая в Ленинграде. Хочется лишь рассказать кратко, что Лев Юдин, когда был маленьким Лёлей, беспрестанно вырезал ножницами из газет и любых других бумаг зверей различных, в различных комбинациях, поворотах, образах, все более и более совершенствуясь в этом своем — глубоко индивидуальном — жанре. Он был тихий, скромный и ласковый мальчишка, потом отрок, юноша; семья их — брата моего отца, дяди Александра, — была необыкновенно дружная, все обожали друг друга, их было всего четверо — родители, брат и сестра. Атмосфера была, возможно, и тепличной, но необыкновенная одаренность Льва и не видела помех, не слышала споров, разногласий, его искусство росло органично, вне

среды богемы и шума... Потом в Витебске оказался и сам Малевич. И учитель и ученик друг друга поняли.

Порет, Глебова, Хармс и, вероятно, Введенский, кроме многих других поэтов и художников, работали все, помимо своих главных работ, не на заказ, а для создания своего именно искусства, своего творческого пути, в Детгизе, возглавляемом тогда (подробности, так сказать, ведомственные мне неизвестны, но ведь они и несущественны!) Самуилом Яковлевичем Маршаком. Общеизвестно, сколько Самуил Яковлевич совершил для литературы русской, детской и не детской, и для людей, — об этом мне писать незачем. Но Алиса Ивановна и Тата Глебова и ввели меня в поле зрения и в дом Маршака; встреч моих с Самуилом Яковлевичем было не столь уж много, но все они были ярки, своеобразны, насыщены, поэтичны, теплы, задумчивы... Я играла у них в доме, как всегда: я люблю протяженные масштабы, как Ундина «уплакала» принца до смерти, или «всмерть», так и я «уигрывала» своих слушателей в близкой мне домашней обстановке, не стесненная официальной обстановкой «лимитов времени» концерта (гардероб, освещение, транспорт, усталость, «добропорядочность»...), до полусмерти... Играла Баха, Бетховена, неисчислимое количество разных сонат, вариаций, прелюдий и фуг, разную романтическую музыку; слушателей было не столь уж много — семья и близкие друзья Маршака, и всегда Алиса и Тата.

Татьяна Николаевна Глебова ведь музыкант, она играла на скрипке, музыку знала и понимала, обожала орган и дружила с Исаем Александровичем Браудо; потому так изумительна и была ее постановка (декорации и костюмы) «Нюрнбергских мастеров пения» Вагнера в Ленинграде, в Малом оперном театре (увы, шла она недолго — столь частая участь самого прекрасного!!).

Итак, у Маршака чай пили потом глубокою ночью; помню мягкую, женственную красоту покойной супруги Самуила Яковлевича — Софьи Михайловны... помню дивного мальчика, младшего сына, хрупкого, прозрачного принца, отмеченного «*facies Nurrsgati*» («Гиппократов лик», как у нас говорят, «не жилец на свете»), — ангелоподобного покойного Яшеньку с его врожденным пороком сердца...

Самуил Яковлевич в те вечера дома своих стихов не читал; но он отправлялся провожать меня домой, в мое фантастическое (не всегда отапливаемое) жилище на Дворцовой

набережной с громадными (некоторыми даже лиловатыми) окнами напрямик на Петропавловскую крепость... Ох, уж это жилище... Сколько было прочитано в нем стихов, докладов на философские темы. [...] Да, так вот шли мы не спеша с Самуилом Яковлевичем по заснеженным пустынным ночным улицам, «очертанья столицы во мгле» шли за нами, мы за ними, тут Самуил Яковлевич читал мне Пушкина, Блейка и Хлебникова. Вспоминаю его чтение «К вельможе» по причине обуревавшей порою Самуила Яковлевича веселости: однажды нам пересек дорогу некий ночной бродяга, пытался нас остановить, говорил невнятицу... «Ферней, ферней, ферней!» — закричал Маршак своим глуховатым голосом на него — тот в ужасе отшатнулся и побежал. Было это где? У Летнего сада. Чтение продолжалось, я слушала во все уши; но мне все хотелось спросить его, почему не пишет он «стихов для взрослых», наконец у Троицкого моста я решилась, осмелела, произнесла — напрасно... Самуил Яковлевич загрустил и, помолчав какое-то время, произнес, что сейчас он на этот вопрос и не ответит... А Хлебникова — вскоре явившегося для меня во всем своем загадочном блеске одним из любимейших поэтов — он открывал его мне постепенно, начал со «Слова об Эль» и с «Зангези». Он не ошибся. Именно этой надмирной поэзией, пронизанной, однако, бением пламенного сердца, и можно открыть Велимира Хлебникова человеку другого искусства, чья «вторая душа» — именно поэзия, и именно такая... А поэму «Поэт» открыл мне Павел Александрович Флоренский, о котором я уже пишу — независимо от других своих «пожиток».

Следует зафиксировать реальные встречи Флоренского и Хлебникова: Велимир приходил к Павлу Флоренскому и приглашал его в «Председатели Земного Шара». Что и как он ему ответил — осталось неясным, видимо, надлежало даже ему [...] еще подумать над явлением Хлебникова. Но он его оценил, оценил масштаб и значение, полюбил его. Об этом Павел Александрович рассказал мне несколько лет спустя этой моей прогулки с Маршаком. [...]

Итак, Самуил Яковлевич Маршак иногда посещал меня дома, на Дворцовой набережной, читал мне всякие разные стихи, иногда и свои — детские и переводные, мы вели философские беседы о разных путях жизни, о поисках правды, о смерти; господствовал между нами прозрачный элегический строй, необычайно гармонизировавший с тембром голоса Самуила Яковлевича, как бы тембром инструмента *viola da*

ганба; и голос Маршака, и ганба — сумеречны, загадочны, как Млечный Путь, как элегичность Боттичелли, как золотистая атмосфера Рембрандта, как непостижимо печальные взоры некоторых его портретов... Как я была поражена, изумлена и растрогана, увидав «Меланхолию» Дюрера над письменным столом Маршака; но до того наши редкие встречи были вне житейской реальности, что я и не помню — было ли это мое «открытие» в Ленинграде еще или уже в Москве; это не имело значения. Она, тяжеловесная, угловатая, с атрибутами познания бесконечности, Муза Мечты и несбыточности, — была значима для внутреннего мира поэта и бурного жизненного деятеля; вернее — она предстала предо мной как некий ключ к пониманию моего дорогого, далекого и ласкового друга, ласкового ко всем людям...

Однако Маршак в Москве, Маршак эпохи Отечественной войны — это совсем «иная статья» — иная глава именно его жизни, это «Папа Сам», вековые хлопоты о жизни людей и, в частности, об их спасении из ленинградской блокады...

И мне довелось оказаться в реестре «просителей», и Самуил Яковлевич явился спасителем обломков одной близкой мне литературной семьи: мать и дочь, погибавшие в Ленинграде, были на самолете прямым доставлены в Москву и, пройдя чрез некоторые годы неустойчивости, обе превосходно применили здесь свои силы и дарования. Мать в этом «фрагменте» семьи была крестницей одного знаменитого, давно умершего русского писателя. Когда я рассказывала о них Самуилу Яковлевичу, он вдруг остановил меня, подумал малость и воскликнул: «А! Мы превратим крестницу в племянницу!» И тут же был составлен текст депеши в соответствующие ленинградские высшие инстанции. Мы еще поболтали с дорогим поэтом, вероятно, свидание сие и закончилось той или иной фугой Баха, и я помчалась на Главный телеграф. Подпись Маршака значила столь много, доверие к ней, ко всем его деяньям было абсолютным, в окошке меня никто и не спросил официального подтверждения печатью подлинности сего документа. Как это было прекрасно. Какое громадное значение принадлежит в нашем бытии доверию! Следует еще добавить, что в это же мое посещение телеграфа было и другое радостное «образцово-показательное» событие: никто не взял изрядной суммы денег в новеньких, только что мною (перед посещением Самуила Яковлевича) полученных, хрустящих купюрах на Радио за работу, не столь уж легкую в нашей военной Москве... На радостях, вынудив их из моей «во-

енно-полевой» сумки (портфеля не имелось), приготовив их для отсылки в Ленинград этим же людям, я их и оставила на пологом барьере в центре зала (ни столов, ни банкетов тогда не существовало), занявшись, конечно, прежде всего «священным» маршаковским текстом. Окончив эту операцию, я обнаружила свое ротозейство. На эти деньги — эквивалент, скажем, исполнения квинтета Танеева (с Квartetом имени Бетховена) или «Картинок с выставки» Мусоргского — можно было в Ленинграде на «толкучке» приобрести буханку черного хлеба и граммов двести шпик и сохранить земное бытие еще, скажем, дней на пять-шесть... Как тут было не заплакать?! И вот ко мне подошел самый что ни на есть боевой летчик в соответствующем обмундировании и, вручая забытый мною капитал, посоветовал впредь быть осмотрительнее!

Вот так мы тогда жили, в пору величайших страданий и величайшего напряжения физических и духовных сил человека, даже и в тылу кристаллизовались различные людские добродетели.

Итак, число таких актов спасения, сотворенных Маршалом, в те времена поистине было необозримым. Этот волшебный голос никогда не бывал нетерпелив, досадливо-раздражителен, никогда Самуил Яковлевич не жалел себя, но всегда жалел других, тех, кто выкладывал ему из котомки горя-беды свои невзгоды или даже ужасы...

Розалия Ивановна⁸ — домоправительница, секретарь, друг — всем открывала, всех впускала, иногда, впрочем, и поваркивая на чрезмерное количество страждущих, но она твердо знала, что не может внести ради покоя Поэта свою фермату в эту партитуру человеколюбия.

Самуил Яковлевич в ту пору уже часто болел воспалениями легких, лежал, кашлял, задыхался, но своих забот обо всех нас не оставлял. Господи, до чего же он был добр... Здесь можно вспомнить знаменитые слова Густава Малера: «Иные берегут себя и разрушают театр; я же берегу театр и разрушаю себя». Так и «Папа Сам»!

...Была в те времена еще одна самоважнейшая статья человеческой жизни — прописка и право на гражданское бытие... Самуил Яковлевич, очаровательно посмеиваясь, бывало, изречет: «Я теперь уже в городскую милицию и не обращаюсь, до чего я там надоед, а вот по районам, по районам!..» Но,

⁸ Вилтцин Р. И.

разумеется, говорил и хлопотал он не только там, он беседовал и решал людские судьбы и с теми или иными военачальниками. Он всегда был прав.

(В известном смысле — таков был и президент Академии архитектуры Виктор Александрович Веснин: тяжело больной мучительной болезнью печени, безмерно-неправдоподобно терпеливый, изысканно-прекрасный наподобие портретов Ван-Дейка и даже, как известно, автор разных портретов, и Виктор Александрович всегда был доступен и активно-внимателен к людям, не оставлял своих архитектурных и архитектурно-просветительных трудов. Увы, эти великодушные характеры, эти высокие качества «предстоятельства» за отстраненных от «житейских благ», эта даже как бы застенчивость благополучия перед обездоленностью — где они сейчас, у кого?)

Теперь о русских текстах к Шуберту: Самуил Яковлевич музыку любил и знал; меня он обычно просил играть Баха; играли ему, вероятно, и другие — другую музыку; слушание (и коллекционирование) пластинок тогда еще не вошло в необходимый комплекс просвещенного человека — слава богу, музицировали живые. Как я уже сказала, увы, в ту пору Самуил Яковлевич уже нередко хворал, уединялся в тех или иных санаториях; мой сборник песен Шуберта сокращали, ведь время-то было военное, многое было сложно.

В годы подготовки сего сборника возглавлял Музыкальное издательство Виктор Алексеевич Розанов — безмерно, фанатично преданный делу, бескорыстный и сверхсправедливый. Однако увеличить размеры сборника он был не в состоянии; подготовлено было сорок песен, вышло, увы, четырнадцать⁹... Самуила Яковлевича я просила создать русский текст к некоторым песням из Гёте («Рыбака» он не окончил, но Иммануэль Самуилович [Маршак] теперь нашел черновики этого перевода¹⁰. Я предполагаю теперь и приступить к подготовке второго сборника), им создан русский текст «An Mignon» — «К Миньоне»¹¹. Это не Миньона из «Вильгельма Мейстера»,

⁹ В сборнике опубликованы следующие переводы: Пастернак — Гёте — «Песнь Миньоны» («Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...»), «Король в Фуле», «Песнь арфиста»; Заболоцкий — Шиллер — «Прощание Гектора», Оссиан — «Плач Кольмы», Гёте — «Свидание и разлука», Рюккерт — «Песнь старца»; Маршак — Гёте — «К Миньоне»; Кочетков — Клопшток — «Сельма и Сельмар», Хёльти — «К луне», «Песни жатвы», Клаудиус — «У могилы Ансельмо», Шиллер — «Юноша у ручья», Кастелли — «Эхо».

¹⁰ Рукопись перевода Маршака хранится в архиве поэта, текст перевода приводится в наст. сб. в воспоминаниях сына поэта И. С. Маршака.

¹¹ «Катит по небу, блистая, колесница золотая, озаряя высь и даль».

под этим именем скрыта одна подруга Гёте, жившая в Италии; тоже одно из прекраснейших песнопений нашего сборника. В нем имеется некая трудность повторяющейся рифмы, приходится она на так называемую неаполитанскую сексту, неизменно значимую лирически или, так сказать, сюжетно. Разумеется, прославленная виртуозность Маршака с легкостью разрушила это препятствие. И (опять о том же) русский текст его передает прозрачно-меланхолический строй, окраску, атмосферу этой песни, всецело сливаясь с лирической стихией Шуберта, именуемой непереводаемым словом «Sehnsucht». На этой «Sehnsucht» ведь и построен весь романтизм; и все неисчерпаемое богатство русского языка адекватного слова и не имеет, как, скажем, и наше «непостижно» не умещается именно в немецком языке. А «Sehnsucht» — это и не «тоска», и не «томление». И только всеми стихами в целом и можно передать, как «светла печаль» этой песни.

Все это и дал нам Маршак.

Позволю себе добавить, что мне довелось в марте — апреле сего (1966) года прочесть и сыграть в Московской консерватории очень сжатый цикл лекций-конcertов «Романтизм — истоки и параллели»; разумеется, цикл сей содержал и немало замечательной вокальной музыки. Пели — отрепетировав со мной и с моим сопровождением — Лидия Давыдова и Виктор Рыбинский. Подробно обо всем этом цикле здесь писать было бы неуместно; но проникновенная исполнительница Лидия Давыдова из всех спетых ею двенадцати вещей Шуберта, Брамса, Гнесина, Матвеева и Тищенко особенно полюбила именно эту — «К Миньоне»; в этом ее пристрастии имеется доля истины: журчит, тихо плещется вода, как в песнях «Прекрасной мельничихи»; мелодия движется по кругу колеса, но и по кругу безнадежности юного сердца; и вдруг — эта неаполитанская секста, эта остановка движения — боль становится переносимой; но неведомо откуда точно ангельское крыло приносит свежее дыхание, точно снова оно заводит механизм бытия, и все опять тихонечко кружится к внутреннему центру — в бесконечности условной строфической формы. Все вместе — этот синтез — совершенен. Он как бы самая сердцевина лирики, самое зерно, «несказуемое слово», и мы — у сокровенных тайн бытия.

Вот, дорогой Самуил Яковлевич, на этом я и кончаю свои краткие воспоминания о встречах с Вами. Сказать можно было бы еще очень много. Но лучше добавлю:

То, чего в то время
Мы не досказали,
Записала вечность
В темные скрижали.

(Вл. Соловьев. Другу молодости.
Князю Дм. Цертелеву)

Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса*

Музыка глушит печаль.
За нее в ответ не жаль,
Засыпая, жизнь отдать.

Шекспир

в переводе Б. Пастернака

Слушание музыки не есть удовольствие. Оно является ответом на грандиозный труд композитора и чрезвычайно ответственный труд художника-исполнителя.

Слушание музыки есть познавательный процесс высокого уровня, труд синтетический, включающий и эмоциональную сферу в непрерывной динамике и феноменологии.

Отвергая некоторое воззрение музыкально-теоретической мысли на форму интермеццо как знак или символ второстепенного содержания, мы, напротив, утверждаем чрезвычай-

* Настоящая работа возникла из замысла аннотации к пластинке с записями в исполнении М. В. Юдиной шести интермеццо Брамса, соч. 116, 117, 118, 119 (Д 023884). Аннотация разрослась в большую (более сорока страниц на машинке) работу с побочным мемуарным фрагментом о дружбе с семьей Томашевских, опущенным в этой публикации. Творчество Брамса притягивало к себе М. В. Юдину на протяжении всей ее жизни, об этом можно судить по тому, какое большое место в репертуаре пианистки занимали его сочинения. Личность Брамса стала особенно близка М. В. Юдиной в завершающий период ее жизни: в Брамсе она видит верного хранителя и продолжателя традиций самого дорогого для нее художника — И. С. Баха, а тесная связь с романтическим направлением немецкого искусства и народные корни музыки Брамса — например, глубокий интерес к сельскому и городскому фольклору — соотносятся прямым образом с художественным кредо самой М. В. Юдиной. Статья об интермеццо содержит многие мысли М. В. Юдиной о Брамсе, высказывавшиеся ею в публичных лекциях и в письмах последних лет. Пианистка предполагала написать монографическую статью о творчестве Брамса — неосуществившийся проект. Статья «Шесть интермеццо...» была написана в течение 1968—1969 гг. В автографе указана дата завершения работы — 4 апреля 1969 г. Публикуется впервые. Эпиграф взят из трагедии Шекспира «Генрих VIII», акт III, сцена I.

Вильям Шекспир
(Переклад) Пастернака
Ке

Сонет 73

Что в рвущ года видишь ты во
лаке
Когда из листьев редко где какой
дротик, желтеет в веток голубой
И птичий свист везде слышишь покуда
Во мне ты видишь бедный край
Догор от заката налетка одна ^{клевес,}
и постепенно взрывает ^{клевес,}
их онегетывала ^{клевес,} тайно.
Во мне ты видишь то сгорак
Когда зора, что идалеки ^{клевес,} была
становится молодой ^{клевес,} изгн,
А то, что зрело, ^{клевес,} возило ^{клевес,} добра.
И это ^{клевес,} видя, ^{клевес,} помни: ^{клевес,} мен ^{клевес,} ценя
свиданья, ^{клевес,} ты ^{клевес,} котор ^{клевес,} соглен

ную существенность этого жанра, как своего рода концентрацию инструментальной лирики.

С одной стороны, мы считаем возможным сопоставить смыслы интермеццо с вокальными данностями песни и романса, с другой же — с поэтикой сонета во всем его многообразии.

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камоэнс облакал¹.

Эта почти всеобъемлющая формула Пушкина и будет нашей путеводной звездой, нашим компасом в предлагаемом слушателю историко-философском путешествии по высям, далям и морям музыки интермеццо.

Однако, пристально рассматривая интермеццо Брамса, мы приходим к заключению (или гипотезе такового), что многие из прекраснейших его созданий этого жанра являются элегиями, а некоторые — гимнами.

Обратимся прежде всего к некоторой характеристике элегии, но непременно с эпиграфом из Пушкина: «Печаль моя светла».

Из какой бы эпохи, из какого бы искусства мы ни взяли образец элегии — печаль ее всегда будет очищена от повседневно-будничного, случайного, замкнуто-субъективного, мимная уныние, преодолевая жалобы, избегая отчаяния.

Элегия (как сущность, знак, символ, термин) ведет свое происхождение от фригийского флейтообразного инструмента в Древней Греции элегн, игра на котором (следовательно, игра другого лица) сопровождала пение стихов разнообразного — грустно-созерцательного, любовного или политического — характера. (Но и один исполнитель мог попеременно то петь, то играть, конечно.) «Элегн» означает тростник, материал данного инструмента. (И не отсюда ли слова Тютчева о человеке: «И ропщет мыслящий тростник»?)²

Итак, перед нами VII—V века до нашей эры. Поэты Каллин, Тиртей (хромой учитель спартанцев), Солон, Ксенофан, Феогнид из Мегары.

Далее упомянем Овидия и его «Тристии» и великолепного мастера слова Ю. К. Щеглова (см. «Труды по знаковым системам», сб. III, Тарту): «Разнообразие описываемых пред-

¹ Цитата из стихотворения Пушкина «Сонет».

² Строка из стихотворения Тютчева «Певучесть есть в морских волнах» — парафраз известной мысли Блезе Паскаля: «Человек — это мыслящий тростник».

метов дает образ мира как большого органического целого именно благодаря тому, что самые различные предметы одинаково ведут себя под действием единого «оператора» — времени».

Миниатюрными чеканными элегиями можно счесть изумительные античные надгробия, например: «Не скорби, подруга, об исходе моем: Век поспешил, вот что даровал мне Рок». Или: «Не скорби, мать, должно было случиться, это было мое Время».

Вспомним фаюмский портрет, сосредоточивший все восприятие мира в неимоверно расширенных очах человека, внесший свою струю и доселе загадочного откровения в сокровищницу умудренной печали.

Обратимся к великому, гениальному поэту и композитору VIII века нашей эры Иоанну Дамаскину, воспетому Та-неевым.

Даем фрагмент его канона как великолепный образец лирико-философской элегии. (Канон — циклическая вариационная форма греческой, латинской и древнеславянской религиозной, вернее даже — литургической, поэзии, прошедшая сквозь все средневековье и сохранившая свою жизненность и поныне.) «Какая житейская сладость пребывает печали непричастна? Какая ли слава стоит на земле непреложна? Где есть мирское пристрастие, богатство, золото, серебро, слуг множество? Кто царь, кто воин? Все мечтание прелестнейшее единым мгновением приемлется смертью» и т. д.

Канон сей в формуле основного этического стержня — уравнения людских судеб — перекликался бы с творениями XV и XVI веков, с гравюрами «Плясок смерти» (хроники Шеделя и цикл Гольбейна), но нет! — то не элегии; перед нами — пессимизм, сугубое утверждение человеческих пороков, а не умиротворяющая прозрачная тишина, сияющая в каноне просветленного автора из Дамаска.

Родственную элегическую озаренность мы созерцаем и в творчестве Боттичелли, в его почти бесплотных образах, независимо от того, изображены ли музы, рожденная из пены вод Венера, просто люди, итальянские граждане всех сословий и занятий (знаменующие композиционной нарративностью далекие эпохи), святые, ангелы, сама Мадонна. Всюду несказанная, благостная, таинственная, сладостная, лебединая мягкость, надмирный, едва-едва опечаленный

взор, глядящий и мимо зрителя, и мимо всех и всего в картине, обращенный к сердцу человека; клубящиеся, наподобие облаков, одежды, как сказано у Лермонтова:

Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

(«Демон»)

И Боттичелли, и Брамс (особенно в интермеццо) стоят на пороге жизни и смерти, никого не осуждая и не осудив. И удивительная колористика, исконная интенсивность цвета (своего рода «удар цвета без модуляции») у Боттичелли перекликаются иной раз с ярчайшим неожиданным звуковым феноменом у Брамса, аккордовым рядом, внезапным появлением новой темы или ее поразительной реконструкцией.

Брамс жил и творил в странах, городах и сельских местностях, увенчанных многими замечательнейшими архитектурными памятниками готики и барокко. Неудивительно, что эти впечатления озаряли и вдохновляли его внутренний мир, его творчество.

Можно привести и как некий «центральный образец» напомнить воображению слушателя (зрителя, читателя) поразительную гравюру Альбрехта Дюрера, непревзойденный синтез искусства и размышления — его знаменитую «Меланхолию» (первое десятилетие XVI века).

Она, с атрибутами Вечности в символах астрономических приборов и геометрических фигур, с неизменными песочными часами, вперяет загадочный взор не в закатное небо, озаренное кометой, наподобие декорации мерцающее за нею, а в нас с вами.

Мы, зрители, входим в картину (гравюру), примагниченные ее беззлойной, безмолвной властью. Монументальная, гигантская Урания, Андромеда, Кассиопея, Кассандра, Диотима, Сивилла, героиня Гомера и Плутарха и... призрак. Глаза ее недвижны, прозрачны и печальны. Ни она, ни мы не льем слез. Мы остановлены на пороге мифа.

Но, разумеется, мы увидим и предшественников Брамса в музыке самой, в великолепной музыке, тоже отчасти северогерманской и нидерландской. Искусство это строго и сурово, даже можно сказать, «жестко очерчено», эмоциональность доведена до основного ярчайшего стержня, организованного познавательного и этического.

Это Свелинк и его школа, Генрих Шютц, Дитрих Букстехуде с его удивительным пророческим даром импровизации. И, конечно, также средоточие всех высочайших тайн и открытий искусства — Иоганн Себастьян Бах.

Если же мы обязаны привести именно некую элегию Иоганна Себастьяна Баха, то укажем с особым вниманием на кантату № 6 «Останься с нами» («Bleib' bei uns»). [...]

И Бетховен — отчасти. Но проблема элегического начала у Бетховена выходит по своему масштабу за рамки возможностей сего очерка.

Теперь обратимся к некоторым поистине восхитительным «архитектурным элегиям».

Павловский парк — один из прекраснейших пейзажных парков мира. Речка Славянка, то исчезающая, то снова возникающая у подножия холмов с их перспективами бесконечности, воспета Жуковским в элегии «Славянка».

Включившись в совершеннейший комплекс реализации синтеза природы и гениальной архитектурной мысли Пьетро Гонзаго, мы сами преобразились.

Современница (чуть помоложе) Павловска — знаменитая Желязова-Воля, небольшая усадьба Шопена. С чарующей речкой Утратой...

В лирической поэзии первой половины XIX века элегия в высочайшей степени значима, весома, не только «невычитаема», но даже и центральна. Мы проследили до известной степени ее отдаленные истоки в различных искусствах. Продолжая кратко сей разбор, мы найдем поистине непревзойденные сокровища, алмазы русской лирики.

Среди множества замечательных элегий русской поэзии «Стансы» Пушкина («Брожу ли я вдоль улиц шумных») следует считать творением центральным...

Полнота юношеской бурности, пламенеющая, обреченная сила «Мцыри» — тоже симфоническая элегия. Достаточно вслушаться хотя бы в эпиграф к поэме:

Вкушая, вкусих мало меда
и се аз умираю.

(«Первая Книга Царств»)

Тютчев поистине неисчерпаем:

О, смертной мысли водомет,
О, водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?

Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

(«Фонтан»)

Или:

Душа моя — элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

(«Душа моя — элизиум теней...»)

А Фет?

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной,
Я плачу сладостно, как первый иудей
На рубеже земли обетованной.

(«Когда мои мечты за гранью прошлых дней...»)

[...] Последней же элегией в музыке как XIX, так и начала XX века является грандиозная, монументальная, философская, лирическая, доселе непревзойденная, пламенно и примирено сердечная «Песнь о земле» Густава Малера.

Повторим со Зденеком Неедлой: «Мы потеряли того, кого не должны были никогда терять, — великого художника и человека».

Но мы его не потеряли. Он навечно с нами. И сейчас, в 60-е годы XX века, мы у нас в России переживаем подлинное возрождение Малера!

А в поэзии начала нашего столетия мы имеем, мы их читаем, разгадываем, ломаем над ними голову, пытаемся создавать русские тексты — «Элегии из Дуино» — необычайный цикл Райнера Мариа Рильке.

* * *

Теперь, пройдя сквозь множество духовных миров разных эпох, ни в коей мере не исчерпывающих нашу тему «Элегии», мы обратимся к непосредственной характеристике предложенных слушателю шести интермеццо Брамса. Мы не имеем возможности, ограниченные пространством и временем, продемонстрировать столь же расширенный анализ жанров идиллии и гимна, ибо в интермеццо Брамса эти категории не являются центральными.

Теперь, прежде чем обратиться к представленным на пластинке шести интермеццо Брамса, приведем высказывание замечательного историка музыки и мыслителя Арнольда Шеринга.

В основном Шеринг определяет стиль Брамса как «современное барокко» (современное эпохе Брамса, второму полувеку XIX века); он упоминает также, что даже противники Брамса признавали его «гением форм».

«Проблемы выразительности занимали его не менее, чем проблемы формы»; в конце концов, это одно и то же (что сказать и как сказать).

И вот мы констатируем в интермеццо Брамса чеканно, соразмерно, концентрированно, непререкаемо, безупречно построенные подобия песен, элегий, сонетов, гимнов, идиллий, где напряжение сердца или созерцание и размышление ума неотделимы от интонационно-ритмической структуры, как сияние света от звезды или благоухание от цветка.

I. Интермеццо, соч. 116 № 2 a-moll (1880).

Перед нами сербская песня, грустная, смиренная, покорная. Одна из бесчисленных «Песен девушки», покинутой, обманутой или выданной за нелюбимого. Так называемая трехчастная форма. Но мы имеем здесь «интермеццо в интермеццо»; в центре пьесы ритмическое поле сжимается, вместо $\frac{3}{4}$ появляются $\frac{3}{8}$, и в безутешном кружении шестнадцатых, в зигзагах и изломах высоко помещенных интонаций, наподобие умоляющих рук обиженной или жемчужного ожерелья слез, до удушья сжимающих сердце, мы как бы слышим «почему, почему, почему?!». Стенания о непостижимости, незаслуженности своей скорбной участи; затем 9 тактов — призрачное утешение в A-dur, фата-моргана надежды; она не сбывается, 6-тактовый аккордовый ход в шемящем хроматизме — и снова изначальная безутешная доля.

Композиция закругляется, возвращается к неизбывной обиде, и для этой бедной Гретхен ни в земном ее бытии, ни Брамсом не написана вторая часть «Фауста».

По прозрачности стиля и построения это одна из прекраснейших миниатюр Брамса.

II. Интермеццо, соч. 117 № 1 Es-dur (1882).

Из собрания Гердера «Народные песни» — шотландская:

Дитя мое, спи мирно, безмятежно.
Грущу я, если плачешь ты!

В построении интонации начала и конца этого интермеццо поражает замкнутый круг, символ равновесия, покоя и тишины. Опять же скажем с Лермонтовым:

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

(«Демон»)

Так плывет в полноте бытия мелодия, в разных голосах, в имитациях, в прозрачных аккордах, убаюканная колыбельными шестью восьмыми. Мы неизбежно вспоминаем многократно встречавшуюся нам у Моцарта «музыку сфер». И в данном интермеццо мы в es-moll'ной средней части этой трехчастной формы можем вспомнить слова Пушкина, вложенные им в уста Моцарта:

Вдруг виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

(«Моцарт и Сальери»)

Однако, по счастью, этот мрак полностью снимается репризой и заключением в том же Es-dur'e. Вся музыка поднимается в верх клавиатуры, парит в высоких регистрах, украшается орнаментом шестнадцатых, словно ликованием певчих птиц, празднично звенят аккорды, все преобразовано и умиротворено. Перед нами идиллия, гимн, славословие.

III. В еще большем равновесии, счастии, уже претворенном в блаженство, звучит интермеццо, соч. 118 A-dur № 2 (1892). Здесь мы уже не на пути, не на пороге мировой гармонии, а как бы в ней самой. Вспомним нашего замечательного лирика Фета:

И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира!

(«Измучен жизнью, коварством надежды...»)

Но и здесь мы имеем некий «синтезис», и здесь трехчастная форма, и здесь «интермеццо в интермеццо» — эпизод в fis-moll. В нем же пред нами — идея Памяти, Вечной памяти. Вспомним фрагмент из Байрона в переводе Вячеслава Иванова («Сог Ardens», 1):

Надежду Счастьем не зови:
Верна минувшему Любовь.
Пусть будет Память — храм любви,
И первый сон ей снится вновь.
И все, что Память сберегла,
Надеждой встарь цвело оно...

И т. д.

И здесь мы вспомним с вами, слушая это интермеццо, именно этот эпизод *fis-moll* — Просветленное Былое. И здесь изумительное конструктивное мастерство Брамса помогает нам постигнуть смыслы сокровенных чертогов единства ума и сердца.

Следует, однако, помянуть романс того же Брамса «Одиночество в полях» («*Feldeinsamkeit*»). As-dur на текст Рельштаба. Текст вознесен в прозрачно-безмятежные сферы, родственные *Adagio IX* симфонии Бетховена.

Что же касается «интермеццо в интермеццо», то мы имеем удивительный образец данного приема в русской эгегической литературе, а именно в гениальном произведении Балакирева на текст Лермонтова «Сон» («В полдневный жар...», 1903). Трудно сказать, что прекраснее — слово или музыка; и там «сон во сне»!

Однако и в интермеццо, соч. 116 (в «Сербской песне»), и в интермеццо, соч. 117 № 1 — отчасти с эпитафией шотландской песни Гердерова собрания — мы причаляли к другому берегу творчества Брамса, к народной песне.

Мир этот отнюдь не менее существен, нежели поразительно выработанное его формотворчество или могучие линии исторических истоков его музыки, общая высокая интеллигентность и нравственная чистота, удивительная при учете тяжелых впечатлений его детства. (Как известно, Брамс с ранних лет зарабатывал свой скудный кусок хлеба аккомпаниаторством — кому попало! — в приморских тавернах и притонах в Гамбурге, и многие происходившие там увеселения и оргии были отнюдь не для детского зрения и слуха...)

Да, Брамс и народная песня неразрывно связаны, можно сказать — едины. Она буйной полнотой цвела вокруг него, он ее жадно впитывал и лелеял.

В самой Вене, в блестящем, шумном, многоликом городе, кругом — в пригородах, предместьях, деревнях, на мызах, в хижинах, коттеджах, усадьбах, майоратах, на полевых работах, на скотном дворе, в конюшнях, в кузницах, на гу-

лянках, свадьбах, крестинах, именинах, празднествах, в неисчислимых лавках, в мастерских, швейных, портняжных, часовых, сапожных, скобяных, слесарных, горшечных, столярных, на фабриках — огромных и малых — все пело по-разному или намеренно однотонно, когда охота являлась вспомнить доброе старое «времечко», — пело и танцевало; в кабаках, тавернах, пивных, цукернях, попросту «на лугах»; но и светло и чинно, просветленно и строго, всей общиной — в церквах. В садах и парках гремели военные духовые оркестры, игрались все на свете танцы и разнородные попури и варьяции на все вкусы и потребности.

Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний!³

И песни пелись: протяжные, заунывные, рыцарские, исторические, революционные, боевые, военные, охотничьи, игровые, плясовые, сатирические, любовные, фантастические, комические, канцонетты, баллады, хороводы, загадки, заклинания.

Песни чешские, венгерские, румынские, сербские, хорватские, моравские, словацкие, словенские, цыганские, немецкие, австрийские, еврейские, итальянские, разнствующиe в тех или иных областях или даже поблизости друг от друга или общеизвестные. Материал был поистине необозрим. К тому же — Брамс любил путешествовать!

Так этот изумительный человек был насыщен жизнью во всех ее аспектах!

IV. Интермеццо, соч. 118 № 6 es-moll (1892—1893).

Темой его является фрагмент средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева»).

Во множестве ритмических модификаций, в перестановках центров тяжести, в перемещениях интонаций, в нагромождении чужеродных гармоний мы слышим подобие отчаяния души и человеческой судьбы об участи своей утрачиваемой жизни. Неправильное, несправедное былое терзает память и сердце. Но этими огромными дугами аккордов через всю клавиатуру, в невысказанном диапазоне стремительных модуляций — истерзанная личность, вернее, ее обломки, даже опилки, подбираются примиряющими гигантскими крылами архангелов. В миноре, в тоске минора, в *pianissimo* под самый конец «вселенской драмы» собираются осколки едва не

³ Цитата из поэмы Пушкина «Братья-разбойники».

запоздавшего раскаяния в необозримую сокровищницу Все-
прощения.

V. Возвращаясь ко второму интермеццо, соч. 117 b-moll, мы сближаем его в характеристике и постижении с интер-
меццо, соч. 119 № 2 e-moll.

И в том и в другом интермеццо как бы исчезает земное
тяготение. Интермеццо в b-moll находит свою тонику лишь
в предпоследнем такте сочинения, в такте 84-м, скитаясь в
загадочно-сумрачных, то горьких и горестных, то мгновенно-
неожиданных, призрачно-светлых интонациях. Сквозь все со-
чинение слышится тревога.

Многие замечательные примеры образов тревоги мы,
конечно, имеем в поэзии; вспомним Евгения в «Медном
всаднике»:

«Он оглушен был шумом внутренней тревоги».

И Ленау, и Блока, и Пастернака, и вот «Ветер» — не-
большой цикл о Блоке — именно Пастернака, в особенности
конец:

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнью и жадной развязки
Легли в его жизнь и стихи.

Однако, где тревога, там и ее источник: искание правды
в целом, удивление, вопрошанье, поиски и своего жребия,
и разгадки причины скорби мира («Causa mali»), и вообще
непостижимых уму тайн вселенной.

В этом лирико-философском плане мы и сближаем оба
эти интермеццо. Но и они различны: интермеццо, соч. 117
№ 2, не находя до конца своей тоники, получает как бы
призрачное утешение в середине, в Des-dur'e, как бы и мы
можем вспомнить:

Офелия гибла и пела,
И пела, сплетая венки;
С цветами, венками и песнью
На дно опустилась реки.

(А. Фет.

Офелия гибла и пела...)

В призрачной фантастичности своей предсмертной песни
Офелия обрела утешение Иной Реальности.

А мы с вами — дарованную нам Брамсом остановку —
подобие покоя — среди того потока бытия, что Анна Ахма-
това обозначила «Бегом времени».

VI. Между тем в интермеццо e-moll, соч. 119 № 2 тревога даже превращается в дрожь в рисунке и конструкции повторяемых хрупких аккордов 16-х. Однако и в этом интермеццо мы слышим проблеск надежды в эпизоде E-dur. Он звучит для нас даже типологически отголоском характера немецкой романтической музыки, ее светлой тоски о бесконечном. И мы неизбежно вспомним и Пушкина:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия..

И все-таки даже этот эпизод в E-dur сравнительно менее значим, ибо вся-то музыка в основном скользит, бьется, трепещет в шепоте, шорохе, в шелесте ночи, в потемках, в неведомом — тут мы приходим к теме «Дня и ночи»⁴, к «Сумеркам» Тютчева:

Час тоски невыразимой!..
Все во мне и я во всем... —

к «Гимнам к ночи» Новалиса (Фридриха фон Гарденберга, гениального юноши, оказавшего столь грандиозное влияние на всю последующую романтическую поэзию и музыку также) и вспоминаем и Вячеслава Иванова, дивные его поэтические раздумья о «круговращеньи земном», хотя бы фрагменты его «Рассвета»:

Как и шаги звучат волшеббно,
И стук копыт во тьме ночей!..
И как вперение враждебно
Слепых предутренних очей!
Все, дрогнув, вдруг отяжелело.
К яму и тяготе спеша,
В свое дневное входит тело
Ночная вольная душа!

И т. д.
(«Cor Ardens», 1)

Однако он же воспел и Солнце, и Солнце-Сердце:

О Солнце, вожатый, ангел Божий!
(«Cor Ardens», 1)

⁴ «День и ночь» — стихотворение Тютчева.

Если же оба эти интермеццо как бы и не нашли Света и не воскресли с ним — и мы с Вами, слушатель и читатель, тоже остановлены в смятении и недоумении; перед нами ночь, тревога, поиски, тайна, непостижимое, должествующее, дрожь надежд и их крушение.

— Где мы? С кем мы?

Мы пришли в этих обоих интермеццо с Брамсом к подножию одного из величайших Творений Искусства, к Трагедии Трагедий, к Шекспиру, к «Гамлету»⁵.

Пусть Брамс и не помышлял о подобном комментарии; это несущественно. Эти миры — родственны. Великое искусство Вечно, неизменно и неизбежно дает проекцию в Будущее.

Мусоргский Модест Петрович. «Картинки с выставки»*

Художник верит в будущее, потому что живет в нем.
М. Мусоргский

«Картинки с выставки» Мусоргского (1874) — сочинение удивительное, величественное, непревзойденно оригинальное, гениальное. И — как всякое открытие — в искусстве или науке, — синтезируя все наиболее ценное и истинное в прошлом, оно не только глядит в будущее, не только живет в нем, но и упирается в Вечность.

⁵ Кроме того, Шекспир прочно вошел в немецкую культуру, особенно после грандиозного Гётева романа «Вильгельм Мейстер» и великолепного перевода творений Шекспира Людвиг Тика, то есть Брамс и не мог не читать его и не размышлять о нем (*прим. М. В. Юдиной*).

* Статья написана по заказу Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» в качестве аннотации к пластинке с записью «Картинок с выставки». Но ее следует рассматривать как самостоятельную работу. Начиная с 20-х гг. (см., например, письмо Юдиной к М. Ф. Гнесину 8 мая 1926 г. в наст. сб.), артистка размышляла над «Картинками с выставки», и эту статью следует считать итогом этих размышлений — не только над «Картинками», но над творчеством Мусоргского в целом, особенностями древней и новой русской культуры. М. В. Юдина предполагала написать для «Музыкальной энциклопедии» статью о Мусоргском. Следует сопоставить также эту работу с воспоминаниями А. М. Курис о прохождении «Картинок» в классе Юдиной (см. наст. сб.) — встречается много совпадений в статье, написанной в конце 60-х гг., и в ремарках, сделанных рукой Юдиной на экземпляре «Картинок с выставки» в предвоенные годы. Очевидно, что мысли Юдиной о синтетическом характере культуры любой эпохи

Созданы были «Картинки с выставки» с поразительной быстротой, в течение неполных трех недель июня 1874 года, одного из самых плодотворных в биографии Мусоргского: премьеры «Бориса Годунова» и работа над «Хованщиной». Мусоргский пишет В. В. Стасову: «Гартман кипит, как кипел Борис, звуки и мысли в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге».

По форме — это цикл. Не сюита, как оно наивно именуется порою современниками Мусоргского, а именно цикл. Термин «цикл» сам по себе уже включает в свое наименование идеи множественности, архитектоники, синтеза и масштаба.

Существовали ли до «Картинок с выставки» циклы в литературе для фортепиано? Разумеется, но они несоизмеримы с творчеством нашего отечественного Колумба, Ньютона, Ломоносова.

«Карнавал», отчасти «Крейслериана» и «Танцы Давидова союза» Шумана, та же «Маленькая сюита» Бородина, монументальные циклы Листа «Годы странствий». В дальнейшем

нашли отражение именно в этой статье. Большой интерес представляют черновые записи к этой статье, по которым можно проследить окончательное оформление замысла. Приводим часть из них:

«Итак, Гном — Слепой Заблудший]

Тюильри и замок — [комментария] не требуется

Быдло — Тютчев

Птенцы — [комментария] не требуется]

2 еврея — проблема еврейства (Шостакович) и богатые и бедные (Хроматическая) фантазия. Magnificat

Лимож и катакомбы — изгнание торгующих

Баба-Яга (метаморфозы — Заболоцкий) и, скажем, весь фольклор

Богатырские ворота — Трубецкой

Андрей Белый идет в Мусоргского

Опускаем Н. Клюева, Сергея Есенина, Конст. Вагинова и, конечно, живых неизбежно (?), кратко о «Зиме» Евтушенко и Тринадцатой симфонии Шостаковича, и о Дрожжине, и о русских сюжетах, и о Микеланджело, «Есть в опыте больших поэтов» и т. д.

«Ключи» — хирургический взрез, учение о тональности Маттесона 1681–1764, синтетическое понимание.

Мусоргский. У него было мало времени доказать свою гениальность, но он ее доказал. «Если бы молния хотела сказать о Мусоргском, вероятно, — она так бы и сказала!»

Кандинский ставил «Картинки» в Дессау (Bauchaus) в 1928 г. в Friedrichtheater!» (ОРГБЛ, ф. 527).

Статья М. В. Юдиной о «Картинках с выставки» — ее последняя литературная работа; завершена в апреле 1970 г. Впервые опубликована в журнале «Советская музыка» (1974, № 9) к 75-летию со дня рождения пианистки. Статья посвящена памяти Анны Вениаминовны Юдиной, сестры М. В. Юдиной, скончавшейся 3 марта 1970 г.

«Времена года» Чайковского, шедевры Дебюсси — его прелюдии, заключающие в себе (каждая) поэтический сюжет; «Могила Куперена» и другие не столь объемные, но характерные циклы Равеля, «Мимолетности» Прокофьева.

Громадное, плодотворное влияние Мусоргского на всю французскую музыку общеизвестно. Явным его наследником является замечательный цикл Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

Но существует и одна равновеликая предшественница, почти современница — вещь, носящая черты грандиозности, — 24 прелюдии Шопена. Если можно строить гипотезы о сюжетности ее, то мы дерзнем помыслить, что сущность ее — «смерть и воскресение».

Вспомним осуществление идеи цикла в изобразительном искусстве и в поэзии: многие творения были для Мусоргского источником вдохновения, плодотворных наблюдений и размышлений. Прежде всего циклы рукописной миниатюры с ее нарративным совершенством: «Жития святых» — с одной стороны. С другой же — поистине грандиозные архитектурные ансамбли отечественного зодчества: Александро-Невская лавра в Петербурге, Новодевичий монастырь в Москве, Троице-Сергиева лавра под Москвой, митрополия Ростова Великого, изумительное, богатейшее разнообразие церковной и гражданской архитектуры городов Владимира, Ярославля, Пскова, Новгорода, Суздаля, Вологды, почти неисчислимые погосты по берегам северных рек. В Москве особенно поразили Мусоргского Красная площадь, величие Кремля, храм Василия Блаженного, колокольня Ивана Великого.

В словесной сокровищнице русской старины — летописи наши и ряд народных повестей с их сложной сюжетностью, как-то: повести «о горе-злосчастье», «о блудном сыне» и другие. А поскольку мы высказали тезис вневременности всякого гениального произведения в любом искусстве, то в современности это «Морское кладбище» Поля Валери, ряд произведений Марины Цветаевой и Анны Ахматовой и «Волны» Пастернака:

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.

Кратчайшим образом характеризуя идею цикла, мы полагаем, что всякий замечательный художник нигде с такой свободой и универсальностью не может выразить себя, свой

внутренний смысл и строй посредством образов и явлений объективного мира.

Мусоргский был человеком весьма образованным и начитанным, сам искал и находил разнообразнейшие источники сюжетов творчества и пищу уму и сердцу. Кроме общеизвестных и замечательных композиторов — создателей «Могучей кучки», В. В. Стасова и семей этого просвещенного круга, он обладал дружбой двух превосходных, высокоталантливых людей — художника-архитектора Виктора Александровича Гартмана и поэта Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова.

Что есть дружба? Верность до гроба и обмен духовными дарами.

Именно на стихи Голенищева-Кутузова сочинил Мусоргский свои великолепные вокальные циклы: сумрачный, глубинный, скажем, в духе Достоевского, «Без солнца» и гениальнейшие «Песни и пляски смерти». А светлый, отрадней цикл «Детская» на собственные слова посвятил-то он Гартману. Гартман же — поистине «образцовая» личность, человек порядка, дисциплины, трудолюбия, архитектор-художник, иллюстратор, высоко оснащенный мастер, инженер, путешественник, притом совершавший и осуществлявший все с крылатостью пылкой фантазии, — в сфере творческой, по складу ума и души, — глубоко родственный своему мятежному бесценному другу, дополнявший его бурную трагическую гениальность, русскую безбрежность своей западной точностью и мерой. «Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень»¹.

Обратимся теперь непосредственно к «Картинкам с выставки». О них имеется мудрое, лаконичное высказывание Б. В. Асафьева (Игоря Глебова): «Картинки эти — душа вещей!»

Нам следует «прочитывать» и постигать их в символической двухплановой системе знаков: что мы слышим, что диктует нам наше воображение, и какие смыслы стоят за этой реальной конкретностью.

Прежде всего неожиданно и абсолютно новы и поразительны «прогулки», сопровождающие все произведение. Они модифицируются в зависимости от того, между какими картинками они помещены. Они несут разнообразнейшие конструктивные, изобразительные и познавательные функции.

¹ Цитата из романа Пушкина «Евгений Онегин».

Приведем подобные примеры одновременно опоры, членения и сцепления из двух других гениальных творений. Одно из них — «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. Арнольд Шеринг говорит: «Подобно крестам на распустьях дорог, высятся среди особо значимых поворотов музыки «Страстей» дивные старинные хоралы. Каждый из них истинно является жемчужиной музыкального образа»².

И далее, сокровище нашей древней отечественной поэзии — «Слово о полку Игореве» (в непревзойденной транскрипции Николая Заболоцкого); в первой части «Слова» в конце строф второй и шестой повторяется двестише:

Добывают острыми мечами
Князю — славы, почестей — себе!

После строф (то есть в конце их опять же) пятой и девятой повторяется двестише:

О Русская земля!
Ты уже за холмом.

Во второй части в конце строф 7-й, 8-й и 11-й повторяется трехстишие:

За Русскую землю,
За Игоревы раны —
Удалого сына Святославича!

Итак, и хоралы в «Страстях», и повторы в «Слове» несут родственную нашим «прогулкам» функцию — смысловую, историческую, конструктивную и ритмическую. В отношении же архитектоники «прогулки» в наших «Картинках» могут быть обозначены тем явлением, которое архитекторы называют «шаг конструкции». Это и опора, и сцепление, и крепление, и ритмическая единица, и развитие во времени и пространстве, и ордер, и стиль, и вертикаль, колонна, пилястр, столб. А поскольку — столб, то и столп. «Столп и утверждение истины...»

Без этой загадочной сущности «прогулок» «Картинки» потеряли бы значительную долю своего величия, чисто музыкального, композиционного и смыслового. С одной стороны, мы почти точно изобразительно слышим и видим, как ступают по выставке посетители ее, как сходятся, расходятся, останавливаются, проходят мимо, недоумевают, про-

² М. В. Юдина цитирует «Вместо введения», написанное А. Шерингом к клавирауссугу «Страстей по Матфею» Баха (переложение К. Зольдана). Существует (в рукописи) полный перевод Юдиной «Вместо введения».

низируют, смеются, восхваляют! С другой стороны, мы слышим в «прогулках» своеобразную, характерную ладовую интонацию. Она явственно говорит нам о своем ближайшем родстве — духовном и музыкальном — с величайшим сокровищем русской культуры — со знаменным распевом.

Однако не текстуально, не цитатно — вся музыка «прогулок» создана Мусоргским на основе глубокого знания и более, нежели знания, — на основе внутреннего и слухового обладания этим миром, этим даром.

Итак: № 1. Гном. Это не только сказочный (в фольклоре почти всех народов) карлик. Это искажение человеческой — от начала благодатной — природы. Это — грех, это ближайший «родственник» Гришки Кутерьмы из «Сказания о граде Китеже» (одного из лучших созданий Римского-Корсакова), это «Слепые» Питера Брейгеля-старшего, это опять же циклы (грозовые) Франсиско Гойи «Разорения войны».

№ 2. Старый замок. Отдохнем с творцами этой дивной элегии на средневековом романтическом материале, предадимся на миг тихой и светлой печали!

№ 3. Тюльерийский сад (игры детей) — пьеса изысканно грациозная: в ней и чистота детства, и французское изящество.

№ 4. Быдло. Запряженные, утомленные волы. Но от волов мы сперва адресуемся к лошади, извечному объекту как людской жестокости, так и людской жалости. (Прочтите гениальный рассказ Марии Конопницкой «Старая кляча».) Ни волам, ни даже лошади не посвятил бы Модест Петрович такое величавое траурное шествие в прозрачном, хрустальном *gis-moll*. Быть может, потому и взял композитор эту светящуюся тональность, чтобы мы с вами и прозрели сквозь нее к более глубокому постижению бытия.

Перекликается «Быдло» и с «Гномом», и с «Борисом Годуновым». Почему [Борис], личность такого масштаба, такого благородства, с первой ноты своего появления в спектакле вызывает неизменно теплую симпатию, уважение и острую жалость? Почему царь Борис — убийца невинного младенца? На этот вопрос не дают ответа, не могут дать его ни Пушкин, ни Мусоргский.

№ 5. Балет невылупившихся птенцов («Трильби»), виртуозная пьеса, к которой комментарии не требуются!

Между картинкой «Быдло», однако, и «Трильби» имеется одна из самых замечательных «прогулок» в *d-moll*. Она род-

ственна музыке «Смерти Бориса». Как будто вопрошают: «Почему?» И кратчайшая, напряженнейшая, смертельно сдавливающая сердце драматургия, драматургия миниатюры.

№ 6. Два еврея, богатый и бедный. [...]

Богатство и бедность — тема и бесконечная, и общеизвестная. И, конечно, взята Мусоргским значительно шире и глубже прямолинейного изображения провинциального еврейского быта.

И вот, после еврейских, таких нестерпимо горьких интонаций извечной печали, с одной стороны, и грубейшего, жестокого материализма и скупости — с другой, вновь — звучно, мощно, отраднo, соборно — шествует первая «Прогулка», и даже в более пышном одеянии: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», но это элементарная антитеза, а мы как бы вновь в светлом, сияющем, беспрoблемном мире знаменного распева и торжества правды и любви.

№ 7. Лимож. Рынок. Гартман, как известно, много путешествовал, рисовал во многих странах мира и мог эту веселую сценку, новеллу, басню видеть, наблюдать и копировать. Опять же: и мы все это и видим, и слышим! Однако подойдем к ней с позиций более глубокого понимания: да, персонажи «Лиможа» веселятся, торгуют, зубоскалят (ведь это и скептическая Франция!), сплетничают, смеются.

Но ключ дается следующей картинкой, начинающейся ударом *attassa*. Эта картинка — изгнание торгующих из Храма.

№ 8. Катакомбы. Мы с вами сразу перенесены в иной мир. Римская гробница. Здесь Мусоргский говорит с нами сам: «с мертвыми на мертвом языке» — «*con mortuis in lingua mortua*».

Далее следует «Прогулка», одна из вершин сочинения. До чего прозрачен на фоне трепетного сопровождения здесь уже знакомый нам знаменный распев! Тремоло то реет в надмирных высотах верхних регистров, как бы в скрипках, то отражается в контрабасах и контрафаготах в предании усopших земле, матери-земле, в прозрачном свете надгробного пения! «Надгробное рыдание творяще песнь «Аллилуйя».

Не приблизились ли мы чрез эту светящуюся «Прогулку» к замечательному поэту и композитору VIII века Иоанну Дамаскину, воспетому Танеевым, к его несравненному канону: «Какая житейская сладость пребывает печали не причастна?»

И кроме сияния Вечности, Мира и Покоя этой музыки, мы не можем не наслаждаться совершенством контрапунктического письма, имитациями, а также как бы лишенными земного тяготения сменяющимися гармониями, звенящими, просветленными, заоблачными, звездоликими. И здесь мы снова вне хронологического земного счета времени; мы можем вспомнить и раннюю удивительную кантату Бальмонта — Стравинского «Звздоликий».

№ 9. Избушка на курьих ножках (Баба-Яга). Весьма значимый, общеизвестный персонаж русского фольклора Баба-Яга понимается в современном научном мышлении как образ смерти. И всегда, и во всех сказках Баба-Яга появляется как носительница зла. И если не всегда преследуемые ею люди или добрые духи погибают, то есть если им удастся выйти из ее ужасающих, цепких преследований, так или иначе Баба-Яга неуклонно все путает, всему мешает, всему вредит, и не приведи господь повстречаться с нею! Сопровождает ее зачастую и змея, тоже образ смерти. Все эти элементы весьма наглядно даны — по «Картинке» Гартмана — в музыке Мусоргского. Однако в центре произведения Баба-Яга превращается в другой фольклорный образ — чаровницы, русалки, «вилы», «береговины». Образ злой, старой, злоречивой, сварливой, зловредной Яги оборачивается чаровницей посредством гениального энгармонизма. Аккорд, построенный на щемящем, раздраженном основании увеличенной кварты, преобразуется в секундаккорд, манящий, сладостный, многообещающий, обнимающий, подкупающий. Нет больше Бабы-Яги, есть Кашевна, даже царевна Волхова, есть нежная, шаловливая «вила». Удары клюки и ступы обрачиваются сладкогласными зовами, наподобие образа Лорелеи, но не на Рейне, а в нашем русском дремучем бору, на берегу неожиданно возникшего пруда, затянутого ряской, наполненного переплетающимися скользкими стеблями водяных лилий... На фоне закатного неба реют бабочки, стрекозы, все кругом пронизано звенящим щебетом стрижей, ласточек, синичек.

Этот именно образ дан у Мусоргского тремолирующей каденцией мелких аккордов. В интонации явственны зигзаги полета веселых созданий. Однако невинное волшебство длится недолго; увы, снова исчезает царевна-русалка, снова мы слышим угрозы, удары клюки и ступы. Мгновенно наступает и борьба добра и зла, происходит ритмическое сжатие, злые силы пытаются устремиться вверх, утекают на свое прибе-

жище — Лысую гору, что ли, но зло побеждается добром, каденция стремительно низвергается. ...Разгорается утренняя заря.

Картинка «Баба-Яга» — картинка фольклорная, сказочная, сельская, народная! Ночь прошла, солнце взошло, сновидения, искушения и страхи позади. Наступает...

УТРО

Поспешите, пастушата!
Ни видений, ни ведуний,
Черный дым встает на хате,
Все спокойно и молчит,
На селе, в далекой клуне
Цеп молотит и стучит.
Скот мычит, пастух играет,
Солнце красное встает.
И, как жар, заря играет,
Вам свирели подает.

*(Велимир Хлебников.
Лесная тоска)*

А ну-ка, давайте работать! Русский люд, вставай, собирайся с духом, с силами! И наступает Апофеоз! («Богатырские ворота в стольном городе Киеве») — синтез русской культуры, образ собирательный, созданный не одним — пусть хоть и гениальным — творцом, но всем народом, его соборной, всемирной мечтой, сотнями его мозолистых рук, трудолюбием и сноровкой его умелых пальцев, его богатырских плеч, его легендарным, былинным долготерпением, его смекалкой, его единомыслием, его всенародным вдохновением, победившим татар, половцев, печенегов и других врагов земли русской... его любовью к Родине и друг к другу. И вот последняя картинка.

№ 10. Богатырские ворота в стольном городе во Киеве. Русский храм, его архитектура, его смысл и назначение, общенародное пение, ликующее многолюдство, колокольный звон...

Мы ей говорим, как всему драгоценнейшему в уме и в сердце: «Ты нам знакома издавна! И мы с тобою не расстанемся».

Послесловие. Вернемся, однако, к началу наших наблюдений и размышлений: только гениальный первооткрыватель, провидец, он — Мусоргский — первозданностью своего творчества мог создать на основе занимательнейших «Картинок» Виктора Гартмана (отнодь не лишенных эсте-

гической ущербности своей эпохи) произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению — художественному и духовному — во всей истории музыки.

Мысли о музыкальном исполнительстве *

Когда мы говорим об искусстве (а музыка лишь часть его, хотя и прекрасная, дивная, так же как и искусство — лишь прекрасная часть чего-то еще более дивного и всеобъемлющего), то неизбежно сталкиваемся с несовершенством наших понятий и бедностью речи. Да, мы — бедняки, желающие описать неслыханное богатство! И все же мы говорим (а некоторые и пишут, и я в их числе), потому что надеемся и сами приблизиться к пониманию совершенных законов искусства, и других по возможности приблизить. Понимание же достигается не только в творчестве, но и в размышлении, в суждении о нем. Несовершенство здесь, как я уже говорила, неизбежно, но оно не должно служить препятствием и задержкой, выстраданность суждения может служить извинением несовершенству. Суждение должно быть высказано, если рождено продуманным, скромным, несуетным желанием помочь делу, как мы его понимаем.

Когда у меня появлялась возможность высказаться, обратиться к молодежи, я всегда такую возможность старалась использовать. Меня многое беспокоит: то, например, что исполнители слишком часто, только начав свою артистическую деятельность, увядают. Им нечего сказать, это «всадники без головы»... Вы это всегда безошибочно уловите в исполнении: эдакую гладкость, округлость, слаженность — не цельность, нет! — а попросту причесанность. Но как такое далеко от главного, того, что много, много давший мне Болеслав Леопольдович Яворский пронизательно именовал «одухотворенностью символики» в противоположность «фотографированию нотных знаков», им и презиравшемуся, и преследовавшемуся всячески!

* Статья «Мысли о музыкальном исполнительстве» представляет запись беседы М. В. Юдиной, произведенную за три недели до смерти пианистки. Впервые опубликована в сб. «Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда», Л., 1972.

Значимость высказывания — основное, а отсутствие содержания — грех, который ничем не прикроешь, не замаскируешь, даже и злоупотребляя в игре столь любимой многими сентиментальностью. Конечно, я знаю, что исполнительский — как его теперь называют — «психологический механизм» (сама я глубоко не согласна с таким определением!) — вещь настолько тонкая, что подступаться к ней с нормативными указаниями невозможно. Но твердо знаю и другое: «Эмоции искусства суть умные эмоции». Это слова Льва Семеновича Выготского, автора замечательной книги «Психология искусства», которую я всем советую прочесть. Книга эта гораздо и шире своего названия, и мудрее: прочитавший ее многое поймет, многим обогатится. Чтение может сильно помочь молодому ищущему музыканту, оно способно до известной степени удовлетворить потребность в мудром наставлении. У меня учителя были замечательные, и я в общении с ними черпала поддержку и силы для исполнительской деятельности. Многих из них нынче уже нет с нами, но мысли их сохранены и напечатаны, даже пускай и в извлечениях.

И первым я назову Владимира Андреевича Фаворского. Это был великий, добрый, сердечный и мудрый человек. В наш «спешащий» век он никуда и никогда — ни в жизни, ни в искусстве — не торопился и оттого успел больше многих и многих. В драматизме его листов нет ничего мучительного, судорожного: человек совершает лишь то, что в силах совершить. Это драматизм мужественный. Фаворский любил говорить о музыке, музыке изображения. Он слышал и тонко разъяснял музыку «Троицы» Рублева! Сам он глубоко чувствовал и понимал музыку, играл на кларнете, фортепиано. Вся обширная семья Владимира Андреевича была очень музыкальной. Я хотела бы, чтобы когда-нибудь была написана книга «Фаворский и музыка»...

В своем творчестве Фаворский находил глубокие решения, и это не случайно. Когда рассматривают произведения Владимира Андреевича, то правильно видят в них силу обобщения, не просто зрительное впечатление от предметов, но и понимание их сущности. Сознательный отказ от иллюзорного правдоподобия позволял Фаворскому, включая в свои листы широкий круг явлений, вскрывать их внутренние закономерности и связи.

То же и в интерпретаторском искусстве. Я говорила о Болеславе Леопольдовиче Яворском, справедливо требовавшем от музыкантов не изготовления «подобий», а одухотворен-



М. В. Юдина выступает в Институте им. Гнесных
Рис. О. Гостева, 1958 г.

ности музыкальных элементов и символов. Музыка ведь не копирует эмоцию, не «удваивает» ее, она (как некий символ) указывает на нее! Изготовление «двойников» реальных эмоций (а они в обыденной жизни бывают ведь и неглубоки) — бессмыслица. Истинный вдохновенный артист не подражает эмоциям, а творит ее символ, и его эмоциональность есть, в сущности, прием символической выразительности. Поэтому излишни «страшные» слова о правдивости и прочих выдуманных (в музыкальном исполнительстве) достоинствах. Наша, музыкантов, задача есть побуждение слушателя к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой — толчок к новому пониманию реальности.

Иным в искусстве нравится сентиментальность, а в музыке нравится, когда интерпретатор в своем проникновении вглубь не идет дальше привычного. Бывает не всегда легко последовать за артистом, когда он толкует не только о «правдоподобном»... но и «высекает» образ, сталкивая две глыбы, два образа, будто бы изваянные из противоположностей... Такая диалектика становления образного в интерпретаторском искусстве только кажется нам современной, это не есть нечто выдуманное в новом времени, такое существовало всегда... Потому что вечно понимание человека как создания сложного, «многомерного».

Толкуют о субъективизме, но ищут его не там, где он укрылся, а в исполнении образном и символическом. Какая ошибка! Претендуют на безусловность прочувствованного, продуманного и высказанного, но таковой нам не дано. Горделивое осознание такой безусловности есть фикция, и оно ничего общего с реальностью не имеет и иметь не может. О субъективизме вспоминают, когда исполнитель нарушает «правила». Но эти мнимые «нарушения» подчиняются своей высшей логике и в итоге составляют стройное и строгое художественное целое. Исполнитель, творец, использует одну из возможных линий «вчувствования», соответствующих его истолкованию жизненных явлений и событий. Замечательно показал это на материале древней живописи ныне покойный Павел Александрович Флоренский, выдающийся, разносторонний ученый. Ему были доступны самые разные области знания. Сейчас Тартуский университет, журналы печатают его труды, в которых, как оказывается, предвосхищались многие идеи кибернетики, семиотики. Он работал, в частности, в ВСНХ и в Главэлектро. Флоренский много занимался и искусствоведением, и здесь его суждения блистательны. Следует вду-

маться в его статью «Обратная перспектива», изданную в Тарту. В ней он разрушает миф о естественности и незыблемости так называемой «прямой» перспективы и попутно высказывает глубочайшие, вернейшие мысли, ценные для всякого созерцающего музыканта!

Флоренский говорит о том, что «правильные» творческие создания кажутся холодными, безжизненными и меньше всего связанными с реальностью. «Правильность» вовсе не обеспечивает жизненности творения, а часто и противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к единственно возможной «правильной» трактовке сугубо мертво, метафизично. Когда мастер стремится к выразительности, то не думает о «правильности», а сопоставляет и выдвигает на первый план такие образы, которые на поверхностный взгляд должны были бы остаться в тени. Он сводит воедино несоединимое; он лепит, он подчеркивает противоречивость освещения, и тем достигается задуманное воздействие! Подлинный музыкант силой своего подлинного же восприятия разбивает цепи канонов, а молодые исполнители слишком уж часто подчиняются правилам, безоговорочно признавая в них смысл. Потом этими же правилами-мерками они измеряют искусство — страшнейшая ошибка, потеря «зречести»!

Фаворский справедливо говорил о том, что правил в искусстве нет, но есть законы. «Каким образом, — спрашивал он, — творение, основой которого является мысль, воплощенная в материале, может не обнаружить законов, по которым оно создается и живет?» Это очень верно! Раз есть цель и есть условия, то есть и законы. Другое дело, что законы нельзя превращать в правила. Законы живут, правила неподвижны (это тоже суждение Фаворского). Не нужно фетишизировать частности, бояться их.

Сейчас часто приходится слышать жалобы на технику, на то, что она человека давит, мешает ему, мешает выразиться, например, и в искусстве. Но это совершенно неверный взгляд, подменяющий истинные проблемы, истинные сложности мнимыми. Не техника вовсе мешает человеческому творчеству. У Флоренского читаем тонкое замечание о том, что существуют два противостоящих друг другу типа культуры: созерцательно-творческий и хищнически-механический. Дух времени колеблется между двумя взаимно исключаящими тенденциями. В выборе именно этих, а не иных принципов сказыва-

вается воля художника, его отношение к действительности, глубина его миропонимания и жизнечувствия. А техника здесь ни при чем, на нее нечего пенять. Исполнители жалуются на то, что механическая запись сковывает их творческие силы. А для меня нет разницы — записываюсь ли я или играю в концерте: ведь я одинаково стараюсь передать слушателю нечто важное.

Или другой надуманный вопрос — о пассивности восприятия музыки через механические устройства. Явление это известное и необратимое, ну и что же? Музыцируйте как можно больше в быту, если музыка вас действительно интересует (сколько мы переиграли музыки в четыре руки!), тогда ваше восприятие останется живым и гибким. Техника вовсе не враг человека и искусства, наоборот, она указывает человеку на такие творческие возможности, в нем же и заложенные, о которых раньше и не подозревали! Нужно лишь помнить о выборе, разъединяющему духу анализа противопоставлять дух синтеза, распаду искусства на элементы — целостность.

В исполнении можно просто быть живым, естественным, логичным — все по отдельности, по элементам. А можно, идя от жизни, свою мысль откристаллизовать в такие целостные формы, что они будут выражать суть и смысл современности. Наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно...

Фрагменты *

(из высказываний М. В. Юдиной)

О Бетховене

Бетховен, став глухим, в конце жизни страдал ли он? Быть может, страдания уже не доходили до него...

О Мессиае

Это великолепный мастер, но все же он слишком «сладок». Вот и «птичий» его концерт, труднейший, который я изучаю, — несколько «инфантилен».

* Приводимые высказывания М. В. Юдиной зафиксированы составителем сборника во время личных встреч с пианисткой, некоторые из них заимствованы из литературных набросков и черновиков писем Юдиной.

О Бартоке (Соната для двух фортепиано и ударных)

Это сочинение написано как бы специально для меня, я перед ним полностью «на коленях» — в особенности первая часть для меня может сравниться только с двумя сонатами Бетховена — Двадцать девятой и Тридцать второй, с сонатами Брамса — Первой и Третьей, с симфониями Бетховена, Брамса и Малера...

О диссонансах

Эйнштейн — это Эйнштейн, Стравинский — это Стравинский, а говорить укоризненно о «диссонансах» — это Парацельс в свете, скажем, нынешних операций на сердце... Отчего мы все считаем себя обязанными знать, что есть Ферми, и Планк, и Джойс, и тот же «невыносимый» Кафка и т. д. и т. п., и мы, такие требовательные к мысли и вообще ко всякому долгу и делу, спрашиваем с бедного Кшенека, почему он не написал «Карнавал»?

Об искусстве аккомпанемента

Здесь определенно присутствует женственная стихия подчинения солисту. Я, кажется, понимаю тайную пружину, психологический корень своего обожания вокалистки — именно подчинение, то есть блаженство, отдых и растворение. Это, разумеется, лишь частица всей суммы причин, почему я не могу жить без этой стихии.

О книгах

Лучшие книги те, которые можно давать читать детям...

О Шекспире и Пушкине

Не уходит ли всякий рост, живая жизнь из запечатанного пространства? Не умираем ли мы вне человеколюбия? Не об этом ли и «Король Лир»? Не об этом ли Болдинские трагедии?

О Томасе Манне («Доктор Фаустус») и Достоевском

...Очень содержательно и солидно, но его литературная манера убийственна витиеватостью; всюду карикатура на Достоевского (или даже в ином — на христианское вероучение — «causa mali»). У него нет широты сердца о п л а к и в а т ь или п р о щ а т ь зло или пламенно вопрошать о нем, нет величия ума признать его неизбежность, он всюду подсматривает, подслушивает — мелочно... Перечитывая «Карамазовых», на-

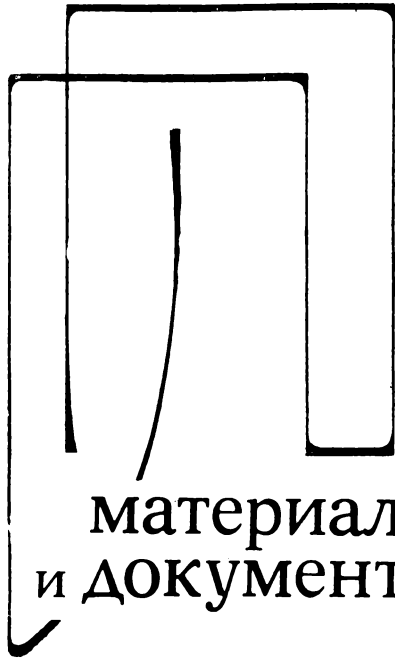
шла еще один плагиат в «Doctor Faustus» — конец, единственно милое, мальчик Echo (но все же слюняво-милое), он им кончает роман. Ну, Достоевский тоже кончает Илюшей и его смертью, но, право же, Томас насколько мельче Федора Михайловича... Проблема писателя есть все же одна из важнейших проблем...

О Ромене Роллане

...О нем превосходно высказался Игорь Федорович Стравинский, именно о чистоте и прямоте его души, и к этому следует лишь присоединиться; все «issimus» и «illimus» — превосходные степени его оценок и характеристик — наивны, сентиментальны, но внесенное им в наш «железный век» Добро могут не признавать только снобы всех формаций.

О Кафке

Кафка, как и многие западные писатели XX века, испорчен психоанализом. (Даже у Рильке есть эта «червоточина», хотя у него встречаются и вещи совершенно чистые — рассказ «Швея».) Возьмите «Замок». Это как хождение по аду. Почему я должна оставаться в нем? Данте же выводит нас из ада к свету... Во всем Кафке мне нравится только сцена в соборе из «Процесса».



материалы
и ДОКУМЕНТЫ

*М. В. Юдина — Л. В. Николаеву**

1

Невель, 21. VIII-22

Дорогой Леонид Владимирович!

Получили ли Вы мою открытку в санаторий? Она могла показаться Вам небрежной — простите — причина — мое тогдашнее полуневменяемое состояние от усталости. Теперь, однако, я снова человек и на этой неделе уже еду в Петроград. Мне чрезвычайно интересно знать, как прошла наша реформа и что нового. Могу себе представить, сколько было хлопот и неприятностей у Вас и всех причастных к этому труду¹.

Одно время я было надумала уходить из к[онсерватор]ии — не только из-за того, что она довольно непроизводительно отнимала много сил — гл[авным] образом хотелось работать в Капелле — как и кем угодно, лишь бы быть около хора; я снова включилась в рахманиновскую Всенощную, и снова захотелось стать ближе к тайне хоровой музыки. Но потом иные мысли пришли в голову: твердо решила через 2 года уехать надолго за границу — поэтому это время целиком решила потратить на совершенство пианизма.

Бью челом, дорогой Леонид Владимирович! Прошу Вас снова принять блудную дочь под свое руководство. Помню, что перед отъездом мы так хорошо простились, и надеюсь, что Вы меня совсем простили!²

За это время я кое-что сделала: повторила весь старый репертуар и дала в Витебске 3 Clavierabend'a на одной неделе. (Все фуги³, Лист, Фантазия Шумана, Чакона и мелочи Баха.) По совести должна сказать, что было не худо; вещи

отстоялись, многое, что затрудняло, стало совершенно удобным, и я играла с большим увлечением, каковое и передалось слушателям; один раз было почти так, как на программе, и я была очень счастлива⁴. Это еще более укрепило меня в мысли довести дело до «победного конца»!

Надеюсь в ближайшем будущем Вас увидеть. Если Вам не трудно, будьте добры написать мне, осталась ли я в консерватории и в какой ступени. Если в 1-ой — пожалуй, уйду, ибо начинающим не умею преподавать и никому пользы не принесу⁵. Не думайте, однако, что моя дерзость идет так далеко, что я думаю об Академии!

Писали ли Вам Виноградовы⁶? Я им большущее письмо послала, но ответа еще не имею — разленились они, голубчики!

Правда ли, что приезжает Бузони⁷? Я не могу поверить такому счастью. Даже страшно подумать — как он может играть! Вдруг все собственное покажется напрасным и жалким? [...]

Однако довольно мне болтать. Мои письма стоит читать только, когда они отвлеченны, длинны и торжественны («патриархальны» — сказал бы Юзя⁸!), а это сейчас невозможно, ибо мне очень мешают, да и не стоит распространяться, раз я надеюсь скоро увидеть Вас.

Пока желаю всего лучшего. Надеюсь, что Вы отдохнули в санатории. Привет Юзе, Самарию Ильичу⁹ и прочим членам нашей многочисленной семьи.

Будьте здоровы.

Преданная Вам

Маруся Юдина

* Письма М. В. Юдиной к одному из своих учителей — Л. В. Николаеву — охватывают годы ее учебы и первый период самостоятельной творческой деятельности — 20—30-е гг. Естественно, что в этих письмах значительное место уделено вопросам пианизма, педагогической и исполнительской деятельности М. В. Юдиной. Из этих писем видно, что на протяжении длительного времени уже после окончания консер-

ватории творческие связи ученицы и учителя оставались тесными и прочными, при всей сложности и «многоохватности» отношений между ними.

Все письма — публикуемые впервые — хранятся в ГЦММК (ф. 129, Л. В. Николаев). При подготовке писем к публикации и в работе над комментариями к ним, помимо указанных в примечаниях, использованы следующие архивные и рукописные материалы: ЛГАЛИ, ф. 7441, Птг-ЛГК, оп. 1 и 2а, различн. ед. хр., списки председателя экзаменационной комиссии, зачетные журналы специальных классов, дела академической секции и др.; ЛГИТМиК, сектор источниковедения, ф. 28, М. О. Штейнберг, оп. 1 и 2, записные книжки, письма разных лиц и т. д., ф. 4, оп. 1, программы концертов различных организаций и обществ; ОРГПБ, ф. 326, оп. 1, Е. П. Казанович; Библиотека ЛГК, рукописный отдел, архив Л. В. Николаева; личный архив И. М. Рензина — программы, письма, и др.

Подготовка к публикации и комментарий В. И. Рензина.

¹ После Октября 1917 г. Л. В. Николаев — председатель комиссии по реорганизации консерватории. 30 июля 1918 г. на заседании художественного совета консерватории он был избран членом комиссии по выработке устава и учебных планов. В деятельности этих комиссий, осуществляющих, в частности, и реформу, о которой пишет М. В. Юдина, — создание в консерватории трехступенчатой системы: I и II техникум, вуз, — он принимал активное участие.

² 29 июня 1922 г. состоялся классный экзамен учащихся М. В. Юдиной, на котором председательствовал Л. В. Николаев, а членом комиссии был С. И. Савшинский. Работа молодого педагога за первый год преподавательской деятельности получила весьма положительную оценку (из семи игравших трое получили 5 и 5—, четверо — 4½).

³ Все фуги — «Хорошо темперированный клавир», тт. I и II.

⁴ 5+ — оценка, которую единогласно выставили М. В. Юдиной все десять членов экзаменационной комиссии за ее выпускную программу 13 мая и 15 июня 1921 г.

⁵ В 1921/22 учебном году класс М. В. Юдиной состоял из девяти человек, обучавшихся у нее по специальности на высшем и низшем курсах вуза и техникума, входившего в его состав (см. прим. 1 к наст. письму). М. В. Юдина и на будущий год осталась в числе преподающих на всех трех ступенях консерватории.

⁶ Виноградова В. П. и Бик Г. Л. были в те годы ближайшими друзьями Марии Вениаминовны. Их она характеризовала «пожалуй, самыми яркими личностями среди нас, учившихся в консерватории», см. в наст. сб.: Юдина М. В. Немного о людях Ленинграда.

⁷ Юдина еще не знала, что из-за обострения болезни 22 мая 1922 г. в Берлине состоялось последнее публичное выступление Ф. Бузони, на котором он с Берлинским филармоническим оркестром исполнял Концерт Бетховена ми-бемоль мажор. Не имея возможности в силу этих причин в последующем году поехать в Советский Союз, он «агитировал» за это своих друзей и учеников — Петри, Гальстона, Задору, Сироту, ставших первыми зарубежными исполнителями, концертировавшими в СССР. 27 июля 1924 г. Ф. Бузони скончался.

⁸ Юзя — Шварц И. З.

⁹ Савшинский С. И.

[16 февраля 1923 г. *]

Глубокоуважаемый Леонид Владимирович!

Вы будете меня бранить — но я хочу испробовать степень своей музыкальной храбрости. Я завтра играю бетховенский концерт (Ир[ина] Серг[еевна]¹ больна).

Утром были у меня Эм[иль] Альб[ертович]² и Ал[ександр] Вяч[еславович]³ — а в 1 дня была репетиция.

Буду Вам бесконечно признательна, если разрешите прийти разок поиграть Вам — сегодня не очень поздно или когда хотите завтра.

Благоволите сообщить письменно, ибо девочка сия непонятлива.

Искренне преданная Вам

М. Юдина

* Датировка письма 16 февраля мотивируется его содержанием. Очевидно, речь в нем идет о концерте 17 февраля 1923 г., когда такая замена могла иметь место. Все последующие концерты п/у Купера до его отъезда в мае 1923 г. сначала в Москву, затем на длительный отдых с последующим отказом от директорской должности в сезоне 1922/23 г. проходили без замен.

¹ Миклашевская И. С.

² Купер Э. А.

³ Оссовский А. В.

[Не ранее сентября 1923 г. *]

Дорогой Леонид Владимирович!

I. Будьте так добры сообщить адрес Шуры Рензина¹, к которому я направляю Струве, — дело улажено!

II. Жду Зельцера — простите, что пыталась освободиться от него (и Таси)², в конце концов, это баловство — работать так работать!

III. Жду Вас с Юзей непременно во вторник. Теперь мне кажется, что Юзя на меня сердится!

Всего лучшего.

Ваша Маруся Юдина

* Поскольку начало педагогической деятельности И. М. Рензина под руководством Л. В. Николаева не могло быть ранее 1923/24 учебного года, когда он начал обучаться на академическом курсе, и в сопоставлении с периодом пребывания в классе Юдиной трех ее учеников письмо может быть датировано не ранее сентября 1923 г.

¹ Рензин И. М.

² Струве К., Зельцер М., Костина (Диманис) А. М. (Тася) — ученики М. В. Юдиной.

4

[Между 25 и 29 января 1924 г.]

Дорогой Леонид Владимирович!

Я исчезла, чтобы, во-1-х, отлежаться и избавиться от дикой простуды¹, во-2-х, поработать в одиночестве; не поздравила с праздниками, ибо не знала, какие Ты празднуешь — старые или новые. Прости, пожалуйста, и не сомневайся в моей преданности. Концерт свой «утаила», ибо хотела сделать вам сюрприз — надеюсь, приятный! Не играла программу, ибо многое играю «революционно» и все равно Ты не одобришь, — по крайней мере с эстрады оно импозантнее! 2 контрамарки для тебя и Юзи будут в контроле или в кассе 29-го² во вторник.

Пока до свидания.

Искренне любящая и преданная

Маруся Юдина

А Верочка-то приехала!³ Всего лучшего.

¹ Юдина простудилась еще в конце 1923 г. О ее выступлении в концерте из произведений Баха в Малом зале консерватории 20 декабря 1923 г. М. О. Штейнберг записал: «Прекрасно играла Юдина, совсем бо́льшая...»

² 29 января 1924 г. в зале Академической капеллы (именовавшейся тогда Хоровой академией) М. В. Юдина играла программу из произведений Баха (две прелюдии и фуги), Бетховена (Тридцать две вариации), Шумана («Крейслериана») и Метнера (первый цикл «Забывтых мотивов», ор. 38 — первое исполнение в Ленинграде). Критик Е. Браудо так писал об исполнении М. В. Юдиной сочинения Метнера: «...Задачу ознакомления с новейшими достижениями одного из лучших современных русских мастеров, Н. Метнера, взяла на себя высокоталантливая местная пианистка М. Юдина, уделившая значительную часть своего фортепианного вечера в зале Хоровой академии впервые исполняющимся в Ленинграде «Забывтым напевам» (вариант названия цикла.— В. Р.) этого автора. Исполнение «Забывтых напевов» следует считать событием выдающегося значения... М. Юдина сыграла труднейшие метнеровские композиции великолепно, свободно, легко, так что создавалась иллюзия авторской интерпретации» (Браудо Евг. Новая музыка.— «Театр», 1924, № 7, с. 9—10).

³ Виноградова В. П. «...Почти весь этот месяц,— пишет 22 февраля 1924 г. М. Штейнберг первому учителю Виноградовой по композиции Я. Витолу,— мы очень волновались из-за болезни В. П. Виноградовой, приехавшей к нам в 20-х числах января...» (Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969, с. 293—294). 25 января 1924 г. Юдина и Виноградова присутствовали на авторском показе хорового произведения Штейнберга «Страстная Седьмица» на квартире их общего учителя (записная книжка М. Штейнберга № 7). Таким образом, публикуемое письмо может быть датировано между 25 и 29 января 1924 г.

[После 17 февраля 1925 г.?]]

Дорогой Леонид Владимирович!

Считаю своим моральным долгом сообщить Тебе, что у меня была А. Д. Карпека¹, приехавшая к Тебе из Киева от Пухальского. Она попала ко мне, направленная просто для «знакомства» одними знакомыми — не музыкального круга, а т[ак] ск[азать] — идеологического. На этой почве наш случайный разговор зашел довольно далеко; у нас оказались некоторые общие интересы и цели помимо музыки. В результате беседы она сыграла мне, а также рассказала, что была у Тебя и мечтает об академии у Тебя же. Игра ее — приятная, но это по законченности (не по подвинутости, таковая — налицо солидная) еле-еле вуз. Я не могла умолчать об этом. Тогда она струсилась играть перед Тобой окончательно и просила меня взять ее к себе, тем более что нам по этим немусикальным причинам хорошо было бы вместе работать, с ее точки зрения. Я настаивала на том, что не могу своим согласием «перерезать» ей путь к Тебе, что мой прямой долг, напротив, его выровнять и что бессмысленно, имея какие-то шансы попасть выше, оставаться ниже, но она «уперлась», видимо чем-то (соответствие, что ли, идей и т. п.) «пленившись» во мне. Мне очень неприятно «перехватывать» умницу, которая могла тебе понравиться, т. е. это просто невозможно никак. Ты отлично знаешь и мое отношение к Тебе, и мои привычки жизни вообще, т. е. то, что я очень разборчива и в моральных конфликтах всегда склонна уйти с дороги. Если бы ничего этого не было, я бы охотно нашла для нее место в своем классе, но так как я не знаю, как быть, и представляю решение Тебе, с просьбой полного доверия моей искренности и моему неизменному к Тебе уважению и благожелательству. Прошу ей передать эту записку, как только она придет.

Душевно преданная

Маруся Юдина

Р. С. Как Вова очаровательно играл!² В особенности Шопена. Что за разнообразие, изобретательность, благоухание! Молодец! Вообще все Твои, наши — молодцы, одна я, не

расцветя, — увяла. Нет, дорогой Леонид Владимирович, я не умерла — я только сейчас очень угнетена (а ведь все равно это, правда?), но я воскресну, верь мне (все это между нами, конечно). [...] Итак, прошу все решить, не считаясь ни с чем, и прошу взять ее, если она подходит, как если бы ничего не было.

¹ Артоболовская (Карпека) А. Д. приехала из Киева в Ленинград для поступления в консерваторский класс Юдиной в феврале 1925 г. См. об этом воспоминания А. Д. Артоболовской о М. В. Юдиной и прим. 1 к ним. Основанием для датировки письма служит упоминаемое в нем выступление В. В. Софроницкого. Наряду с сочинениями Бетховена, Шумана, Метнера, Скрябина, в его концерте 17 февраля 1925 г. в МзЛФ прозвучали 24 прелюдии Шопена (ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 802, л. 99).

² Вова — Софроницкий В. В.

6

19. II-26

Дорогой Леонид Владимирович!

Прости меня и Володю Пескина¹, истрепавшего ноты.

Хотела исправить дело, но уезжала спешно по очередным семейным тревогам в Невель и не успела не только переплести концерт, но и доучить сонату Щербачева, отчего и боюсь зверски сегодня играть на концерте².

Всего лучшего.

Твоя М. В. Юдина

¹ Пескин В. — ученик М. В. Юдиной.

² 19 февраля 1926 г. в МзЛФ состоялся первый концерт ЛАСМ. На нем М. В. Юдина исполняла Вторую сонату В. Щербачева. Этот концерт, как отметил в своей записной книжке М. О. Штейнберг, «имел блестящий успех, и зал был переполнен до отказа. Играли 4 пианиста: Софроницкий, Юдина, Бик, Каменский...» Следует добавить, что все четверо названных Штейнбергом пианистов — ученики Николаева. (Софроницкий исполнял Десятую сонату Скрябина и его же три пьесы ор. 52; Бик — свою Вторую сонату; Каменский — Пятую сонату Прокофьева (в первый раз), пьесы Стравинского и Хиндемита.)

Глубокоуважаемый и дорогой Леонид Владимирович!

Спешу принести извинения — кажется, я была неправа. Я не оправдываю левую напористость Шапорина, но, конечно, правильнее было бы ее не заметить. Главное, боюсь, что Ты меня не так понял (чему я сама виной!), и прошу мне верить, моей неизменной преданности — я могу исчезать на месяцы и произвести крайнее самовольство — это моя природа, но я все же смею себя причислять к вернейшим «николаевцам».

Все произошло от моей крайней обиды на французов¹. Именно обиды. Пускай у себя в ресторанах играют что угодно — но мы здесь слишком много думали и страдали, дабы считать сие звукоплетство — искусством. А они-то ведь на нас смотрят свысока — знатные иностранцы!²

«Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля»³ (Мадонна — Сама Плоть Музыки, святейшая), — знаю, что злomu и мелкому человеку в уста сии слова вложены, но, по-моему, он прав. «Не могу молчать»⁴.

Так вот — только поэтому и могла дать повод на меня рассердиться. Прошу прощения.

Преданная и готовая к услугам

Маруся Юдина

¹ В феврале — марте 1926 г. в Ленинградской филармонии состоялись концерты французского дирижера П. Монте, а в марте — апреле — выступления композиторов Д. Мийо и Ж. Вьенера. Ю. Вайнкоп вспоминает: «Реакция широкой музыкальной общественности на эти концерты была, естественно, весьма различной. Одни возмущались, другие недоумевали, третьи относились положительно, а молодежь даже восторженно. Неоднородной была и реакция музыкальной критики» (Вайнкоп Ю. Первый приезд французских музыкантов в СССР. — В кн.: Музыка и жизнь, вып. III. Л.—М., 1975, с. 136). Как видно из письма, Юдина резко критически отнеслась к исполнявшейся музыке, и, очевидно, в первую очередь к сочинениям Мийо и Вьенера, в «остракизме» которых она совпала с другими музыковедами. Неприятие «новизны» некоторых произведений, разумеется, не следует понимать как отрицание пианистской поисков новых путей в музыке. Именно в это время интерес к современной музыке у Юдиной усиливается все более и более, но одновременно (как это было на протяжении всего ее творческого пути) повышаются требования к ее содержательной стороне. Сейчас трудно установить, что конкретно подразумевалось Юдиной под «левой напористостью Шапорина». Можно лишь предположить, что связана такая оценка с какими-то проблемами в пропаганде современной музыки и деятельностью ЛАСМ, когда Юдина и Шапорин были рядо-

выми членами ассоциации. Непримируемость Марии Вениаминовны к произведениям, которые она отказывалась считать искусством («сие звукоплетство»), подтверждают и такие ее слова, сказанные 31 октября 1926 г. на общем собрании членов ЛАСМ: «Концертанты являются не только исполнителями, но и музыкантами с определенным художественно-общественным уклоном» (ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 1097, л. 20. Разрядка моя.—В. Р.). Отрицание Юдиной новой французской музыки, возможно, было продиктовано и «магическим» воздействием на нее других выдающихся зарубежных дирижеров, которые так часто выступали в Ленинградской филармонии в 20-е гг. К их репертуару, мы знаем, пианистка относилась с величайшим вниманием — Клемперер, Абендрот, Штидри, Фрид, Кнаппертсбуш были непревзойденными интерпретаторами классических шедевров, они же «открывали» Юдиной Малера, Стравинского, Прокофьева.

² Пристрастность суждения Юдиной о якобы имевшем место у иностранных музыкантов взгляде «свысока» на советскую музыкальную жизнь опровергалась мыслями того же Дариуса Мийо, изложенными в его статье «Музыкальная жизнь СССР» (см. «Рабочий и театр», 1926, № 27 (94), 4 июля, с. 11). «У композиторов Ленинграда,— писал он,— наблюдается настоящее возрождение. [...] Молодые композиторы составляют наиболее живую часть советской музыки, прекрасно знают всю французскую новую школу [...] пианисты, как Каменский и Друскин, композиторы, как Дешевов, Попов, Рязанов, Шиллингер и Тюлин, и такой способный дирижер, как Дранишников, говорят за жизнность музыкального будущего».

³ Пушкин А. Моцарт и Сальери.

⁴ Юдина в шуточной форме цитирует название известной статьи Л. Н. Толстого.

[18—19 мая 1928 г. ?*]

Весьма дорогой Леонид Владимирович!

I. Не суди меня строго — мое исчезновение. Причины: серьезнейшие дружеские обязанности — нужно спасти одного замечательного ч[елове]ка (философа), раздобыть средства и отправить в Крым (конечно, туберкулез) и пр., и пр. — все это очень хлопотливо; нужно видеть массу людей, ничего общего с Музыкой не имеющих. Кроме того, я до того пресытилась роялем, что все самое лучшее уже кажется мне давно известным, банальным — моя душа требует передышки и временно иной музыкальной стихии (я в свободное время распеваю Glück'a — вот наслаждение!).

Итак, надеюсь, что Ты не перестал считать меня преданной и верной ученицей, несмотря на все мои «бегства».

II. Прошу сильно отложить 2-ой экзамен (вуз), я только недавно узнала, что каждому нужно по 3 вещи, а комкать было бы слишком обидно — есть несомненно хорошее — итак, умоляю дать мне еще *minimum* дней 10—12.

Я хотела попасть к Тебе или встретиться в консерватории — пишу здесь, поэтому небрежность письма — кругом шум. Прошу извинения.

Всего лучшего.

Надеюсь на амнистию (по обоим пунктам).

Преданная и любящая *Маруся Юдина*

* Судя по репертуару учеников М. В. Юдиной на зачете 31 мая 1928 г. (каждый из них играл по «три вещи», о чем Юдина упоминает в письме), письмо может быть датировано 18—19 мая того же года.

[25 марта 1930 г. ?]

Глубокоуважаемый Леонид Владимирович!

Должна принести Тебе чрезвычайное извинение и отказаться от участия сегодня¹, ибо мое время после *Klavierabend*'а² сложилось так, что я и не присела к роялю, кроме как для сложных аккомпанементов к концерту К. Н. Дорлиак и для зачета. Все наехало одно на другое страшно неудачно. Зачет откладывался из-за болезни двоих, а потом дней не было пустых (то есть зала), и этот нельзя было передвинуть ни ближе, ни дальше. Точно так же и *Liederabend* Ксении Николаевны. В обоих этих случаях я *незаменима*, следовательно, естественно, я к ним больше готовилась, ибо в Твоем концерте я вполне могу выпасть, ибо там музыки больше, чем может человек воспринять за один вечер, и, кроме того, до часу ночи вряд ли еще кто-нибудь останется слушать. Но я, конечно, об этом не думала и, разумеется, играла бы, если бы не абсолютно неудачное расписание времени; верь мне, Леонид Владимирович, что я действительно ни разу не успела повторить сонату³, ибо, кроме указанных 2-х причин, я еще вообще была очень занята разными срочными жизненными обстоятельствами. Ты сам мне сказал, что Тебе важнее мое присутствие на афише, чем в концерте (когда я думала, что мне помешает играть московский концерт), и поэтому надеюсь, что Ты не очень рассердишься.

На всякий случай еще попытаюсь позаняться сегодня вечером, только уж сонату не успею повторить, а разве что-ниб[удь] Баха. Позвоню в артистическую, смогу ли, только думаю, что лучше уж мне не играть, а объявить можно, что за поздним временем концерт окончен.

Еще раз прошу простить! Всего лучшего. Желая сегодня триумфа, очень сожалею, что подвела, без вины виноватая!

Маруся Юдина

¹ Вероятно, 25 марта 1930 г. — концерт пианистов школы Л. В. Николаева.

² Сольный концерт М. В. Юдиной в БзЛФ состоялся 9 марта 1930 г.

³ В концерте 25 марта Юдина должна была играть Сонату Шопена си-бемоль минор.

[Май 1930 ?]

Дорогой Леонид Владимирович!

В жизни каждого человека бывают иногда чудовищные ошибки по причине недоразумений — так со мною было вчера — я совершенно не могу Тебе объяснить, почему я не была на Твоем торжестве¹, но я не сомневаюсь в Твоем доверии к моему отчаянию по этому поводу. Я надеюсь, что это не повлияет на наши отношения, которые — как всегда — имеют для меня огромную ценность. А просить прощения в таких случаях бесполезно, ведь это же не злая воля и не небрежность, а неблагоприятный *fatum*².

Итак, надеюсь на Твою доброту.

Преданная и любящая

Маруся Юдина

Прошу простить отсутствие более подходящих письменных принадлежностей.

¹ 8 мая 1930 г. состоялось чествование Л. В. Николаева по поводу 20-летия его деятельности в Петербургской-Ленинградской консерватории. Следует иметь в виду, что именно в этот период решался вопрос об увольнении М. В. Юдиной из консерватории за «самовольный выезд с К. Н. Дорлиак на концерты в Киев».

² Весьма характерно сопоставление настоящего письма — по содержанию и образу мыслей — с запиской Марии Вениаминовны к своей подруге, филологу Е. П. Казанович (записка датирована 3 декабря 1923 г.): «Евлялия Павловна — меня очень мучает сознание своей вины перед Вами (уже

второй раз!!), но я странный человек: есть обстоятельства — тончайшие — для другой психологии ничтожные, вырастающие для меня в нечто серьезное, и я не могу с этим не считаться — это мои «пунктики», м[ожет] б[ыть], пусть так, но я живу больше в воображаемом мире, нежели в реальном, и диктуемое воображением для меня категоричнее жизненных обстоятельств...» Аналогично публикуемому письму Л. Николаеву, письма-«извинения» часто встречаются в ее обращении к другим своим учителям и товарищам, в частности к Штейнбергу, Оссовскому и др., см. соответствующие разделы наст. сборника.

II

[1931—1932?*

Глубокоуважаемый Леонид Владимирович!

Мы теперь так редко видимся, что я очень смущена неизбежностью обратиться к Тебе с просьбой, но выхода нет — нигде ничего не достала, из Берлина выписала, но ответа пока не имею, а играть необходимо. Так вот — не можешь ли дать мне на 5-7 дней Итальянский концерт Баха и Английскую сюиту а-moll в редакции Бузони.

Очень прошу простить за беспокойство. Также за сей клочок, но никакой более приличной бумаги у меня нет. Извини, пожалуйста.

Привет Тебе и Юзе. Всего лучшего.

Маруся Юдина

* Письмо, видимо, было написано в 1931 или 1932 г. после того, как М. В. Юдина покинула ЛГК. В эти годы пианистка включила в репертуар Итальянский концерт и Английскую сюиту, о которых идет речь в письме.

М. В. Юдина — А. В. Оссовскому*

I

Петербург, 28/III [1922]

Уважаемый Александр Вячеславович!

Некоторые печальные обстоятельства (распространяться о которых было бы долго и скучно) чрезвычайно мешают моей работе теперь, и я побаиваюсь, чтобы это не отразилось на метнеровском концерте¹. Будьте столь добры ответить мне, когда Вам точно нужно знать, состоится ли наш концерт (в смысле афиш и пр.).

Я постараюсь до этого времени решить дело; так как больше сроков нет, то, по-видимому, — если не теперь, то на Пасхе состоится концерт — если вообще филармония не потеряла ко мне доверие после игры 22-го².

С совершенным уважением

готовая к услугам *М. Юдина*

* Письма М. В. Юдиной к А. В. Оссовскому адресованы ему в бытность Оссовского проректором Птг-ЛГК (1922—1928), членом художественного совета, а затем — директором художественной части ЛФ (с 1933 г.).

В основном эти письма связаны с концертной деятельностью Марии Вениаминовны, но по своему содержанию значительно шире проблем, по которым, как может показаться, были написаны.

Все письма М. В. Юдиной к А. В. Оссовскому хранятся в ЛГИТМиК (научную деятельность которого А. В. Оссовский возглавлял с 1937 по 1952 г.), в секторе источниковедения (ф. 22, оп. 1, ед. хр. 194), и публикуются впервые. При подготовке писем к публикации и в работе над комментариями к ним наряду с изданными материалами, что оговорено в тексте примечаний, были использованы документы, хранящиеся в секторе источниковедения ЛГИТМиК: ф. 4, оп. 1, различн. ед. хр., программы различных концертов; ф. 22, оп. 1, различн. ед. хр., переписка А. В. Оссовского; ф. 28, оп. 1, различн. ед. хр., записные книжки М. О. Штейнберга.

Подготовка к публикации и комментарии В. И. Рензина.

¹ О каком из концертов М. В. Юдиной (вероятно, совместном с К. Н. Дорлиак) с программой из произведений Метнера идет речь в письме, установить не удалось.

² 22 марта 1922 г. М. В. Юдина исполняла Пятый концерт Бетховена в симфоническом концерте п/у Э. Купера.

2

[До 10 июля 1922]

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Ради бога — простите, но я не могу побороть своего фанатизма и играть географическую музыку; тем более что играть по нотам выученное наспех, мне кажется, будет отнюдь не торжественно, а ведь на акте именно это важно! Я с наслаждением играла бы что угодно, если бы это было нужно устроителям, независимо от мысли доклада, которая мне сейчас непонятна просто!¹

Очень сожалею, ибо 1) от души всегда рада участвовать во всяческом академизме, которого так мало теперь, увы!

2) Очень неприятно отказывать в чем-либо Вам, но мой фанатизм сильнее меня.

Р. С. По-моему, пианист Альперс² сможет это сделать, у него подвижный музыкальный ум.

Глубокоуважающая М. Юдина

¹ Будучи проректором ПтГК по учебной части, А. В. Оссовский неоднократно выступал с докладами на торжественных выпускных актах. В 1922 г. доклад должен был состояться 10 июля (см. «Вестник театра и искусства», Птг., 5 июля 1922, № 33, с. 4, «Хроника»). Очевидно, о нем и идет речь в письме. Какое из произведений, предполагавшихся к исполнению на нем, названо Юдиной «географической музыкой», установить не удалось.

² Алперс С. В.

3

Петербург, [10—15.V-23]

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Прибегаю, как всегда, к письменному изложению своего дела, дабы все вышло яснее, — в разговоре буду волноваться, уж очень неожиданно для меня самой то, о чем пишу.

Дело в том, что я бы хотела, чтобы Clavierabend был в мою пользу, ибо:

1. Для того, чтобы спокойно работать летом и иметь матерьял для будущего года, необходимо хоть месяца 2—3 отдохнуть от частных уроков, бесконечно утомляющих и почти не дающих нравственного удовлетворения; постоянное преподавание в консерватории и редкие, но ответственные выступления привели мое «земное» существование в окончательную ветхость, и хотя это совершенно правильно и верно и артист должен быть беден, но от времени до времени нужны какие-то восстановления и этой стороны жизни.

2. Но я бы все же не подняла об этом вопроса, если бы не собиралась за границу¹, а для поездки — даже если работать с утра до ночи — частными уроками не соберешь денег, это, конечно, ясно каждому.

3. Кроме того, у каждого человека есть какие-то обязательства перед окружающими, и, сознавая свою возможность матерьяльной поддержки, не делать для этого ничего из гордости — пожалуй, не вполне правильно.

Словом, я долго думала, имею ли я право на это (моральное — ибо о юридическом, кажется, вопроса быть не может?), и наконец переборолa себя.

Могу ли я снять Б[ольшой] зал, как это делают все, и что для этого нужно сделать, с кем еще говорить и пр.?

Я зайду завтра или послезавтра в консерв[аторию] для ответа. Я хотела говорить с Эм[илем] Альб[ертовичем]², но не успела — не знала, что он так скоро уезжает в Москву.

Р. С. По-видимому, ранее начала июня я не буду готова — возможно ли это?

С совершенным уважением

М. Юдина

¹ Уже в начальный период исполнительской деятельности Юдиной с ней были знакомы и выступали в концертах многие зарубежные музыканты. Думается, что в какой-то мере именно личные творческие контакты пианистки с известными зарубежными музыкальными деятелями привели к тому, что в конце 20-х годов она была приглашена на зарубежные гастроли. 28 марта 1928 г. М. Штейнберг фиксирует в своей записной книжке: «Маруся Юдина получила из Вены приглашение в концертное турне по Европе». В 1922—1923 гг. стремление поехать за границу было в первую очередь связано с желанием совершенствоваться в пианизме, как писала Юдина Л. В. Николаеву в письме от 21 августа 1922 г., см. наст. сб.

² Купер Э. А.

4

[Между июнем 1922 и январем 1923]

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Как хорошо, что Вы наконец приехали! У нас, как видите, работа кипит. Очень прошу Вас достать мне Дебюсси, ибо у Кс[ени] Ник[олаевны]¹ нет дубликатов и очень трудно так работать.

Она поет: 1) Chansons de Bilitis, 2) Ariettes oubliées, 3) Proses liriques, 4) Fêtes galantes².

Всего лучшего. С совершенным уважением

М. Юдина

¹ Дорлиак К. Н.

² «Песни Билитис», «Забывшие песенки», «Лирическая проза», «Галантные празднества» (фр.) — вокальные циклы Дебюсси.

Москва, Бауманская больница
16 сентября 1933

Многоуважаемый Александр Вячеславович!

У меня была Ксения Николаевна и сказала, что Вы вступили в должность Musicdirektor'a филармонии¹. Поздравляю Вас.

О моей тяжелой болезни Вы, наверное, слышали². Последние дни я начинаю возвращаться к жизни, вспоминать, что есть концерты, сроки, договоры, вообще нечто за стенами больницы.

В связи с этим (так как очевидно, что я не имею оснований сомневаться в том, что включена в сезон филармонии) я считаю необходимым сообщить, что приеду в Л[енин]гр[а]д только через месяц, ибо немедленно по выписке из больницы мне велено ехать в санаторий во избежание инвалидности на всю жизнь. Если нужно что-либо связанное со мной выяснить спешно, можно мне написать по адресу: Москва, Арбат, Хлебный пер., д. 16, кв. 10, Полине Исаковне Юдиной, тел. 133-92 — мне передадут.

Не знаю, предполагает ли филармония сама что-либо поручить мне. Я же считаю необходимым сообщить о своих предположениях (или желаниях), а именно:

1. Весь «W. Kl.»³ в 2 вечера, я уже в позапрошлом году хотела это сыграть, но филармония не откликнулась на сие. (Очевидно, это не подходит для Б[ольшого] Зала?)

2. 2-ой концерт Прокофьева; виделась с ним в Тифлисе и договорилась с ним. Матерьял он мне обещал прислать. Он сказал, что каждый год будет повторять какой-нибудь один из своих концертов и в этом году приедет с 1-м, так что мое исполнение 2-го приветствует⁴.

3. 2-й концерт Брамса — уже много лет я должна была его играть в филармонии — и все это почему-то не получалось.

4. Программы моих Klavierabend'ов писать не стоит — они новы, не игранные в Л[енин]гр[а]де⁵.

Теперь из другой области. Если хотите — просьба! Моя болезнь меня прямо разорила — я болею около 2-х месяцев. В Тифлисе всю весну тоже болела (перелом руки, о котором Вы, может быть, слышали, — я счастливо отделалась! — сердце, дизентерия), так что также матерьяльная сторона весьма страдала от сего; наконец, предстоит еще месяц по-

терять в санатории. Все это приводит меня к необходимости попросить в Л[енин]гр[а]дской филармонии аванс, иначе мне не «выпутаться». Надеюсь, это не встретит препятствий. В позапрошлом году я получила аванс по причине далекого отъезда по личным делам, а тяжелая болезнь как будто бы еще более серьезная причина. Что касается расчета, то самое естественное — это размер гонорара за один концерт. В прошлом году я получала в филарм[онии] 600 р. Столько же, однако, и в Тифлисе, в зале чуть ли не вчетверо меньше филармонич[еского]. Поэтому я надеюсь сей гонорар увеличить, но, очевидно, это можно сделать только лично, так что пока прошу мне выдать 600 р. Просила бы это сделать поскорее, ибо деньги мне крайне необходимы.

Простите, что беспокою Вас длинным письмом. (Всего 2—3 дня как я могу час-другой посидеть за столом или походить без посторонней помощи, хотя еще ноги подкашиваются, болезнь была смертельная в общем.)

Всего доброго. Привет Варваре Александровне⁶.

Уважающая Вас *М. В. Юдина*

Р. С. Выступить смогу начиная примерно с середины нояб[р]я, м[ожет] б[ыть], с конца октября⁷.

¹ В 1933 г. А. В. Оссовский был назначен директором художественной части ЛФ.

² Летом 1933 г. во время одной из гастрольных поездок Мария Вениаминовна заболела тифом.

³ «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. В концертах из произведений Баха, состоявшихся в 1932 г. (27 марта и 2 апреля, БзЛФ и 14 июня, зал Капеллы), этот замысел М. В. Юдиной был осуществлен лишь частично: по 10 прелюдий и фуг прозвучало в двух первых концертах, 14 — в третьем.

⁴ Первое после авторского исполнение М. В. Юдиной Второго концерта Прокофьева состоялось в Киеве в октябре 1933 г.

⁵ 4 января 1934 г. в Большом зале Ленинградской филармонии состоялся фортепианный вечер М. В. Юдиной, в программу которого вошли: Бах — Итальянский концерт; Брамс — Соната фа минор; Шопен — Фантазия; Равель — «Кадриш» и Павана; Шимановский — «Навзикая» и «Шут Тантрис»; Балакирев — «Исламей».

⁶ Оссовская В. А. — жена А. В. Оссовского.

⁷ 30 октября 1933 г. в БзМГК состоялось выступление М. В. Юдиной, можно полагать, первое здесь после выздоровления. Был исполнен концерт Моцарта ля мажор. В Ленинграде же, очевидно, первое после болезни выступление пианистки с оркестром состоялось 20 декабря 1933 г. Присутствовавший на нем М. О. Штейнберг отметил, что Юдина «прямо неузнаваема. После тифа сильно похудела, шикарно одета — куда девался прежний монастырский вид. Отлично играла 4-й концерт (Бетховена — В. Р.)».

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Концерт Айрленда, то е[сть] партитура осталась у нас в Радио для фотографии и переписки партий. Было бы хорошо, если бы Ленингр[а]дск[ая] филармония заимствовала матерьял у Радио и я бы смогла его сыграть — 3-м номером в том концерте, о котором мы все время сговариваемся (то есть три концерта в один вечер). Музыка — очаровательна, бодрa, свежа, изящна, лирична, энергична и безупречна с точки зрения композиторской техники. Я лично затратила на него огромный (по интенсивности — времени-то было, увы, мало) труд, и он прямо преследует меня творчески — так хочется еще сыграть, тем более в Ленинграде, городе гораздо более передовом в смысле музыкальной культуры и понимания новой музыки, хотя и здесь он был встречен очень хорошо¹. Очень прошу Вас сделать соответствующие распоряжения для получения матерьяла у Радиокомитета. Я уверена в том, что Ал[ександр] Вас[ильевич] Гаук согласится его продирижировать — он, кст[ати], для дирижера нетруден. Даже мистер Кларк с ним справился! Боже — ну и дирижер!!.. И смех, и грех!..

Просила бы Вас поскорее фиксировать дату этого тройного концерта, чтобы мне распределить остальную работу, — я просила Ал[ександра] Вас[ильевича] сказать Вам удобные ему сроки. М[ожет] б[ыть], канцелярия филармонии будет так добра известить меня о числе.

Всего лучшего. До скорого свидания (9-го февраля, не правда ли?). Привет Варваре Александровне.

Уважающая Вас

М. В. Юдина

Программу 9-го скоро вышлю. Не построить ли программу так: I — салонный танец; II — народный; III — французский, а Французская сюита Баха тогда войдет в народную группу, правда? М[ожет] б[ыть], поручить к[ому]-н[ибудь] ответить на сей вопрос?²

¹ Исполнение концерта Айрленда М. В. Юдиной в Москве состоялось 12 января 1934 г.

² Программа «Танец в фортепианной литературе от XVI в. до наших дней» была исполнена М. В. Юдиной в концертах 2 и 13 апреля 1934 г. (соответственно — в Москве и Ленинграде).

Многоуважаемый Александр Вячеславович!

Я принуждена отложить концерт; вышло так, что я переутомилась сверх меры, и если я 3—4 дня не отдохну — я вообще, наверное, разучусь играть.

Последнее время мне без конца приходилось учить новую или возобновлять давно не игранную музыку в кратчайшие сроки — одно за другим. И все это едва, или, вернее, не вполне оправившись после тяжелой болезни — я неукоснительно рассчитывала на железную работоспособность, но, очевидно, и она не беспредельна.

Причины последнего переутомления, вызывающего необходимость отсрочки концерта, следующие:

I. По приезде сюда мне пришлось немедленно взяться за повторение и репетиции квинтета Танеева к концерту Бетховенского квартета 31 января¹. Уезжая в Л[енин]гр[а]д, я полагала, что этого концерта не будет, ибо виолончелист Сергей Ширинский был на Донбассе (с оркестром Мосфила), и все были уверены, что он не успеет вернуться и концерт отложат; однако он вернулся — для меня неожиданно — и на меня свалился ответственный номер в их концерте.

II. На другой же день я снова взялась за танцевальную программу² и решила взять хоть по одному англичанину и итальянцу — и они-то меня и погубили.

Погрузившись в очаровательнейшие гальярды и павань «старой доброй Англии», в несравненное богатство Мартины, Порпоры, Росси и др. — я забыла, что есть «времена и сроки» и концерт «на носу». Занимаясь по 16 часов в сутки, выбирая новое и повторяя старое, я в конце концов пришла в негодное состояние. Я не могу играть 9-го — я все испорчу, испорчу программу, в которую вложено столько труда и которая, смею сказать, достаточно оригинальна. До концерта 31-го я просто не имела времени позвонить или телеграфировать Тебе об отсрочке — потом пыталась «невозможное сделать возможным» — из чувства ответственности — но вижу, все-таки это немислимо!

Умоляю Тебя, Александр Вячеславович, пойди мне навстречу. Умоляю и как директора филарм[онии], и старшего товарища!

Хоть на несколько дней — ведь было свободно 13-ое, а если его нет — то на любое другое число, удобное филармонии. То, что «наскакивают» афиши пианистов одна на другую, — так ведь это самое обычное дело, а мне вообще все равно — пусть моя афиша висит меньше времени!

Если 9-ое уже не удастся занять к[аким]-н[ибудь] закрытым концертом, я, конечно, беру на себя ту сумму, которую в случае пустования зала теряет филармония. Могу себе представить, что эта сумма велика, но что делать? Конечно, филармония не обязана терпеть неудобства матерьяльные из-за меня! Только прошу постепенно вычитать у меня из гонораров моих дальнейших концертов эту сумму, потому что сразу мне это, конечно, невозможно! Также прошу сделать наклейку на афишу и дать объявление в газетах о новом числе — все это за мой счет, конечно. Ведь внутренняя сторона концерта — его смысл и содержание — важнее денег, я готова на все, чтобы отложить, — повторяю, 9-го я не могу играть — хоть несколько дней мне необходимо быть вне музыки, чтобы снова обрести возможность играть.

Тот день, что мы провели вместе с Фительбергом³, был, кажется, чуть ли не единственным днем отдыха у меня за всю зиму.

Итак, надеюсь, то есть просто — иначе невозможно!!! Я не хочу вследствие моих дружеских отношений с филармонией ставить вопрос официально, то есть присылать врачебное свидетельство, а ясно, что любой врач констатирует крайнюю степень переутомления! Но я смею надеяться, что Ты мне поверишь и выручишь меня. Тем более что филармония ничего не теряет — теряю только я, а для оповещения публики еще ведь есть 5 дней! Жду ответа, каковой прошу дать Эльгу Ивановну⁴, и нового числа. Приношу глубочайшее извинение за хлопоты.

С совершенным уважением — искренне и дружески —

М. В. Юдина

¹ 31 января 1934 г. М. В. Юдина исполняла совместно с Квartetом им. Бетховена квинтет Танеева, а кроме того — фортепианные пьесы Раavelя и Прокофьева.

² Речь идет о программе «Танец в фортепианной литературе от XVI в. до наших дней», см. прим. 2 к письму 6.

³ Польский дирижер Г. Фительберг приезжал в Советский Союз в 30-е годы. С ним М. В. Юдину связывали дружеские отношения, неоднократно пианистка выступала с Фительбергом в симфонических концертах.

⁴ Нелиус Э. И.

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Большое спасибо за письмо. Очень трогательно такое отношение Тебя и филармонии в целом, но я принять его не могу и буду выплачивать свой долг, то есть попрошу филармонию таковой систематически вычитать. Я жалею, что первое письмо об этом Тебе написала, очевидно, в несколько тревожном тоне¹ — это было под воздействием ужасно плохого самочувствия вообще; конечно, я считала и продолжаю считать уплату сего долга делом чести.

Надеюсь, что вторичная отмена буд[ет] достаточно заблаговременной и вечер (число — зал) был занят. Как только я обнаружила грипп, я поспешила Тебе позвонить сама (из дому), дабы не попасть снова в невозможность играть, если бы расхворалась надолго, — потому, что силы мои все же настолько в этом году ущерблены, что всякое заболевание разрастается. Я и сейчас полубольна, но ничего не поделаешь, надо же (и хочется!) играть, и я снова с нетерпением жду назначенного дня. Теперь уже, что бы ни случилось, я должна и, надеюсь, буду играть. Я так «обожаю» эту новую программу — одна вещь лучше другой! Она, конечно, велика, но краткость вещей облегчает восприятие. Так что, думаю, лучше так и оставить 2 отделения и, если почувствуется взаимная усталость, сделать «импровизированный» антракт.

Я надеюсь, что филармония не отказала мне пока в доверии своем и назначит новый день, и надеюсь, что «конец все же увенчает дело». Хотелось бы еще в конце марта, потому что уже начинаю готовить материал для следующей темы «Токката и чакона»; недавно получила от Фогеля² из Страсбурга его монументальную токкату. А если апрель — то до 9-го не могу. На всякий случай просила бы также на конец мая бронировать 2 вечера в Капелле для «Wohltemperiertes Klavier»; в консерватории мне бы очень хотелось играть, но, в конце концов, как угодно! Относительно трех концертов в один вечер, очевидно, я сама себя зарезала откладыванием, и нет времени?³ Жаль очень, но теа сипра⁴ — что делать! А может быть, еще удастся поладить? Теперь последнее: примерно месяц тому назад со мной говорил Евгений Максимович Браудо⁵ о «декаде ин-

туриста», о том, что приедут чуть ли не все замечательные музыканты Запада и что он (Браудо) вместе с Ленинградской филармонией разрабатывает программы, — прислал меня о сонате Щербачева и о других ленинградцах. Меня это страшно заинтересовало. Я же столько «энтузиазма» вложила в сочинения наших композиторов, и сыграть их перед «Европой» было бы очень желательно. Я бы тогда играла не только ленинградцев, но и кое-кого из москвичей, напр[имер], есть просто перлы у Половинкина — да, да!! — да и у других я надеюсь кое-что обнаружить. Браудо мне сказал, что будут исполняться произведения от года рождения Бородина. Тогда бы (если сие подходит) играла бы охотно и квинтет Танеева, напр[имер]. Словом, я была бы очень благодарна, если бы я была поставлена в известность, что и когда будет и действительно ли предполагается мое участие и пр.

Да, и еще одно — хорошо бы, конечно, устроить к весне вечер М. Ф. Гнесина (есть у него новые камерные сочинения) — правда?

Когда я вернусь в Л[енин]гр[ад] совсем — увы, я не знаю. Есть ряд помех.

Еще раз благодарю от души за сердечное и товарищеское отношение и надеюсь все свои вины перед филармонией искупить и снова заслужить, вернее, оправдать доверие. Да, не забуду я 33-й год с его напастями!

Всего, всего лучшего. Твои ноты все возвращу, как только приеду. Они в полном порядке.

Привет Варваре Александровне. Еще раз благодарю и прошу не гневаться.

С совершенным уважением

М. В. Юдина

¹ См. предыдущее письмо от 4 февраля 1934 г.

² Фогель В. Р. — швейцарский композитор, русский по происхождению. Один из первых композиторов, наряду с Шёнбергом обратившийся к двенадцатитоновой системе.

³ Программа из трех концертов, давно задуманная М. В. Юдиной, была исполнена 16 марта 1935 г. в Колонном зале Дома Союзов в Москве (Шуман — Концерт a-moll, Чайковский — Концерт b-moll, Прокофьев — Концерт g-moll. Дирижировал Л. Гинзбург).

⁴ Моя вина (лат.).

⁵ Браудо Е. М. — музыковед. Совместно с акционерным обществом «Интурист» ЛФ в сезоне 1933/34 г. провела пять концертов для иностранных туристов, составленных из произведений русских и советских композиторов, вошедших в программу Международного фестиваля советского искусства.

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

После того, как я ломала руку и была при смерти от тифа — и многого другого, — меня ничем жизнь уже не испугает — в данном случае колоссальной неустойкой, на которую я иду. Когда я выписалась из больницы, врач мне на прощание сказал: «Если Вы не отдохнете долго и спокойно — Вы будете инвалидом», — мои концерты за этот сезон убедили меня в том, что моя работоспособность восстановлена, но я работала, все время преодолевая усталость, и наконец последняя взяла надо мною верх!

Сейчас я ничего не могу играть и возьмусь за работу только после нескольких дней отдыха — полного, потому что у меня просто голова не работает!

Какова бы ни была сумма, свалившаяся на меня, я буду ее платить. Если филармонию не устраивает вычитывать ее постоянно из дальнейших гонораров, я поеду куда-ниб[удь], в провинцию, чтобы эту сумму заработать, что делать! Я не сомневаюсь в том, что требования филармонии ко мне будут нормальны и законны, а не чрезмерны! Мне ничего не стоило бы обратиться к любому врачу, и я уверена, что мне снова была бы написана по совести любая освобождающая меня бумага, — но, во-1-х, я все-таки считаю, что виновата я сама, не учтя того, что я все-таки «не вполне» из железа и через силу не всегда возможно! Во-2-х, слишком уважаю и ценю Л[енин]гр[а]дскую филармонию (в ее теперешнем составе в особенности), чтобы давать повод к малейшей порче отношений, и не желаю причинять ей никаких убытков. Хотя учреждению легче потерять большую сумму, чем отдельному человеку-артисту, не имеющему ничего, кроме своего напряженного труда, — но это вопрос чести. Итак, я оплачу все, что полагается, — зал, объявления, ну, я не знаю подробностей, и они меня не касаются, прошу только поскорее известить меня о форме и порядке оплаты неустойки и о сроках. Также прошу немедленно дать извещение в газетах о переносе с числом в марте, чтобы люди сразу узнали, что когда их ждет, и не шли зря. Также, наверное, есть к[акие]-н[ибудь] концерты и 7-го и 8-го, и тоже можно об этом известить — то есть вообще сразу оповестить публику.

Наш оркестр помнит, наверное, как я 3 раза играла в Баку¹ совершенно больная и сразу после воздушной аварии — значит, если я сейчас не могу себя преодолеть, то уже действительно не могу. А то, что я когда-то тоже откладывала концерты, то с кем из исполнителей этого не случается от времени до времени?!

Итак, жду ответа, приношу извинения за хлопоты. Шлю привет.

С совершенным уважением

М. В. Юдина [...]

¹ М. В. Юдина трижды выступала в Баку в сезоне 1933/34 г.; в следующем сезоне она также выступала три раза. Письмо следует датировать не ранее осени 1935 г., так как в Баку летом 1935 г. М. В. Юдина выступала именно с оркестром ЛФ, о котором упоминает в письме.

*М. В. Юдина — М. О. Штейнбергу
и Н. Н. Штейнбергу**

1

25/IX-21

Глубокоуважаемый Максимилиан Осеевич!

С большой благодарностью возвращаю Вам сочинения Гнесина, которые привели меня в большое восхищение.

Осмеливаюсь снова беспокоить Вас просьбой насчет своего другого брата (двоюродного)¹, который приехал, чтобы поступить в класс теории композиции (ученик Постникова).

Он по семейным обстоятельствам не мог приехать вовремя и надеется быть допущенным к дополнительным приемным испытаниям; так как я думаю, что из него может выйти дельный музыкант, я осмеливаюсь Вас просить прослушать его на экзамене, чтобы выяснить — годится ли он в Ваш класс, в каковой он, разумеется, мечтает попасть.

Буду Вам очень благодарна. Прошу простить мою надоедливость.

С совершенным уважением

М. Юдина

* Адресованные М. О. и Н. Н. Штейнберг письма М. В. Юдиной публикуются впервые.

М. О. Штейнберг был не только учителем М. В. Юдиной. Их взаимоотношения были значительно шире в силу целого ряда обстоятельств. Штейн-

берг являлся членом художественных советов ПтгФ и ЛФ, руководителем концертной комиссии консерватории в период, когда Юдина особенно активно участвовала в музыкальной жизни города. И Штейнберг, и Юдина в разной степени, но одновременно были связаны с деятельностью ЛАСМ, КДКМ (позднее ОКМ), с композиторами М. Ф. Гнесиным, Ю. А. Шапорным, В. В. Щербачевым и мн. др., чьи произведения исполнялись и пропагандировались Юдиной. На протяжении ряда лет М. В. Юдина занималась с детьми семьи Штейнбергов, обучая их игре на фортепиано. Все это вместе взятое определило содержание писем.

Письма М. В. Юдиной к Н. Н. и М. О. Штейнберг хранятся в ЛГИТМиК, сектор источниковедения (ф. 28, оп. 2, ед. хр. 486). При подготовке писем к публикации и в работе над комментариями к ним помимо изданий, оговоренных в тексте комментариев, были использованы следующие архивные и рукописные материалы: ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 2а, различн. ед. хр., списки председателя экзаменационной комиссии; ЛГИТМиК, сектор источниковедения, ф. 28, оп. 1, различн. ед. хр., записные книжки М. О. Штейнберга разных лет; ф. 22, оп. 1, различн. ед. хр., переписка А. В. Оссовского; ф. 4, оп. 1, различн. ед. хр., программы концертов, а также другие материалы этого хранилища.

Подготовка к публикации и комментарии В. И. Рензина.

¹ Юдин Г. Я.

2

18/V-22

Глубокоуважаемый Максимилиан Осеевич!

Т[ак] к[ак] у нас нет определенных дней, то я не знаю, прийти ли мне к Вам завтра. Была бы очень благодарна, если бы можно было заниматься в среду (ведь теперь не будет 2 недели симфонических) послезавтра — или когда Вам угодно¹. Отчего сегодня не пришли дети? Жду их в среду в 6 часов непременно всех троих². Или раньше, в зависимости от того — будем ли мы заниматься.

С совершенным уважением

М. Юдина

Р. С. Я все же надеюсь (после 20-го) как следует засесть за работу и экзаменоваться весной. Мне чрезвычайно совестно, что я так мало успеваю — зря отнимаю у Вас время, но надеюсь все же сделать все возможное.

¹ Вероятно, речь идет о занятиях контрапунктом, которые продолжались у Юдиной со Штейнбергом и после окончания ею консерватории по классу фортепиано. В записной книжке М. Штейнберга за 1921 г. имеется следующая запись: «1/XI. Первый урок по контрапункту; переволновался, но сошло благополучно... Юдина, Фролов, Прокурнин».

² У М. О. и Н. Н. Штейнберг было трое детей: Дмитрий, Сергей, Ксения.

[1923]³

Многоуважаемые

Надежда Николаевна и Максимилиан Осеевич — мне невероятно стыдно за мою небрежность к детям, но мой лазарет меня захватил совершенно. Более или менее дело начинает проясняться — и теперь (после того как я неделю отдохну — иначе будет плохо) я начну с ребятами систематическую работу. Мне ужасно совестно, но мне все это время было очень нелегко, и я решила лучше не иметь дело с детьми.

Пока всего хорошего.

Преданная Вам М. Юдина

Это же прошу передать и Житомирским².

¹ Год обозначен на страницé этого письма Юдиной рукой Н. Н. Штейнберг.

² Семья композитора А. М. Житомирского, друга М. О. Штейнберга.

16.III-23

Дорогой и, конечно, глубокоуважаемый
Максимилиан Осеевич!

Можете меня презирать, ненавидеть и проклинать, — но я отказываюсь от Бетховена — ибо я еще не смею его играть — я умею смотреть на звезды и планеты, но от Солнца я слепну и в слепом состоянии играть не могу и не смею. М[ожет] б[ыть], у меня в Clavierabend'e не будет Appassionata, но это совсем иное дело — разница не в композиторе, а в принципе.

Каким образом я могла согласиться на это в прошлом году и вот теперь снова! Я просто поражаюсь! Чем старше я становлюсь, тем серьезнее кажется мне задача исполнителя, и поэтому я так осторожна и не учу вещи для эстрады в несколько дней!

Что делать, есть разные люди — я могу завидовать Энери¹ в ее безграничном таланте, дающем ей такую легкость труда и выступлений, но боюсь, что это граничит с... безграничной глупостью! И только такой талант может это скрыть —

но все же дело не так просто, и, когда Ницше говорил о том, что «Das Göttliche geht mit leichten Tritten»², он не нашел иного примера, чем «Кармен», — и это показательно! — я предпочитаю тяжелую поступь... Простите. Откажитесь от концертного устройства!³ В а м т а к тяжело отказывать!

М. Юдина

¹ И. Горяинова под артистическим именем Энери (обратно читаемое имя пианистки — Ирина, Иренэ) уже в детские годы с успехом выступала на концертных эстрадах России. В 1916 г. экстерном окончила ПтгК. К 20-м годам ее артистическая деятельность постепенно прекратилась.

² «Божественное ступает легкими шагами» (нем.).

³ Очевидно, речь идет об исполнении Юдиной Пятого концерта Бетховена в симфоническом концерте филармонии п/у Э. Купера, состоявшемся 25 апреля 1923 г.

5

[До 7 марта 1923 г. ?]

Дорогой Максимилиан Осеевич!

Тронута Вашим вниманием. К Тарле¹ надо бы зайти, но ко мне приехала приятельница, и, если она вечером будет дома, мне неудобно будет ее оставить, т[ак] что я не уверена в том, что [пойду], хотя постараюсь на часок «beiwohnen»²!

Успею ли повторить концерт Брамса? Я забыла, что он существует и что меня могут куда-нибудь пригласить! Если это от Вас зависит отчасти — нельзя ли что другое (Метнер?)³, если уже меня вспомнили, — впрочем, буду стараться. Спасибо, что предупредили, вообще спасибо. Привет Надежде Николаевне. Ужасно жалею, что не застали меня.

Преданная Вам М. В. Юдина

¹ Тарле Е. В.

² «Присутствовать» (нем.).

³ Поскольку в письме идет речь о замене фортепианного концерта Брамса концертом Метнера, то оно может быть датировано до 7 марта 1923 г., когда Юдиной впервые в Петрограде и СССР был исполнен Первый концерт Метнера.

[До 19 июня 1923 г. ?]

Добрейший, глубокоуважаемый Максимилиан Осеевич!

I. Ксения Николаевна¹ просила передать, что концерта не будет — она нездорова, переутомлена и многое другое — я этому рада, ибо ей имя и так на волоске в вокальном смысле и давать снова такой Liederabend, как Гнесин — Танеев, — значило бы убить ее. Я это предвидела и удивлена, что концерт был афиширован, — ну, ничего — уверяю Вас, дорогой Максимилиан Осеевич, это не столь трагично — ибо все устали от музыки — осенью обещаю сделать все, что попросите, ибо целое лето буду работать. По совести говоря, мне приятнее было бы, если бы отмена концерта была обозначена «по болезни Кс[енин] Ник[олаевны]» (а не моей, ибо был один удивительный случай в Институте Зубова² с отменой нашего концерта) — но, в общем, пусть будет как угодно — не столь важно.

II. Мне ужасно совестно, что так скверно занимаюсь с детьми теперь, но до публичного экзамена в классе (19)³ я невменяемый ч[елове]к, а заниматься с детьми и раздражаться — преступно. Главное, у меня свободны утра, а они — в гимназии: никак не выкроить времени; даже сейчас их отсылаю, ибо так устала, что урок будет бесполезен; если они уедут раньше, пусть обязательно зайдут за указаниями на лето.

Итак, бог с ним, с концертом, все еще вознаградится осенью. И действительно, без голоса петь нельзя. Всего лучшего, кланяюсь Над[ежде] Ник[олаевне].

Искренне преданная и уважающ[ая]

М. Юдина

¹ Дорлиак К. Н.

² Ныне Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. О каком концерте идет речь, установить не удалось.

³ Поскольку за годы педагогической деятельности М. В. Юдиной в Птг-ЛГК публичный экзамен ее класса 19 числа состоялся лишь однажды — 19 июня 1923 г., публикуемое письмо может быть датировано до 19 июня 1923 г.

[После 29 января 1924 г.]

Обожаемые Штейнберги!

(Однако — *etwas zu viel*¹ — правда, но сегодня такой чудный день!)

Я третьего дня к Вам заходила, во-первых, извиниться за свои капризы в концерте² (хотя Зинаида Вербова и *tutti quanti*³ ерунда, и скверная притом), а во-вторых, сообщить, что Вера Павловна⁴ лежит уже 3 дня и в пятницу, если и будет здорова, то будет беречь силы к концерту⁵ и никуда не пойдет, а собираться у меня без нее, когда она в Петербурге, — слишком обидно. Поэтому, к моему великому огорчению, приходится снова отложить Ваше и других друзей многоуважаемое и долгожданное посещение. Прошу об этом позвонить Юлии Лазаревне⁶.

Пока до свидания.

Преданная Вам М. В.

О Вере Павловне Вы уже, вероятно, имеете сведения.

¹ Немножко слишком (*нем.*).

² Видимо, речь идет о концерте Юдиной 29 января 1924 г., на котором присутствовал М. Штейнберг.

³ Здесь: ей подобные (*ит.*).

⁴ Виноградова В. П.

⁵ Из-за длительной болезни исполнительницы в Ленинграде, как писал М. Штейнберг Я. Витолу, авторский концерт приехавшей во второй половине января 1924 г. В. П. Виноградовой пришлось отменить (см.: Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969, с. 224).

⁶ Вейсберг Ю. Л.

31.I-25

Дорогие Надежда Николаевна и Максимилиан Осеевич!

Я так изумлена была «нечаянной радостью» от (или через?) Шнабеля¹, что забыла Вас просить ко мне в гости в понедельник вечером. Будут Ваши (Ю. Л. и А. М.)², Гарле, Любовь Львовна³ и мои друзья. (Слишком пестро? Ну, ничего!)

Будет — к чаю! — маленький доклад (философско-политический) Пумпянского.

Простите, что не вовремя приглашаю, и обрадуйте тем, что придете.

Преданная Вам *М. В.*

¹ Пианист А. Шнабель в конце января 1925 г. гастролировал в Ленинграде. 27 января п/у А. Гаука он исполнил Четвертый концерт Бетховена и Концерт Шумана. 30 января, выступая в МзЛГК, он играл Сонату си-бемоль мажор Шуберта, Сонату ор. 110 Бетховена, Фантазию Шумана. Присутствовавший на этом концерте М. Штейнберг записал: «Одно лучше другого, но особенно потрясающе (итал. — *B. P.*) Фантазию, а также фугу бетх[овенской] сонаты». Отметим также, что сочинения, исполнявшиеся Шнабелем, вскоре займут ведущее место и в репертуаре М. В. Юдиной.

² Вейсберг Ю. Л., Житомирский А. М.

³ Штрейхер Л. Л.

9

[До 4 мая 1927 г. ?]

Многоуважаемый Максимилиан Осеевич!

Очень жалею, что не застала Вас, — м[ожет] быть, Вы будете так добры оставить (я зайду или пришлю) роспевы-триоль, к[отор]ую я Вам давала, — я не могу ее у себя найти и поэтому полагаю, что еще не взяла ее у Вас¹, чрезвычайно была бы благодарна также за Вашу «Страстную Седьмицу»² — на несколько дней, если она еще у Климова³, — могу ли с Вашего разрешения ее у него взять?

Пока до свидания. Всего лучшего.

Искренне преданная Вам и всем Вашим *М. Юдина*

¹ Очевидно, речь идет об одном из композиторских опытов М. В. Юдиной. В архиве М. О. Штейнберга упоминаемое в письме произведение обнаружить не удалось.

² «Страстная Седьмица» — хоровое сочинение М. О. Штейнберга. В связи с упоминанием этого сочинения в другом письме Юдиной к Штейнбергу (от 4 мая 1927 г., в настоящей публикации не приводится) это письмо может быть датировано до 4 мая 1927 г.

³ Климов М. Г.

[До июня 1928 г. ?]

Дорогой Максимилиан Осеевич!

Как жаль, что мои усилия доказать торжество духа над материей пропали даром, — я так хотела играть! Когда в воскресенье из переписки с Вами поняла невозможность отложить концерт, собрала все силы и добилась своего! Очень Вас прошу — если Вам дорога моя артистическая честь — объявить, что концерт отложен по причине внезапной порчи органа (не думаю, разумеется, навязывать Вам текст, лишь бы смысл сохранить!), а то — кто поверит мне еще! «Трагический рок» вражды с временем преследует меня издавна — а скоро я буду давать *Clavierabend* (м[ожет] б[ыть], и 2 подряд — в моей обожаемой Капелле!). Я много нового приготовила и хотя *minimum* доверия публики должна сохранить до этого времени!¹

Как жаль, что из-за отдаленности моего жилья нельзя часто сообщаться, а то я бы попросила сохранить концерт без органа! То, что Вы его все же отменили, объясняю отчастию жалостью ко мне, за что сердечно благодарю. (Или это сомнение?) Надеюсь, что А. В.² здесь вообще ни при чем. Есть еще несколько дел к Вам, но надеюсь Вас увидеть в субботу...

Уваж[ающая] Вас М. В. Юдина

¹ Проблема «хронической» нехватки времени и переносов в связи с этим выступлений М. В. Юдиной отражена в ее письмах к А. В. Оссовскому, часть из которых публикуется в настоящем издании. Это письмо интересно возможным установлением факта планировавшегося выступления пианистки как исполнительницы на органе.

² Оссовский А. В. Очевидно, речь идет об одном из выступлений М. В. Юдиной в МзЛГК в бытность А. В. Оссовского проректором консерватории, а М. О. Штейнберга — председателем концертной комиссии. В этой связи письмо может быть датировано до июня 1928 г.

Дорогой Максимилиан Осеевич!

Я слишком дорожу Вашим добрым расположением и вообще всяческим миром, чтобы не объясниться несколько по делу корректуры «Монуumenta»¹. Ни я, ни Любовь Львовна²

(она... спит и за мое письмо не отвечает!) не собирались ни из самомнения, ни из излишней дружеской горячности «похитить» у всех основных друзей Михаила Фабиановича (гл[авным] обр[азом] у Вас) радостный труд (несмотря на его спешность, сложность и пр.) небольшой помощи в деле осуществления «Монумента». Это вышло совсем случайно — мы просто оказались в первый день и час (я пришла к Л[юбови] Л[ьвовне] по личному делу и неожиданно «наткнулась» на все происшествие) на месте и вместе с М[ихаилом] Ф[абиановичем] убедились в колоссальных размерах спешной задачи. Нельзя было терять ни часа: прежде всего были нужны переписчики, ведь эта работа не для Вас! И немедленно были мобилизованы наши ученики-профессионалы — корректуру М[ихаил] Ф[абианович] собирался сначала править сам, он многое и сделал — но всего успеть было нельзя. Так один шаг и повлек за собой все дальнейшее. А если учесть состояние здоровья М[ихаила] Ф[абиановича] — то вообще сие письмо затянется, ибо это слишком невесело. Кроме того, партитура должна была находиться здесь, ибо ее ежеминутно мог вытребовать Малько, а также вызвать меня с Аллой Маслаковец на проигрывание. И здесь писали, клеили и играли наши мальчики.

Вот и все. Никаких узурпаций, аннексий и т[ому] п[одобных] недобросовестных поступков не могло быть с нашей стороны. Было бы мне слишком нелепо, неблагородно и просто бессмысленно становиться на место и старых друзей, и незаменимых музыкантов — я просто «всегда готова», если сие для дел чтимых мною людей, — да и ведь Вы же это знаете! Я бы сломала себе руки — если они «тяжелые», вырвала бы язык, ежели он «празднословный и лукавый», — если бы причинила Вам в отношении М[ихаила] Ф[абиановича] какие-нибудь неприятности.

Всего лучшего.

Искренне преданная Вам и готовая к услугам

М. Юдина

Р. S. Если мы (и Вова)³ Вам еще нужны — в любое время дня и ночи вызывайте 213-42. Мы придем к Вам.

* Письмо состоит из двух частей (публикуемого текста и «тезисов», касающихся корректурных изменений в упоминаемом в письме сочинении М. Ф. Гнесина) и написано на 2 л. нотной бумаги.

¹ «1905—1917. Симфонический монумент» — сочинение для хора и симфонического оркестра М. Ф. Гнесина, посвященное событиям двух русских

революций, создано в 1925—1926 гг. Первое исполнение в Ленинграде состоялось п/у Н. Малько 6 ноября 1927 г.

² Штрейхер Л. Л.

³ Софроницкий В. В.

[3.II.42]

Дорогие Надежда Николаевна и Максимилиан Осеевич!

Сразу начинаю с проявления ревности! Об Ирме¹ Вы справлялись — жива ли она, а обо мне нет! А мы — более старые друзья! Как видите, я жива, и не только жива, но и бодр и здорова, слегка уменьшившись в весе и объеме, что для меня кстати!

Я счастлива, что не уехала и пережила с Москвой — моей третьей родиной — все ее тяжелые дни и ночи; кой-чего мы все хлебнули здесь, но, что немцы сюда не придут, я всегда твердо верила.

Я очень много играю по радио и одна, и с квартетом Бетховена в разных видах и счастлива через радио найти самых неожиданных людей в самых далеких точках! Но вот — не знаю, где Юлия Лазаревна и ее сыновья², где Бихтер, Штримеры? Где Любовь Львовна³, где прежняя семья Шапорина? Все, что знаете, пожалуйста, сообщите.

Многие родные и друзья на фронте, мысль и сердце все время с ними. Что в Вашем молодом поколении? Где Митя с семьей? Сережа? Лиса, конечно, с Вами? ⁴

Я чуть было не уехала тоже в Ташкент, когда ежедневно снимается с якоря все окружающее, но все же сочла сие излишним. Ехать же в Саратов, где оказалось всего 50 студентов (а здесь 270 — и не дают начать занятия!) с таким «директором», как Столяров⁵, конечно, я сочла и недостойным, и безумным. У нас нынче ужасно холодная зима и дом (как многие) — не отопляется. Но всегда думаешь, что на фронте холоднее и что придет весна и победа.

Почему Вы не уехали в Нальчик — Тбилиси? Я туда тоже не захотела! Где Щербачев? Шлю Вам всем самый сердечный привет и буду очень рада получить вести о Вас и о всех дорогих друзьях и знакомых. Кстати: в Ташкенте находится очень хорошая певица с большим голосом и громадным репертуаром, к[отор]ую хорошо знает Юлия Лазаревна (она гнесинская креатура), — Нина Александровна Вербова, она крайне бедствует и очень упала духом; ея адрес: Ташкент, 18, Ком-

мунальный сквер, д. 6, кв. 4. Сделайте что-ниб[удь] для нее, она этого стоит!

Буду ждать вестей от Вас, пишите, как Вы на новом месте?

Как бежит время. Письмо залежалось, простите! Ради Бога, простите ужасное «оформление» письма — я совсем больна, 2 недели хожу с т°, лежать нет возможности.

Еще раз самый горячий привет.

Мар[ия] Вен[иаминовна] Юдина

¹ Яунзем И. П.

² Вейсберг Ю. Л., ее сыновья — В. Л. Крейцер и В. А. Римский-Корсаков. О гибели последнего вместе с матерью в блокадном Ленинграде см. следующее письмо.

³ Штрейхер Л. Л.

⁴ Речь идет о детях М. О. и Н. Н. Штейнберг, см. прим. 2 к письму 2.

⁵ Столяров Г. А. во время войны исполнял обязанности директора МГК.

Дорогой Максимилиан Осеевич!

Я не ответила Вам потому, что, когда пришло Ваше письмо, вскоре началась ленинградская страда, Вам еще более близкая. Но и я жила и живу только этим и также похоронила там многих ближайших друзей, не говоря о том, что гибель Воли и Юлии Лазаревны¹ для меня тоже — горе, я их очень любила, и как раз последние годы мы снова так радостно виделись! Я долгое время рвалась туда, хотела везти через Ладожское озеро продовольствие и вообще могла многим помочь. [...] М[ожет] б[ыть], все-таки и сейчас еще попаду туда, персонально — мне надлежит теперь спасти последние обломки (мать и девочку) одной очень близкой семьи — а быть там, в дорогом городе, в страшные дни — все время тянет.

Я работаю в разных направлениях с утра до вечера и по-прежнему сохраняю бодрость, сил пока, слава богу, хватает, сквозь большую усталость. На фронт или вообще в Армию не иду только из-за чувства ответственности перед многими и многими близкими — а вообще все мои мысли там.

Сейчас не могу долго писать, именно надо идти к Маршаку по ленинградским делам — только пользуюсь оказией и посылаю Вам всем — Вам, Вашей семье, Любви Львовне и другим хорошим людям из Ленинграда — самый сердечный привет. Письмо Вам передаст брат нашей студентки — ста-

линской стипендиатки — Лиды Лещинской². Ее муж, тоже кончивший, наш пианист и мой ученик, по-видимому, погиб в ополчении вместе с Дьяковым, милым и стойким Абрашей. И этот Лева³, мирный шахматист и хороший парень, погиб, наверное, с ними всеми смертью героя. Пусть Лида верит в его возвращение из плена после конца войны, ей будет легче [...]

Собираюсь написать побольше, Вашим письмам буду в высшей степени рада. Всем, всем горячий привет и сочувствие!

Не забывайте нас, и будем надеяться — тем, кто из нас уцелеет после разгрома немца, радостно свидеться после победы — и снова в родном Ленинграде.

Ваша *М. В. Юдина*

¹ См. прим. 2 к письму 12.

² Речь идет о Л. Н. Лещинской и ее брате М. Н. Лещинском.

³ Любецкий Л. И.

*М. В. Юдина — М. Ф. Гнесину**

1

17 января 1924

Глубокоуважаемый Михаил Фабианович!

Хотя я не считаю себя вправе отнимать у Вас время и внимание и просить Вас прочитать это письмо, — я не могу иначе поступить, ибо не хочу по странному недоразумению лишиться той небольшой, но глубоко ценной для меня доли Вашего уважения, которой Вы столь неожиданно меня одали. Поэтому: прошу — хоть в трамвае, между делом и т. п. прочтите это письмо, ведь это недолго!

А опасность лишиться его пугала меня уже несколько раз — в особенности сегодня в передней Штейнбергов¹, когда Вы не поверили мне и в простой передаче просьбы другого (уважаемого мною) лица усмотрели нечто для себя неприятное, — главное, неправомерное с моей стороны. Пусть Вам нет никакого до меня дела — только не сомневайтесь в моей правдивости — это сознание для меня глубоко мучительно.

Не сочтите также за неучтивость мое молчание в ответ на Ваше предложение прийти после Мильнера — но Вы сказали это с такой явной неохотой, что восполь-

зоваться этим я сочла себя не вправе, как ни тяжело было отказаться от лишнего, быть может, неповторимого случая общения с Вами.

Наконец, почему я вообще упоминала о М[ихаиле] Изр[аилевиче] Тубянском (что, по-видимому, Вам показалось навязчивым): вначале я вообще не думала, что беседа со мной одной может иметь для Вас какое-либо значение, я просто предположила, что с ним Вам будет интереснее, а потом: люди для меня существуют главным образом как носители идей, и тогда я позволила себе предположить, что Ваше грандиозное творение и скромные труды Мих[аила] Изр[аилевича] замыкаются одной идеей (и не Ваша ли музыка — где сочетаются темы Солнца и кузнечика! — дала мне право на это?)² [...].

Не вините меня также, если я вообще нарушила какие-либо границы, — Вы же их открыли первый, своей щедростью, доступностью, простотой, которые меня совершенно сместили и смугили. Я как догмат некий исповедую благоговение перед гениальностью и первая никогда бы не посмела даже просить Вас об чем-либо; когда же вдруг промелькнул призрак какого-то равенства, когда Вы разомкнули мое долголетнее молчание своей всеобъемлющей человечностью, — Вам ли не простить моего невольного смятения?

Однако я снова нарушаю эти границы пространностью сего письма. Простите меня. Примите мою глубочайшую благодарность — восторженного слушателя и случайного (для Вас) собеседника.

От всей души желаю Вам всяческой удачи.

Глубоко Вас уважающая М. Юдина...

* Дружба М. В. Юдиной с композитором Михаилом Фабиановичем Гнесиным и членами его семьи длилась свыше тридцати лет. Юдина внимательнейшим образом следила за творчеством композитора, особенно в 20—30-е годы; она была организатором концертов-показов многих произведений Гнесина, в которых вместе с певицей К. Н. Дорлиак были исполнены едва ли не все вокальные сочинения композитора. Одно из них — «На высях (Эскиз к поэме)», соч. 38 — имеет авторское посвящение Марии Вениаминовне Юдиной (с дарственной надписью на экземпляре, хранящемся в ОРГБЛ: «Дорогой Марии Вениаминовне в залог будущих произведений для фортепиано. Мих[аил] Гнесин. 22 августа 1929»). Публикуемые (впервые) письма — одна из красноречивых страниц в творческой и просветительской деятельности М. В. Юдиной.

¹ 17 января 1924 г. Мария Вениаминовна присутствовала на четырехручным исполнении клавиры оперы-поэмы Гнесина «Юность Авраама», происходившем на ленинградской квартире М. О. Штейнберга. Предпола-

гавшееся участие М. В. Юдиной в постановке оперы следует считать первым шагом в ее будущей практике режиссера («Орестея» Танеева в МГК и ВТО).

² Речь идет об образах оперы-поэмы «Юность Авраама».

2

22 февраля 1926 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Фабианович!

Пишу Вам по следующему делу: на днях мой брат ¹ едет в Москву для устройства своих «кинодел». Между прочим, он собирается зайти к Вам и возобновить просьбу о В. Э. Мейерхольде. [...]

А «Звездные сны» ² я играю. Звучат они на рояле превосходно, ибо рояль ведь инструмент символический и в принципе ему доступно все.

Без Вашего разрешения никому не показала и даже не сказала об этом (кроме Л. Л. ³ и, вскользь, Бихтеру ⁴).

Если бы Вы благосклонно отнеслись к такому желанию — я бы их сыграла и открыто; это музыка как луч иного бытия врезалась бы в суету концертной жизни, споров, направлений и торжествующих фокстротов Стравинского и Hindemith'a... ⁵

Но уверена в том, что Вы не захотите сего по отношению ко всей «Юности Авраама», и, по-видимому, это так и должно быть.

Простите, что не смолчала об этом.

Будьте здоровы и счастливы.

Преданная Вам М. Юдина

¹ Юдин Б. В.

² Транскрипция «Звездных снов» для фортепиано была завершена Юдиной 25 апреля 1926 г. — об этом свидетельствует ее запись на автографе клавира, хранящемся в архиве М. В. Юдиной в ОРГБЛ. В письме речь идет, видимо, о еще не завершеном переложении «Звездных снов».

³ Штрейхер Л. Л.

⁴ Бихтер М. А.

⁵ Это на первый взгляд парадоксальное отношение к впоследствии любимым Стравинскому и Хиндемиту объяснимо. До середины 20-х гг. Юдину более всего привлекает музыка с ярко выраженными национальными истоками, будь то Бах, Мусоргский или Гнесин. В скором времени наступит и перелом — у Юдиной проявится острый интерес к современности.

8 мая 1926 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Фабианович!

Сперва я не писала Вам из-за предэкзаменационной лихорадки — рабочие сутки равнялись примерно 20-ти часам; потом некое оцепенение от усталости; и наконец, разрастание писем до вряд ли желательных Вам размеров; в результате сих печальных событий я оторвала сей листок, дабы на нем все поместить:

...«Звездные сны» играла не в концерте, а на другой день! не была уверена в серьезности публики и не хотела подвергать вещь недостойной ее обстановке — решила по Горацию «procul este, profani»² — все сие могло выясниться лишь на месте. Страх был напрасен, ибо слушали замечательно, как оказалось после концерта, и тогда я пригласила на другой день музыкантов и вообще кого угодно, и пришли, по-видимому, «лучшие люди» и много народу — больше, чем накануне, ибо раньше меня здесь никто не знал. Среди них была Христина Алексеевна Алчевская, которая крайне была взволнована вещью, да и прочие слушали очень глубоко... С Христиной Алексеевной мы после того, как я играла, бродили долго по городу и чудно беседовали — впрочем, все сие было после сильного утомления от игры, ибо я была тронута приемом и играла много и с затратой всех сил (и многих бессонных ночей) — все мне представлялось особым. Но она действительно такова, правда ведь? (Алчевская.)³

Осенью непременно туда приеду и включу «Звездные сны» в программу настоящего открытого концерта. Я еще играла их здесь в Петербурге, в кругу очень образованных и серьезных людей [...]. Было довольно много народу, слушали необычайно внимательно и потом спрашивали о «Юности Авраама» вообще — то, что я знала и позволила себе сказать, — сообщила. Да и в Харькове они ярко запомнились среди неоторых. Вообще, я по-прежнему прочно уверена в полной возможности их фортепианной жизни (конечно, лишь временной — до оркестровки), если «трудно» их воспринимать — то это из-за медленного темпа — но последнее мое «credo»: сейчас надо научить слушателя активному восприятию — надо, чтобы и у него работала фантазия, чтобы расшифровывала «изменение

образов», бесконечную нагруженность, как у зрелого плода, значительность каждой ноты и паузы. Кавычки — ибо есть один поэт, Вагинов (молодой, но необычайный), у него где-то сказано:

Не в звуках музыка — она
Во изменении образов заключена — и далее:

Читаешь книгу — вдруг поет
Необъяснимый хоровод.

и там же сказано: «И предо мною слово — точно коридор». (Там же): «Как путешествие под бурною луной».

Вот вызвать слушателя следовать за собою по «коридору» понятий, образов, целых пластов культуры и мира — вот об этом я мечтаю, и поэтому (кроме других причин) мне так дорога всякая медленная музыка. А в «Звездных снах» [...], как вообще в Вашей музыке, мне одно из самого дорогого — именно символизм; сказано кратко, но так насыщено, так сжат каждый элемент сказанного, что только бдительность в пропорциях, крайняя осторожность исполнителя могут вызвать слушателя на труд реализации этих символов. Я бы даже сказала, что «Звездные сны» — это как миф.

Я не знаю, может быть, Вам неприятно, когда говорят о Вашей музыке или — когда говорю я. Я лучше умолкну — тем более что все же не могу назвать теперешнее состояние свое нормальным «творческим»; еще не прошло оглушение усталостью, еще не обдуманно, за что взяться, еще все представляется тягостным кругом и чуждым. Но скоро уже снова возьмусь снова за дело и, ковыляя в нем сперва, стану на ноги и обрету себя. А пока все же отправлю это письмо, и Вы уж простите его крайнюю беспорядочность. Разве я могу не ответить на Ваше чудесное внимание (телеграмму и открытку в Харькове), так тронувшее меня. Теперь уже, конечно, не буду Вас тревожить «разрешениями» — я буду всюду играть «Звездные сны» — «учить» им, их глубоко мысляю и аскетической одежде. И буду надеяться, что когда-нибудь Вы напишете что-нибудь и для рояля непосредственно. (Да — еще — «Картинки с выставки» Мусоргского — разве это «фортепианный стиль»? Ничуть — а по содержанию, музыкальному богатству — ведь это редкостная пьеса!) Я не провожу аналогий — а просто — вспомнила — недавно был экзамен моего класса, как меня ругали — «за своеволие» и за

медлительность темпов и за «рассудочность» «Картинок», как ругали! Для моих colleg народничество великорусской школы исчерпывается «названиями» — ни шагу далее они не хотят сделать.

Простите все ненужные Вам темы и слова. Краткость — не моя добродетель. Но разве это непонятно? Я живу в полнейшем одиночестве, но я еще слишком мало знаю и вообще слишком мало могу, чтобы хоть изредка не искать возможности высказывания и совета. Именно к Вам я бы обращалась — но знаю, знаю, знаю, что это не дано — лишь изредка прорвется к[акая]-н[ибудь] мысль, к[акие]-н[ибудь] сомнения. Простите, не судите! Ведь Вы добры, Михаил Фабианович, Вы если и рассердитесь, то простите. [...]

Повторяю просьбу — не сердиться за это письмо. А пожалуй, хорошо то, что оно придет в последний день и не нарушит своим сумбуром веселость Вашего пребывания и отдыха. А в Харькове меня дразнила безумная мысль — полететь на аэроплане в Кисловодск, пользуясь неожиданной близостью расстояния и каким-то общим улегчением всех тем жизни, которое дает юг (или дал мне!). Но как тот рыцарь в новеллах Келлера (я Вам рассказывала), я так ярко об этом думала, что мне показалось, что я уже осуществила это, была с Вами в горах, среди могучей чужой природы. Увы, северная суровость победила — я спешно умчалась из Харькова и через час после приезда здесь уже была с учениками! О, северная суровость — я всегда буду вне жизни, она всегда будет смеяться надо мною и бессовестно звать меня туда, где горы, где Вы, где чужое. [...]

Будьте здоровы и счастливы.

Простите, простите, простите.

Преданная Вам М. Юдина

¹ Речь идет об одном из концертов М. В. Юдиной в Харькове.

² «Прочь, непосвященные» (лат.). Цитата из «Энеиды» Вергилия.

³ 23 мая 1926 г. Х. А. Алчевская писала М. Ф. Гнесину: «Пишу Вам, Михаил Фабианович, под сильным впечатлением концерта Юдиной в Доме ученых. Ее фуги Баха, «Воспоминания» Метнера и Ваше — «Звездные сны» (мною отчасти от Вас слышанные) глубоко поразили меня. Да и ее натура (как человека) сделала на меня какое-то влияние... Я имела случай провести с ней вдвоем целый день; побывать в садике у немецкого пастора, где мы наводили справку об органе немецкой кирхи, и пробеседовать долгие часы с 12 до 6 вечера... Это удивительная личность, носящая в себе божество и соединяющая в своей душе все от Шумана, все от Вас, все от Шербачева и других, которых она «приемлет» прямо сверхъестественным путем!.. Она дала мне душевное умиротворение... Что она подумала обо мне — этим вопросом я не задаюсь: все равно! Но ее присутствие для

меня... В Бахе все органичные подголоски дивным образом слышались в ея рояле и в гармонии, и каждый в отдельности... Боже, сколько сказал мне Бах в этот раз!!!...Ваша Х. Алчевская» (архив М. Ф. Гнесина).

4

25 ноября 1927 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Фабианович!

Высылаю Вам пока и на всякий случай, так сказать, — ибо, конечно, он Вас не удовлетворит, некий ливеровский перевод «Vita Nuova» Данте¹ (помните, Вы об этом говорили перед отъездом). Перевод весьма посредственный, но — как оказалось, — к сожалению, лучший из напечатанных. О переводе Вячеслава Иванова знающие люди говорят, что таковой был сдан (в первые годы революции приблизительно) Сабашникову (издателю) и у последнего и должна храниться рукопись. Если у Вас нет времени получить таковую — это все равно будет сделано: я имею удовольствие быть знакомой с друзьями Данта и Вячеслава Иванова, кои сами близко заинтересованы получением на время сей рукописи, и в начале декабря она попадет сюда и будет списана в нескольких экземплярах — один из каковых будет предназначаться Вам. Если это слишком большое промедление — может быть, Вы сами обратитесь к Сабашникову — я же, к великому сожалению, более быстрого темпа в данном деле предложить не могу — сие не в моих силах, ибо не имею никакого отношения к Сабашникову. За это время, однако, узнаю, нет ли еще чего-либо пригодного (есть полные переводы в прозе — нужны?) — отдельные сонеты, наверное, есть (может быть, в рукописях — напр., Шишмарев² пытается переводить) — я соберу все, и, надеюсь, Вы разрешите их прислать. (Ведь можно и без «сопроводительных» писем — сие лишь для порядка «в 1-ый раз».) К сожалению, пока не удалось достать экземпляра Ливеровской в собственность — присылаемый может у Вас находиться до востребования, думаю, месяца 1½, 2, а то и больше. Я еще присылаю «Marienleben» Гиндемита³ — верьте, это стоит внимания. С Михаилом Алексеевичем⁴ не послала и даже не просила его об этом, ибо он сказал, что будет в Москве лишь 4 часа.

Будьте здоровы и счастливы как только возможно.

Простите меня за все несправедливости мои в отношении Вас и верьте, что они проистекают не от злой воли, а от недостатка ума.

Преданная Вам М. Юдина

Р. С. «Известно», что буду весьма рада исполнить любое поручение.

¹ «Новая жизнь» Данте в переводе М. И. Ливеровской.

² Шишмарев В. Ф.

³ «Житие Марии» — вокальный цикл Хиндемита на слова Р. М. Рильке. Ленинградский поэт Вс. Рождественский по просьбе Марии Вениаминовны в конце 20-х гг. сделал перевод нескольких стихотворений Рильке из этого цикла. Предполагавшееся исполнение с участием певицы В. И. Павловской-Боровик и М. В. Юдиной не состоялось.

⁴ Бихтер М. А.

5

24 янв[аря] 1929 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Фабианович!

Пишу на консерваторию, ибо — насколько помню — пятница — Ваш консерваторский день и Вы [таким] обр[азом] раньше получите письмо. Вчера поздно вечером, вернувшись из Царского ¹, застала Ваше.

Сперва я, конечно, испугалась — думала — Вы недовольны фактом или программой концерта 30-го ². Разумеется, программа должна была быть иная, более слитная и оправданная, лучше всего целый Liedergabend Софьи Владимировны ³. Я так ей и предложила и уговаривала и пр. Но она большая трусиха и ни за что не согласилась на целый вечер — тогда, боясь, что не будет другого числа (о чем меня любезно предупреждала Л. Ф. Рыбникова), я отважилась на эту комбинацию. Любовь Львовна ⁴, Самарий Ильич ⁵, Иза ⁶ ее одобрили — ну, а Вы уж примите как есть. Ибо мое предчувствие кратковременности моего срока работы (я не говорю — жизни, именно работы) все растет, и я повторяю себе: «Что делаешь — делай скорее».

Теперь о Вашем предложении: я не могу приготовить «Звездные сны» в несколько дней — это решительно невысказано. Дело в том, что они — Ваши. Пусть бы их сочинил Глиэр или Берлиоз (ненавистные мне композиторы!) — трудность в транскрипции — ведь меня она тогда совершенно не удовлетворила, но все-таки она вышла (хоть и не-

важно) неким чудесным образом, из глубины огромного желания осуществить хоть что-либо...

Очевидно, таковой императив отнюдь не уменьшился! Но возросла «профессиональная ответственность», возросли требования, и уже кое-что мне рисуется. Сразу по приезде из Москвы я было за них взялась и сразу же увидела, что мне надлежит больше изучать построение и стиль типичных транскрипций, вообще пресловутую виртуозность, ремесло (например, Годовского) и взять из нее то, что потребуется для одяния этой несравненной вещи; меня снова — как 5 лет назад — потрясла ее сила, снова явилось убежденное сознание того, что такие вещи созданы из нескораемого матерьяла — температура произведения — высшая степень накала, но благородный матерьял не плавится, а сияет немеркнущим блеском.

Так Зигфрид правит меч над горном:
То в красный уголь обратит,
То быстро в воду погрузит —
И зашипит, и станет черным
Любимцу вверенный клинок...
Удар — он блещет, Нотунг верный...

и т. д., и т. д., и т. д.

Ах, если бы Вы это полюбили —

Но песня — песнью все пребудет,
В толпе все кто-нибудь поет.
Вот — голову его на блюде
Царю плясунья подает;
Там — он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь — именем клеймят позорным
Его стихи ⁷.

Ну, простите — уж очень действенны для меня эти стихи, и не могу остановиться!

Словом, «Звездные сны» действительно несравненны и нуждаются в добротном фортепианном одянии, если уже вообще позволять себе их играть на фортепиано. Теперь поле действия очистилось, я вижу, что могу играть, и возьмусь за них по-настоящему — надеюсь, что мне хватит месяцев 2-х, ну, м[ожет] б[ыть], немного меньше, об этом лучше поговорить лично.

Теперь позволю себе говорить за Акимову: она еще медлительнее меня, кроме того, она связана театром (скоро начнется работа над «Игроком») ⁸, и еще — она — хоть и милый человек — типичная вокалистка, и надо знать, когда

с ней имеет смысл говорить, предлагая ей что-либо; сейчас она чуть простужена! (Но никакой опасности для 30-го!!) Словом, я головой ручаюсь, что она ничего сейчас не станет учить, да это и не могло бы не отразиться на концерте 30-го! Завтра я с ней увижусь и, разумеется, спрошу ее самое — но, очевидно, концерт в первых числах февраля почти невозможен. А вот — второй приезд — иное дело! Надо ли спрашивать меня? Или говорить со мной об оплате!!!!??? Разумеется, надо думать только об Акимовой, а я уверена в том, что успех 30-го (конечно, он будет!) ее весьма окрылит, а также все матерьяльные блага следует предоставить ей. (Прошу Вас не гневаться — очевидно, это моя функция почти всегда играть бесплатно — это справедливо, ибо я не «артист», раз я в консерватории, — а концерты — моя «роскошь», так сказать, «цветы жизни»!) [...]

Простите длину письма.

До свидания.

Преданная Вам М. Юдина...

¹ Некоторое время М. В. Юдина жила в г. Пушкине (бывш. Царское Село), см. об этом в наст. сб. в восп. А. И. Порет.

² Речь идет об одном из камерных концертов из произведений М. Ф. Гнесина.

³ Акимова С. В.

⁴ Штрейхер Л. Л.

⁵ Савшинский С. И.

⁶ Ханцин И. Д.

⁷ Цитаты из поэмы Блока «Возмездие».

⁸ В 1928—1929 гг. В. Мейерхольд предполагал осуществить постановку оперы С. С. Прокофьева «Игрок» на сцене ГАТОБа.

6

21 июня 1929 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Фабианович!

Давно уже хочу Вам написать.

Избалованная за зиму частым общением с Вами, я ощущала бы отсутствие такового гораздо острее, если бы не ряд событий — важных, больших, в особенности одно.

Много — много скорби.

Но постепенно она преобразуется в терпение, а терпение в мир.

Было так, как бывает в грозу ночью — когда вдруг молния озарит тьму и в ослепительно белом сиянье увидишь

иное небо и иную землю — и, когда потом снова смыкается мрак, уносишь с собою память об этом свете и об изменении в нем всех вещей... Только бы не утратить этой памяти.

Вероятно, такова вообще вся жизнь — мы все силится удержать в памяти однажды узренный (м[ожет] б[ыть], и до рождения) незапятнанный образ вселенной, все хотим быть верными ему, и питаться этим светом, и чтобы он пронизал нас.

Так — ведь и у каждого есть некая земная мечта. (Вот сейчас вспомнился дивный F-dur'ный эпизод из мрачной последней части Малеровой «Песни земли» — так он мечтал об Италии, и была, наверное, для него Италия символом блаженного успокоения, так открывались новые земли, так люди любили друг друга — так, верно, и Вы создаете свой суровый и краткий стиль, в котором каждая шестнадцатая прогорела в пламени сердца, в пламени о родимом и невидимом.)

(Простите.)

Я все не писала, как ни тянуло многим поделиться — ибо в письме к Вам хотелось бы сбросить груз реальной печали, а также груз возраста. Вот уже и моя молодость позади! Хочу найтись и в новом положении человека средних лет — ну, по крайней мере хоть теперь и хоть в этом я догнала Вас. Теперь, однако, надлежало бы пошутить, например, в стиле Вл. Соловьева (его шуточных посланий в стихах), но боюсь Вас, хоть и гонюсь за Вами, как черепаха за Ахиллом. Никакое возрастное уравнение не в силах сгладить почтительного тона, что поделаться!

В рассужденье же летнего времяпрепровождения, очевидно, никакие прохлады мне не суждены, и по-прежнему буду здесь, хотя

Брега пустынные Невы
Коснеют в скуке дикой,
Виновен в том не я, не вы,
А разве Петр Великий¹

и хотелось бы и мне узреть некий иной «символ», побыть бы *in der Natur*² и пр., и пр. Но «d'inachevé зияет бездна»³, и, так как сил у меня еще много, а по делу никуда не надлежит ехать, вот я и сижу. Очевидно, тронусь когда-нибудь раз навсегда...

А хотелось бы знать, что вот Вы-то действительно отдыхаете, не в городе, не в суете, ну, если не в Каире или Лапландии, то хоть в более скромных, но тихих местах.

Теперь: 1. Так бы хотелось знать о Мотэле⁴, свершил ли он уже свой земной путь, о консерваторских неприятностях и о многом другом. 2. Ваш летний адрес, ибо сие безвредно — по-пустому я писать не стану, да и вообще вернее всего и вовсе не напишу, а все же адреском бы, Ваше Благородие, обрадовали мое отшельничество. 3. Еще куда прислать 2—3 хороших книжонки — ей-ей, хороших — и никому это не обидно. 4. А еще всем Вашим много поклонов, много благодарности, много доброй-доброй памяти. 5. А Вам поклон земной и спасибо за все, за все, и простите (как бесконечно много есть, в чем простить и как Вы можете быть богаты сиим — не исключая прочего — великодушием прощения), и всегда-всегда неизменно

преданная Вам *М. В. Юдина*

Если действительно вздумаете написать — по следующему адресу: Ленинград, Крестовский Остров, Ольгина улица, д. 14, Елене Чеславовне Скржинской, для меня (надеюсь, в закрытом!), ибо очень скоро я, очевидно, и уже окончательно исчезну с берегов Невы, т. е. прежнего жилища.

Знаю, что не напишете, и знаю, что не только сердиться на Вас, но и огорчаться вовсе невозможно.

¹ Строки из стихотворения В. Соловьева «М. М. Стасюлевичу».

² На природе (*нем.*).

³ Строка из стихотворения В. Соловьева «М. С. Соловьеву»; *d'inache-vé* — из неоконченного (*франц.*).

⁴ Речь идет о вокальном цикле Гнесина «Повесть о рыжем Мотеле» (1926—1929).

7

22 января 1930 г.

Глубокоуважаемый Михаил Фабнанович!

Отсылаю Вам на домашний адрес несколько афиш, среди них московскую, ибо, кажется, ее нет у Вас¹.

Через 1—2 месяца, очевидно, состоится еще 2—3 концерта, афиши о коих будут Вам присланы; я прохожу сейчас Ваши сочинения с 2-мя певцами — с Анной Кернер, которая осталась не удовлетворена поверхностной — не в Ваших сочинениях, разумеется, а вообще — работой своего партнера и посему обратилась ко мне² и с Тихим. Моя Аллака³ так-

же проходит вездесущего Гаэтана⁴ с одной особой, а также еще 2—3 певицы умоляли меня заниматься с ними и среди других сочинений проходить и Ваши, кои они уже вчерне выучили. Говорю я сие не из лести, а из желания сделать в конце (не бойтесь, кратко) письма некие выводы. Здешний концерт К. Н. Дорлиак прошел неизмеримо лучше московского; от начала до конца он был настолько вдохновен, что вполне заставил забыть шероховатости голоса Кс[ени]и Ник[олаевны]. Из Вас она пела только «Хорони», «Гармонику», Алискана и Гаэтана (еще на бис «Франческу») ⁵ — но как!! После Гаэтана было немисливо продолжать концерт дальше, люди кричали и стучали стульями от восторга, и восторг сей исходил из души, из самой глубины ее. Конечно, пришлось повторить и после концерта, причем я наконец-то играла наизусть. Так жаль, что в Москве была еще какаят-то скованность и Вы не слышали именно этой силы экспрессии у нас с Кс[енией] Ник[олаевной] в Ваших вещах и не видели этого глубокого потрясения слушателей (то есть вообще Вы его видали сотни раз, я говорю об этом именно вечере). На днях мы все это еще повторили в одном клубе, и опять Гаэтан царствовал всецело. А на вышеупомянутом концерте Штримера совсем умерли, и Ал[ександр] Як[овлевич] все твердил о гениальности Гаэтана...

Сейчас о деле — я на днях приступаю к занятиям с Ирмой Яунзем — меня пленил ее артистический (актерский) темперамент, ее мягкий, задушевный тембр, ее желание проникнуть в новую для нее и доселе чуждую сферу художественной песни и учиться. Посмотрим, что будет, — но есть еще одно огромное в ней преимущество — ее популярность в массах, ее простота исполнения, то, что она уже известна так широко и, главное, желанна и любима народом. Так вот — ее голос очень низок, это настоящий «старинный» альт — диапазон примерно *тахитит*. Итак, встает вопрос о транспортах, и мне необходимо знать Ваше к сему отношение [...].

Да, но не лучше ли приступить к выводам по началу письма?

Помните скромное чаепитие в Кружке после первого Вашего концерта в прошлом году здесь? Слова Бихтера? Я тогда была в к[аком]-то забытии и промолчала весь вечер (Мих[аил] Ал[ексее]вич, конечно, это заметил и сказал мне об этом потом, но разве может он знать что-либо про меня!), но все-таки ясно помню, что Бихтер сказал и важное, и нуж-

ное, и такое верное. Мы все (нас много, мы растем), которые уже уязвлены Вашим творчеством, — мы ждем, и мы заранее любим все, еще реально не рожденное Вами, но метафизически уже существующее; мы просим Вашего обнаружения, Вашей творческой воли, пусть это стоит Вам мук, разве мы спокойны? Живет ли кто-либо хоть одни сутки вне борьбы и преодоления сейчас? Глубокой ночью, когда не спится, в тишине точно слышишь стоны мировой истории, тяжкий, грузный скрип колес, немазанных осей, битых камней, вообще я слышу какой-то смешанный лязгающий шум или вижу то, что все видят ежедневно, страдальческий героизм, мучительное преодоление [...]. Все дело, вся трудность в реальном материале, в сюжетности, в общем языке. Но ведь и его можно найти [...]. Если бы Вы подарили что-нибудь «мне»!!! Говорю дерзко, имея в виду рояль. Там не нужны «сюжетные муки», неужели рояль не обладает лирико-драматическим языком? О, как Вы опередили всех, дорогой, дорогой Михаил Фабианович (то есть кого люди так зовут, не зная других Ваших имен), то, о чем Вы говорили в той незабвенной лекции 5 лет тому назад, об этом сейчас петушиным криком кричит ВАПМ⁶! Они ведь во многом правы в своем лае! А Вы еще давно из глубины Вашей всеобъемлющей души все это поняли. А тогда Вас мало кто понял, еще не по плечу была героика самоотверженности. [...] И я не поняла, даже сила чувства не помогла, не Вас я не поняла, а Вашей абсолютной правоты!

Так Вам ли, все понявшему, все вместившему, сейчас молчать или говорить меньше, чем Вы можете и должны? Конечно, все жаждут бодрости и просвета; но Вы же создали финал «Монумента»; о, как еще недавно я не понимала соотношения вещей и того, что именно этот путь — единственный, говорить о Солнце, о радости, о движении или просто о мужестве...

Но пока Вы найдете большой замысел, достойный себя, о, дарите, дарите нам песни, свои песни о чем угодно, ибо в них будете Вы сами. [...]

Ах, не сердитесь. Я же безоружна; оружия я никогда не брала в руки сама; было единственное, *de facto* — молодость, но и она ушла навеки. А с нею все реальные надежды. Скоро я надену очки, буду законченно безобразна, поумнею и стану философствовать на тему об ошибках юности...

Афиши посылаю на домашний адрес и пишу Н[адежде] Т[овиевне] о Фабе⁷.

Осмеливаюсь сказать, что, по мнению не только моему, самый крупный, умный, самый «нутряной» и талантливый из всех современных писателей есть Леонид Леонов, проживающий в Москве и женатый на дочери издателя Сабашникова⁸. Еще осмеливаюсь сказать, что мои присылки переводной литературы, очевидно, были вздором, а нужны живые люди, поэты, писатели, здешние, все о нас и про нас знающие, «тутошние»! У Пяста Вы найдете любимую Вами эпоху. У Шкловского приятный сумбур и легкомыслие (охотно послала бы что-нибудь последнее в этой области, но боюсь).

Кратким, конечно, сие письмо не назвать, но... ухажу, ухажу, ухажу, это же всегда в России в передней разговаривают, а так как я, собственно, в отношении Вас последнее время всегда в передней (ибо Вы недосягаемы) и не далее, поэтому я столько и болтаю... авось пустят в хоромы господские — ну, нет, конечно, не поэтому. Бывает, что нищим выносят в переднюю милостыню с господского пира, ах, и это хорошо...

Прощайте.

М. В. (черепеха, которая не догонит Ахиллеса — Вас).

¹ По-видимому, речь идет об афише концерта К. Дорлиак и М. Юдиной, состоявшегося в Москве 11 января 1930 г. Были исполнены сочинения Мусоргского, Даргомыжского, Гнесина и Щербачева.

² Первое выступление певицы А. Кернер совместно с М. В. Юдиной состоялось в Ленинграде в апреле 1930 г.

³ Неустановленное лицо.

⁴ «Песня Гаэтана».

⁵ Вокальные сочинения Гнесина; «Франческа» — имеется в виду «Паоло и Франческа» из первой тетради «Rosarium'a».

⁶ ВАПМ — Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов.

⁷ Гнесина Н. Т., Гнесин Ф. М.

⁸ Сабашников М. В.

8 февраля 1930 г.

Глубокоуважаемый Михаил Фабианович!

В консерватории собираются в День Красной Армии исполнить силами учащихся (не думаю, чтобы было особен-

но много исполнителей) хор из «Монумента» под аккомпанемент] рояля. Это устраивает некая методическая комиссия по шефским концертам. Так как было найдено, что на рояле для красноармейской аудитории было бы трудно воспринимать весь «Монумент», то пришлось остановиться на хоре, очевидно, начать музыку вообще следует несколько раньше [...].

Где рассечь ткань произведения? Было бы хорошо, если бы Вы указали. Я к этому делу прямого отношения не имею, меня только просили о матерьяле, думая, что он есть у меня (ибо я исполняла), и я взяла на себя попросить Вас прислать партитуру хора; насколько я помню, все хорые партии и являются партитурами — или я ошибаюсь? Если нет, то как же быть? Каким образом исполнял Михаил Алексеевич?¹ Или у него тогда была вся основная партитура? Если же дело обстоит так, как я и думала, тогда мы просим прислать. Моя сестра на днях позвонит к Вам и узнает, есть ли что переслать, — так как Вы очень заняты, а она свободна, мне удобнее попросить прислать ее. Было бы очень жаль, если бы невозможно было исполнить, они (комиссия) очень этого хотели.

На днях пришлю афиши концертов, где исполнялись Ваши вещи.

Привет всем.

Преданная вам *М. В. Юдина*

¹ Бихтер М. А.

Дорогой Михаил Фабианович!

Сомнения, волнения и усталость — все это было как-то стихийно, и я упустила из виду то, что уже надлежит заказывать афишу на драгоценное 4-ое. Итак, чем мне заменить Шапорина? Возможны: 1) еще что-нибудь Метнера (кроме а-толл'ной Сонаты-Воспоминание, которую играю во всяком случае). Итак, были бы только 2 имени — Метнер и Вы. Было бы стройно.

2) 5-ая соната Прокофьева — самая короткая, кроме заигранной 3-ей с прелестной 1-ой частью и отвратительной последней, — но я ее все-таки очень охотно бы играла.

3) Сюита Рязанова, с той славной песней, которую играла в первом Klavierabend¹, и с достаточно интересными (конечно, не слишком яркими) другими частями, — она недавно вышла из печати.

4) «Выдумка» Щербачева — не из лучших его вещей, но нервно-напряженное, как все у него, прекрасно звучащее, но уж очень вычурно-мрачное — некое состояние — по-моему — душевного гниения — но как пример «экспрессионизма» — блестящий.

5) Что-либо Мясковского? «Причуды» его, сонату никакую не успеть.

Можно Метнера, Мясковского и 6 «Мимолетностей» Прокофьева.

Очень прошу Вас выбрать. Вы же все знаете, как мне важно полное удовлетворение Ваше от всего характера сего концерта. Любовь Федоровна² пока печатает сонату Прокофьева, но условлено, что в корректуре все можно изменить, и это не только не трудно, но именно так и условлено у нас. Поэтому или немедленно дайте, пожалуйста, мне телеграмму — что Вы избрали, или будьте так добры позвонить Л[юбови] Ф[едоровне]: 158-68 (Персимфанс) или Замоскворечье-170. Впрочем, если я перепутала №№ — Ваши, верно, знают — я полагаю, что это вполне удобно, — она же знает, что я с Вами советуюсь в разных музыкальных делах и со всей «площадкой» в дружеских отношениях и страшно считаюсь. А дадите мне телеграмму — я сразу телеграфирую ей. Я боюсь, что иначе афиша задержится лишний день. [...]

До свидания. Спасибо за все [...].

Ваша М. В. Юдина

¹ Речь идет о первом клавирабенте М. В. Юдиной в Москве 5 января 1929 г., в котором, кроме сочинений Баха, Шумана, Баха — Бузони, перед москвичами впервые прозвучали произведения ленинградских композиторов П. Рязанова, М. Юдина, В. Щербачева, а также пьесы Хиндемита из сборника «Музыка для фортепиано» ор. 37.

² Рыбникова Л. Ф.

Москва, 6 октября 1935 г.

Дорогой Болеслав Леопольдович!

Пишу, потому что сказать труднее: я не могу играть на Вашем докладе — нигде, никак и ни при каких обстоятельствах. Я сейчас не могу играть в Москве. Сколько продлится это «сейчас» — я не знаю совершенно, м[ожет] б[ыть], неделю, м[ожет] б[ыть], всю жизнь.

Простите меня. Я теряю больше — чем Вы — играть у Вас на докладе (и о Бахе!) — Вы знаете — было бы для меня особенной радостью и честью, но и это невозможно. М. б., я даже и не смогу прийти на доклад¹ — т. к. я нигде не бываю. Помимо причин, о которых не следует говорить (несмотря на мою «болтливость» весной...), — я просто не уверена в своем самообладании на людях... Простите еще и еще и разрешите по-прежнему иногда навещать Вас.

Всего, всего лучшего.

Искренне преданная Вам

М. В. Юдина

* Публикуемые письма М. В. Юдиной к Б. Л. Яворскому хранятся в ГЦММК, архив Б. Л. Яворского, ф. 146 (из восьми находящихся там писем печатаются шесть). Ограниченное количество писем Юдиной к Яворскому (писем Яворского к пианистке не обнаружено) объясняется, конечно, их систематическим личным общением в период одновременного пребывания в Москве. Письма в основном носят «деловой» характер, в них нет и отголосков бесед и споров, которые постоянно велись между двумя знатоками творчества Баха, но они, безусловно, ценны тем, что здесь мы встречаемся опять с уже знакомой чертой Марии Вениаминовны — преданностью своему товарищу, истово служившему делу Большого Искусства.

Все письма М. В. Юдиной к Б. Л. Яворскому публикуются впервые.

¹ В 1934 г. М. В. Юдина вернулась из Тбилиси, где проработала более двух лет. Этот год был посвящен обоснованию, на новом месте жительства, которым стала — после колебаний между Ленинградом и Москвой — Москва. Яворский часто привлекал Марию Вениаминовну для участия в своих лекциях. О каком докладе идет речь в этом письме, установить не удалось.

[1938 ?]

Дорогой, глубокоуважаемый и обожаемый (sic!)
Болеслав Леопольдович!

Все время думаю о Вашем здоровье. Придя однажды не-кстати (простите, даже дважды!!), боюсь еще повторить и не прихожу и не присылаю чего-либо утешительного в болезни (цветов или фруктов), так как не знаю, когда бывает дома Сергей Владимирович¹. В консерватории наши часы не совпадают, и пока его там не «поймала».

Если не трудно — прошу Сергея Владимировича (дабы не затруднять Вас самого) мне написать, когда можно прийти,—если не трудно, указать несколько вариантов, ибо в какой-нибудь один из них я вдруг не смогу вырваться.

Простите, но ужасно хочется Вас навестить, хоть 10 минут! Очень-очень тревожусь и шлю самые пламенные пожелания здоровья и бодрости.

Ради бога, не выходите и не работайте раньше времени.

Искренне и горячо преданная Вам

М. В. Юдина

P. S. Шапорин Вам шлет
сердечный привет.
И Нейгауз,
И все мои студенты.
Збруева Нина² тоже,
Шергины³ опять же.
Петя Деревянко⁴ отдельно.

¹ Протопопов С. В.

² Збруева Н. П.

³ Семья писателя-фольклориста Б. В. Шергина.

⁴ Деревянко П. Х. Письмо можно датировать именно 1938 г., когда Мария Вениаминовна уже работала в МГК. В нем упоминаются лица (семья Шергиных), с которыми она сблизилась именно в тот период. П. Х. Деревянко тогда был аспирантом МГК и готовился к участию в «Орестее» Танеева.

Дорогой, глубокоуважаемый и горячо любимый
Болеслав Леопольдович!

Простите меня, но я позволяю себе от всего сердца, от всей души, от крайнего разумения просить Вас не отказывать консерватории¹. Вы страшно нужны — все лучшие люди в ней это думают, а таковые в ней есть. Те, кто пока Вас не знает (по молодости и невежеству), присоединятся. Я смотрю именно так:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни².

Вы будете иметь большую и пламенную аудиторию. Если кто-то Вам не по душе, если кто-то был однажды неблагодарен в отношении Вас — то, во-1-х, люди меняются, и надо им давать право на возможность делаться лучше и исправлять свои ошибки, во-2-х, если нет желания им все же верить — можно их игнорировать. Ведь таковы слова:

Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца!³

Многое, многое изменилось и меняется — помогите этому изменению людей и музыкантов, Вы это можете, как никто другой, Вы это лучше всего знаете сами.

Я говорю (пишу) от себя — я никого из более близких людей (Григ[орий] Мих[айлович] Ког[ан], Исаак Сол[омонович]⁴) не смогла поймать, но знаю, знаю, что и они бы зывали к Вашему великодушию (в античном, всеобъемлющем смысле сего слова). Наконец — не оставляйте в нашем громадном желании слышать Вас — нас, тех, кто Вам всячески предан, а другим, которые, может быть, окажутся достойнее (и морально, и профессионально), дайте идти за Вами.

Простите меня, но я бесконечно взволнована — неужели Вы не захотите преодолеть второстепенные шероховатости ради главного, Вы, Вы?! И уверена, что и шероховатости (если они есть, м[ожет] б[ыть], это недоразумение) впоследствии, а м[ожет] б[ыть], и теперь, устроятся.

Любящая Вас М. В. Юдина

¹ Тревога М. В. Юдиной вызвана нежеланием Б. Л. Яворского войти в штат МГК. См. об этом в воспоминаниях М. В. Юдиной о Яворском в наст. сб.

² Строки из стихотворения Пушкина «Стансы».

³ Строки из стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

⁴ Рабинович И. С.

4

[Первая половина 1939]

Глубокоуважаемый Болеслав Леопольдович!

Пишу на вокзале, меня все же вызвали спешно проводить больную, и я вернусь 30-го вечером или 31-го утром — наше собеседование отменяется, т. е., простите, откладывается. Как приеду — извещу. Будьте любезны передать Сергею Владимировичу, что Бирман¹ 31 занята и на хоровой репетиции не будет. Если я 31-го еще не вернусь — Кассандра² все равно будет и Тиличев³ будет.

Пока до свидания.

Сердечный привет.

М. В. Юдина

P. S. Ваше блистательное письмо сегодня получила.

¹ Бирман С. Г.

² Кассандра — персонаж оперы Танеева «Орестей».

³ Тиличев В. Ю. — концертмейстер постановки «Орестей» в МГК. Письмо написано в разгар репетиций «Орестей», которые проходили в первой половине 1939 г. Этим временем его и следует датировать.

5

21.7.39

Милые и высокоуважаемые друзья¹,

если Вас интересует — то я в тот именно день, когда должна быть у Лии Абрамовны², и слегла в приступе суставного ревматизма. Телеграмму я давала сама, приковыляв еле живая в город навестить сестру, но даже подумать о к[аком]-то еще рейсе (притом с неизвестной высотой этажа) было жутко, а по приезде домой вечером начали мои бедные ноги угрызать

Эринии³ с силой, достойной мифологии Эсхила, Танеева — и меня! Промучившись несколько дней дома — я решила лечь в больницу, где и пребываю с некоторым облегчением⁴.

Шлю сердечный привет Вам обоим.

Желаю провести отпуск более целесообразно! Не утруждайте себя сердобольным посещением болящей — это тоскливое занятие!

М. В. Юдина

¹ В этом письме Мария Вениаминовна обращается к Б. Л. Яворскому и С. В. Протопопову.

² Авербух Л. А.

³ Эринии — в греческой мифологии богини мщения.

⁴ В июле 1939 г. у М. В. Юдиной случился острый приступ суставного ревматизма, в результате которого она была госпитализирована.

6

25.7.39

Высокоуважаемый Болеслав Леопольдович!

Спасибо за извещение о миндалине, я попробую «ввернуть» сие предложение Василия Алексеича¹ — моим врачам! Но мне было бы куда интереснее узнать о том, как Ваши планы об отъезде, ибо если Вы надеетесь, что я с одной миндалиной буду лучше играть и знать толк в стилях², нежели сейчас, то я лелею не менее пламенную надежду, что и Вы вплетете еще новые алмазы гениальности в свой и без того сияющий всяческим блеском лавровый венок, побывав в Кисловодске. Нет, серьезно, Вы обязаны или хоть в к[аком]-н[ибудь] подмосковном санатории отдохнуть для себя и всех, кто Вас любит и чтит. Уф! Хорошо — что Вы не можете достать меня и побить!!

Привет Сергею Владимировичу³.

Искренне Ваша — *М. В. Юдина*

¹ Неустановленное лицо.

² М. В. Юдина имеет в виду лекции Б. Л. Яворского об исполнительских стилях и свое в них участие.

³ Протопопов С. В.

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. В. ЮДИНОЙ¹

- 1899** *10 сентября (28 августа ст. ст.)*. В г. Невеле Витебской губернии родилась Мария Вениаминовна Юдина.
- 1906—**
1912 Обучение игре на фортепиано у Ф. Д. Тейтельбаум-Левинсон (в г. Витебске).
- 1912** *Сентябрь*. М. В. Юдина сдает вступительный экзамен в Петербургской консерватории. Решение комиссии: принять на низший курс профессора О. К. Калантаровой.
- 1913** *25 января*. Переходной экзамен на высший курс. С оценкой 5 переводится в класс профессора А. Н. Есиповой.
- 1913** *13 декабря*. Первое публичное выступление М. В. Юдиной. На ученическом вечере учащихся высшего курса исполняет Прелюдию и фугу f-moll Мендельсона.
- 1914** *Сентябрь*. После кончины А. Н. Есиповой М. В. Юдина переводится в класс профессора В. Н. Дроздова.
- 1915—**
1917 Занимается в дирижерском классе Н. Н. Черепнина, обучается игре на ударных инструментах и игре на органе (в классе профессора И. И. Гандшина).
- 1916—**
1917 Занимается в классе специального контрапункта у профессора В. П. Калафати, на теоретическом факультете у М. О. Штейнберга и Я. Витола, а также в фортепианном классе Ф. М. Blumenфельда.
- 1917** Поступает на курсы руководителей детских площадок при Курсах П. Лесгафта.
- Февраль*. Участвует в революционных событиях.
- 1918** *24 марта*. Кончина в г. Невеле матери М. В. Юдиной Раисы Яковлевны Юдиной.
- 1920** *Сентябрь*. Возобновляет занятия в ПтгК в классе профессора Л. В. Николаева.
- 1921** *13 мая*. М. В. Юдина играет сольную программу на выпускном экзамене оканчивающих класс Л. В. Николаева (Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»; Бетховен.

¹ До 1931 г. хронограф составлен В. И. Рензиным.

Двадцать первая соната; Глазунов. Прелюдия и fuga d-moll; Лист. Соната h-moll).

15 июня. Публичный экзамен М. В. Юдиной. Исполняется фортепианный концерт Г. Бика.

3 июля. Выпускной акт в ПтгК. М. В. Юдиной и В. В. Софроницкому присуждается премия им. А. Рубинштейна. На выпускном акте объявляется, что М. В. Юдина приглашена преподавать в консерватории.

10 и 25 августа. Первые публичные выступления Юдиной с оркестром. В симфонических концертах п/у Э. Купера играет Пятый концерт Бетховена.

Сентябрь. Начало педагогической деятельности М. В. Юдиной в качестве преподавателя специального фортепиано на низшем курсе ПтгК.

1921— Посещает занятия дирижерского класса Э. А. Купера, продолжает занятия на теоретическом факультете у М. О. Штейнберга.
1923

1921— М. В. Юдина — вольнослушательница историко-филологического факультета Петроградского университета.
1922

1922 *10 мая.* Первый клавирабэнд М. В. Юдиной в БзПтгФ (в программе сочинения Пахельбеля, Генделя, Баха). Первые совместные выступления с певицей К. Н. Дорлиак.

1923 *7 марта.* Первое в Петрограде исполнение М. В. Юдиной Концерта Н. Метнера для фортепиано с оркестром ор. 33 (дирижер Э. Купер).
Март — апрель. Выступает в симфонических концертах п/у Э. Купера (Бетховен. Пятый концерт; Бах. Концерт C-dur для двух роялей, совместно с И. Миклашевской).

25 июня. М. В. Юдина зачислена на должность профессора ПтгК.

Декабрь. Участвует в концертах Баховского цикла ПтгК.

1924 *Январь — апрель.* Сольные выступления М. В. Юдиной в Ленинграде (Бах, Бетховен, Шуман, первое исполнение в Ленинграде первого цикла «Забытых мотивов», ор. 38 Метнера — 29 января).

6 апреля. Исполняет фортепианную партию в «Прометее» Скрябина (дирижер — Э. Купер).

17 апреля. Участвует в исполнении Квintета Танеева ор. 30 (в концерте Квартета им. Глазунова).

1925 Встречи с дирижером О. Клемперером, художником В. А. Фаворским.

1926 *19 февраля.* Вместе с В. В. Софроницким, Г. Л. Биком и А. Д. Каменским участвует в первом концерте ЛАСМ. Юдина исполняет Вторую сонату Щербачева.

Февраль — май. В сольных и камерных концертах исполняет сочинения современных композиторов (А. Житомирского, Ю. Карновича, М. Гнесина, В. Щербачева, А. Русселя, Ж. Орика).

Март. Избирается в президиум КДКМ.

16 октября. В симфоническом концерте п/у Н. Малько впервые в Советском Союзе исполняет Концерт Э. Кшенека.

- 8 ноября. Избирается членом правления ЛАСМ.
12 декабря. Первое исполнение в Ленинграде «Свадебки» Стравинского п/у М. Климова. Партии четырех роялей исполняют М. Юдина, Д. Шостакович, И. Рензин, А. Маслаковец.
- 1927** *Февраль — март.* Выступает в концертах, посвященных 100-летию со дня смерти Бетховена.
Декабрь. Знакомится с Паулем Хиндемитом, гастролировавшим в Ленинграде в составе Квартета Амара — Хиндемита. Играет Хиндемиту его сочинения.
- 1928** 25 ноября. Первое выступление М. В. Юдиной в Москве (БзМГК) в симфоническом концерте п/у Н. С. Голованова (Моцарт. Концерт A-dur).
- 1929** 5 января. Первое сольное выступление М. В. Юдиной в Москве, в БзМГК (Бах — Бузони. Хоральные прелюдии g-moll, f-moll; Бах. Прелюдия и fuga cis-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»; Шуман. «Крейслериана»; Хиндемит. Из сборника «Музыка для фортепиано», ор. 37 №№ 1, 2, 3, 4, 12, 13; М. Юдин. Соната; П. Рязанов. Песня из Сюиты для фортепиано; Щербачев. Вторая соната).
Март — апрель. Выступает в концертах Персифанса (Бетховен. Пятый концерт; Бах. Концерт d-moll).
Осень. Концерты М. В. Юдиной в Тбилиси.
20 ноября. Выступает в ОКМ в концерте из камерных произведений М. Штейнберга.
Конец года. Знакомится с Б. Л. Яворским, приехавшим в ЛГК для чтения лекций.
- 1930** 16 апреля. Первое выступление с Квartetом им. Бетховена в МзМГК (Танеев. Квинтет, ор. 30; Моцарт. Седьмое трио с кларнетом).
16 июня. Последний публичный концерт учащихся класса М. В. Юдиной после ее ухода из ЛКГ. М. В. Юдина в этом концерте исполнила Прелюдию и фугу d-moll Глазунова.
- 1931** *Май.* Концерты М. В. Юдиной в Тбилиси.
20 июня. Концерт М. В. Юдиной и В. В. Софроницкого в Зале Ленинградской акад. капеллы на двух роялях (Бах. Две фуги из «Искусства фуги»; Моцарт. Соната D-dur; Шуман. Вариации B-dur; Танеев. Прелюдия и fuga gis-moll; Бузони. Концертный дуэт по Моцарту; Дебюсси. «Белое и черное»).
18 октября. Играет А. М. Горькому в Москве, в его доме на Малой Никитской (сейчас ул. Качалова).
- 1932** 3 февраля. Концерт М. В. Юдиной в БзЛФ (Бах. Фантазия и fuga a-moll; Моцарт. Соната a-moll; Шапорин. Вторая соната; Бетховен. Восьмая и Двадцать третья сонаты, Тридцать две вариации. На бис были исполнены: Бах. Аллегро из Бранденбургского концерта; Бетховен. Соната № 17; Брамс. Интермеццо; Шуберт—Лист. «Двойник»).
4 марта. Выступает в симфоническом концерте п/у В. Талixa в БзЛФ (Моцарт. Концерт A-dur).
27 марта и 2 апреля. Концерты М. В. Юдиной в БзЛФ (Бах. Десять прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного

клавира», Французская сюита h-moll, Токката d-moll; Бах—Бузони. Органные хоральные прелюдии, органные прелюдии и фуги).

Осень. По приглашению руководства Тбилисской (Тифлисской) консерватории приступает к занятиям с аспирантами вновь созданной аспирантуры при кафедре специального фортепиано. Временно (до 1934 г.) поселяется в Тбилиси.

- 1933** Концерты М. В. Юдиной в Тбилиси и Баку.
Октябрь. Исполнение М. В. Юдиной в Киеве с оркестром п/у Я. Горенштейна Второго концерта Прокофьева (в СССР первое исполнение после авторского).
Принята в штат Радиокomiteта. Первые выступления по Московскому радио.
11 и 13 декабря. Выступает в БЗМГК в симфоническом концерте п/у Г. Шерхена (Бетховен. Четвертый концерт).
- 1934** *4 января.* Концерт М. В. Юдиной в БЗЛФ (Бах. Итальянский концерт; Брамс. Соната f-moll; Шопен. Фантазия f-moll; Равель. «Кадиш», Пavana; Шимановский. «Навзикая», «Шут Тантрис»; Бадакирев. «Исламей»).
2 апреля (БЗМГК) и *13 апреля* (БЗЛФ). М. В. Юдина выступает с сольной тематической программой «Танец в фортепианной литературе от XVI в. до наших дней» (Гиббонс, Л. Куперен, Ф. Куперен, Перселл, Рамо, Муффат, Бетховен, Шопен, Глинка, Балакирев, Ляпунов, Лядов, Скрябин, Метнер, Прокофьев, Хиндемит, Пуленк, Книппер, Половинкин и др.).
Лето. В Горках играет А. М. Горькому.
Принимает участие в симфонических концертах п/у Д. Митропулоса и Г. Себастьяна (Москва и Ленинград).
Встреча в Воронеже с поэтом О. Мандельштамом.
Концерты М. В. Юдиной в Баку в симфонических концертах п/у Э. Сенкара и Г. Фительберга.
- 1935** *12 апреля.* С. С. Прокофьев дарит М. В. Юдиной экземпляр нот «Вещь в себе» со следующей надписью: «Марии Вениаминовне на память о ее исполнении 2^{го} концерта. СПРКФВ 12 апр. 1935» (ОРГБЛ, ф. 527).
Весна. Совместное выступление с композитором А. Казеллой.
Лето, осень. Концерты М. В. Юдиной в Баку и Харькове.
- 1936** *15 августа.* Принята на должность профессора МГК по классу фортепиано.
18 и 20 октября. Выступает в БЗЛФ в симфонических концертах п/у Ф. Штидри (Бетховен. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра).
- 1937** Начало занятий со студентами класса камерного пения МГК (эти занятия велись М. В. Юдиной параллельно с обучением студентов и аспирантов на кафедре фортепиано и чтением курса «Вокальная литература» в Институте повышения квалификации педагогов при МГК до 1946 г.).
- 1938** *28 ноября.* Выступление М. В. Юдиной в Москве в концерте декады советской музыки (Прокофьев. Второй концерт. Дирижер—автор).

- 1939** *Январь.* Концерт М. В. Юдиной для аспирантов МГК, изучающих историю исполнительских стилей. Вступительное слово произнес Б. Л. Яворский — «Как слушать смену эпохи и ее направление в транскрипции». М. В. Юдина исполнила произведения Баха, Баха—Листа, Шуберта, Шуберта—Листа, Шуберта—Прокофьева, Прокофьева.
6 мая. В МзМГК состоялась премьера оперы Танеева «Орестея», поставленной под руководством М. В. Юдиной и в ее фортепианном сопровождении.
28 июля. Гибель К. Салтыкова—ученика и жениха М. В. Юдиной — в альпинистической катастрофе на горе Бжедух под Нальчиком.
- 1940** Приступает к созданию сборника песен Шуберта в переводах русских и советских поэтов.
- 1941** *12 февраля.* Концерт М. В. Юдиной в БзЛФ с оркестром п/у Н. Рахлина (Моцарт. Концерт с-moll).
Июль — сентябрь. Обучается на Курсах медсестер, открытых при МГК, работает в московских госпиталях.
Октябрь. Начало интенсивных выступлений на Московском радио, продолжавшихся до последнего года войны.
12 октября. В Зале им. Чайковского состоялся концерт М. В. Юдиной и оркестра п/у С. Горчакова в фонд обороны. (Моцарт. Двадцать четвертый концерт; Бетховен. Четвертый концерт; Чайковский. Первый концерт).
- 1942** *18 января.* Концерт М. В. Юдиной и Квартета им. Бетховена в фонд обороны (Бородин. Квintет; Шостакович. Квintет; Глинка. Секстет).
22 января. М. В. Юдина принимает участие в торжественном открытии после освобождения г. Клина Дома-музея П. И. Чайковского.
21 июня. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского (Шопен. Двадцать четыре прелюдии, Фантазия f-moll, Полонез fis-moll; Лист. Соната h-moll; Прокофьев. Третья соната).
11 октября. Кончина в г. Ташкенте Л. В. Николаева — педагога М. В. Юдиной.
25 октября. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского (Бородин. Маленькая сюита; Мусоргский. «Картинки с выставки»; Чайковский. «Раздумье», «Колыбельная»; Глазунов. Вторая соната; Прокофьев. Четвертая соната; Стравинский. «Петрушка»).
26 ноября. Кончина в г. Саратове Б. Л. Яворского. М. В. Юдина посылает на имя С. В. Протопопова следующую телеграмму: «Не нахожу слов выразить глубочайшее потрясение и горе о невознаградивой утрате бесконечно дорогого Болеслава Леопольдовича — Юдина».
- 1943** *Вторая половина февраля.* Двухнедельная поездка М. В. Юдиной с группой московских артистов в осажденный Ленинград.
24 февраля. Концерт М. В. Юдиной в БзЛФ (Бах. Две прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»; Бетховен. Двадцать третья соната; Шопен. Четвертая баллада, Фантазия f-moll; Лист. Соната «После чтения Данте», Соната h-moll; Бах — Бузони. Органная хоральная прелюдия).

27 февраля. Концерт М. В. Юдиной и оркестра Ленинградской филармонии п/у К. Элиасберга в БзЛФ (Моцарт. Концерт d-moll; Бетховен. Пятый концерт).

2 июня. Кончина в г. Молотове (ныне Пермь) отца М. В. Юдиной — В. Г. Юдина.

26 июня. М. В. Юдина вторично приезжает в Ленинград и остается в городе до середины октября 1943 г. За время пребывания в Ленинграде выступает перед защитниками города, в воинских частях и на кораблях, принимает участие в творческих встречах ленинградских композиторов и музыкантов, выступает по Ленинградскому радио (в том числе с чтением стихов).

Принимает участие в жюри конкурса композиторов Ленинграда на создание произведений, посвященных XXVI годовщине Октября.

29 ноября. М. В. Юдиной вручается Почетная грамота Комитета по делам искусств: «За активное участие по культурно-шефскому обслуживанию Красной Армии и Военно-Морского Флота в период Великой Отечественной войны».

1944

13 февраля. Концерт в МзМГК (Богданов-Березовский. Две пьесы из цикла «Русские пейзажи»: «Степные просторы» и «Туман над рекой»; Кочуров. Adagio G-dur; Гурина. Прелюдия; Евлахов. «Ленинградский блокнот»; Прокофьев. Пьесы из музыки к балету «Золушка», ор. 97, Вальс из оперы «Война и мир», Контрданс и Мефисто-вальс из фильма «Лермонтов»; Шостакович. Вторая соната).

Весна. Концерты М. В. Юдиной в Новосибирске.

1 ноября. М. В. Юдина зачислена профессором по кафедре фортепиано в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных.

1945

18 июня. Концерт М. В. Юдиной в БзМГК (Глазунов. Прелюдия и fuga d-moll; Брамс. Интермеццо A-dur, ор. 118; Гайдн. Вариации f-moll; Франк. Прелюдия, хорал, fuga; Шуберт—Лист. «Двойник», «Прости»; Дзержинский. Из цикла «Русские художники»: Крамской. «Неутешное горе», Левитан. «Над вечным покоем»; Лист. Соната h-moll, Вариации на тему Баха. На бис были исполнены следующие пьесы: Мусоргский. «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки»; Бородин. «В монастыре»; Бах — Сен-Санс. Гавот и бурре).

1946

8 января. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского (Бетховен. Первая и Двадцать девятая сонаты; Шостакович. Вторая соната; Прокофьев. Восьмая соната).

14 марта. В клубе МГУ состоялось концертное исполнение оперы Танеева «Орестея» Ансамблем советской оперы ВТО. М. В. Юдина — музыкальный руководитель и исполнитель фортепианной партии.

28 мая. Принимает участие в работе научной сессии ВТО, посвященной Мусоргскому, в г. Горьком.

1947

2 апреля. Концерт М. В. Юдиной в БзМГК (Шуберт. Десятая соната; Брамс. Интермеццо cis-moll, Вариации на тему Генделя; Прокофьев. Восьмая соната; Свиридов. Партита). Начинает вести занятия в классе камерного пения в Институте им. Гнесиных.

- 1949** *Осень.* В симфонических концертах п/у К. Зандерлинга и К. Элиасберга (Ленинград) исполняет Пятый концерт Бетховена.
- 1950** *4 июня.* Концерт М. В. Юдиной в Колонном зале к 200-летию со дня смерти И. С. Баха.
Июль. В составе членов советской делегации выезжает в ГДР на баховские торжества.
В Музгизе выходит сборник песен Шуберта под ред. М. В. Юдиной.
- 1951** Увольняется из МГК. Ведет занятия в классе камерного ансамбля Института им. Гнесиных.
Концерты М. В. Юдиной в Ленинграде, Архангельске, Казани.
16 мая. Принимает участие в обсуждении Прелюдий и фуг ор. 87 Д. Д. Шостаковича в Союзе композиторов.
11 октября. Концерт М. В. Юдиной в Институте им. Гнесиных в пользу кассы взаимопомощи.
- 1952** *23 февраля.* Первый концерт М. В. Юдиной из ее Бетховенского цикла в Институте им. Гнесиных, «открытые и бесплатные концерты».
Май. Играет в Ленинграде на похоронах Ю. Кочурова. Систематически участвует в открытых концертах своего класса камерного ансамбля в Институте им. Гнесиных.
- 1953** *14 февраля.* Концерт М. В. Юдиной в БЭЛФ (Бетховен. Четырнадцатая соната, Тридцать три вариации; Шуберт. Два экспромта, Десятая соната; Шуберт — Лист. «Двойник», «Оцепенение», «Маргарита за прялкой»).
- 1954** Начинает работу над сборником пословиц и поговорок «Симфония человеческой жизни в пословицах и поговорках».
11 апреля. Принимает участие в концерте Квартета им. Большого театра в МзМГК (Брамс. Квинтет f-moll).
Сентябрь—октябрь. В составе советской делегации выезжает в Польшу для участия в месячнике советско-польской дружбы. Дает несколько концертов в различных городах, выступает с дирижерами В. Сметачеком, В. Кжеменьским, О. Страшиньским.
- 1955** *Январь—апрель.* Концерты М. В. Юдиной в Москве, Ленинграде, Таллине, Петрозаводске, Саратове, Одессе.
17 сентября. Принимает участие в концерте из произведений Прокофьева в МзМГК («Мимолетности», партия фортепиано в Увертюре на еврейские темы).
14 декабря. Первый концерт М. В. Юдиной из цикла «Избранные сонаты для фортепиано» в Бетховенском зале Большого театра (Гайдн. Соната e-moll; Моцарт. Соната a-moll; Бетховен. Четвертая соната; Шуберт. Десятая соната; Прокофьев. Четвертая соната).
- 1956** *5 января.* Второй концерт М. В. Юдиной из сонатного цикла в Бетховенском зале (Гайдн. Соната Es-dur; Моцарт. Соната D-dur; Вебер. Третья соната; Шуман. Вторая соната; Щербачев. Вторая соната).
22 февраля. Третий концерт сонатного цикла (Скарлатти.

- Четыре сонаты; Ф. Э. Бах. Соната a-moll; Бетховен. Двадцать девятая соната; Шопен. Третья соната).
- 29 марта.* Четвертый концерт сонатного цикла (Моцарт. Соната c-moll; Шуберт. Пятая соната; Бетховен. Соната, ор. 111; Брамс. Первая соната; Шостакович. Вторая соната).
- Февраль—июнь.* Концерты М. В. Юдиной в Вильнюсе, Таллине, Ленинграде и Казани.
- 16 октября.* Концерт М. В. Юдиной в БзМГК (Бах. Шесть прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»; Моцарт. Соната a-moll; Шопен. Двадцать четыре прелюдии; Шимановский. Вариации b-moll).
- 1957** *Лето.* Принимает участие в работе жюри конкурса музыкантов-исполнителей на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. М. В. Юдина в дни конкурса исполнила Концерт бельгийского композитора Данблона. (Концерт был удостоен II премии фестиваля.)
- Октябрь—ноябрь.* Концерты М. В. Юдиной в Москве, Киеве, Ярославле.
- 28 декабря.* Концерт М. В. Юдиной в МзМГК из произведений Метнера.
- 1958** *8 января.* Выступает на вечере памяти Алексея Толстого в Государственном Литературном музее в Москве.
- 27 января и 3 февраля.* Выступает в Новосибирске в симфонических концертах п/у Г. Юдина (Моцарт. Концерт d-moll; Бетховен. Пятый концерт).
- 8 февраля и 11 февраля.* С той же программой выступает в Томске (дирижирует Г. Юдин).
- Сентябрь—ноябрь.* Концерты М. В. Юдиной в Таллине и Свердловске.
- 1959** *22 ноября.* Концерт М. В. Юдиной и симфонического оркестра п/у Г. Рождественского (Моцарт. Концерт c-moll; Бетховен. Пятый концерт; Стравинский. Концерт для двух ф-но, 1935 г. Партию второго ф-но исполнил Г. Рождественский).
- 1960** *Весна.* Начало переписки М. В. Юдиной с Игорем Стравинским.
- 30 мая.* Играет на панихиде по Пастернаку в доме поэта в Перedelкине.
- 1 июля.* Освобождена от занимаемой должности в Институте им. Гнесиных «в связи с переходом на пенсию».
- 15 октября.* Концерт М. В. Юдиной в Ленинградском Доме композиторов (Богданов-Березовский. Десять прелюдий из цикла «Портреты друзей»; Хиндемит. Третья соната; Шостакович. Вторая соната; Кшенек. Вторая соната; Стравинский. Соната, 1924 г.).
- 25 декабря.* Концерт М. В. Юдиной в Конц. зале Института им. Гнесиных (Моцарт. Фантазия d-moll; Богданов-Березовский. Десять прелюдий из цикла «Портреты друзей»; Стравинский. Серенада, 1925 г.; Хиндемит. Соната для двух фортепиано — с М. Дроздовой; Стравинский. Концерт, 1935 г.).
- 1961** *11 и 12 мая.* Концерты М. В. Юдиной в Ленинграде (Конц. зал на пл. Ленина — 11 мая и Дом композиторов). В программе: Стравинский. Соната для двух фортепиано, 1944 г. — с М. Дроздовой; Лютославский. Вариации на тему Паганини;

- Барток. Соната для двух фортепиано и ударных.
Май—июнь. Записывает на пластинку Тридцать три вариации Бетховена.
Август. Записывает на пластинку Вторую сонату Кшенека.
31 августа. Играет в МзМГК на панихиде по В. В. Софроницкому.
Ноябрь. Записывает на пластинку Сонату и Серенаду Стравинского.
- 1962** *10 января.* Принимает участие в концерте, посвященном 80-летию со дня рождения Стравинского, в Ленинградском Доме композиторов.
21 сентября. Встречает приехавшего в СССР Игоря Стравинского.
6 октября. Открытие в Ленинградском Доме композиторов организованной М. В. Юдиной выставки «Жизнь и деятельность И. Стравинского».
- 1963** *19 января.* М. В. Юдина выступает в Тбилиси в симфоническом концерте п/у З. Хуродзе.
Февраль. Концерты М. В. Юдиной на Дальнем Востоке.
Лето. Записывает на пластинку вместе с ленинградскими музыкантами Септет Стравинского.
 Знакомство и начало переписки с итальянским композитором Луиджи Ноно.
- 1964** *7 мая.* В клубе НИИ им. Курчатова выступает с концертом-лекцией «Альбан Берг».
Весна—лето. Переводит с немецкого книгу Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Т. I. Бетховен» (издана в 1965 г.).
23 октября. Выступает в Ленинграде на концерте, посвященном 200-летию Эрмитажа.
29 декабря. М. В. Юдина играет на панихиде по Фаворскому в Академии художеств.
- 1965** *Июль.* Записывает пьесы Берга для кларнета и фортепиано (с кларнетистом Л. Михайловым).
10 ноября. В Музее Маяковского выступает на вечере, посвященном 80-летию со дня рождения Хлебникова.
- 1966** *Февраль—апрель.* Выступает перед студентами МГК с лекциями-концертами «Романтизм — истоки и параллели».
23 сентября. Завершает статью «Дмитрий Дмитриевич Шостакович».
11 ноября. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского (Бетховен. Соната, ор. 111; Шуберт. Экспромты, ор. 90 и ор. 142; Мусоргский. «Картинки с выставки»)
4 декабря. Концерт в Зале им. Чайковского (Моцарт. Соната а-молл; Шуман. «Крейслериана»; Шопен. Двадцать четыре прелюдии; Бетховен. Тридцать две вариации).
 В этом году были написаны воспоминания «Создание сборника песен Шуберта».
- 1967** *3 января.* Концерт М. В. Юдиной в Ленинграде в Конц. зале на пл. Ленина (Бетховен. Соната, ор. 111; Шуберт. Экспромты, ор. 90 и ор. 142; Мусоргский. «Картинки с выставки»)
2 февраля. Выступает в «Клубе молодых ученых» Московского

Дома композиторов с концертом-лекцией «Человек и природа».
20 февраля. Принимает участие в симфоническом концерте
пу В. Дударовой в Зале Института им. Гнесиных (Стравин-
ский. Концерт для фортепиано, духовых, контрабасов и
литавр).

Лето. Записывает на пластинку «Картинки с выставки».

15 октября. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского.
(Бах. «Гольдберг-вариации»; Лист. Вариации на тему Баха;
Прокофьев. Вторая сюита из балета «Ромео и Джульетта»).

27 ноября. Принимает участие в вечере памяти Б. Л. Яворско-
го, состоявшемся в МзМГК (аккомпанирует певцам В. Рыбин-
скому и Л. Давыдовой, играет «Гольдберг-вариации»).

7 декабря. Второе выступление в «Клубе молодых ученых» с
лекцией «Советская вокальная музыка».

1968

Февраль—май. М. В. Юдина работает над статьей к 100-летию
со дня рождения Горького «Алексей Максимович Горький».

12 марта. Концерт М. В. Юдиной в Зале им. Чайковского (Бет-
ховен. Тридцать три вариации; Шостакович. Вторая соната;
Стравинский — Шпиннер. «Орфей»).

24 апреля. Выступает на вечере памяти Заболоцкого в Госу-
дарственном Литературном музее.

В течение этого года М. В. Юдина занимается интенсивной
литературной деятельностью — работает над воспоминаниями
о Яворском и Софроницком, приступает к статье «Шесть интер-
меццо Иоганнеса Брамса».

1969

Завершает воспоминания «Февральская революция и Курсы
Лесгафта (и немного о родном городе Невеле)».

18 мая. Последнее публичное выступление М. В. Юдиной.
В концерте Квартета им. Бетховена в МзМГК принимает уча-
стие в исполнении Второго квартета Брамса.

19 июня. М. В. Юдина была сбита автомашиной, до 23 июля
находится в больнице им. Склифосовского.

1970

Начало года. Выступает на обсуждении работ художника
П. Митурича и скульптора И. Ефимова в Доме художника на
Кузнецком мосту, 11.

Апрель. Завершает статью «Мусоргский Модест Петрович.
«Картинки с выставки».

Начало ноября. Обострение у М. В. Юдиной хронического са-
харного диабета.

19 ноября. Кончина М. В. Юдиной в Москве в городской кли-
нической больнице № 61.

24 ноября. Гражданская панихида в фойе БзМГК и похороны
М. В. Юдиной на Введенском кладбище.

1. Сольные произведения

Б а л а к и р е в. «Исламей». Восточная фантазия.

Полька.

Б а р т о к. Из серии пьес «Микрокосмос»:

Малые секунды и большие септимы № 144 (Шестая тетрадь)*.

Большие секунды № 132 (Пятая тетрадь)*.

Второй танец в болгарском ритме № 149 (Шестая тетрадь)*.

Крестьянский танец № 128 (Шестая тетрадь)*.

Оstinato № 146 (Шестая тетрадь)*.

Унисон № 137 (Пятая тетрадь)*.

Б а х В. Ф. Полонез.

Б а х И. С. «Хорошо темперированный клавир», тома I и II*.

«Гольдберг-вариации»*.

«Музыкальное приношение».

«Искусство фуги».

Итальянский концерт.

Хроматическая фантазия и fuga*.

Французские сюиты: № 3 h-moll, № 5 G-dur.

Английские сюиты: № 2 a-moll, № 5 e-moll.

Фантазия и fuga a-moll.

Токката d-moll.

Токката c-moll*.

Двухголосная инвенция E-dur.

¹ Произведения, записанные на магнитофонную ленту или существующие в переписи на грампластинку (см. «Дискографию»), отмечены звездочкой.

Ремарка «Первое исполнение» обозначает, что данное сочинение было исполнено М. В. Юдиной впервые в СССР.

В репертуаре не отражена деятельность М. В. Юдиной-концертмейстера, так как полное описание огромного количества камерно-вокальных сочинений, в исполнении которых принимала участие М. В. Юдина, в период подготовки сборника не представлялось возможным.

Две инвенции (?).

Англес из Французской сюиты № 4.

Сарабанда и гавот из Английской сюиты № 3.

Бах — Бузони. Органные хоральные прелюдии: g-moll, f-moll, Es-dur.

Органные прелюдии и фуги: Es-dur, e-moll, D-dur.

Чакона из Скрипичной партиты d-moll.

Органная токката C-dur.

Прелюдия, fuga и аллегро.

Бах — Лист. Органные прелюдии и фуги: a-moll*, g-moll.

Бах — Сен-Санс. Бурре h-moll.

Гавот g-moll.

Бах — Тюлин. Аллегро из Первого Бранденбургского концерта.

Бах — Фейнберг. Органные хоральные прелюдии: f-moll и G-dur.

Бах Ф. Э. Соната a-moll.

Берг. Соната op. 1*.

Бетховен. Сонаты: № 1 f-moll, op. 2 № 1; № 2 A-dur, op. 2 № 2; № 4

Es-dur, op. 7; № 5 c-moll, op. 10 № 1*; № 6 A-dur, op. 10 № 2*;

№ 7 D-dur, op. 10 № 3; № 8 c-moll, op. 13; № 11 B-dur, op. 22;

№ 12 As-dur, op. 26*; № 14 cis-moll, op. 27 № 2; № 16 G-dur,

op. 31 № 1*; № 17 d-moll, op. 31 № 2; № 19 g-moll, op. 49 № 1;

№ 21 C-dur; op. 53; № 22 F-dur, op. 54*; № 23 f-moll, op. 57;

№ 25 G-dur, op. 79; № 26 Es-dur, op. 81a; № 27 e-moll, op. 90*;

№ 28 A-dur, op. 101*; № 29 B-dur, op. 106*; № 30 E-dur, op. 109;

№ 31 As-dur, op. 110; № 32 c-moll, op. 111*.

Тридцать две вариации на собственную тему c-moll.

Тридцать три вариации на вальс Диабелли C-dur*.

Пятнадцать вариаций с фугой на тему балета «Прометей» Es-dur,

op. 35.

Двенадцать вариаций на русскую тему A-dur.

Двенадцать вариаций на собственную тему F-dur, op. 34.

Шесть вариаций на собственную тему D-dur, op. 76.

Три менуэта.

Бетховен — Таузинг. Адажио из Струнного квартета F-dur, op. 59.

Богданов-Березовский. Десять прелюдий из цикла «Портреты

друзей» («Некрополь»).

Две пьесы из цикла «Русские пейзажи», op. 27: «Степные просторы»,

«Туман над рекой».

Соната.

Фантазия.

Бородин. Маленькая сюита: «В монастыре»*, Интермеццо, Мазурка,

«Мечты», Серенада, Ноктюрн.

Брамс. Сонаты: № 1 C-dur, op. 1; № 2 fis-moll, op. 2; № 3 f-moll, op. 5*.

Вариации и fuga на тему Генделя, op. 24*.

Интермеццо: op. 116 № 2 a-moll*, op. 117 № 1 Es-dur*, № 2 b-moll*,

op. 118 № 1 a-moll*, № 2 A-dur*, № 3 g-moll*, № 4 f-moll*, № 6

es-moll*, op. 119 № 1 h-moll, № 2 e-moll*.

Каприччио, op. 76 № 1 fis-moll, № 5 cis-moll.

Рапсодия, op. 79 № 2 g-moll.

Два вальса из op. 39.

Венгерский танец.

- Брамс — Локшин. Первая часть Квинтета h-moll с кларнетом, op. 115.
 Третья часть из Третьей симфонии. } Первое
 Две песни: «Измена», «Моя песня». } исполнение.
- Букстехуде — Николаев. Органная прелюдия и fuga fis-moll.
- Вагнер — Брассен. «Заклинание огня» из музыкальной драмы «Гибель богов».
- Вагнер — Бузони. Траурный марш на смерть Зигфрида из музыкальной драмы «Гибель богов».
- Вагнер — Лист. Увертюра к опере «Тангейзер».
 Марш из оперы «Тангейзер».
 «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда».
- Вагнер — Таузинг. «Полет валькирий» из музыкальной драмы «Валькирия».
- Вебер. Соната № 3 d-moll, op. 49.
- Веберн. Вариации, op. 27.
- Веллес. Пьесы для ф-но.
- Гайдн. Вариации f-moll.
 Сонаты: e-moll, Es-dur*.
- Галуппи. Соната.
- Гендель. Прелюдия и fuga f-moll.
- Гиббонс. Гальярда.
- Глазунов. Соната № 2, op. 75.
 Прелюдии и фуги: d-moll, op. 62*; cis-moll, op. 101.
 Тема с вариациями fis-moll, op. 72.
 Гавот.
- Глинка. Тарантелла.
- Глюк — Сгамбатти. Мелодия.
- Гнесин — Юдина. «Звездные сны». Симфоническая фантазия из оперы-поэмы «Юность Авраама». Первое исполнение.
- Гранадос. Испанский танец.
- Григ. Норвежский танец.
- Гурин. Прелюдия.
- Дебюсси. Шесть прелюдий.
 Вальс (Valse la plus que lente).
- Денисов. Вариации.
- Держвинский. Две пьесы из цикла «Русские художники»: Крамской. «Неутешное горе», Левитан. «Над вечным покоем».
- Евляхов. «Ленинградский блокнот».
 Пять прелюдий, op. 4.
- Жоливе. Четыре пьесы из цикла «Мана» (1953): «Птица»*, «Принцесса Бали»*, «Коза»*, «Корова»*.
- Каретников. Lento-variatione (1961).
- Картер. Соната (1959).
- Книппер. Таджикская пляска (1933). Первое исполнение.
- Корелли. Пастораль.
- Кочуров. Adagio G-dur, op. 5*.

- Л. Куперен. Сарабанда.
 Ф. Куперен. Аллеманда.
 Кшенек. Соната № 2, ор. 59*. Первое исполнение.
 Лист. Соната h-moll.
 Соната-фантазия «После чтения Данте».
 Вариации на тему из кантаты Баха № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»*.
 «Сонеты Петрарки» № 47, 104, 123.
 Из цикла «Годы странствий»: «Обручение», «Мыслитель», «Канцонетта Сальватора Розы».
 «Погребальное шествие».
 «Женевские колокола».
 «Забывтый вальс» № 1.
- Люлли. Сарабанда.
 Лютославский. «Буколики». Идиллия*. Первое исполнение.
 Лядов. «Музыкальная табакерка», ор. 32.
 «Про старину». Баллада.
 Ляпунов. Лезгинка.
 Маклаков. Пять прелюдий.
 Малер — Локшин. Ноктюрн из симфонии № 7. Первое исполнение.
 Малявский. Токката и fuga.
 Мартен. Восемь прелюдий. Первое исполнение.
 Мартини. Гавот.
 Мартину. «Букинисты набережной Малакэ»*. } Первое
 «Пятый день пятой луны»*. } исполнение.
- Мендельсон. Песни без слов: № 10 h-moll, ор. 30 № 4; № 14 c-moll; ор. 38 № 2.
 Мессиа. Три пьесы из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»: «Рождество», «Взгляд звезды», «Взгляд ангелов».
 Метнер. Соната As-dur, ор. 11 № 1*.
 Соната-элегия d-moll, ор. 11 № 2*.
 Соната C-dur, ор. 11 № 3*.
 «Забывтые мотивы», первый, второй и третий циклы, ор. 38, 39, 40.
- Мийо. Бразильский танец «Карковидо».
 Мосолов. Два танца.
 Моцарт. Сонаты: № 6 D-dur*, № 8 a-moll*, № 9 D-dur, № 11 A-dur*, № 14 c-moll*, № 18 F-dur*.
 Адажио h-moll*.
 Рондо a-moll*.
 Фантазии: d-moll*, c-moll*.
 Вариации на менуэт Дюпора D-dur*.
 Вариации на тему Паизиелло F-dur.
 Менуэт.
- Моцарт — Салтыков. «Lacrimosa» из «Реквиема». Первое исполнение.
 Мусоргский. «Картинки с выставки»*.
 Интермеццо в классическом стиле*.
 «Думка»*.
 «Раздумье»*.

«Слеза»*.

Скерцо*.

Мусоргский — Каменский. Три пьесы из оперы «Борис Годунов»: «Юродивый»*, «Трезвон»*, «Слава»*.

Муффат. Бурре.

Мясковский. Из «Пожелтевших страниц», ор. 31: № 1*, 2*, 3*, 6*, 7*.

Неизв. автор XVI в. Пavana и гальярда.

Парадизи. Соната.

Пахельбель. Органная fuga C-dur.

Перковский. Соната.

Перселл. Куранта.

Половинкин. Плясовая из сюиты «Магниты».

Попов. Хорал и песня из Большой сюиты.

Прокофьев. Сонаты: № 3 a-moll, ор. 28; № 4 c-moll, ор. 29; № 5 C-dur, ор. 38; № 8 B-dur, ор. 84.

«Мимолетности» (20 пьес), ор. 22*.

Пять пьес из балета «Ромео и Джульетта», ор. 75: «Джульетта-девочка», «Монтеки и Капулетти»*, «Патер Лоренцо», «Танец антильских девушек», «Ромео и Джульетта перед разлукой»*.

Четыре «Сказки старой бабушки», ор. 31.

Пьесы из музыки к балету «Золушка», ор. 97.

Контрданс и Мефисто-вальс из музыки к фильму «Лермонтов», ор. 96.

«Мысли», ор. 62.

«Вещь в себе», ор. 45, № 1a*.

Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». ор. 33.

Гавот, ор. 32.

Пуленк. Вальс.

Пярт. Две пьесы.

Равель. Пavana.

«Ундина».

«Долина звонов».

Равель — Зилоти. «Кадиш».

Рамо. «Мюзетт».

Менуэт.

Рамо — Годовский. Элегия.

Рахманинов. Прелюдии, ор. 32: № 10 h-moll, № 12 gis-moll.

Прелюдия, ор. 23 № 3 d-moll.

Этюд-картина, ор. 33 № 2 C-dur.

Рязанов. Соната.

Сюита, ор. 5. Первое исполнение.

Свиридов. Первая партита, ор. 9*. Первое исполнение.

Сероцкий. Сюита прелюдий, 1963 г. Первое исполнение.

Д. Скарлатти. Четыре сонаты (?).

Скрябин. Соната № 3 fis-moll, ор. 23.

Прелюдии, ор. 11: № 2 a-moll*, № 4 c-moll*, № 5 D-dur*, № 9 E-dur*, № 10 cis-moll*, № 13 Ges-dur*, № 15 Des-dur*, № 16 b-moll*, № 17 As-dur*.

- Мазурка (?).
Этюд *cis-moll*, оп. 42.
- Стравинский. «Петрушка».
Соната, 1924 г.*
Серенада, 1925 г.*
- Стравинский — Шпиннер (редакция М. В. Юдиной). Музыка к балету «Орфей». Первое исполнение.
- ДеФалья. Танец мельника из балета «Треуголка».
- Франк. Прелюдия, хорал и fuga.
- Фукс. Паспье «Кузнец».
- Хиндемит. Соната № 3 *B-dur*, 1936 г.*
«Музыка для фортепиано», ч. 1, оп. 37.
Бостон из сюиты «1922».
- Чайковский. «Раздумье».
Колыбельная.
- Шапорин. Соната № 2 *fis-moll**.
- Шёнберг. Пьесы, оп. 11, оп. 19.
- Шимановский. Вариации *b-moll*, оп. 3*. Первое исполнение.
Прелюдии, оп. 1*: № 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
«Навзикая».
«Шут Тантрис».
«Калипсо».
Мазурка (?).
- Шопен. Двадцать четыре прелюдии, оп. 28.
Сонаты: № 2 *b-moll*, оп. 53; № 3 *h-moll*, оп. 58.
Фантазия *f-moll*, оп. 49.
Полонез *fis-moll*, оп. 44.
Скерцо № 3 *cis-moll*, оп. 39.
Скерцо (?).
Баллада № 4 *f-moll*, оп. 52.
Шесть мазурок (?).
Этюд (?).
- Шостакович. Соната № 2 *h-moll*, оп. 64*.
Две прелюдии и fugи, оп. 87 (?).
- Шуберт. Сонаты: № 5 *a-moll*, оп. 143; № 10 *B-dur**.
Фантазия «Скиталец» *C-dur*, оп. 15.
Четыре экспромта, оп. 90*.
Четыре экспромта, оп. 142*.
Музыкальные моменты: *f-moll*, *As-dur*.
- Шуберт — Лист. «У моря»*, «Двойник», «Оцепенение», «Серенада», «Мельник и ручей», «Маргарита за прялкой», «Город», «Заглохшие цветы», «Прости».
- Шуберт — Прокофьев. Вальсы.
- Шуман. Сонаты: № 2 *f-moll*, оп. 14; № 3 *g-moll*, оп. 22.
«Крейслериана», оп. 16.
«Танцы Давидова братства», оп. 6.
Фантазия *C-dur*, оп. 17*.
«Вещая птица» (из «Лесных сцен», оп. 82)*.
Фантастические пьесы, оп. 12*.

Щербачев. Соната № 2 b-moll, op. 7. Первое исполнение.
«Выдумка».

М. Юдин. Соната. Первое исполнение.

2. Концерты с оркестром (партия фортепиано)

Айрленд. Концерт. Первое исполнение.

Бах. Концерт № 1 d-moll*.

Бранденбургский концерт № 5.

Концерт № 2 для двух фортепиано C-dur.

Концерт для трех фортепиано.

Бетховен. Концерты: № 1 C-dur, op. 15; № 3 c-moll, op. 37; № 4 G-dur, op. 58*; № 5 Es-dur, op. 73.

Фантазия для фортепиано, хора и оркестра c-moll, op. 80*.

Бик. Концерт («Северная легенда»).

Брамс. Концерт № 1 d-moll, op. 15.

Вебер. Концертштюк f-moll, op. 79.

Данблон. Концерт*. Первое исполнение.

Жоливе. Концерт.

Казелла. Партита, 1926 г.

Кшенек. Концерт fis-moll, op. 18. Первое исполнение.

Лист. «Пляска мертвецов» (Парафраза на тему «Dies irae»).

Мессиаен. Концерт («Пробуждение птиц»).

Метнер. Концерт № 1 c-moll, op. 33.

Моцарт. Концерты: № 20 d-moll*, № 23 A-dur*, № 24 c-moll, № 10 для двух фортепиано.

Прокофьев. Концерт № 2 g-moll, op. 16.

Рахманинов. Концерт № 2 c-moll, op. 18.

Римский-Корсаков. Концерт cis-moll.

Скрябин. «Прометей».

Стравинский. Концерт для фортепиано, духовых, контрабасов и литавр, 1924 г.*

Хиндемит. «Четыре темперамента».

Чайковский. Концерт № 1 b-moll, op. 23.

Шуман. Концерт a-moll, op. 54.

3. Камерные ансамбли (партия фортепиано)

Барбер. Соната для виолончели и фортепиано.

Барток. Соната для двух фортепиано и ударных, 1937 г.*

«Контрасты». Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, 1938 г.*
Первое исполнение.

Из серии пьес «Микрокосмос» (редакция для двух фортепиано):
Хроматическая инвенция № 145 (Шестая тетрадь)*.

- Бах.** Сонаты для скрипки и фортепиано: № 2 A-dur, № 3 E-dur.
Две фуги из «Искусства фуги» (для двух фортепиано).
- Берг.** Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, op. 5*. Первое исполнение.
- Бетховен.** Сонаты для скрипки и фортепиано: № 6 A-dur, op. 30 № 1*;
№ 7 c-moll, op. 30 № 2.
Трио: № 5 D-dur, op. 70; № 7 B-dur, op. 97.
Юношеский квартет, 1785 г.
Соната для виолончели и фортепиано № 5 D-dur, op. 102 № 2.
- Бородин.** Квнтет.
- Брамс.** Квартеты: № 1 g-moll, op. 25; № 2 A-dur, op. 26*.
Квнтет f-moll, op. 34.
Сонаты для скрипки и фортепиано: № 1 G-dur, op. 78; № 3 d-moll, op. 108.
Соната для виолончели и фортепиано F-dur, op. 99.
- Бузони.** Концертный дуэт по Моцарту для двух фортепиано*.
- Виноградова.** Концерт (авторское переложение для двух фортепиано).
- Волошинов.** Камерное сочинение (?).
- Гайдн.** Концерт для виолончели с оркестром D-dur, op. 101 (оркестровая партия в переложении для клавира).
- Глинка.** Секстет.
- Гнесин.** «Песнь возрождения». Соната для скрипки и фортепиано, op. 43.
«Реквием». Фортепианный квнтет, op. 11.
- Дебюсси.** «Белое и черное» (для двух фортепиано).
Соната для виолончели и фортепиано d-moll*.
- Карнович.** «Любовь». Камерный концерт для фортепиано, скрипки, виолончели, сопрано и меццо-сопрано, op. 13.
- Лютославский.** Вариации на тему Паганини для двух фортепиано*.
Первое исполнение.
- Моцарт.** Квартет № 1 g-moll.
Трио № 7 Es-dur для скрипки, кларнета и фортепиано.
Сонаты для скрипки и фортепиано: № 9 F-dur*; № 17 A-dur*.
Соната для двух фортепиано D-dur.
- Онеггер.** Соната для альты и фортепиано, 1920 г.*
- Прокофьев.** Увертюра на еврейские темы.
Баллада для виолончели и фортепиано, op. 15.
Соната для флейты и фортепиано D-dur, op. 94*.
Соната для виолончели и фортепиано C-dur, op. 119*.
Соната для скрипки и фортепиано № 1 f-moll, op. 80.
- Регер.** Вариации для двух фортепиано.
- Респиги.** Соната для скрипки и фортепиано.
- Сероцкий.** Сонатина для тромбона и фортепиано, 1954 г.*
Первое исполнение.
- Стравинский.** Концерт для двух фортепиано, 1935 г.*
Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, 1932 г.*
Септет, 1953 г.*
Соната для двух фортепиано, 1944 г.*
«Цирковая полька для слоненка». Фортепианный дуэт, 1942 г.

} Первое
исполнение.

- «Свадебка». Участие в первом исполнении.
- Танеев.** Квартет E-dur, op. 20*.
 Квинтет g-moll, op. 30*.
 Трио D-dur, op. 22.
 Прелюдия и fuga для двух фортепиано gis-moll.
 «Орестея», опера (оркестровая партия в переложении для клавира).
- Франк.** Соната для скрипки и фортепиано A-dur.
- Хиндемит.** Соната для альты и фортепиано, op. 11 № 4*.
 Соната для двух фортепиано C-dur, 1942 г.*
 Соната для валторны и фортепиано № 1, 1939 г.*
 Соната для кларнета и фортепиано, 1939 г.*
 Соната для контрабаса и фортепиано, 1949 г.*
 Соната для флейты и фортепиано, 1937 г.*
 Соната для тромбона и фортепиано, 1941 г.*
 Соната для виолончели и фортепиано, 1948 г. } Первое исполнение.
- Чайковский.** Трио «Памяти великого артиста».
- Шёнберг.** «Ода Наполеону».
- Шиллингер.** Соната для скрипки и фортепиано.
 «Поступь Востока». Симфоническая сюита (авторское переложение для трех фортепиано). Участие в первом исполнении.
- В. Ширинский.** Соната для виолончели и фортепиано.
- Шостакович.** Квинтет g-moll, op. 57.
 Трио e-moll, op. 67.
 Соната для виолончели и фортепиано d-moll, op. 40.
- Шуберт.** «Фореллен-квинтет» A-dur, op. 114*.
 Соната «Ampègione» для альты и фортепиано*.
 Фантазия для скрипки и фортепиано C-dur, op. 159.
 Трио № 2 Es-dur, op. 100.
 Трио (?).
- Шуман.** Квинтет Es-dur, op. 44.
 Анданте с вариациями для двух фортепиано B-dur, op. 46.

1. Монофонические пластинки

- Д 01736-7 Танеев. Фортепианный квартет E-dur, op. 20 (М. Юдина, Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский).
- Д 02792-3 Бетховен. Соната № 29 B-dur, op. 106.
- Д 05134-5 Бетховен. Соната № 12 As-dur, op. 26; Соната № 28 A-dur, op. 101.
- Д 05662-3 Метнер. Соната-элегия d-moll, op. 11 № 2; Соната C-dur, op. 11 № 3; Шапорин. Соната № 2 fis-moll.
- Д 06339-40 Танеев. Фортепианный квинтет g-moll, op. 30 (М. Юдина, Квартет им. Бетховена).
- Д 07063-4 Шостакович. Соната № 2 h-moll, op. 64.
- Д 08299-300 Хиндемит. Соната № 3 B-dur, 1936 г.
- Д 08575-6 Бетховен. Соната № 22 F-dur, op. 54; Соната № 27 e-moll, op. 90; Пятнадцать вариаций с фугой Es-dur, op. 35.
- Д 09169-70 Онеггер. Соната для альты и фортепиано, 1920 г.; Хиндемит. Соната для альты и фортепиано, op. 11 № 4 (Ф. Дружинин, М. Юдина).
- Д 09583-6 И. С. Бах. Прелюдии и фуги («Хорошо темперированный клавир», т. II): № 18 gis-moll, № 13 Fis-dur; Хроматическая фантазия и fuga d-moll, В. 903; Бах — Лист. Органная прелюдия и fuga a-moll, В. 543.
- Д 010309-10 Бетховен. Соната № 27 e-moll, op. 90; Соната № 28 A-dur, op. 101; Соната № 29 B-dur, op. 106.
- Д 010309-10 Стравинский. Концерт для фортепиано, духовых инструментов, контрабасов и литавр, 1924 г. (М. Юдина, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения п/у Г. Рождественского).

¹ Названия произведений приводятся в том виде, как они даны на пластинке.

- Д 011049-50 Стравинский. Септет для фортепиано, скрипки, виолончели, альты, кларнета, валторны и фагота, 1953 г. (М. Юдина, М. Мелик-Мурадян, А. Есипов, И. Малкин, В. Безрученко, В. Буяновский, С. Красавин).
- Д 011391-2 Стравинский. Соната, 1924 г.; Серенада A-dur, 1925 г.; Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, 1932 г. (В. Пикайзен, М. Юдина); Соната для двух фортепиано, 1944 г. (М. Юдина, М. Дроздова).
- Д 011413-4 Дебюсси. Соната для виолончели и фортепиано d-moll (Н. Шаховская, М. Юдина).
- Д 015213-4 Шуберт. Четыре экспромта, оп. 90: № 1 c-moll, № 2 Es-dur, № 3 G-dur, № 4 As-dur; Шуберт — Лист. «У моря».
- Д 015303-4 Шуберт. Четыре экспромта, оп. 142: № 1 f-moll, № 2 As-dur, № 3 B-dur, № 4 f-moll.
- Д 016509-10 Барток. «Контрасты», трио для скрипки, кларнета и фортепиано (В. Пикайзен, Л. Михайлов, М. Юдина). Существует также стереофонический вариант этой записи: СМ 02443-4.
- Д 016881-2 Моцарт. Соната № 11 A-dur, К. 331; Адажио h-moll, К. 540; Рондо a-moll, К. 511.
- Д 017355-6 Хиндемит. Соната для фортепиано и валторны № 1, 1939 г. (М. Юдина, В. Буяновский); Соната для фортепиано и контрабаса, 1949 г. (М. Юдина, Р. Азархин).
- Д 023881-4 (2 пл-ки) Бах. «Гольдберг-вариации», В. 988; Брамс. Шесть нинтермеццо: a-moll, оп. 116 № 2; Es-dur, оп. 117 № 1; b-moll, оп. 117 № 2; A-dur, оп. 118 № 2; es-moll, оп. 118 № 6; e-moll, оп. 119 № 2.
- Д 024823-4 Брамс. Фортепианный квартет № 2 A-dur, оп. 26 (М. Юдина, Д. Цыганов, Ф. Дружинин, С. Ширинский).
- Д 025639-40 (а) Хиндемит. Соната для двух фортепиано C-dur, 1942 г. (М. Юдина, М. Дроздова); Соната для тромбона и фортепиано, 1941 г.; Сероцкий. Сонатина для тромбона и фортепиано, 1954 г. (Г. Херсонский, М. Юдина).
- Д 026101-2 Прокофьев. Соната для виолончели и фортепиано C-dur, оп. 119 (Л. Евграфов, М. Юдина).
- Д 027239-40 Мусоргский. «Картинки с выставки»; Три пьесы из оперы «Борис Годунов»: 1. «Юродивый», 2. «Трезвон», 3. «Слава» (обработка А. Д. Каменского).
- Д 033155-6 Бетховен. 33 вариации на вальс А. Диабелли для фортепиано, оп. 120.
- Д 033337-8 Шуберт. Квинтет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса A-dur, оп. 114, «Forellen-Quintett» (М. Юдина и Квартет им. Бетховена).
- Д 033461-2 Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром d-moll, К. 466 (каденция Л. Бетховена) (М. Юдина, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио п/у С. Горчакова).

- M10—40021-2 Бетховен. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром G-dur, op. 58 (каденция И. Брамса) (М. Юдина, Академ. симфонический оркестр Ленинградской филармонии п/у К. Зандерлинга). Запись 1948 г.; Фантазия для фортепиано, хора и оркестра c-moll, op. 80 (М. Юдина, хор и симфонический оркестр Всесоюзного радио п/у С. Горчакова). Запись 1947 г.
- M10—40023-4 Бетховен. Соната № 5 c-moll, op. 10 № 1; Соната № 12 As-dur, op. 26; Соната № 27 e-moll, op. 90. Записи 1950, 1958, 1961 гг.
- M10—40025-6 Бетховен. Соната № 16 G-dur, op. 31 № 1; Соната № 22 F-dur, op. 54; Соната № 32 c-moll, op. 111. Записи 1951, 1961, 1958 гг.
- M10—40027-8 Бетховен. Соната № 28 A-dur, op. 101; Соната № 29 B-dur, op. 106. Записи 1958, 1952 гг.
- M10—40029-30 Бетховен. Пятнадцать вариаций с фугой Es-dur, op. 35; Двенадцать вариаций на тему русского танца из балета «Лесная девушка». Записи 1961 г.; Соната № 6 для скрипки и фортепиано A-dur, op. 30 № 1 (М. Козолупова, М. Юдина). Запись 1950 г.

2. Стереофонические пластинки

- СМ 02443-4 Берг. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, op. 5, 1913 г.; Хиндемит. Соната для кларнета и фортепиано, 1939 г. (Л. Михайлов, М. Юдина).
Барток. «Контрасты», трио для скрипки, кларнета и фортепиано (В. Пикайзен, Л. Михайлов, М. Юдина).
См. также пластинку Д 016509-10.
- СМ 02543-4 Моцарт. Соната № 6 D-dur, К. 284; соната № 18 F-dur, К. 533 и К. 494.
- СМ 03113-4 Берг. Соната, op. 1; Кшенек. Соната № 2, op. 59; Прокофьев. «Вещь в себе», op. 45 № 1 («А»); Жюливе. Четыре пьесы из цикла «Мана» (1935 г.): «Птица» (№ 2), «Принцесса Бали» (№ 3), «Коза» (№ 4), «Корова» (№ 5).

Существуют, кроме того, стереофонические варианты пластинок Д 010309-10 (С 0347-8) и Д 024823-4 (СМ 02259-60).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИИ

- Абендрот Герман (1883—1956) — немецкий дирижер 83, 317
- Абрамова Лидия (1906—1973?) — пианистка, ученица М. В. Юдиной 138
- Августин «Блаженный» (354—430) — христианский богослов, писатель 208
- Авербух Лия Абрамовна (р. 1897) — пианистка, педагог 363, 364
- Аджемов Константин Христофорович (р. 1911) — пианист, педагог, муз. критик, профессор Московской консерватории 82—89
- Адорно (Визенгрунд) Теодор (1903—1969) — немецкий философ, музыковед, композитор 161
- Айрленд Джон (1879—1962) — английский композитор 326, 381
- Азархин Родион Михайлович (р. 1931) — контрабасист 385
- Акименко Федор Степанович (1876—1945) — композитор, пианист, педагог, профессор Петроградской консерватории 182
- Акимов Петр Васильевич (1885—?) — композитор, педагог 182
- Акимова Софья Владимировна (1887—1972) — певица, педагог, профессор Ленинградской консерватории 350—352
- Акинфа — воспитанник М. В. Юдиной в период ее педагогической деятельности на невеликой детской площадке 207, 208
- Аксенов Всеволод Николаевич (1898—1960) — чтец-декламатор 269
- Александр Павлович — регент 131
- Александров Анатолий Николаевич (р. 1888) — композитор, педагог, профессор Московской консерватории 136, 221
- Александрова (урожд. Гейман) Нина Георгиевна (1885—1964) — певица, педагог, профессор Московской консерватории, жена А. Н. Александрова 221
- Аллака — неустановленное лицо 354
- Алпатов Михаил Владимирович (р. 1902) — историк искусства 123—127
- Алперс Сергей Владимирович (1896—1931) — пианист 322
- Алчевская Христина Алексеевна (1882—1931) — украинская поэтесса, педагог 346, 348, 349
- Альшванг Арнольд Александрович (1898—1960) — музыковед, педагог, профессор Московской консерватории 186
- Андерсен Ганс Христиан (1805—1875) — датский писатель 18
- Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — писатель 206

- Андроников Ираклий Луарсабович (р. 1908) — литературовед, мастер художественного слова 230, 264
- Аносов Николай Павлович (1900—1962) — дирижер, педагог, профессор Московской консерватории 216
- Антокольский Павел Григорьевич (р. 1896—1978) — поэт 262
- Антонов — снайпер (см. письмо к М. В. Юдиной) 216
- Анциферов Николай Павлович (1889—1958) — литературовед 259
- Аполлонов Григорий Наумович — диктор Московского радио 218
- Апухтин Алексей Николаевич (1840—1893) — поэт 258
- Арагон Луи (р. 1897) — французский писатель, обществ. деятель 247
- Аракишвили (Аракчиев) Дмитрий Игнатьевич (1873—1953) — композитор, педагог, профессор Тбилисской консерватории 66
- Арзаманов Федор Григорьевич (р. 1925) — музыковед, педагог 187
- Арним Людвиг Иоахим фон (1781—1831) — немецкий писатель, этнограф 224
- Артоблевская (урожд. Карпека) Анна Даниловна (р. 1905) — пианистка, засл. педагог РСФСР, ученица М. В. Юдиной 27, 45, 130—140, 314, 315
- Артоблевский Георгий Владимирович (1899—1943) — чтец-декламатор 136
- Асафьев (лит. псевдоним Игорь Глебов) Борис Владимирович (1884—1949) — музыковед, композитор, академик, педагог, профессор Ленинградской консерватории 293
- Асланишвили Шалва Соломонович (р. 1896) — музыковед, педагог, профессор Тбилисской консерватории 63
- Асмусы: семья философа Валентина Фердинандовича Асмуса (1894—1975) 264
- Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930) — скрипач, дирижер, педагог, профессор Петербургской консерватории 36
- Ахматова (наст. фам. Горенко) Анна Андреевна (1880—1966) — поэтесса 161, 229, 288, 292
- Ахрон Иосиф Юльевич (1886—1943) — скрипач, композитор 224
- Бабакевхаян (по мужу Осипова) Анжелла Вениаминовна (1922—1965) — пианистка, ученица М. В. Юдиной 20
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — английский поэт 285
- Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910) — композитор, пианист, дирижер, муз.-обществ. деятель 286, 325, 368, 375
- Баланчивадзе Андрей Мелитонович (р. 1905) — композитор, педагог, профессор Тбилисской консерватории 113
- Баланчин Джордж (Баланчивадзе Георгий Мелитонович) (р. 1904) — балетмейстер, художественный руководитель труппы «Нью-Йорк Сити Балле» 107, 113, 222
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт 58, 297
- Барбер Самюэл (р. 1910) — американский композитор 381
- Барнинова Мария Николаевна (1878—1956) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 133
- Барток Бела (1881—1945) — венгерский композитор, пианист, музыковед-фольклорист, педагог 4, 9, 10, 40, 92, 117, 152, 160, 162, 164, 170, 200, 244, 375, 381, 385, 386
- Соната для двух фортепиано и ударных, 1937 г. 113, 164, 305, 373, 381
- Бах Вильгельм Фридеман (1710—1784) — немецкий композитор, органист, сын И. С. Баха 377

- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) 4, 9, 26, 30, 37, 39, 43, 46, 47, 49, 56, 63, 65, 67, 68, 71—73, 84, 85, 92, 93, 101, 113, 117, 125, 130, 131, 137, 138, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 154, 169, 170, 171, 187, 188, 189, 195, 223, 224, 231, 233, 239, 243, 245, 248, 250, 257, 259, 267, 268, 271, 273, 275, 279, 282, 294, 310, 313, 319, 320, 325, 326, 345, 348, 349, 359, 360, 365—371, 374—376, 381, 382, 384, 385
 «Гольдберг-вариации» 192, 193, 374, 375, 385
 «Хорошо темперированный клавир» (Wohltemperiertes Klavier) 138, 145, 149, 150, 188, 231, 248, 324, 325, 329, 365, 367, 369, 372, 375, 384
- Хроматическая фантазия и fuga 71, 191, 291, 375, 384
- Бах Филипп Эммануил (1714—1788) — немецкий композитор, клавеснист, сын И. С. Баха 372, 376
- Бахтин Всеволод Владимирович (1901—195?) — историк-медиевист 219
- Бахтин Михаил Михайлович (1895—1975) — филолог, теоретик литературы, эстетик 32, 259
- Бахтина Евгения Савельевна (1890—1963) — историк, жена В. В. Бахтина 219
- Безрученко Валерий Павлович (р. 1940) — кларнетист, педагог 385
- Беккет Самюэл (р. 1906) — драматург, романист, поэт 113
- Бекман-Щербина (урожд. Каменцева) Елена Александровна (1881—1951) — пианистка, педагог, профессор 187
- Белецкий Валентин Константинович (1900—1950) — композитор 136
- Белов Евгений Семенович (р. 1913) — певец, педагог 259
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934) — писатель 291
- Беляев Виктор Михайлович (1888—1968) — музыковед, педагог, профессор Ленинградской и Московской консерваторий 182
- Беляев Митрофан Петрович (1836—1904) — муз. деятель, издатель 107
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — художник, историк искусства, критик 103
- Берг Альбан (1885—1935) — австрийский композитор 4, 117, 121, 164, 244, 248, 373, 376, 382, 386
- Березовский Юрий Львович (р. 1930) — виолончелист 173
- Берлиоз Гектор Луи (1803—1869) — французский композитор, дирижер, писатель 244, 350
- Бернар Антон (Антуан) Семенович (1907—1963) — пианист, аккомпаниатор 216
- Бернс Роберт (1759—1796) — шотландский поэт 190
- Бернштейн Леонард (р. 1918) — американский дирижер, пианист, композитор 82
- Бертенсон Николай Васильевич (1899—1960) — пианист, педагог, автор монографии о Есиповой 179
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) 9, 30, 34, 35, 43, 56, 63, 65, 66, 68, 81, 84—86, 87, 91—93, 108, 110, 113, 117, 141, 146, 147, 150, 154, 162, 164, 165, 168, 170, 189, 199—201, 203, 215, 222, 231, 233, 234, 243, 244, 258, 259, 267, 271, 282, 286, 304, 305, 311, 312, 315, 321, 325, 334, 335, 338, 365—374, 376, 381, 382, 384—386
 Соната № 17 d-moll, op. 31 80—82, 233, 376
 Соната № 29 B-dur, op. 106 (Große Sonate für das Hammerklavier) 9, 40, 87, 93, 200, 214, 376, 384.
 Соната № 32 c-moll, op. 111 40, 93, 112, 200, 372, 373, 376, 386
 Тридцать две вариации c-moll 43, 66, 80, 83, 139, 150, 200, 233, 313, 373, 376

- Тридцать три вариации C-dur 371, 373, 374, 376, 385
 Концерт № 4 G-dur, op. 58 34, 43, 87, 91, 200, 338, 369, 381, 386
- Бизе Жорж (1838—1875), см. «Кармен» — французский композитор 335
- Бик Герман Леопольдович (1896—1936) — композитор пианист 33, 185, 189, 221, 222, 224, 226, 227, 311, 315, 366, 381
- Бик Леопольд — сын Г. Л. Бика 226
- Бик Нина — дочь Г. Л. Бика 226
- Бирмак Ариадна Владимировна (р. 1903) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 35—39, 179, 249
- Бирман Серафима Германовна (1890—1976) — драматическая актриса, режиссер 239, 363
- Бирукова Евгения Николаевна (р. 1899) — переводчица 259
- Бихтер Михаил Алексеевич (1881—1947) — пианист, дирижер, педагог, профессор Ленинградской консерватории 341, 345, 346, 350, 355, 358, 359
- Благосклонова Татьяна Алексеевна (р. 1914) — солистка хора А. В. Свешникова 259
- Блажков Игорь Иванович (р. 1936) — дирижер, исследователь творчества И. Ф. Стравинского 5, 108
- Блейк Уильям (1757—1827) — английский поэт, художник 46, 272
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — поэт 161, 164, 211—213, 222, 225, 253, 288, 352, 353
- Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931) — пианист, дирижер, композитор, педагог, профессор Киевской, Петербургской и Московской консерваторий 30, 36, 37, 181, 365
- Бобровский Виктор Петрович (р. 1906) — музыковед 80—82
- Богатырев Семен Семенович (1890—1960) — композитор, муз. теоретик, педагог, профессор Харьковской и Московской консерваторий 182
- Богданов-Березовский Валериан Михайлович (1903—1971) — композитор, муз. критик 34, 100, 103, 180, 184, 370, 372, 376
- Божно Евгения Исаевна (р. 1906) — друг М. В. Юдиной 5
- Болдырев Николай Борисович (1906—1975) — пианист, педагог, ученик М. В. Юдиной 138
- Бонди Сергей Михайлович (р. 1891) — литературовед 259
- Борис Г. — военнослужащий 218
- Борисовский Вадим Васильевич (1900—1972) — альтист, педагог, профессор Московской консерватории; участник квартета им. Бетховена 197, 198, 216, 384
- Боровский Александр Кириллович (1889—1968) — пианист 153
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — композитор 84, 165, 173, 196, 197, 202, 291, 330, 369, 370, 376, 382
- Боссе Вера Артуровна де (р. 1892) — художница, жена И. Ф. Стравинского 104, 107, 108
- Боттичелли Сандро (1444—1510) — итальянский живописец 273, 280, 281
- Бочавер Миня Ароновна (р. 1914) — пианистка, музыковед 62, 64—66
- Брамс Иоганнес (1833—1897) 4, 30, 87, 93, 117, 141, 150, 154, 159, 164, 168, 170, 197, 198, 200, 202, 203, 223, 226, 242, 244, 259, 267, 268, 276—290, 305, 324, 325, 335, 367, 368, 370—372, 374, 376, 377, 381, 382, 386
 Интермеццо, op. 116, 117, 118, 119—9, 77, 277—290, 374, 376, 385
- Брассен Луи (1840—1884) — французский пианист, композитор 377
- Браудо Анастасия Исаевна (р. 1942) — органистка, клавесинистка, дочь И. А. Браудо 213
- Браудо Гуля, см. Шуко Е. Г.
- Браудо Евгений Максимович (1882—1939) — музыковед 313, 329, 330

- Браудо Исая Александрович (1896—1970) — органист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 49, 50, 148, 192, 213, 271
- Браудо Лидия Николаевна (р. 1910) — жена И. А. Браудо 213
- Браудо Настя, см. Браудо А. И.
- Брейгель Питер, Старший (ок. 1530—1569) — голландский художник 244, 256, 295
- Брентано Клеменс (1778—1842) — немецкий писатель, фольклорист 224
- Брик Елена Осиповна (1883—1957) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 178
- Бромберг Артемий Григорьевич (1903—1968) — литературовед 96
- Бромберг Володя (Владимир Артемьевич) (р. 1939) — геолог, сын А. Г. Бромберга 96
- Бромберг Ника (Ника Артемьевна) (р. 1935) — инженер, дочь А. Г. Бромберга 96
- Бромберг (урожд. Кречевская) Серафима Александровна (р. 1904) — секретарь М. В. Юдиной, жена А. Г. Бромберга 95—99, 140
- Бруни Вася (Василий Львович) (р. 1935) — геолог, сын Л. А. Бруни 56
- Бруни Лев Александрович (1894—1948) — художник 49, 54—56, 59
- Бруни (урожд. Бальмонт) Нина Константиновна (р. 1901) — жена Л. А. Бруни 6, 19, 26, 53—61
- Будылина Мария Васильевна (р. 1888) — искусствовед 54
- Бузони Ферруччо (1866—1924) — итальянский пианист, дирижер, композитор, муз. писатель 36, 37, 67, 84, 160, 191, 192, 195, 310, 311, 320, 359, 367—369, 376, 377, 382
- Букстехуде Дитрих (ок. 1637—1707) — немецкий композитор, органист 72, 282, 377
- Булез Пьер (р. 1925) — французский композитор, дирижер 58, 125
- Буяновский Виталий Михайлович (р. 1928) — валторнист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 385
- Бюлов Ганс фон (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор, муз. писатель 191
- Вагинов (наст. фам. Вагингейм) Константин Константинович (1899—1934) — поэт 291, 347**
- Вагнер Рихард (1813—1883) 33, 71, 113, 185, 212, 222, 223, 271, 377
- Вайнкоп Юлиан Яковлевич (1901—1974) — музыковед 316
- Вакидин Виктор Николаевич (р. 1911) — художник 49, 57
- Валайтис (урожд. Бруни) Марианна Львовна (р. 1940) — художница-костюмер, дочь Л. А. Бруни 57, 58
- Валайтис Теодорас Казис Франтишек (1934—1974) — скульптор, муж М. Л. Валайтис 58
- Валери Поль (1871—1945) — французский поэт, теоретик искусства 266, 292
- Вальтер (Шлезингер) Бруно (1876—1962) — немецкий дирижер и муз. писатель 83
- Ван-Дейк Антонин (1599—1641) — фламандский живописец 275
- Ванькович (Одаровская) Елена Маврикиевна (р. 1898) — балерина и педагог 25
- Варбанец Наталия Васильевна (р. 1916) — историк книги 21
- Василий Алексеевич 364
- Васильев Владимир Викторович (р. 1940) — артист балета Большого театра 26
- Ватто Антуан (1684—1721) — французский художник 88

- Введенский Александр Иванович (1904—1941) — поэт 270, 271
- Вебер Карл Мария фон (1786—1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист и муз. писатель 9, 206, 371, 377, 381
- Вебер Антон фон (1883—1945) — австрийский композитор, дирижер, педагог 100, 113, 244, 377
- Вейнгартнер Феликс (1863—1942) — немецкий дирижер, композитор, муз. писатель 49, 113, 373
- Вейсберг Юлия Лазаревна (1879—1942) — композитор 337, 338, 341, 342
- Веллес Эгон (1885—1974) — австрийский композитор, музыковед 377
- Венгерова Изабелла Афанасьевна (1877—1956) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории 179
- Вербова Зинаида Давыдовна (1902—1973) — танцовщица 337
- Вербова Нина Александровна (р. 1897) — певица, педагог, профессор Института им. Гнесиных 341
- Вергилий (Публий Вергилий Марон) (70 до н. э. — 19 до н. э.) — римский поэт 348
- Веснин Виктор Александрович (1882—1950) — архитектор, президент Академии архитектуры СССР 54, 275
- Визель Александра Эмильевна (1899—1974) — архитектор, дочь Э. О. Визеля 250
- Визель Эмиль Оскарович (1866—1943) — художник 250
- Вилтцин Розалия Ивановна (1885—1966) — секретарь поэта С. Я. Маршак 274
- Виноградова Вера Павловна (р. 1892) — композитор, пианистка, дирижер, педагог, жена Г. Л. Бика 221, 222, 224, 226, 227, 310, 311, 313, 314, 337, 382
- Вирсаладзе Анастасия Давидовна (1883—1966) — пианистка, педагог, профессор Тбилисской консерватории 63, 65, 66
- Витоль Иосиф Иванович (Язеп Витол) (1863—1943) — композитор, муз. критик, педагог, профессор Петербургской и Рижской консерваторий 182, 224, 313, 337, 365
- Волошинов Виктор Владимирович (1905—1960) — композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 136, 382
- Волюнский — математик и пианист, ученик В. Н. Дроздова 225
- Волюнский Аким (Флексер Аким Львович) (1863—1926) — литературный критик, историк искусства 36
- Волькенштейн Федор Федорович (р. 1908) — физик 229
- Воронков Николай — певец, солист Московской филармонии 265
- Выготский Лев Семенович (1896—1934) — автор труда «Психология искусства» 300
- Выходцева Евгения Дмитриевна — директор Ленинградского Дома композиторов 103
- Вышеславцев Николай Петрович (1882—195?) — звукорежиссер Московского радио 83
- Вьенер Жан (р. 1896) — французский композитор, дирижер, пианист 316
- Габель Станислав Иванович (1849—1924) — певец, педагог, профессор Петербургской консерватории 178
- Габричевский Александр Георгиевич (1890—1967) — художник, искусствовед 54
- Гагарин Юрий Алексеевич (1934—1968) — летчик-космонавт СССР, первый человек, совершивший полет в космос 21

- Гайдн Франц Йозеф (1732—1809) — австрийский композитор 168, 195, 223, 370, 371, 377, 382
- Гаккель Леонид Евгеньевич (р. 1936) — пианист, музыковед, педагог 194, 200
- Галенина-Хрулевич Прасковья Александровна — пианистка, педагог 68
- Галина (наст. фам. Гусева-Оренбургская, урожд. Эйнерлинг) Глафира Адольфовна (1873—?) — поэтесса, переводчица 258
- Галуппи Бальдассаре (1706—1785) — итальянский композитор 377
- Гальстон Готфрид (1879—1950) — австрийский пианист 311
- Гандшин Жак (Иван Иванович) (1886—1955) — музыковед, органист, педагог, профессор Петербургской консерватории 31, 365
- Гартман Виктор Александрович (1834—1873) — архитектор, художник 127, 155, 291, 293, 296—298
- Гаук Александр Васильевич (1893—1963) — дирижер, композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 326, 338
- Геворкян Минас Герасимович (1896—1959) — режиссер 237, 239
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ 32, 94
- Гедике Александр Федорович (1877—1957) — композитор, пианист, органист, профессор Московской консерватории 197
- Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий поэт 258
- Гёльдерлин (Hölderlin) Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843) — немецкий поэт 266
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор 366, 377
- Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ, писатель 284, 286
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) — писатель 78
- Герцен Петр Александрович (1871—1947) — хирург 78
- Герценберг Елена Матвеевна, в ее квартире М. В. Юдина жила в 1917 г. 205
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий писатель 47, 48, 58, 71, 126, 164, 223, 261, 263, 265, 268, 275, 276, 284, 290
- Гиббонс Орландо (1583—1625) — английский композитор 368, 377
- Гинзбург Лео Морицевич (р. 1901) — дирижер, педагог, профессор Московской консерватории 330, 369, 378
- Гипатия (Ипатия из Александрии) (370—415) — математик, астроном, философ 10
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — композитор, дирижер, педагог, профессор Ленинградской консерватории 30, 33, 36, 84, 132, 147, 179—182, 188, 189, 195, 366, 367, 369, 370, 377
- Глебова Татьяна Николаевна (р. 1900) — художница, жена В. В. Стерлигова 49, 50, 52, 270, 271
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) 46, 84, 173, 197, 259, 368, 369, 377, 382
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874—1956) — композитор, дирижер, педагог, профессор Киевской и Московской консерваторий 351
- Глоба Андрей Павлович (1888—1961) — драматург, переводчик 258
- Глюк (Glück) Кристоф Виллибальд (1714—1787) — немецкий композитор 317, 377
- Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957) — композитор, муз. писатель, педагог, профессор Ленинградской и Московской консерваторий и Института им. Гнесиных 4, 6, 34, 44, 136, 158, 212, 276, 290, 330, 332, 333, 336, 340, 341, 342, 343—360, 367, 383
- «Звездные сны» 345, 346—348, 350, 351, 377

- Гнесин Фабий Михайлович (Фаба) — сын М. Ф. Гнесина и Н. Т. Гнесиной 357
- Гнесина Надежда Товиевна — жена М. Ф. Гнесина 357
- Гогоберидзе (по мужу Мачутадзе) Гаяне Сергеевна (р. 1914) — пианистка, педагог, профессор Тбилисской консерватории, ученица М. В. Юдиной 138
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1952) 254
- Годовский Леопольд (1870—1938) — пианист, композитор 88, 351, 379
- Гоя Франсиско Хосе де (1746—1828) — испанский живописец 295
- Голейзовский Касьян Ярославич (1892—1970) — балетмейстер 113
- Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913) — поэт 293
- Голованов Николай Семенович (1891—1953) — дирижер, пианист, композитор, педагог, профессор Московской консерватории 367
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — художник 103
- Гольбейн Ганс, Младший (1497—1543) — немецкий живописец 280
- Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961) — пианист, композитор, педагог, профессор Московской консерватории 197
- Гомер (между XII—VII вв. до н. э.) 87, 281
- Гонзаго Пьетро (1751—1831) — итальянский живописец, архитектор, театральный декоратор 282
- Гончаров Андрей Дмитриевич (р. 1903) — художник-график 61
- Гончарова Наталия Сергеевна (1881—1962) — художница 103
- Гораций (Квинт Гораций Флакк) (65 до н. э. — 8 до н. э.) — римский поэт 346
- Горенштейн Яша (1898—1973) — немецкий и американский дирижер 241, 368
- Горчаков (Цвейфель) Сергей Петрович — дирижер 87, 216, 369, 385, 386
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868—1936) 4, 227—234, 239, 256, 367, 368, 374
- Гостев Олег Алексеевич (р. 1931) — художник 301
- Гофман Иосиф (1876—1957) — пианист, композитор 8
- Грабовский Леонид Александрович (р. 1935) — композитор 5
- Гранадос Энрике (1867—1916) — испанский композитор, пианист, дирижер 377
- Гревс Иван Михайлович (1860—1941) — историк 219, 220
- Григ Эдвард (1843—1907) — норвежский композитор, дирижер, пианист 165, 234, 377
- Гримм, братья: Якоб (1785—1863), Вильгельм (1786—1859) — немецкие филологи, собиратели фольклора 18
- Губе Максим Григорьевич (1877—1965) — экономист, певец-любитель, друг Н. Я. Мяковского 221
- Гуковский Григорий Александрович (1902—1950) — литературовед 262
- Гульд Глен (р. 1932) — канадский пианист 192—195
- Гумилев Николай Степанович (1886—1921) — поэт 18
- Гурина Аделаида Семеновна — композитор 370, 377

- Давыдова Лидия Анатольевна — певица 61, 265, 276, 374
- Дамаскин (Иоанн Дамаскин) (ок. 700—754) — византийский богослов, поэт, композитор 280, 296
- Данблон Поль (р. 1931) — бельгийский композитор 109, 110, 372, 381
- Данте Алигьери (1265—1321) 219, 227, 236, 306, 349, 350
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — композитор 259, 357

- Даттель Елизавета Львовна (р. 1897) — музыковед 5
- Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор, пианист, муз. критик 71, 72, 212, 223, 226, 292, 323, 367, 377, 382, 385
- Делоне Борис Николаевич (р. 1891) — математик 130
- Денисов Эдиссон Васильевич (р. 1929) — композитор 377
- Деревянко Петр Хрисанфович (1901—1942) — певец 361
- Дешевов Владимир Михайлович (1899—1955) — композитор 317
- Джойнс Джеймс (1882—1941) — ирландский писатель 305
- Дзержинский Иван Иванович (1909—1978) — композитор 370, 377
- Диккенс Чарлз (1812—1870) — английский писатель 18, 24
- Добиаш-Рождественская Ольга Антоновна (1874—1939) — историк-медиевист 219, 220
- Добровейн (Барабейчик) Исая Александрович (1894—1953) — пианист, дирижер, композитор 234
- Добровейн (урожд. Руперти) Мария Альфредовна (р. 1896) — жена И. А. Добровейна 234
- Доливо Анатолий Леонидович (1893—1964) — певец, педагог, профессор Московской консерватории 237, 258
- Дорляк Дима (Дмитрий Львович) (1912—1938) — актер, сын К. Н. Дорляка 212
- Дорляк Ксения Николаевна (1882—1945) — певица, педагог, профессор Ленинградской и Московской консерваторий 211—213, 318, 319, 321, 323, 324, 336, 344, 355, 356, 357, 366
- Дорляк Нина Львовна (р. 1908) — певица, педагог, профессор Московской консерватории 211—213
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 55, 161, 190, 221, 253, 254, 293, 305, 306
- Дранишников Владимир Александрович (1893—1939) — дирижер 317
- Дрожжин Спиридон Дмитриевич (1848—1930) — поэт 291
- Дроздов Анатолий Николаевич (1883—1950) — пианист, композитор, музыковед 158
- Дроздов Владимир Николаевич (1882—1960) — пианист, педагог, профессор Петербургской консерватории 36, 158, 178—181, 223, 225, 247, 248, 365
- Дроздова Марина Анатольевна (р. 1938) — пианистка, муз. критик, ученица М. В. Юдиной, дочь А. Н. Дроздова 92, 158—164, 372, 385
- Дружинин Федор Серафимович (р. 1932) — альтист 92, 198, 384
- Дружинина (урожд. Цырлина) Агнесса Львовна (р. 1904) — пианистка, ученица М. В. Юдиной 5, 136, 138
- Друскин Михаил Семенович (р. 1905) — музыковед, педагог, профессор Ленинградской консерватории 317
- Дубасов Николай Александрович (1889—1935) — пианист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 178
- Дубовик Владимир — певец 259
- Дувидов Виктор Аронович (р. 1932) — художник 167
- Дударова Вероника Борисовна (р. 1916) — дирижер 374
- Дьяков Абрам Борисович (1904—1942) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории 343
- Дынный (Соколова) Валентина Александровна (р. 1898) — литературовед, переводчица 262
- Дюма Александр (1802—1870) — французский писатель 24
- Дюрер Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец 273, 281
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — музыкально-художественный деятель 107

- Евграфов Лев Борисович (р. 1934) — виолончелист 385
- Евграфова Лидия Феоктистовна — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 20
- Евлахов Орест Александрович (1912—1973) — композитор 370, 377
- Еврипид (ок. 480 до н. э. — 406 до н. э.) — древнегреческий драматург 87
- Евтушенко Евгений Александрович (р. 1933) — поэт 161, 291
- Ермолаева Вера Михайловна — художница 270
- Ершов Иван Васильевич (1867—1943) — певец, педагог, профессор Ленинградской консерватории 31, 222, 230
- Есенин Сергей Александрович (1895—1925) — поэт 291
- Есипов Анатолий Андреевич (р. 1931) — тромбонист 385
- Есипова Анна Николаевна (1851—1914) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории 29, 35, 36, 158, 178, 179, 181, 365
- Ефимов Иван Семенович (1878—1959) — скульптор, график 19, 49, 57, 61, 374
- Жанна д'Арк (1412—1431) — героиня французского народа 10, 21**
- Житомирский Александр Матвеевич (1881—1937) — композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 182, 334, 337, 338, 366**
- Жюлье Андре (1905—1975) — французский композитор 58, 121, 160, 377, 381, 386**
- Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) — поэт 282**
- Заболоцкая Екатерина Васильевна (р. 1906) — жена поэта Н. А. Заболоцкого 267, 268
- Заболоцкая Наташа (Наталия Николаевна) (р. 1937) — дочь поэта Н. А. Заболоцкого 263, 268
- Заболоцкий Никита (Никита Николаевич) (р. 1932) — биохимик, сын поэта Н. А. Заболоцкого 263, 268
- Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958) — поэт 126, 161, 164, 234, 235, 258, 262—268, 270, 275, 291, 294, 374
- Загурский Борис Иванович (1901—1968) — муз. деятель 103
- Задора Михаэль (1882—1946) — американский пианист 311
- Зак Яков Израилевич (1913—1976) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории 90—95, 218
- Залеский Борис Владимирович — ученый-петрограф 251
- Зандерлинг Курт (р. 1912) — немецкий дирижер 57, 371, 386
- Захаров Павел Григорьевич (р. 1902) — художник 61
- Захарын Григорий Антонович (1829—1897) — медицинский деятель 16
- Заяцкий Сергей Сергеевич (1893—1930) — писатель, переводчик 258
- Збруева Нина Павловна — литературовед 268, 269, 361
- Зелинский Фаддей Францевич (1859—1944) — филолог 219, 225, 238
- Зельцер Марк Леонидович (р. 1906) — пианист, ученик М. В. Юдиной 312, 313
- Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — пианист, дирижер, педагог, профессор Московской консерватории 379
- Зимина Валентина Григорьевна (р. 1923) — историк, зав. сектором архивных фондов ОРГБЛ 5
- Зольдан Курт — немецкий пианист, музыковед 294
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт 208, 212, 246, 266, 285, 286, 289, 349**

- Иванова Ольга Макаровна — помощница М. В. Юдиной 24
 Ильенков Василий Павлович (р. 1897) — писатель 263
 Инфельд Леопольд (1898—1968) — польский физик-теоретик 161
 Исакова (урожд. Соколова) Анна Александровна (1866—1949) — мать художника Л. А. Бруни 54
- Казанович Евлалия Павловна (1886—1942) — филолог 309, 319
 Казелла Альфредо (1883—1947) — итальянский композитор, пианист, дирижер 199, 368, 381
 Калантарова Ольга Калантаровна (1877—1952) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 29, 36, 179, 181, 365
 Калафати Василий Петрович (1869—1942) — композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 182, 365
 Каллин — греческий поэт первой половины VII в. до н. э. 279
 Камендровская Татьяна Николаевна (р. 1924) — дочь литературоведа Н. П. Анциферова 23
 Каменский Александр Данилович (1900—1952) — пианист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 184, 315, 317, 366, 379, 385
 Кандинский Василий Васильевич (1866—1944) — художник 161, 291
 Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ 32
 Капланас Ионас — певец 259
 Каретников Николай Николаевич (р. 1930) — композитор 377
 Карнович (Карнавичюс) Юрий Лаврович (1884—1941) — композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 136, 366, 382
 Карсавин Лев Платонович (1882—1952) — философ, историк-медиевист 219, 220
 Картер Эллиотт (р. 1908) — американский композитор 377
 Кастелли Игнац Франц (1781—1862) — австрийский писатель 268, 275
 Кафка Франц (1883—1924) — австрийский писатель 305, 306
 Келлер Готфрид (1819—1890) — швейцарский писатель 268, 348
 Кернер Анна Иосифовна — невица 354, 357
 Кжеменьский Витольд (р. 1909) — польский дирижер 371
 Киплинг Джозеф Редьярд (1865—1936) — английский писатель 18
 Китаев Зиновий Наумович (1899—1976) — аккомпаниатор 28
 Кларк Эдвард (1888—1962) — английский композитор, дирижер 326
 Клаудиус Маттиас (1740—1815) — немецкий поэт, публицист 275
 Клее Пауль (1879—1940) — швейцарский живописец и график 161
 Клемперер Отто (1885—1973) — немецкий дирижер 83, 113, 137, 317, 366
 Климов Михаил Георгиевич (1881—1937) — хоровой дирижер, педагог, профессор Ленинградской консерватории 46, 338, 368
 Клодель Поль (1868—1955) — французский поэт 266
 Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт 268, 275
 Ключев Николай Алексеевич (1887—1937) — поэт 135, 291
 Кноппертсбуш Ганс (1888—1965) — немецкий дирижер 83, 317
 Книппер Лев Константинович (1898—1974) — композитор 368, 377
 Коваленков Александр Александрович (1911—1971) — поэт 262
 Коган Григорий Михайлович (р. 1901) — пианист, музыковед, педагог, профессор Московской консерватории 3, 8—12, 241, 362
 Кодай Золтан (1882—1967) — венгерский композитор, музыковед, фольклорист 195
 Козолупова Марина Семеновна (р. 1918) — скрипачка, педагог 216, 386
 Кокто Жан (1889—1963) — французский писатель 107
 Колотило Евгений Васильевич (р. 1913) — виолончелист, дирижер 89

- Колумб Христофор (1451—1506) — генуэзский мореплаватель 291
- Конен Валентина Джозефовна (р. 1910) — музыковед 69—77
- Конопницкая Мария (1842—1910) — польская писательница и поэтесса 295
- Копленд Аарон (р. 1900) — американский композитор 82
- Корбюзье Ле (Шарль Эдуар Жаннере) (1887—1965) — французский архитектор 126
- Корелли Арканджелло (1653—1713) — итальянский композитор, скрипач, дирижер, педагог 378
- Корин Александр Дмитриевич (р. 1895) — художник 230, 231
- Корин Павел Дмитриевич (1892—1967) — художник 49, 228—231
- Костина (урожд. Диманис) Анастасия Михайловна (р. 1901) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 312, 313
- Кофф Рахиль Иосифовна (1905—1974) — переводчица, педагог 25
- Кочетков Александр Сергеевич (1900—1953) — поэт, переводчик 209, 258, 259, 268, 269, 275
- Кочуров Юрий Владимирович (1907—1952) — композитор, педагог 213, 214, 370, 371, 377
- Кочурова (урожд. Асвацатурова) Ксения Михайловна, жена Ю. В. Кочурова 213
- Кравченко Алексей Ильич (1889—1940) — художник-график 266
- Крамаров Юрий Маркович (р. 1929) — альтист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 102
- Красавин Сергей Владимирович — фаготист 385
- Крастинь Валдис Мартинович (р. 1927) — пианист, музыковед, педагог 6, 189—195
- Крафт Роберт (р. 1923) — американский дирижер, музыковед, секретарь и биограф И. Ф. Стравинского 104, 107, 108
- Крашенинникова Екатерина Александровна — знакомая М. В. Юдиной 217
- Крейн Александр Абрамович (1883—1951) — композитор 221
- Крейцер Виктор Леонидович (1908—1966) — физик, сын Ю. Л. Вейсберг 342
- Кремлев Юлий Анатольевич (1908—1971) — музыковед, композитор, ученик М. В. Юдиной 45, 151
- Ксенакис Янис (р. 1922) — греческий композитор 58
- Ксенофан Колофонский (VI—V вв. до н. э.) — древнегреческий поэт, философ 279
- Кузнецов Анатолий Михайлович (р. 1935) — муз. и литературный критик 7, 23, 58, 164
- Купер Джеймс Фенимор (1789—1851) — американский писатель 24
- Купер Эмиль Альбертович (1877—1960) — дирижер 33, 182, 188, 222, 312, 321, 323, 335, 366
- Куперен Луи (1626—1661) — французский композитор, клавесинист, органист 369, 379
- Куперен Франсуа (1668—1733) — французский композитор, клавесинист, органист 368, 379
- Куприн Александр Васильевич (1880—1960) — художник 49
- Курис Александра Марковна (1912—1973) — пианистка 154—157, 290
- Кускова Вера Аполлоновна (1861—1920) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории 178
- Кутателадзе Лариса Михайловна (р. 1902) — пианистка, музыковед 62—64

- Кушнарев Христофор Степанович (1890—1960) — композитор, муз. теоретик, педагог, профессор Ленинградской консерватории 62, 136, 137
- Кшкенек Эрнст (р. 1900) — австрийский композитор, муз. писатель, педагог 40, 100, 147, 152, 164, 305, 372, 373, 378, 381, 386
- Лавровская Ксения Поликарповна — сотрудница Музгиза 267
- Ламм Павел Александрович (1882—1951) — музыковед, пианист 221
- Лёве Иоганн Карл Готтфрид (1796—1869) — немецкий композитор, певец, дирижер 258, 259, 268
- Леви Наталия Николаевна (1901—1972) — композитор 210, 211
- Левина Р., см. Черноброва-Левина Р. С.
- Лежен Флориан Васильевич (1866—1949) — пианист, педагог 188
- Лемба Артур Густавович (1885—1963) — пианист, композитор, педагог, профессор Петроградской и Таллинской консерваторий 178
- Ленау Николаус (1802—1850) — австрийский поэт 288
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924) 234, 239, 253
- Леонидов Иван Иванович (1902—1959) — архитектор 126
- Леонов Леонид Максимович (р. 1899) — писатель 357
- Лепорская Анна Александровна (р. 1900) — художница 104
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — поэт 259, 281, 282, 285, 286
- Лесгафт Петр Францевич (1837—1909) — педагог, врач 204, 366, 375
- Лещинская Лидия Наумовна (р. 1917) — пианистка 343
- Лещинский Михаил Наумович — брат Л. Н. Лещинской 343
- Либединские: семья писателя Юрия Николаевича Либединского (1898—1959) 264
- Ливеровская Мария Исидоровна (1870—1923) — переводчица, педагог 349, 350
- Липкины: семья поэта и переводчика Семена Израилевича Липкина (р. 1911) 264
- Липхарт Кира Николаевна — художница Ленинградского Малого театра оперы и балета 103
- Лист Ференц (1811—1886) 9, 30, 37, 40, 43, 71, 84, 85, 141, 151, 223, 243, 244, 291, 310, 367, 369—371, 374, 376—378, 380, 381, 384, 385
Соната h-moll 9, 30, 37, 39, 151, 189, 248, 366, 370, 371, 378
- Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955) — поэт, переводчик 227, 259
- Лойтер Елизавета Эммануиловна (1906—1973) — пианистка, лектор, участница творческих выступлений тещи В. Н. Яхонтова 218
- Локшин Александр Лазаревич (р. 1920) — композитор 92, 377, 378
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) 291
- Лохвицкая-Скалон М. А. — основательница женских естественно-научных курсов в Петербурге (Курсы Лохвицкой-Скалон) 205
- Любецкий Лев Исаакович (1915—1941) — пианист, ученик М. В. Юдиной, муж Л. Н. Лещинской 343
- Любимов Алексей Борисович (р. 1944) — пианист 93, 140
- Любимов Борис Алексеевич (р. 1910) — инженер-конструктор, отец А. Б. Любимова 140
- Любимова Евгения Михайловна (р. 1909) — мать А. Б. Любимова 140
- Люблинская (урожд. Стефанович) Александра Дмитриевна (р. 1902) — историк, жена В. С. Люблинского 219
- Люблинский Владимир Сергеевич (1903—1968) — историк, литературовед 21, 53, 218—220
- Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор 378

- Лютер Мартин (1483—1546) — немецкий религиозный реформатор, писатель 217
- Лютославский Витольд (р. 1913) — польский композитор 372, 378, 382
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — композитор, дирижер, педагог, профессор Петербургской консерватории 33, 84, 215, 368, 378
- Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924) — композитор, пианист, дирижер, педагог, профессор Петроградской консерватории 84, 181, 368, 378
- Майргофер (Maurohofer) Иоганн (1787—1836) — немецкий поэт 264, 268
- Маклаков Владимир Алексеевич (р. 1912) — композитор 378
- Максимова Екатерина Сергеевна (р. 1939) — балерина Большого театра 26
- Малевич Казимир Северинович (1878—1935) — художник 49, 270, 271
- Малер Густав (1860—1911) — австрийский композитор, дирижер 4, 226, 237, 254, 259, 274, 283, 305, 317, 353, 378
«Песнь о земле» 113, 283
- Малкин Игорь Матвеевич (р. 1934) — альтист 385
- Малозёмова Софья Александровна (1846—1908) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории 28
- Малько Николай Андреевич (1883—1961) — дирижер 340, 341, 367
- Малявский Артур (1904—1957) — польский композитор, скрипач, дирижер, педагог 378
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) — поэт 368
- Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель 305, 306
- Марианна, см. Валайтис М. Л.
- Маркиз Лев Иосифович (р. 1930) — скрипач, дирижер 164—166, 168—175
- Мартен Франк (1890—1974) — швейцарский композитор, педагог, муз. деятель 378
- Мартини Джованни Баттиста (1706—1784) — итальянский композитор, клавесинист, теоретик и историк музыки, педагог 327, 378
- Мартину Богуслав (1890—1959) — чешский композитор, муз. деятель 160, 378
- Маршак Иммануэль Самуилович (1917—1977) — сын поэта С. Я. Маршака 45—49, 275
- Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964) — поэт, переводчик 45—49, 258, 271—276, 343
- Маршак Софья Михайловна (1886—1953) — жена С. Я. Маршака 271
- Маршак Яков Самуилович (Яша) (1925—1946) — сын поэта С. Я. Маршака 271
- Маслаковец Алла Петровна (р. 1905) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 22, 45, 136, 138, 141—144, 340, 367
- Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960) — скульптор 53
- Матвеев Михаил Александрович (р. 1912) — композитор 276
- Матсов Роман Владимирович (р. 1917) — дирижер 105
- Маттесон Иоганн (1681—1764) — немецкий муз. писатель, композитор, певец, дирижер 291
- Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934) — художник, музыкант, педагог 49
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 96, 266
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, актер 124, 239, 250, 345, 352

- Мелик-Мурадян Лия Григорьевна (р. 1937) — скрипачка 385
- Мельников Константин Степанович (1890—1974) — архитектор 126
- Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, дирижер, органист 9, 28, 31, 168, 179, 365, 378
- Мессиаи Оливье (р. 1908) — французский композитор, органист, педагог 58, 109, 160, 292, 304, 378, 381
- Метнер Николай Карлович (1879—1951) — композитор, пианист, педагог, профессор Московской консерватории 9, 33, 92, 145, 185, 245, 313, 315, 320, 321, 335, 348, 358, 359, 366, 368, 372, 378, 381, 384
- Мигай Сергей Иванович (1888—1959) — певец, педагог, профессор Московской консерватории 197, 216
- Мийо Дариус (1892—1974) — французский композитор, дирижер, муз. критик 199, 316, 317, 378
- Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 257, 291
- Миклашевская (урожд. Михельсон) Ирина Сергеевна (1883—1953) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 49, 133, 312, 366
- Милловский — генерал 215
- Мильман Марк Владимирович (р. 1910) — композитор, пианист, педагог, профессор Московской консерватории 90
- Мильнер Михаил Арнольдович (1886—1953) — композитор 343
- Мильтштейн Яков Исаакович (р. 1911) — музыковед, педагог, профессор Московской консерватории 5, 160
- Митропулос Димитриос (1896—1960) — греческий дирижер, пианист, композитор 23, 368
- Митрохин Дмитрий Исидорович (1883—1973) — художник 49, 57, 126
- Митурич Май Петрович (р. 1925) — художник 59—61
- Митурич Петр Васильевич (1887—1956) — художник-график 61, 374
- Михайлов Лев Николаевич (р. 1936) — кларнетист 373, 385, 386
- Михоэлс Соломон Михайлович (1890—1948) — актер, режиссер 209
- Моисси Александр (1880—1935) — немецкий актер 113
- Монтэ Пьер (1875—1964) — французский дирижер 316
- Мосолов Александр Васильевич (1900—1973) — композитор 378
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) 9, 30, 34, 46, 52, 55, 63, 73, 75, 79, 84, 89—93, 117, 125, 145, 147, 150, 151, 154, 165, 168, 169, 195, 206, 243, 248, 250, 255, 285, 325, 367, 369—373, 378, 381, 382, 385, 386
- Музалевский (Бунимович) Владимир Ильич (1894—1964) — музыковед, педагог, профессор Рижской консерватории 180
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) 4, 46, 84, 108, 117, 127, 152, 173, 212, 215, 229, 253, 259, 290—299, 345, 358, 370, 374, 378, 379, 385
«Картинки с выставки» 9, 50, 56, 68, 84, 94, 127, 142, 152, 155—157, 159, 231, 274, 290—299, 347, 348, 369, 370, 373, 374, 378, 385
- Муффат Георг (1653—1704) — австрийский композитор 368, 379
- Мухаринская Лидия Сауловна (р. 1906) — музыковед-фольклорист, педагог 77—80, 214
- Мюллер Вильгельм (1794—1827) — немецкий поэт 258
- Мясковский Николай Яковлевич (1881—1950) — композитор, муз. критик, муз.-обществ. деятель, педагог, профессор Московской консерватории 221, 359, 379

Назаров Яков Сергеевич (р. 1942) — кинорежиссер, фотограф-художник, племянник М. В. Юдиной 5

- Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — дирижер, композитор, муз. деятель 33
- Неедлы Зденек (1878—1962) — чешский обществ. и гос. деятель, историк музыки 283
- Нейгауз Генрих Густавович (1883—1964) — пианист, муз. писатель, педагог, профессор Московской консерватории 56, 88, 93, 154, 160, 200, 237, 241, 361
- Нейштадт Эббе — равнин в г. Невеле 207
- Неллус Эльга Ивановна — секретарь А. В. Оссовского 328
- Неллина (наст. фам. Микш) Вера Яковлевна (р. 1899) — диктор радио 83
- Нивинский Игнатий Игнатъевич (1881—1933) — живописец и график 60
- Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) — азербайджанский поэт, фило-соф 67, 68
- Николаев Леонид Владимирович (1878—1942) — пианист, композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории 4, 6, 32, 37, 39—41, 44, 130, 132, 133, 160, 179—189, 222, 247, 248, 251, 309—320, 323, 365, 369, 377
- Нимбург — воспитательница детской площадки в г. Невеле 208
- Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий философ 335
- Новалис (Фридрих фон Гарденберг) (1772—1801) — немецкий писатель 265, 266, 289
- Нокс Джон (1505—1572) — религиозный реформатор Шотландии 220
- Ноно Лунджи (р. 1924) — итальянский композитор, обществ. деятель 59, 60, 373
- Ньютон Исаак (1642—1727) — английский физик, астроном, математик 291
- Овидий (Публий Овидий Назон) (43 до н. э. — 17 н. э.) * римский поэт 279
- Одуэвская Мария Иннокентьевна (1907—1975) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 136, 138, 145
- Озеров Лев Адольфович (р. 1914) — поэт, литературный критик 127—129
- Ойстрах Давид Федорович (1908—1974) — скрипач, дирижер, педагог, профессор Московской консерватории 218
- Ольга Ивановна — помощница М. В. Юдиной 24
- Онеггер Артур (1892—1955) — французский композитор 152, 382, 384
- Орик Жорж (р. 1899) — французский композитор 366
- Орлов Николай Андреевич (1892—1964) — пианист 226
- Орочко Анна Алексеевна (р. 1898) — драматическая актриса 88
- Осмёркин Александр Александрович (1892—1953) — художник 49
- Осснан — легендарный воин и поэт кельтов (III в.), «сочинения Осснана», изданные в XVIII в., написаны шотландским поэтом Д. Макферсоном 265, 268, 275
- Оссовская Варвара Александровна (1886—1942) — пианистка, педагог, жена А. В. Оссовского 325, 326, 330
- Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — музыковед, педагог, профессор Ленинградской консерватории 4, 6, 101, 312, 320—332, 333, 339
- Павильонов Юрий Сергеевич (1907—1937) — художник 54
- Павлинов Павел Яковлевич (1881—1966) — художник 49

- Павлович Надежда Александровна (р. 1895) — поэтесса 259
- Павловская-Боровик Вера Ильинична (1886—1976) — певица 350
- Парадизи Пьетро Доменико (1707—1791) — итальянский композитор 379
- Парацельс Филипп (1493—1541) — немецкий врач и естествоиспытатель 305
- Парсамян Цогик Кегамовна (р. 1916) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 20
- Паскаль Блез (1623—1662) — французский философ, писатель, математик, физик 279
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — поэт 4, 34, 71, 77, 102, 126, 129, 161, 164, 209, 214, 220, 221, 224, 226, 232, 238, 255, 258—262, 264, 275, 277, 278, 288, 292, 372
- Паустовский Константин Георгиевич (1892—1968) — писатель 161
- Пахельбель Иоганн (1653—1706) — немецкий композитор, органист 72, 366, 379
- Пекелес Михаил Самойлович (р. 1899) — музыковед, педагог, профессор Московской консерватории и Института им. Гнесиных 241
- Пергамент Рувим Самуилович (1906—1965) — композитор, дирижер 210
- Перельман Натан Ефимович (р. 1906) — пианист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 184
- Перковский Петр (р. 1902) — польский композитор 379
- Перро Шарль (1628—1703) — французский писатель и критик 18
- Перселл Генри (1659—1695) — английский композитор, органист 368, 380
- Пескин Владимир — пианист, ученик М. В. Юдиной 315
- Песталоцци Луиджи (р. 1928) — итальянский музыковед, обществ. деятель 59
- Петр — вахтер Дома композиторов 217
- Петр I (1672—1725) 53
- Петрарка Франческо (1304—1374) — итальянский поэт 214
- Петри Эгон (1881—1962) — немецкий пианист, педагог 153, 311
- Петров Алексей Алексеевич (1859—1919) — муз. теоретик, педагог, профессор Петроградской консерватории 178
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) — художник 229, 230
- Петрова Фанна Сергеевна (1896—1975) — певица 216
- Пешкова Дарья Максимовна (р. 1927) — внучка А. М. Горького 234
- Пешкова (урожд. Волжина) Екатерина Павловна (1876—1965) — обществ. деятельница, литератор, жена А. М. Горького 229, 232, 234
- Пешкова Марфа Максимовна (р. 1925) — внучка А. М. Горького 234
- Пешкова (урожд. Введенская) Надежда Алексеевна (1901—1971) — художница, жена сына А. М. Горького Максима 232, 234
- Пикайзен Виктор Александрович (р. 1933) — скрипач 102, 385, 386
- Пикассо Пабло (1881—1973) — испанский живописец 124, 161
- Пиков Михаил Иванович (1903—1973) — художник 53
- Планк Макс (1858—1947) — немецкий физик-теоретик 305
- Платон (427 до н. э. — 347 до н. э.) — древнегреческий философ 36
- Платонов Андрей Платонович (1899—1951) — писатель 161, 209, 256
- Плутарх (ок. 46 — ок. 127) — древнегреческий писатель, историк, философ 281
- Половинкин Леонид Алексеевич (1894—1949) — композитор 330, 368, 379
- Понизовкин Юрий Владимирович (р. 1928) — пианист, педагог, ученик и ассистент М. В. Юдиной в классе камерного ансамбля 166, 173
- Попов Гавриил Николаевич (1904—1972) — композитор 317, 379
- Попов Константин Михайлович — руководитель Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества 269

- Попова Еликонида Ефимовна (1903—1964) — режиссер, жена В. Н. Яхонтова 136
- Попова Татьяна — певица 259
- Порет Алиса Ивановна (р. 1902) — художница 49—53, 270, 271, 352
- Порпора Никола (1686—1768) — итальянский композитор 327
- Постников Александр Петрович — муз. теоретик, композитор, педагог, профессор Витебской консерватории 333
- Потапова Софья Николаевна (р. 1900) — музыковед, педагог 62, 67, 68
- Пришвин Михаил Михайлович (1873—1954) — писатель 129
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) 4, 9, 10, 25, 61, 71, 84, 85, 89, 92, 100, 113, 117, 118, 134, 152, 154, 195, 196, 199, 226, 242—244, 292, 315, 317, 324, 328, 352, 353, 359, 360, 368—371, 374, 379, 380, 382, 385, 386
Концерт для фортепиано с оркестром № 2 g-moll, op. 16 9, 89, 91, 92, 241, 242, 324, 325, 330, 368, 381
«Ромео и Джульетта», балет 236
- Прокофьева (урожд. Кодина, артистический псевдоним — Лина Любера) Лина Ивановна (р. 1897) — певица, жена С. С. Прокофьева 26
- Проскурнин Николай (р. 1889) — композитор, ученик М. О. Штейнберга 333
- Протопопов Сергей Владимирович (1893—1954) — хоровой дирижер, педагог, композитор 236, 237, 240, 241, 361—364, 369
- Прохоров Сергей Александрович (р. 1909) — дирижер 103
- Пуленк Франсис (1899—1963) — французский композитор, пианист 152, 368, 379
- Пумпянский Лев Васильевич (1891—1940) — филолог, историк литературы 32, 338
- Пухальский Владимир Вячеславович (1848—1933) — пианист, композитор, муз. деятель, педагог, профессор Киевской консерватории 130, 132, 133, 314
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 11, 18, 45, 126, 141, 161, 164, 214, 224, 245, 253, 254, 259, 263, 266, 272, 279, 282, 285, 287—289, 293, 295, 305, 316, 317, 362, 363
- Пярт Арво (р. 1935) — эстонский композитор 379
- Пяст (Пестовский) Владимир Алексеевич (1886—1940) — поэт, переводчик 357
- Рабинович Александр Семенович (1900—1943) — музыковед 64, 65
- Рабинович Исаак Соломонович (р. 1897) — пианист 5, 241, 244, 362, 363
- Равель Морис Жозеф (1875—1937) — французский композитор 71, 173, 196, 226, 292, 325, 328, 368, 379
- Радлов Николай Эрнестович (1889—1942) — художник 230
- Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958) — режиссер 230
- Радлова Анна Дмитриевна (1896—1948) — поэтесса, переводчица 230
- Разумовская Вера Харитоновна (1904—1967) — пианистка, педагог, профессор Ленинградской консерватории 184
- Райх Зинаида Николаевна (1894—1939) — актриса, жена В. Э. Мейерхольда 250
- Ракицкий Иван Николаевич (1883—1942) — художник 234
- Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор, муз. теоретик 88, 368, 379

- Рамюз Шарль Фердинанд (1878—1947) — швейцарский писатель 107
- Ратгауз Даниил Максимович (1869—1937) — поэт, переводчик 258
- Рахлин Натан Григорьевич (р. 1906) — дирижер 369
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — композитор, пианист, дирижер 9, 84, 93, 125, 168, 173, 258, 310, 379, 381
- Регер Макс (1873—1916) — немецкий композитор, дирижер, пианист, органист 382
- Редин Евгений Иванович (1882—1957) — поэт, переводчик 259, 269
- Рельштаб Людвиг (1799—1869) — немецкий писатель, муз. критик 268, 286
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский живописец 101, 135, 229, 273
- Рензин Виктор Исаевич (р. 1931) — пианист, музыковед, педагог 6, 41, 130, 177—189, 309, 321, 333, 365
- Рензин Исай Михайлович (Шура) (1903—1969) — пианист, педагог, профессор Ленинградской консерватории 184, 309, 312, 313, 367
- Респили Отторино (1879—1936) — итальянский композитор 382
- Рильке (Rilke) Райнер Мария (1875—1926) — австрийский поэт, прозаик, историк искусства 126, 266, 283, 306, 350
- Риман Хуго (1849—1919) — немецкий музыковед 245
- Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940) — музыковед, сын Н. А. Римского-Корсакова 137
- Римский-Корсаков Всеволод Андреевич (1917—1942) — филолог, сын А. Н. Римского-Корсакова и Ю. Л. Вейсберг 341, 342
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) 31, 211, 245, 259, 295, 381
- Рихтер Святослав Теофилович (р. 1915) — пианист 216
- Роден Огюст (1840—1917) — французский скульптор 90
- Рождественская Наталия Петровна (р. 1900) — певица 216
- Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт 350
- Рождественский Геннадий Николаевич (р. 1931) — дирижер, пианист 100, 108—113, 372, 384
- Розанов Виктор Алексеевич (1899—1972) — пианист, заместитель директора Музгиза 275
- Розанов Сергей Васильевич (1870—1937) — кларнетист, педагог, профессор Московской консерватории 195
- Розбауд Ганс (1895—1962) — австрийский дирижер 112, 113
- Розенблатт Ольга Людовиковна (р. 1909) — художница, ученица В. А. Фаворского 237
- Роллан Ромен (1866—1944) — французский писатель, муз. критик 81, 228, 306
- Росси Саламоне (ок. 1570 — ок. 1630) — итальянский композитор 327
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — композитор, пианист, дирижер, муз. деятель, педагог 28, 32, 225, 367
- Рублев Андрей (ок. 1360 — ок. 1430) — художник 253, 300
- Ругевич Анна Сергеевна — врач, внучка А. Г. Рубинштейна 225
- Русецкий Григорий Антонович — директор учительской семинарии в г. Невеле 207
- Руссель Альбер (1869—1937) — французский композитор 366
- Рустановли Шота — грузинский поэт XII в. 262
- Рыбинский Виктор Пантелеймонович (р. 1930) — певец, солист Московской филармонии 265, 276, 374
- Рыбникова Любовь Федоровна (1887—1956) — секретарь дирекции Персимфанса 350, 360

- Рюккерт Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт 265, 268, 275
- Рязанов Петр Борисович (1899—1942) — композитор, музыковед, педагог, профессор Ленинградской консерватории 136, 317, 359, 360, 368, 380
- Сабашников Михаил Васильевич (1871—1943) — книгоиздатель 349, 350, 357, 358
- Саввин Глеб — певец 259
- Савин Александр Николаевич (1873—1923) — историк 220
- Савшинский Самарий Ильич (1891—1968) — пианист, муз. писатель, педагог, профессор Ленинградской консерватории 41—45, 183, 310, 311, 350, 352
- Салтыков Кирилл Георгиевич (1914—1939) — пианист, студент Московской консерватории 20, 243, 369, 378
- Салтыкова (урожд. Куракина) Елена Николаевна (1885—1955) — мать К. Г. Салтыкова 20, 57
- Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — пианист, педагог, дирижер, муз.-обществ. деятель 187
- Сафонова Елена Васильевна (р. 1902) — художница, дочь В. И. Сафонова 61
- Сахаров Матвей Иванович — пианист, концертмейстер Большого театра 218
- Свелинк Ян Питерс (1562—1621) — голландский композитор, органист 282
- Свешников Александр Васильевич (р. 1890) — дирижер, муз. деятель, педагог, профессор Московской консерватории 259
- Свиридов Георгий Васильевич (р. 1915) — композитор 168, 370, 379
- Сгамбатти Джованни (1841—1914) — итальянский композитор, пианист 377
- Себастьян Георг (р. 1903) — венгерский дирижер 90, 368
- Сельвинский Илья Львович (1899—1968) — поэт 9
- Селю Юлиан Сергеевич (р. 1910) — искусствовед 25
- Семенов Глеб Иванович (р. 1933) — переводчик, педагог 25
- Семерницкая (урожд. Гинзбург) Фрида Мироновна (р. 1905) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 5, 138
- Сенкар Эуген (р. 1891) — венгерский дирижер 368
- Сенкевич Елена Богдановна — дирижер 85, 86
- Сен-Санс Шарль Камиль (1835—1921) — французский композитор, пианист, дирижер, муз. деятель 370, 376
- Серебрякова Зинаида Евгеньевна (1884—1967) — художница 101
- Серовский Казимеж (р. 1922) — польский композитор 379, 382, 385
- Сигети Жозеф (1892—1973) — венгерский скрипач 160
- Синельникова Мария Давыдовна (р. 1899) — драматическая актриса 88
- Сирота Лео (р. 1885) — пианист 153, 311
- Скарлатти Доменико (1685—1757) — итальянский композитор, клавесинист 71, 72, 371, 379
- Склифосовский Николай Васильевич (1836—1904) — хирург 16
- Скобло Валентин Аркадьевич (р. 1932) — звукорежиссер Всесоюзной студии грамзаписи фирмы «Мелодия» 114—122
- Сковорода Григорий Саввич (1722—1794) — философ, поэт 267
- Скотт Вальтер (1771—1832) — английский писатель 24, 164, 231, 265
- Скофилд Пол (р. 1922) — английский актер 26
- Скржинская Елена Чеславовна (р. 1897) — историк 22, 354
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) 141, 173, 217, 242—244, 248, 249, 315, 366, 368, 379, 380, 381

- Скрябина (урожд. Исакович) Вера Ивановна (1875—1920) — пианистка, педагог, профессор Петроградской консерватории, жена А. Н. Скрябина 249
- Скрябина-Татаринова Мария Александровна (р. 1911) — научный сотрудник Музея А. Н. Скрябина, дочь А. Н. Скрябина 217, 249
- Слатин Илья Ильич (1845—1931) — пианист, дирижер 28
- Слободская Ода Абрамовна (р. 1895) — певица, солистка Марининского театра 248
- Сметачек Вацлав (р. 1906) — чешский дирижер 371
- Снопков Петр Павлович — театральный художник 50
- Солер Антонио (1729—1783) — испанский композитор, муз. теоретик, клавишник, органист 72
- Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ, поэт 208, 255, 277, 353, 354, 355
- Солон (между 640 и 635 до н. э. — ок. 559 до н. э.) — политический деятель Древней Греции, автор элегий 279
- Сосновская Елена Михайловна (р. 1903) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 20
- Софокл (ок. 496 до н. э. — 406 до н. э.) — древнегреческий драматург 87
- Софроницкая (урожд. Скрябина) Елена Александровна (Ляля) (р. 1900) — пианистка, дочь А. Н. Скрябина, жена В. В. Софроницкого 222, 249
- Софроницкая Ирина Ивановна (р. 1920) — научный сотрудник Музея А. Н. Скрябина 217
- Софроницкий Александр Владимирович (р. 1921) — астроном и математик, педагог, сын В. В. Софроницкого 217
- Софроницкий Владимир Владимирович (1901—1961) — пианист, педагог, профессор Ленинградской и Московской консерваторий 4, 5, 32, 39, 41, 49, 65, 184, 186, 189, 217, 222, 246—252, 314, 315, 340, 341, 366, 367, 373, 375
- Спалланцани Ладзаро (1729—1799) — итальянский натуралист 161
- Старчаков Александр Осипович (1895—1937) — журналист 230
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — худож. и муз. критик, историк искусства, археолог 46, 291, 293
- Степанов Николай Леонидович (1902—1972) — литературовед 251, 266
- Стерлигов Владимир Васильевич (1904—1973) — художник, ученик К. С. Малевича 26, 49, 270
- Столяров Григорий Арнольдович (1892—1963) — дирижер, педагог, профессор и директор Московской консерватории 341, 342
- Стравинская (урожд. Холодовская) Анна Кирилловна (1854—1939) — мать И. Ф. Стравинского 104
- Стравинская Ксения Юрьевна (р. 1906) — архитектор, племянница И. Ф. Стравинского 99—105, 107, 108
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) 4, 6, 9, 10, 23, 33, 46, 58, 59, 75, 92, 99—108, 110, 113, 117, 125, 152, 154, 160, 163, 164, 172, 199, 200, 226, 244, 297, 305, 306, 315, 317, 345, 367, 369, 372—374, 380—382, 384, 385
- «Весна священная» 236
- Стравинский Федор Игнатьевич (1843—1902) — певец 104
- Страшинский Ольгерд (р. 1903) — польский дирижер 371
- Стрельников Николай Михайлович (1888—1939) — композитор, дирижер, муз. критик 248
- Струве Кирилл Васильевич (р. 1906) — пианист, ученик М. В. Юдиной 312, 313

- Стучинская Ида Григорьевна (р. 1905) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 138, 144—147
- Сувчинский Петр Петрович (р. 1892) — муз. писатель 101, 102, 108, 164
- Суслович Наталия Львовна (р. 1932) — библиограф, переводчица 5
- Сутеев Владимир Григорьевич (р. 1903) — график 25
- Табидзе Нина Александровна (1900—1965) — жена поэта Тициана Табидзе 261
- Талих Вацлав (1883—1961) — чешский дирижер, скрипач 367
- Тамм — инспектор Таллинской консерватории 226
- Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — композитор, муз. теоретик, пианист, педагог, профессор Московской консерватории 9, 39, 125, 149, 168, 173, 187, 188, 201, 203, 221, 280, 296, 336, 364, 367, 383
- Квintет g-moll 93, 174, 195—198, 201, 202, 221, 274, 327, 328, 330, 366, 367, 383, 384
- «Орестея», опера по трилогии Эсхила 55, 72, 88, 221, 235—239, 269, 345, 361, 363, 369, 370, 383
- Тарле Евгений Викторович (1875—1955) — историк 335, 337
- Татлин Владимир Евграфович (1885—1953) — художник, скульптор 49
- Таузинг Карл (1841—1871) — польский пианист 376, 377
- Тейтельбаум-Левинсон Фрида Давыдовна — пианистка, педагог М. В. Юдиной 28, 365
- Терентьев — снайпер (см. письмо к М. В. Юдиной) 216
- Тибо Жак (1880—1953) — французский скрипач 36
- Тик Людвиг Иоганн (1773—1853) — немецкий писатель, переводчик 290
- Тиличев Владимир Юрьевич (1908—1969) — пианист, педагог 363
- Тиличева (урожд. Оттен) Евгения Оскаровна (р. 1893) — друг М. В. Юдиной 18, 32
- Тиртей (VII—VI вв. до н. э.) — древнегреческий поэт 279
- Тихий Василий Филиппович — певец 354
- Тихонов (Серебров) Александр Николаевич (1880—1956) — писатель 230
- Тищенко Борис Иванович (р. 1939) — композитор 276
- Толстой Алексей Николаевич (1883—1945) — писатель 229, 232, 233, 372
- Толстой Иван Иванович (1880—1954) — филолог 220, 238
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 18, 316, 317
- Томашевские: семья литературоведа Бориса Викторовича Томашевского (1890—1957) 277
- Томашевский Николай Борисович (р. 1924) — литературовед, переводчик 59
- Трубецкой Сергей Николаевич (1862—1905) — философ, публицист 291
- Тубянский Михаил Израилевич (1893—1943) — востоковед-индолог, переводчик 344
- Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) — писатель, литературовед 228
- Тэн Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, эстетик 36
- Тюлин Юрий Николаевич (1893—1978) — композитор, музыковед, педагог, профессор Ленинградской консерватории 214, 317, 376
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — поэт 161, 164, 209, 212, 224, 252, 266, 279, 282, 283, 289, 291
- Успенский Николай Николаевич — юрист в г. Невеле 207
- Ухтомский Алексей Алексеевич (1875—1942) — физиолог 4, 239
- Ушаков Сергей Александрович (1904—1944) — историк-медиевист 219

- Фаворский Владимир Андреевич** (1886—1964) — художник 4, 19, 40, 49, 53, 54, 112, 126, 129, 166, 190, 236, 237, 257, 269, 300, 303, 366, 373
Фальконе Этьен Морис (1716—1791) — французский скульптор 52
Фалья Мануэль де (1876—1946) — испанский композитор, пианист 380
Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890—1962) — композитор, пианист, педагог, профессор Московской консерватории 187, 376
Феогнид (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт 279
Ферми Энрико (1901—1954) — итальянский физик 305
Фёрстер Йосеф Богуслав (1859—1951) — чешский композитор 168
Фет Афанасий Афанасьевич (1820—1892) — поэт 283, 285, 288
Филонов Павел Николаевич (1883—1941) — художник 49, 270
Фиттельберг Гжегож (1879—1953) — польский дирижер, композитор 328, 368
Фишер Эдвин (1886—1960) — швейцарский пианист, дирижер 191
Флиер Яков Владимирович (1912—1977) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории 218
Флоренский Павел Александрович (1882—1943) — естествоиспытатель, богослов, писатель 4, 53, 272, 302, 303
Фогель Владимир Рудольфович (р. 1896) — композитор 329, 330
Фомин Евстигней Ипатьевич (1761—1800) — композитор 236
Франк Сезар (1822—1890) — французский композитор, органист 154, 155, 168, 173, 370, 380, 383
Фрейденберг Ольга Михайловна (1890—1955) — филолог 220
Фрид Оскар (1871—1941) — немецкий дирижер, композитор 316
Фридман Валентина Михайловна (р. 1904) — пианистка, педагог, ученица М. В. Юдиной 5, 138
Фробергер Иоганн Якоб (1616—1667) — немецкий композитор, органист 72
Фролов Маркиан Петрович (1892—1944) — композитор, муз.-обществ. деятель 333
Фукс Иоганн Непомук (1842—1899) — немецкий композитор 380
- Ханцин Иза Давыдовна** (р. 1899) — пианистка 350, 352
Хармс (Ювачёв) Даниил Иванович (1906—1942) — писатель 49, 51, 262, 269—271
Хейфец Яша (Иосиф Робертович) (р. 1901) — скрипач 36
Хёльти Людвиг Кристоф Генрих (1748—1776) — немецкий поэт 268, 275
Хемингуэй Эрнест (1899—1961) — американский писатель 256
Херсонский Григорий (р. 1937) — тромбонист 385
Хиндемит Пауль (1895—1963) — немецкий композитор, альтист, муз. писатель 9, 10, 40, 61, 71, 72, 92, 93, 100, 111, 115, 117, 121, 149, 152, 160, 161, 163, 164, 172, 193, 199, 200, 244, 315, 345, 350, 359, 367, 368, 372, 380, 381, 383—386
Хлебников Велимир (Виктор) Владимирович (1885—1922) — поэт 55, 60, 61, 126, 251, 266, 272, 298, 373
Хлебникова Вера Владимировна (1890—1941) — художница, сестра В. В. Хлебникова 60, 61
Ходасевич Валентина Михайловна (1894—1970) — художница 233
Хоменко Владимир Владимирович (р. 1915) — контрабасист 198
Хренников Тихон Николаевич (р. 1913) — композитор, обществ. деятель 105
Хуродзе Зураб Захаревич (р. 1925) — дирижер 373

Цветаева Марина Ивановна (1894—1941) — поэтесса 258, 292

- Цейтлин Лев Моисеевич (1881—1952) — скрипач, педагог, профессор Московской консерватории 221
- Цейтлин Яков Моисеевич (р. 1921) — математик, племянник М. В. Юдиной 21
- Цицерон Марк Туллий (106 до н. э. — 43 до н. э.) — оратор, политический деятель 239
- Цуккерман Виктор Абрамович (р. 1903) — музыковед, педагог, профессор Московской консерватории 241
- Цурмюлен Софья Францевна (1856—?) — пианистка, педагог, профессор Петербургской консерватории 178
- Цыганов Дмитрий Михайлович (р. 1903) — скрипач, педагог, профессор Московской консерватории, возглавлял Квартет им. Бетховена 197, 198, 203, 216, 384, 385
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) 9, 84, 101, 168, 173, 197, 201, 258, 259, 292, 330, 369, 380, 381, 383
«Лебединое озеро» 236
«Щелкунчик» 26, 236
- Чарекишвили Тамара Иосифовна (р. 1912) — пианистка, педагог, профессор Тбилисской консерватории 62, 66, 67
- Чарушин Евгений Иванович — детский писатель, художник 25
- Челишева Ирина Александровна (р. 1906) — пианистка, педагог 138
- Черепнин Александр Николаевич (1899—1977) — композитор, пианист, сын Н. Н. Черепнина 206
- Черепнин Николай Николаевич (1873—1945) — композитор, дирижер, педагог, профессор Петербургской консерватории 31, 182, 206, 223, 224, 365
- Черноброва-Левина Роза Соломоновна (р. 1911) — пианист, педагог, ученица М. В. Юдиной 5, 45, 138
- Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) (1880—1932) — поэт 254
- Черткова Олимпиада Дмитриевна (1878—1951) — медицинская сестра в доме А. М. Горького 233
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) 208, 209, 238
- Чиковани Марика Николаевна (1910—1966) — жена Симона Чиковани 268
- Чиковани Симон Иванович (1903—1966) — поэт 268
- Чуковский Корней Иванович (1882—1969) — писатель, литературовед 25
- Чуковский Николай Корнеевич (1904—1965) — писатель, сын К. И. Чуковского 262
- Чулаки Михаил Иванович (р. 1908) — композитор, педагог, профессор Московской консерватории, ученик М. В. Юдиной 45, 148—153
- Чхартишвили Тамара Евстафиевна (р. 1897) — педагог, профессор Тбилисской консерватории 63
- Шаборкина Анастасия Григорьевна (р. 1911) — концертмейстер 217
- Шаборкина Татьяна Григорьевна (р. 1906) — пианистка, музыковед, директор Музея А. Н. Скрябина 217
- Шагал Марк Захарович (р. 1889) — живописец 161
- Шаламов Варлам Тихонович (р. 1907) — поэт 161
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) — певец 46
- Шапорин Юрий Александрович (1887—1966) — композитор, педагог, профессор Московской консерватории 43, 136, 229, 230, 232, 316, 317, 333, 341, 358, 361, 367, 380, 384
- Шаховская Наталия Николаевна — виолончелистка 385

- Шацкая (урожд. Демьянова) Валентина Николаевна (1882—1978) — пианистка, муз. деятель 237
- Шацкес Авраам Владимирович (1900—1961) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории 153
- Шварц Иосиф Захарович (р. 1900) — пианист, педагог 310—312
- Шварц Надежда Вячеславовна (р. 1911) — хормейстер, педагог 78
- Шведе — гувернантка в семье родителей М. В. Юдиной 17
- Шведе-Радлова Надежда Константиновна (1894—1943?) — художница, жена Н. Э. Радлова 230
- Шебалина (урожд. Губе) Алиса Максимовна (р. 1901) — врач, жена композитора В. Я. Шебалина 221
- Шедель Гартман (1440—1514) — немецкий гуманист и хронист 280
- Шейдин Александр Абрамович (р. 1926) — альтист 166
- Шекспир Уильям (1546—1616) 43, 161, 164, 253, 255, 259, 277—279, 290, 305
- Шёнберг Арнольд (1874—1951) — австрийский композитор 152, 244, 331, 380, 383
- Шергины: семья писателя-фольклориста Бориса Викторовича Шергина (1896—1973) 361
- Шереметев Александр Дмитриевич (1859—1919) — муз. деятель, дирижер, композитор 185
- Шеринг Арнольд (1877—1941) — немецкий историк музыки 284, 294
- Шерхен Герман (1891—1966) — немецкий дирижер, педагог 368
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург 45, 161, 164, 263, 265, 268, 275
- Шиллингер Иосиф (1895—1943) — композитор и муз. теоретик 317, 383
- Шимановский Кароль (1882—1937) — польский композитор, пианист 71, 154, 325, 368, 372, 380
- Ширинский Василий Петрович (1901—1965) — композитор, скрипач, дирижер, педагог, профессор Московской консерватории; участник Квартета им. Бетховена 195, 198, 216, 383
- Ширинский Сергей Петрович (1903—1974) — виолончелист, педагог, профессор Московской консерватории; участник Квартета им. Бетховена 195, 197, 198, 216, 327, 384, 385
- Шишмарев Владимир Федорович (1874—1957) — филолог 349, 350
- Шишмарева Татьяна Владимировна (р. 1905) — художница, дочь В. Ф. Шишмарева 106, 107
- Шкловский Виктор Борисович (р. 1893) — писатель, литературовед 262, 357
- Шлегели: немецкие писатели, братья Август (1767—1845) и Фридрих (1772—1829) 30, 268
- Шнабель Артур (1882—1951) — немецкий пианист, композитор, педагог 337, 338
- Шолом-Алейхем (Рабинович Шолом Наумович) (1859—1916) — писатель 208, 209
- Шопен Фридерик (1810—1849) 9, 71, 86, 141, 146, 151, 164, 233, 239, 243, 251, 282, 292, 315, 319, 325, 368, 369, 372, 380
- Двадцать четыре прелюдии, ор. 28 164, 315, 369, 372, 373, 380
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) 4, 5, 21, 39—41, 43, 82, 84, 93, 117, 129, 154, 159, 160, 168, 170, 172, 183, 184, 187, 198—200, 202, 203, 211, 215, 244, 245, 252—257, 291, 367, 369, 371, 373, 380, 383
- Квинтет g-moll, ор. 57 40, 165, 166, 172, 197, 202—203, 256, 257, 369, 383

- Соната для виолончели и фортепиано d-moll, op. 40 256, 383
Соната для фортепиано № 2 h-moll, op. 64 43, 76, 92, 93, 100, 115,
140, 253, 370, 372, 374, 380, 384
Тринадцатая симфония b-moll, op. 113 253, 256
- Шпиннер Леопольд (р. 1906) — австрийский композитор 374, 380
- Штейн Алексей Федорович (1870—1959) — пианист, педагог, профессор
Ленинградской консерватории 179
- Штейнберг Дмитрий Максимилианович (Митя) (1909—1962) — биолог,
сын М. О. Штейнберга 333, 341
- Штейнберг Зоя (р. 1899) — врач, племянница М. В. Юдиной 29
- Штейнберг Ксения Максимилиановна (Лиса) (р. 1914) — филолог, дочь
М. О. Штейнберга 333, 341
- Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946) — композитор, педагог,
профессор Ленинградской консерватории 4, 6, 180—182, 188, 189, 224,
309, 313—315, 320, 321, 323, 325, 332—344, 365, 366
- Штейнберг (урожд. Римская-Корсакова) Надежда Николаевна (1884—
1971) — жена М. О. Штейнберга 4, 332—338, 341, 342
- Штейнберг Сая (Александр Григорьевич) (1907—1942) — пианист, уче-
ник М. В. Юдиной 138
- Штейнберг Сергей Максимилианович (Сереза) (1911—1959) — художник,
сын М. О. Штейнберга 333, 341
- Штидри Фриц (1883—1968) — австрийский дирижер 51, 83, 317, 368
- Штильман Натан Ниссонович (1911—1962) — звукорежиссер 114, 117
- Штокгаузен Карлгейц (р. 1928) — немецкий композитор, дирижер, муз.
писатель 23, 107
- Штраус Рихард (1864—1949) — немецкий композитор, дирижер 223
- Штрейхер Любовь Львовна (1888—1958) — композитор, педагог 337, 338,
339—342, 345, 346, 350, 352
- Штример Александр Яковлевич (1888—1961) — виолончелист, педагог,
профессор Ленинградской консерватории 44, 341, 355
- Шуберт Франц (1797—1828) 4, 9, 71, 75, 84, 85, 92, 108, 117, 150, 164, 168,
170, 197, 198, 200, 203, 206, 223, 233, 244, 245, 255, 257—277, 338, 367,
369—373, 380, 383, 385
Песни 37, 47, 257—277, 369, 371, 373
- Шуман Роберт (1810—1856) 9, 30, 85, 92, 139, 151, 154, 158, 168, 223, 258,
268, 291, 305, 313, 330, 338, 348, 359, 366, 367, 371, 373, 380, 381, 383
Фантазия C-dur, op. 17 30, 37, 85, 231, 310, 315, 338, 380
- Шютц Генрих (1585—1662) — немецкий композитор 282
- Щеглов Юрий Константинович (р. 1937) — филолог, литературовед 279
- Щеголев Павел Елисеевич (1877—1931) — литературовед 230
- Щербачев Владимир Владимирович (1889—1952) — композитор, педагог,
профессор Ленинградской и Тбилисской консерваторий 43, 136, 152,
188, 211—214, 230, 315, 330, 333, 341, 348, 357, 359, 366, 367, 371, 381
- Щуко Елизавета Георгиевна (р. 1931) — геолог, дочь Л. Н. Браудо 213
- Эйнштейн Альберт (1879—1955) — физик 161, 247, 305
- Эйхендорф Йозеф (1788—1857) — немецкий писатель 268
- Элиава-Габуня Сусанна Николаевна (р. 1904) — пианистка, педагог 63,
268
- Элиасберг Карл Ильич (1907—1978) — дирижер 371, 372

- Элиот Томас Стерн (1888—1965) — англо-американский поэт, драматург, критик 107
Энери Иренэ (Горяинова-Чегодаева Ирина Алексеевна) (р. 1897) — пианистка 335
Эсхил (525 до н. э. — 456 до н. э.) 87, 88, 364

- Юдин Анатолий Яковлевич (1901—1941) — пианист, двоюродный брат М. В. Юдиной 28
Юдин Абрам Гаврилович (1860?—конец 20-х гг.) — врач, дядя М. В. Юдиной 16
Юдин Александр Гаврилович (1863? — 1919) — дядя М. В. Юдиной 16, 270
Юдин Борис Вениаминович (р. 1904) — кинодраматург, младший брат М. В. Юдиной 15, 17—19, 33, 345, 346
Юдин Вениамин Гаврилович (1864—1943) — врач, отец М. В. Юдиной 15—19, 23, 28, 178, 370
Юдин Гавриил Абрамович (1830? — 1905) — дед М. В. Юдиной 16
Юдин Гавриил Яковлевич (р. 1905) — дирижер, композитор, двоюродный брат М. В. Юдиной 27—35, 181, 189, 333, 373
Юдин Герасим Гаврилович (1856? — нач. 30-х гг.) — дядя М. В. Юдиной 16
Юдин Лев Александрович (1903—1941) — художник, двоюродный брат М. В. Юдиной 270, 271
Юдин Лев Вениаминович (1892—1964) — врач, старший брат М. В. Юдиной 15, 25
Юдин Михаил Алексеевич (1893—1948) — композитор, педагог, профессор Ленинградской и Казанской консерваторий 136, 359, 367, 381
Юдин Яков Гаврилович (1869—1930) — юрист, дядя М. В. Юдиной 16, 28
Юдина Анна — бабушка М. В. Юдиной 16
Юдина Анна Вениаминовна (1896—1970) — переводчица, сестра М. В. Юдиной 15, 17, 20, 27, 205, 208, 291
Юдина Берта Гавриловна (1876—1961) — врач, тетка М. В. Юдиной 16
Юдина Вера Вениаминовна (р. 1926) — геолог, младшая сестра М. В. Юдиной 15—27
Юдина Елена Гавриловна (1866? — нач. 30-х гг.) — врач, тетка М. В. Юдиной 16
Юдина (урожд. Горохова) Мария Алексеевна (р. 1903) — художник-педагог, жена художника Л. А. Юдина 270
Юдина (урожд. Рабинович) Полина Исаковна (1873—1961) — певица, тетка М. В. Юдиной 29, 324
Юдина (урожд. Златина) Ранса Яковлевна (1868—1918) — мать М. В. Юдиной 15, 19, 21, 23, 28, 208, 365
Юдина Сарра Гавриловна (1854? — конец 20-х гг.) — тетка М. В. Юдиной 16
Юдина Флора Вениаминовна (1891—1961) — врач, старшая сестра М. В. Юдиной 15, 17, 205
Юдина (урожд. Кальмансон) Цецилия Яковлевна (1891—1964) — вторая жена В. Г. Юдина 19, 21, 24, 26
Юзефович Виктор Аронович (р. 1937) — музыковед 6, 195—203
Юргенсон Петр Иванович (1836—1904) — муз. деятель, издатель 107
Юренева Надежда Юрьевна — певица 102
Юрьевская Зинаида — певица 226

Юшкова (по мужу Залеская) Мария Константиновна (1884—195
пианистка 251

Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942) — пианист, муз. теорети-
педагог, профессор Киевской и Московской консерваторий 4—6, 69,
70, 88, 200, 216, 217, 235—246, 259, 299, 300, 360—365, 367, 369, 374

Яунзем Ирма Петровна (1897—1975) — певица, исполнительница и соби-
рательница народных песен 218, 341, 342, 355

Яхонтов Владимир Николаевич (1899—1945) — чтец 136, 218

Яшин Александр Яковлевич (1913—1968) — писатель 161

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
Предисловие	8

Воспоминания

<i>Воспоминания родных и друзей</i>	15
В. В. Юдина	15
Г. Я. Юдин	27
А. В. Бирмак	35
Д. Д. Шостакович	39
С. И. Савшинский	41
И. С. Маршак	45
А. И. Порет	49
Н. К. Бруни-Бальмонт	53
Л. Кутателадзе, М. Бочавер, Т. Чарекишвили, С. Потапова	62
В. Д. Конен	69
Л. С. Мухаринская	77
В. П. Бобровский	80
К. Х. Аджемов	82
Я. И. Зак	90
С. А. Бромберг	95
К. Ю. Стравинская	99
Г. Н. Рождественский	109
В. А. Скобло	114
М. В. Алпатов	123
Лев Озеров	127
<i>Воспоминания учеников</i>	130
А. Д. Артоболевская	130
А. П. Маслаковец	141
И. Г. Стучинская	144
М. И. Чулаки	148
А. М. Курис	154
М. А. Дроздова	158
Л. И. Маркиз	164

Статьи

Статьи о М. В. Юдиной	177
В. И. Рензин, В начале пути (Годы учения М. В. Юдиной, 1912—1921)	177
В. Крастинь, Бах в интерпретации М. Юдиной	189
В. А. Юзефович, Единомышленники (М. Юдина и Квартет имени Бетховена)	195

<i>Воспоминания и статьи М. В. Юдиной</i>	204
Февральская революция и Курсы Лесгафта (и немного о родном городе Невеле)	204
Немного о людях Ленинграда	209
Алексей Максимович Горький	227
Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском	235
Несколько слов о покойном драгоценном художнике Владимире Владимировиче Софроничком	246
Дмитрий Дмитриевич Шостакович (К 60-летию композитора)	252
Создание сборника песен Шуберта	257
Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса	277
Мусоргский Модест Петрович. «Картинки с выставки»	290
Мысли о музыкальном исполнительстве	299
<i>Фрагменты</i> (из высказываний М. В. Юдиной)	304

Материалы и документы

<i>Письма М. В. Юдиной</i>	309
М. В. Юдина — Л. В. Николаеву	309
М. В. Юдина — А. В. Оссовскому	320
М. В. Юдина — М. О. Штейнбергу и Н. Н. Штейнберг	332
М. В. Юдина — М. Ф. Гнесину	343
М. В. Юдина — Б. Л. Яворскому	360
<i>Краткий хронограф жизни и деятельности М. В. Юдиной</i>	365
<i>Репертуар М. В. Юдиной</i>	375
<i>Дискография</i>	384
<i>Указатель имен и названий произведений</i>	387

ИБ № 1008

МАРИЯ ВЕНИАМИНОВНА ЮДИНА

Составитель Анатолий Михайлович Кузнецов

Редактор А. Курцман Художник А. Захаров Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор А. Мамонова Корректор Г. Нугер

Сдано в набор 15/IV—77 г. Подп. к печ. 28/IV—78 г. А11681 Форм. бум. 60×84¹/₁₆
Печ. л. 27,5 (Условные 25,58) Уч.-изд. л. 24,93 (вкл. илл.) Тираж 10 000 экз.
Изд. № 3639 Зак. 354 Цена 1 р. 80 к. Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.