

0.4.  
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПАМЯТИ

АКАДЕМИКА

БОРИСА

ВЛАДИМИРОВИЧА

АСАФЬЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК СССР



*F. Heaguel*

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПАМЯТИ  
АКАДЕМИКА  
БОРИСА ВЛАДИМИРОВИЧА  
АСАФЬЕВА

*Сборник статей  
о научно-критическом наследии*



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
*Москва*  
*1951*

Ответственный редактор профессор  
Д. Б. Кабалевский

## ОТ АВТОРОВ

Сектор истории музыки Института истории искусств Академии Наук СССР совместно с Союзом советских композиторов СССР провел в связи с первой годовщиной со дня смерти выдающегося деятеля советской музыкальной культуры академика Б. В. Асафьева научную сессию, посвященную его памяти. На двух заседаниях этой сессии, состоявшихся 26 и 27 января 1950 г. в Центральном доме композиторов в Москве, был зачитан ряд докладов. С краткими речами в начале сессии выступили народный артист СССР композитор Р. М. Глиэр и директор Института истории искусств АН СССР академик И. Э. Грабарь. Доклад на тему «Б. В. Асафьев и некоторые вопросы советского музыкального творчества» прочитал заведующий сектором истории музыки ИИИ АН СССР проф. Д. Б. Кабалевский, на тему «Б. В. Асафьев — исследователь Глинки» — старший научный сотрудник сектора проф. Т. Н. Ливанова, доклад «Композитор и слушатель — одна из ведущих тем в работах Б. В. Асафьева» — старший научный сотрудник Дома-музея им. Чайковского в Клину Е. М. Орлова, доклад «Вопросы мелодики в работах Б. В. Асафьева» — старший научный сотрудник сектора доц. В. А. Васина-Гроссман, доклад «Вопросы анализа музыкальных произведений в работах Асафьева» — старший научный сотрудник сектора проф. И. Я. Рыжкин и доклад на тему «Музыкальное творчество Б. В. Асафьева» — зам. директора Ленинградской гос. консерватории им. Римского-Корсакова доц. А. Н. Дмитриев.

Огромное по своим масштабам и по богатству содержащихся в нем глубоких мыслей научно-критическое наследие Б. В. Асафьева в сущности почти еще не изучено и не обобщено, как не изучен и творческий путь самого Б. В. Асафьева.

Сессия ставила перед собой задачу сделать первый шаг в изучении музыковедческого (и отчасти композиторского) наследия Б. В. Асафьева, сосредоточив внимание в первую очередь на всем положительном, ценном, имеющем актуальное значение для современного этапа развития советского музыкознания и музыкального творчества.

Прочитанные на сессии речи и доклады легли в основу статей настоящего сборника. Специально для сборника написаны статья Д. Б. Кабалевского «Асафьев — Игорь Глебов» и статья Т. Н. Ливановой

«Б. В. Асафьев — исследователь русской музыкальной классики». Доклад А. Н. Дмитриева не включен в сборник, поскольку последний посвящен лишь научно-критическому наследию Б. В. Асафьева.

Авторы отчетливо сознают неполноту данной работы, наличие в ней некоторых существенных пробелов, известную эскизность изложения, вызванную небольшим объемом сборника. Тем не менее они надеются, что сборник этот сыграет известную роль, положив начало более глубокому и всестороннему изучению наследия Б. В. Асафьева.

Свой скромный труд авторы сборника посвящают светлой памяти Бориса Владимировича Асафьева.

Р. М. Глиэр

## УЧЕНый, МУЗЫКАНТ И ПАТРИОТ<sup>1</sup>

Советское музыкальное искусство понесло тяжелую утрату — не стало Бориса Владимировича Асафьева, большого и яркого музыканта-мыслителя, активного общественного деятеля, стоявшего в первом ряду выдающихся строителей советской музыкальной культуры.

Все мы высоко ценили музыкальный авторитет Бориса Владимировича. Именно его единодушно сочли мы достойным почетного избрания председателем Союза советских композиторов.

Борис Владимирович был человеком изумительной творческой одаренности, щедрого и могучего таланта. Широта его интеллектуальных интересов поражала своими масштабами, а творческий труд — неутомимой энергией и страстным стремлением раскрыть жизненную сущность музыки, делающей ее любимой и близкой миллионам людей.

Всю свою яркую творческую деятельность Асафьев без остатка отдал родному искусству, музыке. Нет возможности хотя бы в общих чертах рассказать о том существенно новом, чем Асафьев обогатил наше понимание русской музыкальной классики. Его многочисленные работы о Глинке, Мусоргском, Чайковском, Римском-Корсакове и других величайших представителях нашей музыкальной культуры знаменуют собой эпоху в развитии русской классической мысли о музыке. В своем подлинно новаторском подходе к творчеству великих гениев русской музыки Асафьев прежде всего стремился подчеркнуть ярко реалистическую сторону и демократический характер их творчества.

Исключительно мощный взлет научная и композиторская деятельность Асафьева получает в военные и послевоенные годы. Могучий патриотический подъем, охвативший народы нашей Родины, нашел выражение в целом ряде работ замечательного советского музыканта. «Мне казалось, — писал в те годы Асафьев, — что советская мысль не должна затихать и, тем более, молчать ни при каких невзгодах, обрушившихся на родину, и что, как ни скромна моя деятельность в огромных масштабах советского общегосударственного и культурного строительства, она не смеет приостанавливаться».

В этих словах Асафьев предстает перед нами как подлинный патриот и преданный сын своей великой социалистической Родины.

---

<sup>1</sup> Слово, произнесенное при открытии научной сессии, посвященной Б. В. Асафьеву в связи с первой годовщиной его смерти.

Несмотря на тяжелую болезнь, Асафьев до последних дней жизни продолжал трудиться. Идеи, планы и замыслы его были неисчислимы. Всем нам памятно его последнее публичное выступление на Первом всесоюзном съезде советских композиторов, в котором он подверг суровой критике формалистическое направление и вскрыл его порочные идейные корни. Доклад Бориса Владимировича был насыщен не только огромной житейской мудростью, но и подлинно юношеским энтузиазмом, несокрушимой верой в дальнейший расцвет советского музыкального искусства. И на этот раз, как и всегда, он призывал советских музыкантов стать ближе к жизни, к народу, служить ему своим творчеством.

Отмечая годовщину со дня смерти Бориса Владимировича Асафьева — ученого, музыканта и патриота своей великой Родины, мы обещаем еще энергичнее трудиться и работать во славу самого прекрасного, вдохновенного и передового советского искусства.

*И. Э. Грабарь*

## КРУПНЕЙШИЙ МУЗЫКОВЕД НАШИХ ДНЕЙ<sup>1</sup>

Хотя все мы уже год тому назад у свежей могилы Бориса Владимировича отдали себе отчет о значительности этой утраты, ее подлинную величину, ее невозместимость чувствуем только теперь, когда не видим его, нашего дорогого, нашего любимого Бориса Владимировича, не читаем его проникновенных статей, не слушаем его волнующих высказываний, не ощущаем его горячего длительного рукопожатия.

О чем бы ни заводил речь Борис Владимирович — о музыке, об искусстве вообще, о науке, технике, о далеком ли или близком прошлом, о будущем, — он всегда возвращался к настоящему, к советской действительности, к советским делам и советским людям. Как он восторгался даровитостью советской молодежи, как гордился нашими успехами во всех областях культуры, как верил в дальнейший сказочный рост этой культуры! Борис Владимирович ценил настоящее с нежностью влюбленного в жизнь. Именно эта черта и дала ему возможность принести так много нашему искусствоведению.

Борис Владимирович явления прошлого воспринимал всегда в неразрывной связи с настоящим. Это его главная и существенная особенность. Оттого так убедительны и увлекательны его наблюдения и суждения. Он не был ни сухим историком, ни сухим критиком, ни тем более сухим теоретиком, как многие из искусствоведов. Он во всем и всегда оставался пламенным энтузиастом и пропагандистом.

Глубина мысли и точность научного анализа у Асафьева неизменно сочетались с необыкновенным проникновением в существо изучаемого музыкального произведения, ибо он, как никто, обладал даром слушания музыки в тот самый момент, когда он ее анализировал, ни на минуту не теряя ощущения целостности данного произведения как живого, трепетного, творческого организма. Отсюда и необычайная верность его суждений.

Вы, вероятно, помните потрясающее начало одного из лучших исследований Асафьева, его этюда о «Евгении Онегине» Чайковского: «Предлагаемая работа о лирических сценах П. И. Чайковского „Евгений Онегин“ обладает одной существенной особенностью. Я веду собеседование об этом произведении так, как будто все время слушаю его».

Вот как сам Асафьев определяет свойство этого своего исследовательского метода. Оказывается, здесь все дело в том, чтобы не просто писать,

<sup>1</sup> Слово, произнесенное при открытии научной сессии, посвященной Б. В. Асафьеву в связи с первой годовщиной его смерти.

а беседовать и не только беседовать, а непрерывно при этом слышать музыку. Ту же мысль он выразил, говоря о своем анализе глинкинского «Руслана»: «Здесь я пытливо, насколько это в моих силах, старался услышать процесс создания „Руслана“». Вот почему классическое наследие для Асафьева — не далекая история, а музыка, звучащая сегодня. Великие классики для него — не мастера прошлого, а наши современники, помогающие создавать нашу социалистическую культуру.

Примером глубины и своеобразия асафьевской музыковедческой работы может служить его превосходная статья «Слух Глинки», написанная для сборника Института истории искусств Академии Наук, в котором он заведывал Сектором истории музыки от основания Института до дня своей кончины. Отправляясь от известного этюда Римского-Корсакова «Моцарт и Глинка», Асафьев дальше развивает мысль Николая Андреевича о том, что оба эти гения обладали особым видом музыкального слуха, выразившимся в высшей восприимчивости музыкального сознания. Исследуя шаг за шагом всю творческую деятельность Глинки, Борис Владимирович особо останавливается на самом воспитании слуха Глинки, его росте. Эта статья полна сверкающих мыслей, положений и сравнений.

Не раз высказывалось мнение, что Асафьев — подлинный хранитель заветов Одоевского, Серова, Стасова. Нет, не только хранитель, но продолжатель, развивавший и углублявший их идеи. Если Одоевский, Серов, Стасов были лучшими истолкователями музыки с точки зрения своего времени, то Асафьев — лучший истолкователь музыки с наших, советских позиций. Его гигантская эрудиция нисколько не подавляла непосредственного его восприятия, сохраняя полную свободу и независимость его суждений и приговоров. Как это изумительное свойство помогало ему делать временами феноменальные открытия, показывает хотя бы такой поучительный пример. В Клину, в Доме-музее Чайковского, хранится много рукописей гениального композитора, до сих пор окончательно не расшифрованных. Помню, как Борис Владимирович стремился поработать над ними. И вот он побывал в Клину. Я встретился с ним, когда он вернулся. Борис Владимирович прямо сиял. — «Что, видно, удачно съездили?» — «Еще как! Нашел целую неизвестную симфонию!». В десятки раз перелистанных музыковедами набросках Борис Владимирович находит абрисы симфонии, лежащей на грани «пятой» и «шестой».

Хотелось бы мне в заключение напомнить о днях блокады Ленинграда, когда на долю Бориса Владимировича выпала подлинно героическая роль. Его деятельность в осажденном городе может служить образцом беззаветного служения Родине, примером подлинного патриотизма. Трудности жизни не могли сломить его мужество. Живя в бомбоубежище, при свете коптилки, он продолжал трудиться, сочинял песни для защитников города Ленина и боевые статьи, монументальные симфонии и книги. Тогда-то именно Асафьев и создал свою замечательную книгу «Глинка», первую и пока единственную работу музыковеда, удостоенную Сталинской премии.

Храня в душе светлую память о незабвенном Борисе Владимировиче — крупнейшем музыковеде наших дней, пожелаем, чтобы его прекрасная трудовая жизнь и огромный научный и творческий вклад в советскую культуру долгие годы служили неиссякаемым источником изучения и замечательным примером самоотверженного труда.

## *Д.м. Кабалевский*

### Б. В. АСАФЬЕВ — ИГОРЬ ГЛЕБОВ

*(Эскиз характеристики идейно-творческого пути)*

Борис Владимирович Асафьев (Игорь Глебов) принадлежит к тому поколению советских музыкантов, которые осуществляют в своем лице живую, непосредственную связь между русской музыкальной классикой и советской музыкой.

Творческий путь музыкантов этого поколения был очень сложен и противоречив. Если начинался он на прочной основе лучших традиций русских музыкантов-классиков, в личном общении с ними, а зрелый период его протекал в условиях строительства великой культуры социалистического общества, то середина этого пути пролегла через трудную полосу реакции после поражения революции 1905 г., через полосу распространения различных течений реакционной идеалистической философии, через полосу господства декадентского, упадочного искусства. И лишь очень немногие художники этого поколения не испытали на себе в той или иной степени тлетворного влияния этого «самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции», как заклеил его А. М. Горький.

Изучая путь этих художников, оценивая оставленное ими наследие, мы не можем объяснять все их противоречия, заблуждения и ошибки одними лишь индивидуальными их свойствами. Мы обязаны вскрыть исторические корни этих противоречий, заблуждений, ошибок, вскрыть ту напряженную борьбу прогрессивных, здоровых начал, исходивших из глубин классических традиций, с реакционными влияниями декадентской эстетики, нахлынувшими с Запада и нашедшими благодарную почву в декадентски настроенных умах известной части русской интеллигенции. Эта борьба окрасила историю всего предреволюционного русского искусства, и, только вскрыв ее, мы можем до конца понять и всю картину в целом, и творчество отдельных художников. Только при этих условиях мы сумеем безошибочно отметить все реакционное, ложное, ненужное и выделить все прогрессивное, истинное, полезное для дальнейшего развития нашей отечественной культуры.

В этом отношении наследие Б. В. Асафьева представляет для изучения большие трудности. Огромное число научно-критических работ его содержит поистине неисчерпаемое богатство фактического материала, блестящих и метких наблюдений, глубоких и оригинальных мыслей, смелых и проникательных обобщений. На протяжении своего тридцатипятилетнего научно-творческого пути Б. В. Асафьев развивал прогрессивные традиции русских классиков-музыкантов и много способствовал росту и расцвету советской

музыкальной культуры. Преодолев былые идеалистические влияния, он решительно встал в ряд передовых советских музыкантов, поставивших своей целью перестроить наше историческое и теоретическое музыкознание на прочном фундаменте марксистско-ленинской научной методологии. Все это обеспечило Б. В. Асафьеву исключительное место в советской музыкальной культуре, дало ему неоспоримое право стоять в одном ряду с корифеями русской классической мысли о музыке — Одоевским, Серовым и Стасовым, сделало его признанным главой советской школы музыковедов.

Но при всем этом мы не можем и не имеем права проходить мимо глубоких противоречий, которыми отмечен путь Асафьева, мимо тех ошибок и заблуждений, которые содержатся в его ранних работах, даже несмотря на то, что впоследствии он сам подверг их резкой критике и преодолел в более поздних работах. Это тем более важно и необходимо потому, что уже появилась реальная опасность неправильного отношения к ранним работам Асафьева, как к работам, якобы целиком неприемлемым из-за наличия в них неверных мыслей и порочных методологических установок. В то же время мы без труда обнаруживаем, даже в наиболее уязвимых с точки зрения идейно-художественной и философски-методологической, ранних работах Асафьева, немало ценного, чем мы не вправе пренебрегать, что мы должны извлечь, очистить от ложных наслоений и включить в сокровищницу советского музыкознания.

\* \* \*

Родившись в 1884 г., Асафьев еще юношей застал последние годы расцвета русской классической музыкальной культуры. Он был свидетелем первых постановок шести последних опер Римского-Корсакова, первых исполнений последних симфонических произведений Балакирева и Лядова. Он был среди слушателей первой постановки на большой оперной сцене «Хованщины» Мусоргского. Он был современником Глазунова, был свидетелем расцвета выдающихся талантов Рахманинова и Скрябина. На оперной сцене и в концертах он слушал представителей замечательной плеяды русских певцов того времени во главе с Шаляпиным.

Когда Асафьеву минуло двадцать лет, он лично познакомился с Римским-Корсаковым и Стасовым, которые сразу же угадали в нем незаурядный музыкальный дар. Римский-Корсаков, познакомившись с композициями Асафьева, определил его стипендиатом в Петербургскую консерваторию. Стасов познакомил его с Горьким, Репиным, Шаляпиным, Глазуновым и Лядовым, вводя, по словам самого Асафьева, «в круг всесторонних идейно-художественных интересов и впечатлений».

Так выдающийся русский композитор и выдающийся русский художественный критик определили жизненную судьбу молодого Асафьева, направив его по пути искусства. И это факт не только внешне-биографического значения. Общение с корифеями русской музыкальной классики сыграло решающую роль в формировании художественных вкусов и идеалов Асафьева, определило все направление его деятельности и как критика и как композитора. Русская музыкальная классика стала стержневой темой Асафьева-музыковеда, традиции классической русской музыки стали путеводной звездой Асафьева-композитора.

И еще одну важнейшую черту передовой русской мысли о музыке воспринял через Стасова молодой Асафьев: глубокий интерес ко всему живому, современному, молодому и талантливому, и вместе с тем глубокую неприязнь к кабинетному, оторванному от жизни, схоластическому музы-

кознанию. Именно поэтому мы видим в Асафьеве идеальное сочетание ученого и критика-публициста. Его научные исследования всегда проникнуты острой критической мыслью, его критические статьи всегда глубоко научно обоснованы. Его теоретические работы покоятся на прочном историческом фундаменте, а исторические исследования всегда содержат продуманные и обоснованные теоретические обобщения и выводы. Эта черта ярко окрасила всю научно-критическую деятельность Асафьева, независимо от того, обращался ли он к темам живой современности или к темам далекого прошлого.

Всего несколько лет продолжались личные дружеские встречи Асафьева со Стасовым и Римским-Корсаковым, немногим дольше продолжалось его общение с Лядовым. И все же он глубоко впитал в себя заветы своих первых учителей и наставников. Пройдя через все трудности, все сложные противоречия, изгибы и срывы на своем творческом пути, Б. В. Асафьев предстает сейчас перед нами как талантливый продолжатель лучших традиций славного классического периода русской музыки.

\* \* \*

Круг интересов Асафьева, разнообразие затронутых им тем поистине безграничны. Нет, кажется, ни одного значительного явления мировой музыкальной культуры, которое не нашло бы хоть беглого отражения в его работах. Это и творчество композиторов-классиков и народное песнетворчество, это и проблемы музыкальной формы и музыкальная самодетельность, это и детское музыкальное воспитание и музыкальное исполнительство, это, наконец, музыкальное образование и, уж конечно, все проявления советской музыкальной культуры. Столь же разнообразен был Асафьев и в жанрах своих работ. Среди них есть крупные монографические работы и газетные публицистические заметки, обобщающие исследования, и популярные, пропагандистские статьи, драматические диалоги, и пояснения к концертным программам. Но не только музыка была предметом исследования Асафьева. Немало работ посвятил он поэзии и живописи. В одной из последних широко задуманных и частично осуществленных им работ «Мысли и думы» («Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве») одна часть посвящена поэзии, другая — русской живописи.

Однако среди всего многообразия затронутых Асафьевым тем есть основные, главнейшие, которые и количественно и качественно занимают во всем его наследии ведущее место, являясь основой его идейно-художественных интересов, служа твердой почвой всей его широкой деятельности.

Прежде всего, это — русская музыкальная классика, мировое значение которой, глубокая самобытность, величие и неоспоримое преимущество перед музыкой Запада отчетливо понимались Асафьевым с первых же шагов его научно-критической деятельности.

Восприняв от Стасова любовь к Глинке, Асафьев не переставал работать над изучением биографии и творчества великого основоположника русской классической музыки в течение всей своей жизни. «Собственно говоря, я не помню, когда бы я не работал над Глинкой», — признавался он в одной из последних своих статей. И действительно, нет почти ни одной работы Асафьева, где бы он не возвращался к имени Глинки, будь то работа о советском творчестве или о музыкальной форме, о Чайковском или о Григе, о народной песне или о системе музыкального образования. То новое и важное, что внес Асафьев своими работами о Глинке в изучение великого гения русской музыки, настолько значительно, что

одних этих работ было бы уже достаточно, чтобы обеспечить их автору выдающееся место в ряду крупнейших русских мыслителей о музыке.

Но не только над Глинкой работал Асафьев. Не меньшее место в его наследии занимает творчество Чайковского, которому Асафьев посвятил много блестящих работ. Цикл статей и монографических работ Асафьева о Чайковском глубоко и всесторонне раскрывает творческий облик великого русского композитора, и вряд ли во всей огромной литературе о Чайковском можно назвать что-либо лучшее, чем то, что написал о нем Асафьев.

Превосходные работы написаны Асафьевым также о Даргомыжском и Мусоргском, о Римском-Корсакове и Бородине, о Лядове, Глазунове, Рахманинове. Асафьеву принадлежит приоритет во всестороннем изучении русских композиторов до-глинкинской поры. И всюду Асафьев внес свое, новое, обоснованное не только глубоким проникновением в творчество и творческий метод великих музыкантов, но и всем богатым опытом строительства новой, социалистической культуры, осваивающей классическое наследие с новых, передовых позиций материалистического мировоззрения, отстаивающей лучшие достижения мировой культуры от посягательств декадентской эстетики разлагающегося буржуазного общества.

Проникновенные страницы посвятил Асафьев русской народной песне. Его статья «Композитор — имя ему народ» может быть поставлена в один ряд с лучшими высказываниями о русской песне Серова или Стасова. И здесь Асафьев не просто повторяет то, что было уже сказано его выдающимися предшественниками. Изучение народной песни для Асафьева было неразрывно связано с задачами советского массового песнетворчества, с важнейшим для всей советской музыки вопросом песенности как мелодической основы музыки. Резко и решительно восстает Асафьев против отвлеченной фольклористики, оторванной от современных творческих задач, фольклористики, ограничивающейся бесстрастным коллекционированием и систематизацией образцов преимущественно старинной народной песни.

Количественно не слишком большую, но насыщенную глубокими мыслями, точными определениями и значительными выводами часть наследия Асафьева представляют его работы, посвященные классикам западноевропейской музыки — Люлли, Моцарту, Шуберту, Шопену, Григу и другим. Его беглые высказывания о Бахе, Гайдне, Бетховене стоят иных многотомных исследований, — так глубоко умел он проникнуть в самую сердцевину исследуемого явления, так безошибочно точно увидеть в нем самое главное. Необходимо также отметить исключительный интерес Асафьева к зарубежной народной песне, в первую очередь и главным образом к песне славянских народов. Интерес этот особенно возрос у Асафьева в последний период его жизни, когда он с глубоким вниманием и сочувствием следил за процессом образования народно-демократических республик в братских славянских странах.

Большое место в работах Асафьева занимает советское музыкальное творчество, шире — советская музыкальная культура. Ей Асафьев посвятил и множество небольших, но всегда острых и содержательных статей в журналах и газетах, и крупные обобщающие исследования типа очерков «О советской опере», «О советском симфонизме», и большие проблемные доклады, например, доклад о путях развития советской музыки, сделанный им на Первом всесоюзном съезде советских композиторов в 1948 г. Ни одно мало-мальски значительное явление окружавшей его творческой жизни Асафьев не оставлял без внимания. Жадно вслушиваясь в творчество своих современников, он точно угадывал талантливых людей, умел поощ-

рить их, поддержать, дать меткую характеристику их сильных и слабых сторон. Всегда стремясь к тесному общению с массовым слушателем, с рядовыми посетителями концертов и театров, с любителями музыки, Асафьев на протяжении своей жизни написал множество популярных пропагандистских статей, пояснений к концертным и оперным программам, ставя своей целью сделать музыкальное искусство понятным, доступным и любимым самыми широкими массами слушателей.

Особое место в наследии Асафьева занимают его работы, посвященные музыкально-теоретическим проблемам, в первую очередь проблеме интонации и музыкальной формы. Работы эти далеки от обычного типа музыкально-теоретических исследований. Скорее их следовало бы назвать исследованиями о законах музыкального творчества и музыкального восприятия. Своим учением об интонации и о музыкальной форме Асафьев основательно подорвал формалистическое, схоластическое понимание музыкальной формы как ряда застывших, в лучшем случае, имманентно развивающихся схем, подлежащих изучению путем подсчета тактов, вне образно-идейного содержания музыки, вне течения живой творческой мысли, живого интонирования, вне реального восприятия слушателем.

Таковы главные, хотя и далеко не все, темы, разработанные Асафьевым в его научно-критических трудах. И всюду и во всем присутствует основная характерная для Асафьева черта: живое ощущение современных творческих задач, активное, творческое отношение к изучаемому явлению. Недаром сам Асафьев часто любил подчеркивать, что он-де никакой не музыковед, а просто музыкант, жадно вслушивающийся в музыку, воспринимающий ее в живом интонировании и пытающийся обосновать теоретически свой опыт вслушивания, вникания в звучащее, интонируемое искусство. И не случайно писал Асафьев: «Основное пожелание к музыковедам, с точки зрения интонационного метода анализа, очень простое и, можно сказать, единственное: если музыка не услышана, — не надо браться за анализ. Услышать — это уже понять»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Начало деятельности Б. В. Асафьева как критика, публициста и музыкального исследователя, под псевдонимом Игорь Глебов, относится к 1914 г., если не считать нескольких более ранних концертных рецензий, напечатанных в петербургских газетах. К этому времени он уже окончил историческое отделение филологического факультета Петербургского университета (в 1908 г.) и закончил прохождение курса композиции у профессора Петербургской консерватории А. К. Лядова (в 1910 г.). Как композитор он проявил себя уже с 1906 г., выступив с рядом детских опер, циклом романсов, фортепианных пьес и т. п. В 1909 г. одно из его музыкально-хореографических произведений было публично исполнено Павловой и Нижинским в б. Марининском театре.

В те годы Борис Владимирович работал концертмейстером в б. Марининском театре. Эта работа сыграла большую положительную роль, дав ему возможность многократно играть самому, слушать и вслушиваться в балетную и оперную музыку, в частности в произведения русских классиков. Именно здесь, по словам самого Асафьева, научился он вникать в реально звучащую музыку, здесь он выработал свой удивительно острый внутренний слух. Общение с выдающимся дирижером, отличным интерпретатором многих русских опер — Направником — также, вероятно, сыграло положительную роль в музыкальном воспитании молодого Асафьева. Однако

<sup>1</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация», Музгиз, 1947, стр. 44.

здесь же он познакомился и с представителями модернистического искусства, в частности с балетмейстером Фокиным, оказавшись, таким образом, в сфере влияния декадентской эстетики «Мира искусства».

Идейно-философские воззрения Асафьева еще не успели оформиться к этому времени. Прогрессивные идеалы русского классического искусства были восприняты им от Стасова, Римского-Корсакова, Лядова скорее «на веру», в значительной степени интуитивно, через глубокую любовь к самому русскому искусству, воспитанную в Асафьеве его учителями и старшими друзьями. И если этой первоначальной «зарядки», казалось, было достаточно для небольших рецензий и статей начинающего критика, то вскоре отсутствие основательного философского фундамента стало сказываться в научно-критической деятельности Асафьева.

Не будучи знаком хотя бы с основными, важнейшими работами по марксистской философии, Асафьев начинает подпадать под влияние модных в то время, распространившихся в определенных кругах русской интеллигенции различных идеалистических течений, тщетно пытаясь найти в них выход из заколдованного круга не удовлетворявших его метафизических, схоластических музыкально-теоретических воззрений. Начинается сложный и противоречивый путь, в котором, так же как и в самой философии, к которой обратился Асафьев, совмещались «основные идеалистические посылки и отдельные материалистические выводы»<sup>1</sup>. Трудно говорить о какой-либо законченной системе взглядов, которой придерживался тогда Асафьев. Скорее это была эклектическая смесь отдельных некритически воспринятых воззрений и даже просто терминологии авторов различных «новейших философских систем», подвергнутых сокрушительной критике Лениным в работе «Материализм и эмпириокритицизм» еще в 1908 г.

Однако противоречия асафьевских работ того периода не могут быть объяснены одной противоречивостью эклектического мышления ученого-исследователя, ищущего неосуществимого примирения идеализма с материализмом. Асафьев был не только и не просто ученым-исследователем. Он был также творчески одаренным художником. Более того, он стал ученым-исследователем (и всегда оставался таковым) исключительно через свой опыт художника, музыканта. Он сперва вслушивался, вникал своим художественным чутьем в данное музыкальное явление и только потом уже стремился обосновать его теоретически. И как художник, Асафьев стоял выше той туманной и реакционной философии, на которую он как мыслитель, как теоретик пытался опереться.

Отсюда типичное для известного периода его деятельности совмещение глубокого понимания и любви к русской классической и народной музыке с беспомощным блужданием в идеалистических потемках. И именно поэтому же в работах того периода гносеологические ошибки и заблуждения сочетаются со значительным количеством верно подмеченных, оцененных и систематизированных конкретных музыкальных фактов. Особенно обострились эти противоречия в Асафьеве позже, в 20-е годы, когда центр тяжести его деятельности переместился с критики, публицистики на научное исследование.

\* \* \*

Великая Октябрьская социалистическая революция глубоко отразилась на всем характере и направлении деятельности Б. В. Асафьева. Как чуткий к общественной жизни человек он, не колеблясь в выборе своих полити-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм. Соч., изд. 4, т. 14, стр. 51.

ческих позиций после Великого Октября, всю свою неистощимую энергию, все свои знания и талант отдает служению молодой советской музыкальной культуре.

Одним из первых среди советских композиторов он идет навстречу запросам массового слушателя и зрителя и сочиняет большой, полный революционного пафоса балет «Карманьола» — прообраз будущего «Пламени Парижа», предназначив его специально для исполнения в рабочих клубах.

В 1918—1919 гг. Асафьев пишет популярные листовки к первым после Революции концертам для широкой публики, посвящая эти листовки главным образом популяризации творчества русских композиторов-классиков. С этого момента Асафьев бессменно стоит в ряду наиболее активных советских музыкальных деятелей, организовывая и возглавляя различные очаги советской музыкальной культуры.

В 1919 г. он входит в состав работников Института истории искусств в Петрограде, а с 1920 г. становится руководителем Разряда истории музыки этого Института. Для характеристики основных музыковедческих интересов Асафьева тех лет весьма важно отметить, что свою деятельность в Институте он начал с чтения лекций по истории русского народного песнетворчества по им же составленной программе. Именно эти лекции и послужили той первоначальной основой, на которой вокруг Асафьева сплотилась большая группа музыковедческой молодежи Ленинграда, а позже и не только Ленинграда.

В 1922 г. Асафьев ставит в центре работ Разряда изучение русской музыки до-глинкинского периода. Его собственные исследования о Козловском и Бортнянском и работы его учеников и сотрудников о Фомине, Матинском, Титове, Араье и Сартти составили сборник «Прошлое русской музыки». Под его же руководством была начата работа по изучению одного из интереснейших источников сведений о русском музыкальном быте XVIII века — Камер-Фурьерских журналов. Именно с этих работ Асафьева ведет свое начало правильный взгляд на русскую музыку XVIII века, как на значительный и плодотворный период в развитии русской музыки, подготовивший появление великого Глинки и всей русской музыкальной классики.

В те же годы Асафьев публикует «Письма о русской опере и балете», «Симфонические этюды» — большую работу о русской оперной и отчасти балетной музыке, сыгравшую заметную роль в развитии советского музыкознания, хотя и не лишенную ряда ошибочных положений, а также работы о Чайковском, Римском-Корсакове, Мусоргском. Таким образом, круг интересов Асафьева в тот период весьма определенный. Это — русское народное песнетворчество, русская музыкальная классика и подготовившие ее русские композиторы XVIII века.

В упомянутых здесь работах Асафьева (а названа лишь небольшая часть их) содержится много ценных мыслей и наблюдений, не утеревших своего значения и до настоящего времени. Главное же в них то, что все они проникнуты не только горячей любовью к отечественной музыке, но и глубоким пониманием ее величия и неповторимой самобытности.

Чтобы по-настоящему оценить значение работ Асафьева о русской музыке (это относится и к более поздним его работам, вплоть до начала 40-х годов), надо подчеркнуть, что это была борьба за русскую классику, за признание ее мирового значения; это была защита русской музыки от господствовавшего в то время порочного взгляда на нее, как на некий «вариант» западноевропейского романтизма; это было отстаивание русской музыки от реакционных воззрений формалистических

критиков, к которым позднее объективно примкнули и РАГМ'овские теоретики, надменно третировавшие великое наследие наших классиков.

И в то же время на всех или, во всяком случае, на многих из этих работ лежит в большей или меньшей степени след методологической незрелости и философской путаницы, сковывавшей, ограничивавшей размах и глубину научного мышления Асафьева. С особенной рельефностью сказались эти слабости Асафьева в теоретических его статьях того времени: «Ценность музыки»<sup>1</sup>, «Процесс оформления звучащего вещества»<sup>2</sup>, «Современное русское музыкознание и его исторические задачи»<sup>3</sup> и др. Частые ссылки на работы реакционных философов-идеалистов, попытка применить их взгляды к музыкальной области, заимствованная у них туманная терминология делают эти работы сейчас совершенно неудобочитаемыми и в целом почти совершенно непригодными.

Безнадежная попытка обосновать теоретическое музыкознание положениями философского позитивизма, что, естественно, приводило лишь к еще большему погружению в идеализм, окрашивает многие работы ряда музыковедов, сотрудничавших в те годы с Асафьевым. И если в отредактированной Асафьевым статье один из сотрудников его — Б. Зотов (А. Финагин) пишет: «Художественное произведение, как таковое, существует только в сознании человека»<sup>4</sup>, а сам Асафьев определяет позицию руководимого им Разряда истории музыки в споре о форме и содержании в том смысле, что «эмоциональное или идеологическое „содержание“ (характерно, что слово содержание взято в кавычки.— Д. К.) музыки не поддается конкретному изложению, а тем более строгому научному анализу»<sup>5</sup>, то неизбежность перехода от философского идеализма к музыкальному формализму становится совершенно очевидной и ясной.

И все же нельзя снова не указать на то, что даже в этих статьях Асафьева содержится ряд чрезвычайно верных, актуальных и ценных мыслей, что сквозь весь идеалистический туман пробивается его острый взгляд художника, видящего главные задачи, на которых должно быть сосредоточено внимание советских музыковедов.

Так, изучение народного искусства Асафьев называет «боевым лозунгом» всего Института; для него «предметно-насушным заданием остается опознание музыки революционного быта и в связи с этим вопросы о бытовой музыке, о революционной музыке, о музыкальном быте и музыкальной культуре и т. д.»; он пишет, что без глубокого изучения бытовой музыки «никак нельзя понять начального периода русской оперы и русского романса», «не понять, далее, ни Серова, ни Чайковского»; он требует вдумчивого изучения русской народной песни, ибо «наша народная песня — общепризнанное богатство, лежащее все еще под сном» и т. д.

Как руководитель и педагог Асафьев все время требовал от своих сотрудников и учеников «быть ближе к изучаемому материалу, т. е. к конкретному музыкально-художественному памятнику и к окружающему его музыкально-общественному быту», оберегая их от отвлеченного книжного музыковедения. Придавая огромное значение детскому музыкальному воспитанию, Асафьев участвует в вышедшем в 1926 г. сборнике «Вопросы музыки в школе» в качестве редактора и автора основных его статей: «Музыка в современной общеобразовательной школе», «Принципы конт-

<sup>1</sup> «De Musica». Сборник статей. Петроградская гос. ак. филармония, Пгт., 1923.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «De Musica». Временник Разряда истории и теории музыки, Л., 1925.

<sup>4</sup> «De Musica». Сборник статей. Петроградская гос. ак. филармония, 1923.

<sup>5</sup> «De Musica». Временник Разряда истории и теории музыки, Л., 1925.

раста в музыке и его методическая роль в постановке занятий по слушанию музыки», «О музыкально-творческих навыках у детей», «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании» и др.

Для значительного числа работ Асафьева этих лет чрезвычайно характерен интерес к музыке быта — к бытовой песне (сюда Асафьев относил и народную песню), к различным формам бытового музицирования. Этот интерес, не остывший у Асафьева до последних дней жизни, нельзя не поставить в связь с глубоким усвоением им основных идей советской художественной культуры, как культуры массовой, демократической, вошедшей в повседневный обиход, именно в быт советского народа.

Все это показывает, что в Асафьеве ни на минуту не прекращалась борьба здоровых начал, заложенных в нем еще в юные годы, с последующими ложными наслоениями, что эти здоровые начала не только не заглохли, но, напротив, под влиянием всего уклада жизни Советской страны выросли, окрепли и побороли все временные заблуждения.

\* \* \*

Во второй половине 20-х годов явно начинает возрастать интерес Асафьева к современной западноевропейской музыке, которая именно в эти годы, в связи с активной деятельностью «Международного общества современной музыки» — центра воинствующего космополитизма и формализма, стала интенсивно проникать в наши концертные залы, а позже и на оперные сцены. Асафьев не устоял перед соблазном вникания в «новое» и «неизведанное» творчество буржуазных формалистов и не сумел сразу распознать всю его реакционную сущность. Став одним из руководителей «Ассоциации современной музыки», он немало способствовал пропаганде этого творчества.

Позже, в 30-е годы, Асафьев подверг суровой критике свои былые «современнические» увлечения, когда он оказался перед опасностью, «подстерегающей каждого слишком увлекающегося наблюдателя, музыковед и композитора: перейти от изучения эволюции современного буржуазного музыкально-творческого опыта к использованию враждебного нам по всему строю идей и чувствований музыкального языка»<sup>1</sup>.

Однако и тогда Асафьеву-художнику, воспитанному на традициях русской музыкальной классики, его чутье подсказывало иногда верные, точные мысли. Так, говоря о Хиндемите, он отмечает «конвульсивность его тем и ритмов, нервные спазмы вместо широкого развития, упрямство в остигнатном выдалбливании одной фигуры и налет эротизма». Асафьев понимает, что музыка Хиндемита «далека от обобщений материала, которые были бы доступны большинству людей, и от переживаний, равно всем близким и непосредственно ощутимых». Он говорит, что Хиндемита и Казеллу объединяет «уклон к интернациональной<sup>2</sup> урбанистической культуре», что общее у них в «оторванности от родного быта»<sup>3</sup>.

Но в то же время Асафьев не видел вреднейших последствий, к которым вела пропаганда произведений этих и подобных им композиторов, ибо

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Волнующие вопросы. «Советская музыка», 1936, № 5.

<sup>2</sup> Термин «интернациональный» применен здесь Асафьевым, как он вообще нередко применялся в нашей искусствоведческой литературе, конечно, неверно. Ясно, что речь идет здесь о космополитизме, что подтверждается и словами Асафьева об «оторванности от родного быта».

<sup>3</sup> Иг. Глеб о в. Хиндемита и Казелла. «Современная музыка», 1925, № 11.

интерес и удивление перед их формальными «новшествами» не находили противоядия в ясном и отточенном мировоззрении, которое помогло бы ему обнаружить всю внутреннюю порочность их творчества.

Выпуская в свет апологетическую «Книгу о Стравинском», Асафьев в предисловии к ней писал: «Стравинский может оказаться без публики»... «По качеству своего дарования Стравинский стоит над тем содержанием, какое требуется его социальным заказчикам (имеется в виду новый «хозяин» Стравинского, после того, как он покинул Париж,— американский империализм.— Д. К.), но они сильнее его»... «по всем признакам кризис близок»<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что полный тупик, к которому уже пришел тогда Стравинский ошибочно кажется Асафьеву лишь «признаками кризиса», все же ему нельзя отказать в пронизательности приведенных суждений. Свою «Книгу о Стравинском» Асафьев впоследствии сам резко осудил и противопоставил ей иные, трезвые и обоснованные суждения о космополитизме и формализме музыки Стравинского, и возвращаться сейчас к этой книге имеет смысл только для того, чтобы полнее и вернее представить весь творческий путь Асафьева.

Любопытно, однако, ответить на вопрос: чем объясняется бывшее увлечение Асафьева Стравинским? Как согласовать это увлечение с основными художественными воззрениями и идеалами Асафьева? Ответ здесь может быть дан только один: Асафьев был обманут кажущейся, формальной связью ряда ранних произведений Стравинского с русской народной песенностью. Именно это, а не что иное заставило Асафьева погрузиться в изучение Стравинского. Ему почудилось, что Стравинский «связан до глубины души с великорусским мелосом, с народным, крестьянским песенным искусством, и вокальным и инструментальным»<sup>2</sup>. Вот что влекло Асафьева к Стравинскому, хотя он и понимал, что в последних сочинениях «для нас, русских, Стравинский... давно перестал быть конкретно знакомой личностью»<sup>3</sup>. И если в данном случае Асафьев стал жертвой им же самим созданного миража, то первоначальная причина этого явления оказывается лежащей в кругу основных интересов Асафьева, т. е. в плане всестороннего интереса к русскому в музыке. Позже Асафьев понял всю глубину своего заблуждения и метко назвал Стравинского «молотобойцем русской мелодики».

«В свое время,— сказал Асафьев в своем докладе на Первом всесоюзном съезде советских композиторов,— я много писал о Стравинском и должен сказать, что я и многие другие признавали в творчестве Стравинского прогрессивным то, что было в действительности только индивидуалистическим бунтарством. Стравинский кончил тем же, чем кончили многие мелкобуржуазные „бунтари“,— переходом в лагерь самой черной реакции».

\* \* \*

Весьма противоречивы работы Асафьева 20-х годов о советском музыкальном творчестве, к которому Асафьев всегда питал исключительный, повышенный интерес. Известно, что с высказываний о современной музыке началась критическая деятельность Асафьева. Известно и то, что, по собственным словам Асафьева, он в 1916 г. был вынужден из за пристрастного отношения к Стравинскому, Прокофьеву и Мясковскому расстаться с одним из столичных музыкальных журналов. Полным голосом, со всем

<sup>1</sup> Иг. Глебов. Книга о Стравинском. «Тритон», Л., 1929, стр. 2.

<sup>2</sup> Там же, стр. 6.

<sup>3</sup> Там же, стр. 7.

присущим ему темпераментом стал Асафьев ратовать за признание молодых Прокофьева и Мясковского. Он был первым критиком, угадавшим их талант и поддержавшим их первые, нелегкие для всякого художника шаги на общественной арене.

Однако если в раннем периоде творчества Прокофьева и Мясковского Асафьев склонен был поддерживать их целиком и безоговорочно, акцентируя в Прокофьеве его буйный протест против изнеженной, болезненно-утонченной музыки декадентских салонов, а в Мясковском его настойчивое стремление возродить жанр монументального симфонизма, от которого все дальше и дальше уходило тогда декадентское искусство, то несколько позже в его статьях о Мясковском и Прокофьеве появляются меткие замечания о недостатках музыки его любимых композиторов.

Так, в статье 1924 г. «Мясковский как симфонист» Игорь Глебов пишет: «Музыка Мясковского... насыщена сумрачными настроениями. Ее основной колорит — мгла: серая, жуткая, осенняя мгла с нависшим покровом густых облаков, переходящая в темень безлунной ночи — в черный мрак»; «свойство Мясковского... есть у тр и р о в а н и е, т. е. такого рода претворение используемого материала, при котором присущие ему свойства доводятся до жестокой остроты, до вычурной гармонической экспрессивности»; «он настойчиво и упорно добивается самых острых, самых крайних выводов из основных канонических положений... И это для него одно из средств превращения, казалось бы, знакомых сочетаний в умышленно извращенные»<sup>1</sup>.

В связи с оценкой третьего фортепианного концерта Прокофьева, Игорь Глебов пишет в 1925 г., что наряду с большими и бесспорными достоинствами этого сочинения, наряду с пышной тематической тканью и нежно-меланхолическими напевами в сознание слушателя «впиваются... гротескно причудливые узоры» и «колят слух „иглы“ прокофьевских „проволочных заграждений“», т. е. «колко выстукиваемые аккорды, сопровождающие и вместе с тем загораживающие линию напева». Асафьев метко замечает, что Прокофьев, «опасаясь отстать от модных течений, иногда уступает натиску страшного врага — бездушной стихии сарказма и в трагическом безволии создает жуткие образы и личины...»<sup>2</sup>.

Какие точные, острые и пронизательные характеристики! Казалось бы, Асафьев вплотную подошел к полному пониманию серьезнейших опасностей, вставших на пути Прокофьева и Мясковского, и характерных, конечно, не только для них одних, но и для целого направления в советской музыке, связанного с влияниями модернистической эстетики. Казалось бы, Асафьев должен был горячо и убежденно предупредить о необходимости решительного преодоления формалистических соблазнов, повернуть творческое сознание композиторов к русской классике с ее плодотворными традициями, к народному песнетворчеству с его неиссякаемой жизненной силой. Однако этого не случилось. Восхищенный талантом обоих композиторов, Асафьев все слабые стороны, все недостатки их принимал просто за индивидуальные их свойства. Он констатировал их, но не боролся с ними, как с недостатками, хотя далеко не всегда сочувствовал им, и сам как композитор стоял на совершенно иных творческих позициях.

Позже Асафьев признавался, что он, как, впрочем, и значительная часть музыкальной критики тех лет, увлекаясь дарованием, талантом и тем своеобразием, в котором данный талант себя проявлял, оказывался не в состоянии оценить идейное качество произведения. «Музыкальное

<sup>1</sup> «Современная музыка», 1924, № 3.

<sup>2</sup> Там же, 1925, № 10.

„современничество“, выросшее из некритического увлечения новинками западноевропейской буржуазно-империалистической музыкальной культуры, приводило к увлечению новыми талантливыми единицами за счет наблюдения за их идейным кризисом», — писал Асафьев позже<sup>1</sup>.

И в то же время, когда Асафьев отвлекался от музыки столь любимых им композиторов, он начинал остро ощущать всю глубочайшую порочность пути, на котором стояла тогда значительная часть советских композиторов. В том же 1924 г., в том же журнале «Современная музыка», в котором были напечатаны и цитированные выше статьи о Мясковском и Прокофьеве, Асафьев публикует свои известные статьи «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!»

В первой из этих статей Асафьев страстно и горячо восстает против индивидуалистической замкнутости современных композиторов, против их «горделивого состояния отчужденности» от реальной жизни, от жаждущего музыки нового многомиллионного советского слушателя. Не публику надо обвинять в том, что она не хочет слушать то, что преподносят ей эстетствующие творцы, а этих творцов, не видящих или не желающих видеть те гигантские сдвиги, которые произошли в нашей стране после Революции!

«Чем меньший круг людей заинтересован в появляющихся операх, симфониях, сонатах и романсах, — писал Асафьев в этой статье, — тем несомненнее кризис музыки. Симфония или опера сочиняется в кабинете, но кинутые в мир они должны огнем охватить сердца множества людей... Новая эра русской музыки начнется тогда, когда появление нового музыкального произведения будет захватывать и привлекать внимание не только узких кругов, вызывая в них хладнокровный интерес специалистов, но все большей и большей массы населения; когда исполнение его найдет отклик в окружающей среде и она запоет сама, возбужденная силой композиторского воображения, созданные им и вместе с тем родные ей напевы»<sup>2</sup>.

Вскоре, в новой статье «Композиторы, поспешите!» Асафьев с еще большей остротой ставит перед композиторами эту же важнейшую проблему, как решающую всю дальнейшую судьбу советского творчества. Слияние с интересами советского народа — вот единственный путь, по которому можно выйти из наметившегося кризиса. «Композиторы, спешите создавать музыку ради окружающей вас жизни (как ее радость), а не ради бесплотной мечты!»<sup>3</sup> — таким пламенным призывом заканчивает Асафьев эту замечательную статью.

В этой направленности мысли Асафьева даже в самые трудные годы засилья формалистических антинародных влияний нетрудно усмотреть прямую связь с прогрессивными демократическими традициями крупнейших представителей русской художественной критики. Вспомним хотя бы замечательные слова, сказанные более ста лет назад великим Белинским: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насилловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1936, № 5.

<sup>2</sup> «Современная музыка», 1924, № 4.

<sup>3</sup> Там же, № 6.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Собрание сочинений. М., 1948, том II, стр. 363.

Все приведенные выше высказывания Асафьева о современной западноевропейской музыке и о советском музыкальном творчестве говорят о крайнем обострении противоречий его мысли в тот период. Борьба реалистических основ, заложенных в нем еще в годы юности, со все усиливавшимся влиянием формалистической эстетики достигла своего апогея. Доведенный этими противоречиями почти до полного, в сущности, тупика, Асафьев мучительно начинает искать выхода из него. Он начинает ощущать острую необходимость борьбы за согласование ясно видимых им запросов советской действительности с направленностью советского музыкального творчества, которое тогда в значительной своей части совершенно не отвечало этим запросам; он не мог больше мириться с эклектической философией, которая не давала ему возможности разобраться в сложном клубке внутренних противоречий.

\* \* \*

Говоря о ложности пути, на который встали в начале века некоторые буржуазные школы естествознания и физики, Ленин писал: «Уклон в сторону реакционной философии, обнаружившийся и в том и в другом случае у одной школы естествоиспытателей в одной отрасли естествознания, есть временный зигзаг, преходящий болезненный период в истории науки, болезнь роста, вызванная больше всего *крутой ломкой* старых установившихся понятий»<sup>1</sup>. И еще: «...сегодняшний „физический“ идеализм точно так же, как вчерашний „физиологический“ идеализм, означает только то, что одна школа естествоиспытателей в одной отрасли естествознания скатилась к реакционной философии, не сумев прямо и сразу подняться от метафизического материализма к диалектическому материализму. Этот шаг делает и сделает современная физика, но она идет к единственно верному методу и единственно верной философии естествознания не прямо, а зигзагами, не сознательно, а стихийно, не видя ясно своей „конечной цели“, а приближаясь к ней ощупью, шатаясь, иногда даже задом»<sup>2</sup>.

Этот глубокий анализ существа кризиса науки начала XX века, данный Лениным, имеет основополагающее значение и для понимания кризиса, охватившего в то же время различные области идеологического порядка. Музыкальное знание, точно так же пораженное этим кризисом, развивалось и шло «к единственно верному методу и единственно верной философии» сложным, зигзагообразным путем.

Однако глубокое, принципиальное различие между развитием науки (в том числе и науки об искусстве, о музыке) на Западе, в капиталистическом обществе, и у нас, в обществе социалистическом, заключалось в том, что буржуазные ученые в массе своей шли все дальше и дальше по реакционному пути, ибо «...вся обстановка, в которой живут эти люди, отталкивает их от Маркса и Энгельса, бросает в объятия пошлой казенной философии»<sup>3</sup>. Ученые же нашей страны (в том числе искусствоведы) живут в такой обстановке, которая, напротив, освобождает их от груза буржуазной реакционной философии, реакционной науки, реакционной эстетики и влечет на путь подлинно научной методологии, созданной Марксом, Энгельсом, Лениным и Сталиным. Советские ученые знают, что вне этого пути невозможно развитие науки, невозможно познание действительной истины.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 14, стр. 291.

<sup>2</sup> Там же, стр. 299.

<sup>3</sup> Там же, стр. 250.

К сознанию этого пришел и Асафьев после длительных, зигзагообразных блужданий. С конца 20-х годов он погружается в изучение марксистско-ленинской философии. Он жадно впитывает в себя глубокие мысли творцов научного социализма. Он торопится постичь законы развития человеческого общества, законы мышления. Он всем своим существом стремится стать на твердую почву диалектического и исторического материализма. В гениальных трудах классиков марксизма он начинает находить научное обоснование своим интуитивным догадкам о законах развития музыкального искусства, о связи искусства с общими закономерностями развития человеческого общества, о путях развития новой, социалистической культуры.

Начинается новый, плодотворный период научно-творческого развития Асафьева. Путь этот по началу не мог быть, конечно, вполне прямолинейным. Освоение новой научной методологии шло недостаточно планомерно. Отвлекала огромная организационная, педагогическая и просветительская работа.

И тем не менее с этого момента, шаг за шагом стал приближаться Асафьев к новой, сознательно поставленной цели. Порой он оступался, порой пережитки не преодоленных еще идеалистических воззрений сказывались в его работах, мешая кристаллизации новых мыслей, новых выводов и обобщений. Но бесспорно то, что Асафьев понял невозможность дальнейшего продвижения по пути научного познания на прежних методологических основаниях. Вместе со всем, пусть еще немногочисленным и неокрепшим, отрядом передовых советских музыкантов, он приступил к решительной перестройке нашего музыкознания на основе великого учения Маркса и Ленина.

Начало этого поворота нельзя, конечно, объяснить причинами чисто личного порядка, тем, что Асафьев просто разочаровался, разуверился в своих прежних воззрениях. Конечно, и эти причины имели место, но не только и даже не столько они играли решающую роль. Эту решающую роль сыграли гигантские успехи нашей страны в социалистическом строительстве, коренные изменения во всем складе нашей жизни. Эту решающую роль сыграл 1929 год, «год великого перелома», не прошедший бесследно и для деятелей советской культуры. Эту решающую роль сыграла мудрая политика нашей коммунистической партии, всегда внимательно и чутко направлявшая советскую культуру и искусство по реалистическому, демократическому пути. В результате отстававшее от запросов жизни музыкознание начало постепенно наверстывать упущенные годы.

Наряду с работами, находящимися еще целиком в сфере влияния идеалистической философии, как, например, статья о Ганслике в «Большой советской энциклопедии», в 1929—1930 гг. появляются работы Асафьева, говорящие о начале поворота в его мировоззрении. Так, в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» Асафьев исходит из намерения рассматривать музыку «относительно не в плане формально-стилистического анализа, а как конкретные данные социально-обусловленных форм музицирования... классового общества». Так, от несколько неопределенного требования изучать музыку в связи с окружающим ее «музыкально-общественным бытом» Асафьев приходит к пониманию классовой обусловленности этого «музыкально-общественного быта».

Нельзя сказать, что все теоретические положения этой превосходной книги сформулированы верно и с полной ясностью, но необходимо самым определенным образом подчеркнуть, что даже первые шаги по пути овладения марксистской методологией помогли Асафьеву создать ценный и до сих пор еще сохранивший свое значение очерк развития русской

музыки, рассматриваемой в связи со всем общественно-историческим процессом.

Отдельные неверные положения этой книги совершенно ясны нам сейчас, но ясны и ее неоспоримые огромные достоинства. «Русская музыка от начала XIX столетия» послужила основным отправным пунктом дальнейших исследований советских музыковедов в данной области. Многие и многие положения этой книги стали общим достоянием советского музыковедения, хотя мы часто и не отдаем себе отчета в том, что впервые они были высказаны и обоснованы именно Асафьевым.

Теми же, в сущности, чертами отмечена и статья Асафьева «Важнейшие этапы развития русского романса», открывающая созданный под его руководством и редактированный им сборник статей «Русский романс», изданный также в 1930 г.

Более сложное явление представляет вышедшая одновременно первая большая теоретическая работа Асафьева «Музыкальная форма как процесс». По этой работе можно судить о том, что овладение методом диалектического материализма давалось Асафьеву не сразу и с немалыми трудностями.

Абстрактное понимание движения, как оторванного от материи, заимствованное Асафьевым из идеалистической философии, долго мешало ему правильно понять и применить в своих работах марксистско-ленинское учение о движении, о развитии. Асафьев тогда не осознал еще, что «...попытка мыслить движение без материи протаскивает мысль, оторванную от материи, а это и есть философский идеализм»<sup>1</sup>. Этим объясняется, между прочим, и то, что, полемизируя с «энергетической теорией» реакционного формалиста Э. Курта<sup>2</sup>, Асафьев не в состоянии был противопоставить этой идеалистической теории марксистски обоснованных взглядов.

Еще в 1917 г., увлекшись борьбой с метафизическим пониманием музыкальной формы как самодовлеющей схемы, Асафьев начал разрабатывать свое учение об интонации, приведшее его к пониманию музыкальной формы как «процесса интонирования». Сделав на этом пути множество ценных наблюдений и выводов, Асафьев все же долго еще склонялся к пониманию музыкальной формы как процесса, обнаруживаемого лишь в момент его слышания, т. е. в нашем сознании. Идеалистические корни такого понимания «формы» очевидны. И если в книге «Музыкальная форма как процесс» Асафьев на богатейшем фактическом материале сумел поставить ряд важнейших музыкально-теоретических проблем, то правильное решение этих проблем во многих случаях оставалось для него еще недоступным. Пронизанность этой книги «диалектической» терминологией не должна вводить нас в заблуждение. Только глубоко критическое отношение к этой книге позволяет извлечь из нее много ценных фактов и в полную меру оценить огромную работу, проделанную ее автором над изучением музыкальной формы в связи с интонационным строем различных стилей, композиторов и отдельных их произведений.

Язык книги «Музыкальная форма как процесс» сложен и воспринимается не без труда, хотя он несравненно проще и яснее языка хотя бы такой работы, как «Сущность музыки». В связи с этим интересно напомнить слова самого Асафьева, сказанные им в предисловии ко второй книге «Музыкальная форма как процесс» («Интонация»), выпущенной им семнадцатью годами позже: «Я очень страдаю от невозможности изложить

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 14, стр. 255.

<sup>2</sup> Эрнст Курт Основы линейного контрапункта. Предисловие Б. В. Асафьева. М., 1931.

эту книгу литературно безупречно и вязкость ее языка сознаю. О симфонизме я мог бы теперь написать легко воспринимаемую книгу, а в свое время мне и об этом явлении трудно было изъясниться»<sup>1</sup>.

Здесь Асафьев точно указывает, как ясность его языка определяется степенью уясненности им самого предмета изложения. Именно поэтому так запутаны по изложению и языку его работы, в которых отразилась философская, методологическая путаница, присущая ему на определенном этапе, и настолько проще и яснее в этом отношении его работы последних лет. И тот факт, что он страдает от небезупречности изложения одной из последних своих работ, изложенной, кстати, почти безупречно по стилю и языку, говорит не только о большой эволюции Асафьева, но и о том, что перед ним, несмотря на преклонный возраст и тяжелую болезнь, открывались новые большие перспективы дальнейших научных достижений.

Эволюцию литературного языка Асафьева нельзя не поставить в связь и с имевшим в свое время влиянием на него литературного формализма, от которого Асафьев постепенно высвобождался. Проблема литературного языка в работах Асафьева представляет очень большой, своеобразный интерес и могла бы стать предметом специального исследования. Об искусстве Асафьев писал языком искусства — так хочется определить главное в литературном его стиле. О разных явлениях искусства он писал разным языком. Круг образов, которыми он пользовался, всегда соответствовал теме, которой посвящена была данная работа. О Чайковском он писал иначе, чем о Римском-Корсакове, о Мясковском иначе, чем о Прокофьеве; язык его работ о русской народной песне существенно отличен от языка работ, посвященных современной западноевропейской буржуазной музыке.

Говоря о наметившемся в конце 20-х годов переломе в деятельности Асафьева, нельзя пройти мимо одного обстоятельства, сыгравшего также весьма существенную роль в этом переломе. Я имею в виду глубокое погружение Асафьева в изучение творчества Мусоргского. Именно в эти годы в довольно широких кругах советской музыкальной общественности пробудился живой интерес к подлинному Мусоргскому. Интерес этот в значительной степени был стимулирован извлечением из архивов рукописей гениальных творений Мусоргского, восстановлением этих рукописей, изданием их и, наконец, постановкой на сцене опер Мусоргского в их подлинной, освобожденной от последующих наслоений редакции.

Сам Асафьев позже, в 1936 г., писал, что от некритического увлечения «современничеством», т. е. новинками «западноевропейской буржуазно-империалистической музыкальной культуры», его излечили «два показательных явления в области музыкального творчества, хотя качественно-этически далеко не равных». Первое — это глубокое разочарование в западноевропейской буржуазной музыке через восприятие оперы Альбана Берга «Воццек», которая правильно была оценена Асафьевым как опера, «рожденная из трагического ощущения действительности и выросшая из экспрессионистической трансформации живых тканей, отражающих бессмыслицу человеческих страданий в тисках бесчеловечнейшей капиталистической культуры». Перед Асафьевым открылся «факт беспомощности западноевропейской мелкобуржуазной музыкальной интеллигенции перед наступающей фашизацией», и опера Берга для Асафьева «обнаружила кризис не только личного сознания западноевропейского буржуазного композитора, но всей западноевропейской музыкальной культуры во всей его остроте»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация», стр. 6.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1936, № 5.

Вторым «показательным явлением», о котором говорит Асафьев и которому он придает особенно большое и важное значение, и было «возвращение к завещанному мне еще Стасовым в мои юные годы изучению подлинного Мусоргского». Большой цикл работ, написанных Асафьевым в эти годы, обнаруживает глубокое и всестороннее вникание в творчество Мусоргского, в первую очередь в его гениальную оперу «Борис Годунов». С самых различных сторон подходит Асафьев к этому произведению: он рассматривает и историческую обстановку, в которой оно было написано, и процесс позднейших редакторских его изменений. Он анализирует и его идейное содержание и особенности оркестровой партитуры, детально вникает в интонационный строй и в гармонический стиль. Основная же мысль всех этих работ, как и всегда в асафьевских исследованиях о русской классической музыке, это — национальная самобытность оперы, подлинная ее народность и реалистичность, ее имеющая мировое значение идейно-художественная ценность.

Работа Асафьева над подлинным текстом гениальных творений Мусоргского сыграла огромную роль в разоблачении лживой легенды о Мусоргском, как о чуть ли не безграмотном дилетанте, легенды, стремившейся всемерно умалить и принизить подлинное величие и самобытность Мусоргского.

В то же время работа над Мусоргским очень помогла Асафьеву в укреплении его собственного мировоззрения.

«Эстетические воззрения и творческий метод Мусоргского... помогли мне в выработке нового критического и творческого сознания», — писал Асафьев в цитированной уже статье.

Так, новый подъем интереса Асафьева к одному из ярчайших и самобытнейших явлений русской музыкальной классики совпадает с периодом настойчивой выработки нового мировоззрения, оказывая немалую помощь в этом, нелегком тогда для Асафьева процессе.

В 1934 г. Асафьев печатает свою краткую автобиографию, в которой имеется очень ценное признание. «В сочетании теории и практики, в своем творчестве музыковеда и композитора я вижу одно из основных заданий на остающиеся годы моей жизни. Я пришел к этому в итоге длительных романтико-утопических и формальных блужданий и всецело обязан своим выпрямлением только изучению диалектического и исторического материализма, а главное — творческому государственному строительству нашей страны, возглавляемому ВКП(б) и ее гениальными вождями»<sup>1</sup>. Так оценил сам Асафьев итоги прошедшего этапа своего научно-творческого пути.

\* \* \*

В 30-е годы интенсивно развернулась работа Асафьева на композиторском поприще, при значительном сокращении научно-критической деятельности. Интересы композитора на некоторое время перевесили интересы ученого. Естественнее всего это явление объясняется двумя причинами. Первая из них, вероятно, связана с общим подъемом творческой работы советских композиторов, наступившим после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций. Подъем этот не мог, конечно, не захватить и Асафьева, который субъективно всегда ощущал себя с п е р в а композитором, а п о т о м уже музыковедом. Вторая причина, вероятно, связана была с желанием

<sup>1</sup> Б. Асафьев (Игорь Глебов). Мой путь. «Советская музыка», 1934, № 8.

углубиться в изучение марксистско-ленинской философии и эстетики, без подлинно органического усвоения которых было затруднено дальнейшее научное продвижение, и Асафьев, несомненно, чувствовал это. Так или иначе, но число научно-критических работ, написанных Асафьевым в 30-е годы, весьма незначительно в сравнении с другими периодами его деятельности.

Зато в области композиторского творчества в эти годы Асафьев написал едва ли не все лучшее, что вообще им было сочинено. Это прежде всего завоевавшие широкое признание и любовь советского зрителя балеты: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Утраченные иллюзии», «Партизаны», «Ночь перед рождеством», «Ашик Кериб» и др.; это — оперы «Казначейша», «Минин и Пожарский», «Гроза»; это — множество других произведений на самую различную тематику, в самых различных жанрах и формах. Все эти произведения, вне зависимости от большей или меньшей степени их яркости, показывают, что Асафьев-композитор сознательно, уверенно и твердо опирается на лучшие традиции русской музыкальной классики, что исследователь музыки и ее творец неотделимы в нем, что его учение об интонации рождено не в кабинете ученого-схоласта, а выношено, продумано и прочувствовано в глубинах творческого сознания живого и творчески одаренного художника.

Небольшое число опубликованных в этот период научно-критических работ, как уже было сказано, не означало, что Асафьев вовсе забросил эту важнейшую сторону своей деятельности. Более того, именно эти годы сыграли огромную роль в дальнейшем прояснении и углублении нового мировоззрения Асафьева.

И если здесь нельзя не сказать о том, какое большое значение имело для Асафьева живое общение с аудиторией, с массовым слушателем, на котором он как композитор мог проверять свои воззрения ученого и критика; если надо в полную меру оценить и значение тесной связи Асафьева с широкими кругами советской художественной общественности и опять же с рядовым слушателем, что вытекало из его обширной деятельности в качестве руководителя и активного участника в работе многих музыкально-общественных учреждений и организаций; если надо, наконец, сказать и о несомненно оплодотворившей мысль Асафьева среде молодежи, которая группировалась вокруг него как педагога, — то без преувеличения можно утверждать, что решающее значение здесь имел ряд партийных документов того времени, в которых нашла свое выражение принципиальная и последовательная политика коммунистической партии в вопросах культуры и искусства.

В самом деле, если мы обратимся к немногим статьям, написанным Асафьевым в 30-е годы, то увидим, что наибольшее принципиальное значение имеют статьи, последовавшие непосредственно вслед и по поводу постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. и позднее, после редакционных статей «Правды» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь».

В своей небольшой статье «Исторический год», напечатанной в журнале «Советская музыка» в 1933 г. (№ 3) и посвященной итогам деятельности ленинградских композиторов за первый год после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г., Асафьев высказал ряд глубоких и верных мыслей, показывающих, что он правильно понял смысл решения партии. Асафьев увидел в этом решении не только «организационное переустройство» советской музыки (а ведь именно так кое-кто трактовал тогда это решение), не только высвобождение ее из пут рапмовской групповщины, но и принципиально творческую переориентировку советских композиторов.

Вот как замечательно глубоко Асафьев сформулировал основной, «великой важности» вопрос, который с его точки зрения — и это совершенно правильно — был выдвинут апрельским решением перед советскими композиторами: «Как мне, с моим опытом, моими техническими средствами, моими методами и умением строить, включиться в музыку нашей страны, как изжить в себе индивидуалистически-собственническую творческую психику... Не потеряв себя, конечно, но найдя себя уже как носителя стремлений и эмоций коллектива. А для того чтобы петь то, о чем поет строящаяся действительность, не надо петь всем, как все, а надо осознать себя во всех, т. е. в общем деле, и тогда творчество перестроится органически. В такой перестройке и радость и энтузиазм»<sup>1</sup>.

Точно определил Асафьев смысл процессов, происходивших в сознании советских композиторов на рубеже 20-х и 30-х годов, сказав в той же статье, что «вся реализация композиторского опыта, выходящего за пределы узко рапмовских рецептов, стала возможной только в результате, как всегда и везде, чутко угаданного ВКП(б) конкретного процесса: роста политического сознания советских композиторов, настоятельно требовавшего творческого исхода».

Спустя несколько лет, в 1936 г., Асафьев публикует уже цитированную выше статью «Волнующие вопросы». Написанная «вместо выступления на творческой дискуссии», она является прямым откликом Асафьева на редакционные статьи «Правды» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь».

Выше было уже показано, какую большую роль эти партийные статьи сыграли в росте идейно-художественного сознания Асафьева. Он глубоко оценил их значение и для всего советского музыкального творчества, для всего дальнейшего пути его развития. Сожалея, что невозможно процитировать все асафьевское выступление целиком, приведу лишь его заключительные абзацы. «В частности, проблема Шостаковича — не только в преодолении его личных заблуждений. Это проблема оздоровления музыкальной речи, недавно стоявшая и в советской литературе. На мой взгляд, язык Шостаковича — это язык не только западноевропейских новаторов. Несомненна самобытность его дарования. Но что язык Шостаковича включает в себе пережитки музыкально-интеллигентского модернизма и разложенчества и что Шостакович, даже ненавидя прошлое, раскрывает эту ненависть средствами, заимствованными у апостолов горделиво субъективистской иронии и гротеска, — это верно, как и то, что, стремясь к раскрытию тематики колхоза, он решил это задание при помощи словаря эстрады и «люмпен-музыки».

«Проблема оздоровления языка и творческого метода Шостаковича, так же как и ряда других советских композиторов, это, в сущности, проблема путей развития музыки СССР, глубоко своевременно и правильно поставленная блестящими, во-время предостерегающими статьями «Правды».

Некоторый акцент на «языке», а не на идейной сущности формалистических ошибок советских композиторов не снижает всей значительности высказанных тогда Асафьевым мыслей, не снимает вопроса о том, что Асафьев правильно понял статьи «Правды», как направленные не к одному Шостаковичу, а ко всем советским композиторам, как направленные не против Шостаковича и других композиторов, а против наносных формалистических влияний, которые и Шостаковичу и другим композиторам не давали возможности развиваться широко и свободно.

<sup>1</sup> Исторический год. «Советская музыка», 1933, № 3.

Великая Отечественная война застала Асафьева в расцвете творческих сил. Прожив в Ленинграде самое тяжелое время его героической обороны, Асафьев, преодолевая болезнь и безмерно трудные условия жизни в блокированном городе, работал с таким вдохновением и таким напряжением сил, что итоги этой работы вызывают невольное удивление и, более того, глубокое преклонение перед волей и мужеством этого выдающегося человека.

Автобиографическая статья Асафьева «Моя творческая работа в Ленинграде, в первые годы Великой Отечественной войны»<sup>1</sup> дает яркую и правдивую картину этого поистине героического периода его жизни и деятельности. «Мне казалось,— пишет Асафьев в этой статье,— что советская мысль не должна затихать и, тем более, молчать ни при каких невзгодах, обрушившихся на родину, и то, что, как ни скромна моя деятельность в огромных масштабах советского общегосударственного и культурного строительства, она не смеет приостанавливаться».

И творческая мысль Асафьева действительно не только не замолкла, не только не затихла, но, напротив, расцвела так пышно, так интенсивно, как никогда еще за всю его жизнь. Вдохновленный великим чувством советского патриотизма, Асафьев создает за короткий срок огромное число музыкальных произведений, от опер и балетов до массовых песен, и научно-критических работ, от капитальных исследований до лаконичных, острых газетных и журнальных статей.

Научно-критические работы, написанные Асафьевым в военные годы, отмечены рядом важных, новых черт. Прежде всего в них чувствуется полная зрелость художника-исследователя. С абсолютной свободой оперирует Асафьев гигантским фактическим материалом, охватывающим самые различные исторические эпохи, самые различные теоретические области. Как мера научной зрелости в этих работах видна полная подчиненность фактического материала основным, ясно поставленным эстетическим проблемам. И главное: все эти работы написаны советским ученым-патриотом, ясно понимающим, что, борясь за великие завоевания мировой культуры, за прогрессивные идеалы русской классики и за передовое советское искусство, он участвует в общенародной борьбе против гитлеровского фашизма, несущего миру средневековое мракобесие, гибель всей культуре и цивилизации.

Одной из интереснейших работ, написанных Асафьевым в этот период, является цикл статей под общим заголовком «Через прошлое к будущему»<sup>2</sup>. Тематический диапазон этих статей очень велик: русская классическая музыка, западная классика, народная песня, фольклористика, педагогика, исполнительство, советское музыкальное творчество, музыкальный быт. По широте поставленных проблем и по глубине их решения цикл «Через прошлое к будущему» — целая энциклопедия, неисчерпаемый источник для развития советского музыкознания. По изложению эти статьи написаны крайне лаконично, почти эскизно, но без преувеличения можно сказать, что каждая из них содержит материал, вполне достаточный для нескольких обстоятельных исследований.

«Мысли, из которых сотканы эти статьи, давно во мне сложились,— пишет Асафьев в примечании ко всему циклу,— как и стиль — фрагментарный — изложения, хотя при пересмотре и восполнении давних дум в

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1946, № 10.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1943, № 1; 1944, № 2.

огненные дни нашей действительности характер изложения естественно углубился и заострился». И в самом деле, несмотря на то, что в статьях этих содержится немало новых для Асафьева острых мыслей, несомненно обогащающих наше представление о путях развития русской музыкальной культуры, о ее выдающемся значении в мировом музыкальном искусстве, они последовательно, логически развивают многолетние размышления Асафьева о русской музыке. И если сейчас кое-что в этих статьях кажется нам чрезмерно заостренным, то не будем забывать, что написаны они были в осажденном Ленинграде осенью 1942 г.

Большой интерес представляет написанная в это же время вторая книга «Музыкальная форма как процесс. Интонация»<sup>1</sup>, являющаяся «не столько продолжением, сколько развитием» первой книги, вышедшей в свет еще в 1930 г. Новая работа Асафьева носит на себе следы некоторых его ранних неверных взглядов, в частности на отдельные явления современной западной музыки; не все мысли и положения этой работы развиты и сформулированы до конца и с полной ясностью. Но не это является главным в работе, не это определяет ее значение. Ценность работы, ее большое значение для развития советского музыкознания составляет ее основная, руководящая мысль о том, что жизненность, реалистичность музыкального творчества определяется его связью с общественным сознанием данной эпохи, с закономерностями массового восприятия. Мысль эта обоснована и подкреплена огромным фактическим материалом, охватывающим всю историю музыкальной культуры, от ее первых шагов до наших дней. Обобщив свою многолетнюю работу над изучением интонации, как живой основы музыкального искусства, и свои давние наблюдения над связью между творчеством, исполнением и восприятием, Асафьев набрасывает широкую картину истории музыкальных стилей, как «интонационных эпох», определяемых глубокими причинами социально-исторического порядка.

Важнейшее положение своей работы Асафьев сформулировал таким образом: «Композиторы давно должны владеть тем, чем давно владеют поэты, романисты, юраторы: понимать и ценить восприятие, движимое общественным сознанием, не как «уступку вкусам презренной публики» (эту гордость давно надо бросить), а как явление, имеющее глубокое значение во всем формировании и становлении музыки, как пробу ее жизнеспособности»<sup>2</sup>.

Восприятие общественным сознанием как проба жизнеспособности музыки — ведь отсюда же один шаг до введения в учение о музыке критерия практики на правах важнейшего, определяющего фактора! Это, с моей точки зрения, центральное звено эстетических воззрений Асафьева, это — то принципиально качественно новое, что он, прежде всего, внес в советское музыкознание в итоге длительного пути своих творческих исканий. Научное обоснование критерия практики как фактора, определяющего ценность музыки, иначе говоря — ее истинность, наносит сокрушительный удар по буржуазно-идеалистической эстетике с ее индивидуализмом, с ее принципиальным отрывом от живой практики, с ее утверждением самодовлеющих эстетических ценностей, не зависящих якобы от восприятия и оценки массового слушателя.

«Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания. И она приводит неизбежно к материализму,

<sup>1</sup> Академик Б. Асафьев. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947.

<sup>2</sup> Там же, стр. 139.

отбрасывая с порога бесконечные измышления профессорской схоластики», — так писал Ленин<sup>1</sup>, развивая учение Маркса и Энгельса о том, что только проверка на живой человеческой практике дает право судить об истинности или ложности наших суждений, теорий и идей.

Идеалистическая эстетика во всех ее разновидностях решительно отгораживалась от критерия практики, от живого массового восприятия произведений искусства, что неизбежно вытекало из ее основных антидемократических устремлений. Материалистическая же эстетика социалистического реализма не может быть, конечно, построена вне опоры на критерий практики, на точку зрения жизни. Обосновав свое учение об интонации, об «интонационном словаре эпохи», вырабатываемом общественным сознанием, на основе общенационального музыкального языка, о жизненности композиторского творчества, связанного с этими «общеэстетическими интонациями» своего времени и считающегося с закономерностями восприятия, о мертвенности творчества искусственно-надуманного, не считающегося с этими закономерностями, Асафьев внес чрезвычайно большой, пока еще, думается, недостаточно оцененный вклад в дальнейшее развитие нашей материалистической эстетики.

В те же военные годы Асафьев создает ряд монографических работ о творчестве великих русских композиторов-классиков. Первое место среди этих работ принадлежит, несомненно, книге о Глинке<sup>2</sup>, замечательному труду, обобщившему многолетнюю работу Асафьева над вниканием в творчество великого композитора и его жизненно-творческую биографию. Много новых мыслей, наблюдений и выводов дает эта работа не только по сравнению с предшествовавшими работами Асафьева, но и по сравнению со всем, что до сих пор накопила русская и, позже, советская Глинкиана. Книга Асафьева о Глинке впервые с такой глубиной и полнотой раскрыла творческий метод Глинки и обосновала его шире, как творческий метод русской музыкальной классики вообще. Эта книга, также впервые, дала четкие контуры правдивой биографии Глинки, которая, как известно, до последнего времени содержала не только много неясных, незаполненных мест, но и прямых искажений. Книга Асафьева о Глинке — первое и пока единственное исследование советских музыковедов, удостоенное Сталинской премии, — является, несомненно, не только одной из самых значительных работ Асафьева, но и одной из самых значительных работ во всем советском музыкознании.

Труды о Римском-Корсакове<sup>3</sup> о Чайковском<sup>4</sup> и о Григе<sup>5</sup> также должны быть отнесены к лучшим работам Асафьева. Наибольшую ценность среди этих работ представляет «Евгений Онегин» — «опыт интонационного анализа», как гласит авторский подзаголовок. Музыкальная драматургия и интонационный строй гениальной оперы Чайковского раскрыты Асафьевым на широком общественно-историческом фоне с такой глубиной и с таким блеском изложения, что эта сравнительно небольшая по объему книга оставляет далеко позади все написанное ранее на ту же тему. Бесспорно, это одна из самых талантливых работ Асафьева, созданных им в годы войны. Она представляет собой ярчайший пример органического слияния исторического исследования с глубоким теоретическим анализом, пример,

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 14, стр. 130.

<sup>2</sup> Б. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. Музгиз, 1947.

<sup>3</sup> Б. Асафьев (Игорь Глебов). Н. А. Римский-Корсаков. Музгиз, 1944.

<sup>4</sup> Б. Асафьев (Игорь Глебов). «Евгений Онегин». Музгиз, 1944, «Чародейка» П. И. Чайковского. Музгиз, 1947.

<sup>5</sup> Б. Асафьев (Игорь Глебов). Григ. Музгиз, 1948.

неволею заставляющий задуматься о нередко встречающемся у нас искусственном, механическом разделении музыковедения на теоретическое и историческое.

Интенсивно работает Асафьев в эти годы и над советским музыкальным творчеством, посвящая ему много различных статей. И здесь появляется новое для Асафьева качество: он начинает преодолевать и в основном преодолевает противоречие, которое было свойственно ему, скажем, в 20-е годы. Противоречие это — между глубоким пониманием коренных задач советского музыкального творчества в их, так сказать, общей форме и теми выводами, которые он делал из наблюдений над творчеством отдельных композиторов (вспомним острое противоречие между написанными в 1924 г. статьями «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» и статьями того же года о Прокофьеве или о Мясковском).

Теперь Асафьев уже понимает, что те черты Прокофьева, которые казались ему в свое время просто «свойствами» прокофьевской музыки и даже ее достоинствами, являются его коренными недостатками, мешающими полноценному развитию его выдающегося таланта. В написанном в 1945 г. очерке о советской опере для сборника «Очерки советского музыкального творчества»<sup>1</sup> Асафьев дает резкую и глубоко обоснованную критику принципов оперной эстетики Прокофьева, показывая их связь с порочной модернистической эстетикой.

Говоря же о симфонизме Прокофьева в очерке о советском симфонизме в том же сборнике, Асафьев чутко выделяет «Александра Невского» и «Петю и волка» как произведения, в которых Прокофьев встал на верный плодотворный путь реалистического искусства, воплощая свои замыслы «через правдивую до осознания, до видимости интонацию образа».

Глубокий анализ еще незрелого, во многом несовершенно выраженного, но здорового в своей основе реалистического направления в 30-х годах дает Асафьев в упомянутом уже очерке о советской опере. На примерах опер Дзержинского «Тихий Дон» и Хренникова «В бурю», не скрывая слабых сторон и недостатков этих опер, Асафьев показывает правильность намеченного ими реалистического, демократического пути, противопоставляя этот путь ложному и чуждому всему духу советского искусства формалистическому пути с его операми типа «Катерины Измайловой» Шостаковича.

Отдельные оценки, данные Асафьевым в этих очерках некоторым советским композиторам и их произведениям, мы должны сейчас признать неверными, ошибочными, но отрицать, что Асафьев правильно и своевременно поставил перед советской музыкой ряд принципиальных, важнейших вопросов, особенно связанных с песенным и оперным творчеством, — невозможно.

Все острее начинает Асафьев понимать необходимость коренного перелома в направлении советского музыкального творчества. В конце 1947 г., т. е. сравнительно незадолго до появления исторического постановления ЦК ВКП(б) об опере Вано Мурадели «Великая дружба», Асафьев выступает в печати со статьей «Музыка для миллионов»<sup>2</sup>. Заключительный абзац этой статьи настолько примечателен, что его стоит процитировать целиком: «Композиторам, непреклонно и сурово борющимся за резкие индивидуальные принципы и вкусы, за свой „отстой“ в изобретении, чтобы в стремлении не повторяться и не походить ни на кого, творить только на своем диалекте, пора подумать о будущем своего творческого развития. Страна дышит всеобъединяющими чувствами и лозунгами, — в этом гигантское торжество советской демократии! Композиторы должны стремиться

<sup>1</sup> «Очерки советского музыкального творчества», т. I. ГМИ, 1947.

<sup>2</sup> «Советское искусство», 20 декабря 1947 г.

к такому языку музыки, который был бы слышен многомиллионным сердцам — от массовой песни до опер, кантат и симфоний, как высоких интеллектуальных обобщений. Вот куда должны быть направлены идеи и формы, выявляющие эти идеи. Не о дешевой простоватости для „непонимающих“ и якобы отстающих слушателей идет тут речь, а о величавой простоте, всегда понятной людям, искренне жаждущим волнений от родного искусства, и всегда присущей общезначимым произведениям великих демократов музыки, особенно нашей национальной и братских нам народов».

В этих замечательных словах Асафьева нельзя не ощутить большой тревоги за судьбы родного, горячо любимого им искусства. К сожалению, призыв Асафьева не дошел до сердец тех композиторов, к кому он в первую очередь был обращен.

\* \* \*

В январе 1948 г. Центральный Комитет ВКП(б) созвал совещание деятелей советской музыки. На этом совещании, непосредственным поводом к созыву которого явилась постановка в Большом театре оперы Мурадели «Великая дружба», были вскрыты глубокие формалистические ошибки в советской музыке, связанные с проникновением в нее чуждых влияний современного упадочного буржуазного искусства. Итогом совещания явилось опубликованное 10 февраля 1948 г. постановление ЦК ВКП(б) об опере Вано Мурадели «Великая дружба». Постановление это, вскрыв и проанализировав пороки формалистического направления в современной советской музыке, указало в то же время ясный и плодотворный путь дальнейшего развития советского музыкального творчества. Была создана надежная почва для коренного перелома в советской музыке, решительно направленной на реалистический путь, глубоко связанной с народным искусством и лучшими традициями мировой классики, в первую очередь русской классической музыкальной школы.

На состоявшемся вскоре в Москве Первом всесоюзном съезде советских композиторов было избрано правление Союза советских композиторов СССР, на которое была возложена почетная и трудная обязанность реализовать те требования, которые советский народ предъявляет к нашей музыке и которые были с предельной четкостью сформулированы в постановлении ЦК ВКП(б). Перед новым правлением встала огромной политической и художественной важности задача: решительно преодолеть формалистические влияния в советском музыкальном творчестве, критике и педагогике, направив советскую музыку по пути социалистического реализма.

Председателем Правления Союза советских композиторов СССР единодушно был избран Борис Владимирович Асафьев. Это совершенно естественно и логически вытекало не только из его огромного авторитета в самых широких кругах музыкальной общественности, но и из всего его творческого пути, идя по которому он настойчиво приближался к пониманию идеалов советского искусства как искусства больших идей и совершенной формы, как искусства реалистического и демократического в своей основе.

Большой проблемный доклад «Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов»<sup>1</sup>, написанный Асафьевым к открытию Первого всесоюзного съезда советских композиторов (тяжелая болезнь помешала Асафьеву самому выступить с этим докладом на съезде) и небольшое число последовавших затем статей представляют последний, к сожалению

<sup>1</sup> Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. ССК СССР, М., 1948. Под заголовком «За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм» доклад был напечатан в журнале «Советская музыка», 1948, № 2.

кратковременный, период деятельности Асафьева, прерванный смертью в январе 1949 г.

Опираясь на мудрые указания большевистской партии, Асафьев лаконичными, но яркими штрихами нарисовал в своем докладе картину исторического развития русской музыкальной классики, проанализировал глубочайший тупик, в котором находится сейчас упадочная декадентская музыка за рубежом, и изложил задачи, стоящие перед советским музыкальным творчеством.

Центральное место в докладе занимали вопросы мелодии как основного фактора, определяющего судьбы развития музыкального искусства. Мелодика была всегда основой классической музыки, мелодика утеряна буржуазным декадентским искусством, мелодика должна быть восстановлена в советской музыке — вот, в сущности, стержень, вокруг которого были сгруппированы все вопросы, затронутые Асафьевым в его содержательном докладе. Так, историческое постановление ЦК ВКП(б) стало в жизни Асафьева последним звеном в ряду важнейших событий, направлявших и формировавших его мировоззрение, его идейно-художественные взгляды.

Темы последних опубликованных статей Асафьева связаны с русской музыкой, в первую очередь с народным песнетворчеством, с народной бесенностью. Опубликованные в журнале «Советская музыка» статьи «О русской песенности» (1948, № 3), «О русской природе и русской музыке» (1948, № 5), «Русская музыка о детях и для детей» (1948, № 6), «Композитор — имя ему народ» (1949, № 2), «Пушкин в русской музыке» (1949, № 6), равно как и другие статьи, в том числе яркая статья «Потеря мелодии», напечатанная в журнале «Вопросы философии» (1948, № 1), — направлены на раскрытие самой сокровенной сущности русской музыки, ее возвышенного строя чувств, ее благородной простоты и подлинной народности, проявлявшейся как в глубоком внимании в мысли и чувства народа, так и в чутком вслушивании в народную песню. «Песня — колыбель нашего музыкального искусства», — писал Асафьев, и этой идеей проникнуты все его последние работы.

Мысли Асафьева, высказанные им в последних статьях, имеют большое значение для дальнейшего развития нашего творчества и музыкознания. Они заставляют пересмотреть установившиеся традиции изучения музыки композиторско-профессиональной изолированно от музыки устной традиции, т. е. народной музыки; они заставляют серьезно пересмотреть некоторые стороны нашего музыкального образования, в котором изучение народной песни все еще продолжает играть совершенно недостаточную роль; они заставляют, наконец, композиторов еще глубже задуматься над вопросом о народных основах их творчества, о том, что не формальное цитирование народной песни, а глубокое постижение самого метода народного песнетворчества определяет народность музыки, ее стиля, ее языка.

Цикл последних работ Асафьева занял значительное место в советском музыкознании и сыграл большую положительную роль в борьбе за утверждение метода социалистического реализма как основного творческого метода советской музыки.

Работы Асафьева не только помогают объяснению событий, происшедших и происходящих в советской музыке, но и способствуют ясному пониманию дальнейших путей ее развития.

\* \* \*

Настоящий очерк не претендует, разумеется, на полное и исчерпывающее рассмотрение всего идейно-творческого пути Асафьева — Игоря Гле-

бова и тем более на обстоятельный разбор хотя бы важнейших его научно-критических работ, список которых, как известно, включает более 500 названий. Здесь даже не упомянуты многие до сих пор не опубликованные работы Асафьева, составляющие богатейшее наследие, оставшееся после его смерти и включающее ряд больших трудов, вроде «Портреты советских композиторов», «Мысли и думы» («Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве»), «Автобиография» и др. Большинство этих работ нам еще совершенно неизвестно. Они ждут своего опубликования и изучения.

Сосредоточив внимание исключительно на научно-критической деятельности Асафьева, я совсем или почти совсем не затронул других сторон его многогранной творческой натуры — его композиторского творчества, педагогической и общественно-организационной деятельности. В то же время все эти стороны тесно переплетались, влияли одна на другую и очень помогали одна другой. Подчас бывает трудно определить, где кончается Асафьев-критик и общественный деятель и начинается Асафьев-педагог, где Асафьев-исследователь переходит в Асафьева-композитора. В этом смысле особенно интересно и поучительно общение Асафьева с массой советских музыковедов, особенно с музыковедческой молодежью. Многие мысли, развитые Асафьевым в его работах, рождались именно в процессе занятий и просто бесед с учениками, с которыми Асафьев необычайно щедро всегда делился своими мыслями и наблюдениями, возбуждая и в учениках своих интенсивную работу мысли. Всегда пытливый, беспокойно ищущий ум Асафьева звал всех, кто с ним общался, к такой же пытливости, к такой же любознательности и настойчивости в работе, которая отличала и его самого в течение всей жизни.

Таким образом, очерк этот, как и явствует из его подзаголовка, является именно эскизом характеристики идейно-творческого пути Асафьева, эскизом, в котором была сделана попытка без всякого «сглаживания углов», что, несомненно, имело место в немногих до сих пор написанных работах об Асафьеве, наметить основные контуры его сложного и противоречивого пути, показать все ценное, что внес Асафьев в наше музыковедение, показать и все его ошибки и заблуждения, которых он не избежал на этом пути. Это тем более важно, что во многом работы Асафьева отражали сложный процесс развития советской музыки и правильное понимание этого процесса может значительно помочь критическое рассмотрение пути Асафьева. Мне думается, что этот эскизный очерк имеет право на существование, во всяком случае до тех пор, пока не будет написана полная обстоятельная биография Асафьева — Игоря Глебова — крупнейшего советского музыковеда-ученого, композитора, педагога и общественного деятеля, сыгравшего выдающуюся роль в строительстве советской музыкальной культуры.

*Т. Н. Ливанова*

## Б. В. АСАФЬЕВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Русская музыкальная классика занимала основное место в работах Б. В. Асафьева до последних лет его жизни. Как советский ученый и критик Б. В. Асафьев опирался на классическое наследие великой русской музыки, неустанно исследовал его, давал ему свое творческое истолкование и стремился к тому, чтобы воссоздать перед деятелями советской культуры живой облик Глинки, Мусоргского, Чайковского. Соединяя в себе ученого и популяризатора, Б. В. Асафьев во многих своих работах обращался просто к слушателю русской музыки, к посетителю оперы и концерта, к студенту, к учащемуся. Таким образом, мысли Асафьева о русских композиторах-классиках, данные им характеристики, начертанные им портреты получали очень широкое распространение, приобретали большую силу воздействия.

Строительство советской культуры всегда опиралось на лучшие культурные традиции прошлого, творчески развивая их. Советский народ, пришедший в оперные театры после Великой Октябрьской социалистической революции, горячо полюбил Глинку и Чайковского, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова. Русская музыкальная классика была ценима в народе всегда. Мудрая политика нашей партии, заботливо направляющая развитие советского искусства, всегда предусматривала необходимость широко и творчески осваивать классическое наследие. В 1918 г. В. И. Ленин предложил поставить монумент, в числе других прогрессивных деятелей прошлого, Мусоргскому. Имена Глинки и Чайковского были названы И. В. Сталиным в 1941 г. среди имен лучших представителей русской нации. Так высоко ценит наша партия, ценит наш народ прогрессивных художников прошлого.

Борьба за реалистическое направление в советской музыке, за социалистический реализм включала в себя борьбу за признание и развитие классического наследия. В недооценке классической музыки, в первую очередь русской классической оперы, русского программного симфонизма, демократических музыкальных жанров, упрекал советских композиторов-формалистов А. А. Жданов в своем выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 г.

Неустанно работая над исследованием и пропагандой русской музыкальной классики, Б. В. Асафьев выполнял очень важную роль в строительстве советской культуры. Борьба за классику нередко была очень труд-

ной в условиях той борьбы направлений, которая развертывалась в советской музыке. Весьма тлетворными здесь оказались влияния модернизма, эстетика которого была враждебна классическим традициям. Когда Асафьев писал свои работы, посвященные Глинке, Чайковскому, Мусоргскому, он стремился опираться на классические традиции и противостоять эстетике модернизма, хотя сам в этих же работах не был свободен от модернистических влияний. В 20-е годы и на рубеже 30-х совершенно различные творческие организации АСМ и РАПМ фактически одинаково игнорировали классическое наследие: АСМ — ради образцов современной буржуазной культуры в первую очередь, РАПМ — ради левацки понятой «пролетарской культуры», наследием для которой признавались лишь ограниченно и ложно истолкованные Бетховен и Мусоргский.

Борьба за русскую классику, за Глинку, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова велась Б. В. Асафьевым в различных формах. Немало противоречивых, спорных и просто неверных положений было выдвинуто им в этом горячем и живом творческом труде. Мы попытаемся, оставив все спорное пока в стороне, выделить в первую очередь то ценное, положительное, что внесено Б. В. Асафьевым в изучение русской классики. Разумеется, эта тема нуждается в большом исследовании, возможно даже в серии исследований<sup>1</sup>.

Очень знаменательно, что начало широкой работы Асафьева над классикой было связано с приходом нового, советского слушателя в концертные залы сразу же после Октябрьской революции. В 1918—1919 гг. Б. В. Асафьев выпустил около двадцати музыкальных листовок «к первым популярным концертам после Октября». Отсюда, от этих кратких портретов-характеристик, ведут свое начало некоторые очерки, портретно-психологические этюды, которые были позже развиты Асафьевым в работах о Чайковском, Мусоргском и др.

Новая оперная аудитория, наполнившая театры после Октября, побудила Б. В. Асафьева выступить с «Письмами о русской опере и балете» в «Еженедельнике петроградских академических театров» в 1922 г. И пусть многое в этих письмах не вполне отвечало их назначению, — все же они твердо и убежденно пропагандировали классику русской оперы и русского балета, как, например, «Руслана и Людмилу» Глинки (два «Письма»), «Хованщину» Мусоргского, «Спящую красавицу» Чайковского, «Князя Игоря» Бородина, «Русалку» Даргомыжского, балеты Глазунова, оперное творчество Римского-Корсакова (два «Письма»).

Непосредственно с этими «Письмами о русской опере и балете» связана известная книга Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) «Симфонические этюды», вышедшая также в 1922 г.<sup>2</sup> и оказавшая очень большое действие на целые поколения советских музыковедов. Основная тема «Симфонических этюдов» — оперная (и лишь отчасти балетная) драматургия русских классиков, так сказать, характерология оперного искусства у Глинки (на примере «Руслана и Людмилы»), Римского-Корсакова (от «Псковитянки» до «Золотого петушка»), Чайковского (в центре — этюд о «Пиковой даме»), Мусоргского. В каждом из этих этюдов Игорь Глебов стремится показать, что именно в жизни и как именно видел данный оперный художник, какой круг образов был создан им и какая драматургия была этим порождена. Здесь нет ни анализа музыкальной формы (хотя есть очень тщательное про-

<sup>1</sup> «Асафьев — исследователь Глинки», «Асафьев — исследователь Мусоргского», «Асафьев — исследователь Чайковского», «Асафьев и русская опера» — безусловно самостоятельные большие темы.

<sup>2</sup> Изд. Гос. филармонии. Пг., 1922.

слеживание музыкально-тематического развития, например в этюде о «Пиковой даме»), ни нотных примеров. Но яркость и убежденность характеристик столь велика, что они и без этого полностью доходят до читателя.

Разумеется, теперь, спустя почти тридцать лет, со многими положениями и оценками книги очень легко спорить. Однако при этом нужно помнить, что облик Асафьева, исследователя русской классики, впервые столь полно и отчетливо проявился именно в «Симфонических этюдах», где мы уже оцениваем по достоинству редкую художественную чуткость и блестящий талант Игоря Глебова, любовное проникновение в русскую музыку, в ее глубинные связи с жизнью.

В те же годы, когда создавались «Симфонические этюды», и несколько позже Игорь Глебов выпустил ряд небольших монографий о русских и зарубежных композиторах. Среди них были работы о Чайковском (1921), Римском-Корсакове (1922) и Мусоргском (1923).

Помимо этого, в 1922 г. Игорь Глебов опубликовал еще две специальные работы о Чайковском: большую книгу «Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество»<sup>1</sup> и монографию для академических симфонических концертов Ленинградской государственной филармонии — «Инструментальное творчество Чайковского»<sup>2</sup>.

Таким образом, в первые же годы работы Б. В. Асафьева для советского читателя, для советского слушателя была заложена та основа в изучении русской классики, которая определяла, направляла и окрашивала дальнейшие исследовательские интересы и стремления этого замечательного ученого-музыканта. Поскольку Б. В. Асафьев развивал свои исследования преимущественно монографически, проследим сначала, что именно он внес в изучение творчества Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, а затем выделим ряд общих положений в работах Б. В. Асафьева о русской музыке.

Нет надобности специально подчеркивать, что круг интересов Асафьева-исследователя далеко не ограничивался названными именами русских классиков. Труднее всего было бы назвать области, темы, жанры, имена из истории русской музыкальной культуры, которые никогда и ни в какой мере не занимали Асафьева. От Фомина и Бортнянского до Танеева, Глазунова, Рахманинова и Скрябина история русской музыки глубоко захватывала его внимание, его исследовательские интересы. Но, разумеется, центральные творческие фигуры всегда здесь выступали для Б. В. Асафьева на первый план.

Очень многое из своих первоначальных взглядов, сложившихся в ранние годы деятельности, Б. В. Асафьев постепенно пересмотрел и передумал. В этом его творческий путь был теснейшим образом связан с формированием и развитием советской социалистической культуры. Взгляды Игоря Глебова на Глинку, Мусоргского, Чайковского изменялись очень сильно, принципиально, качественно. Все то, что еще в той или иной мере зависело в этих взглядах от эстетики модернизма, со временем было преодолено, и по д л и н н а я ц е н н о с т ь искусства русских классиков нашла в трудах Асафьева свое настоящее признание и верное истолкование.

Лучшие основы исследовательской мысли Б. В. Асафьева, лучшие ее традиции, связывающие его с классиками русского музыковедения, ведут более всего к В. В. Стасову, который был идейным вдохновителем и образцом для Асафьева в его молодости, поддержавшим его ранние интересы и стремления. Связь со Стасовым кладет свой прямой отпечаток на

<sup>1</sup> Изд-во «Мысль», Пг., 1922.

<sup>2</sup> Изд. Гос. филармонии, Пг., 1922.

работы Асафьева о Мусоргском. По-своему проявляется она и в других работах, пожалуй более всего в направлении работ о Глинке.

«Собственно говоря, я не помню, когда бы я не работал над Глинкой»<sup>1</sup>, — замечает Б. В. Асафьев в конце жизненного пути. И действительно, мысль о Глинке, основоположнике русской классической школы, проходит сквозь все исследования Игоря Глебова-Асафьева, которые так или иначе касаются вопросов русской музыки. Специально Глинке Б. В. Асафьев посвящает целую группу разнородных работ — от упомянутых «Писем о русской опере» (о «Руслане и Людмиле») до большой монографии, изданной в 1947 г. и получившей Сталинскую премию<sup>2</sup>, а также последнего, незавершенного исследования «Слух Глинки»<sup>3</sup>.

Крупнейшая работа Б. В. Асафьева о Глинке (упомянутая монография) посвящена светлой, дорогой памяти В. В. Стасова и А. К. Лядова. Этим подчеркнута ее связь с классической традицией русской музыки и русских музыкальных деятелей. Для нас нет сомнений в том, что Б. В. Асафьев, как исследователь Глинки, явился в своей области наследником и продолжателем выдающихся русских музыкантов, в первую очередь классиков русской музыкальной критики, для которых тема Глинки была центральной, лучшей темой, раскрываемой с прогрессивных позиций. Своими трудами Б. В. Асафьев внес чрезвычайно много нового, ценного, принципиально важного в русскую Глинкиану.

Уже в первом из «Симфонических этюдов», посвященном опере «Руслан и Людмила», Игорь Глебов высказал ряд тонких, пронизательных и смелых суждений о Глинке и о его гениальном «Руслане». С полным убеждением он защитил здесь «безусловное единство и глубину концепции», которые до тех пор не были раскрыты по-настоящему во второй опере Глинки. И здесь же Игорь Глебов впервые сказал, что «изумительный памятник той эпохи „Записки М. И. Глинки“ до сих пор в бытовом отношении не расшифрован и воспринят едва ли не поверхностно. Кроме того, он не изучен психологически, особенно в направлении: все ли в нем раскрыто»<sup>4</sup>. Далее мы убедимся в том, что эти идеи плодотворно развивались Асафьевым до конца его жизни, в то время как очень многое из противоречий и неверных положений первого «Симфонического этюда» было полностью преодолено.

В ранних аналитических работах, которые Игорь Глебов частично опубликовал в сборнике «Музыкальная летопись», он стремился раскрыть принципы симфонического мышления Глинки на примерах увертюры к «Руслану» и «Вальса-фантазии»<sup>5</sup>. Глубоко самобытный, яркий, жизненный, народный по своим истокам и естественный по методам развития симфонический стиль Глинки характеризуется Б. В. Асафьевым и в других трудах, в том числе в «Русской музыке от начала XIX столетия».

Рассматривая вопрос о формировании русской композиторской школы в XVIII веке, Б. В. Асафьев всячески подчеркивал идею о глубокой исторической подготовке искусства Глинки, в творчестве которого он усматривал «гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны. «Советская музыка», 1946, № 10, стр. 93.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. Музгиз, М., 1947.

<sup>3</sup> Опубликовано в сборнике «М. И. Глинка», Музгиз, М., 1950.

<sup>4</sup> Игорь Глебов. Симфонические этюды. Гос. филармония, Пг., 1922, стр. 5.

<sup>5</sup> См. «Музыкальную летопись», 1923, сб. II; 1926, сб. III.

<sup>6</sup> «Музыка и музыкальный быт старой России». Сборник. Л., «Academia», 1927, стр. 10.

Итогом многолетних исследований и постоянных размышлений Б. В. Асафьева о Глинке явилась уже названная монография 1947 г., написанная преимущественно в героические дни ленинградской блокады, как патриотический труд во славу гениального русского художника. В этой замечательной книге Асафьев дал много нового для понимания личности Глинки и его творческого метода.

«Чтобы проникнуть в творческую лабораторию Глинки, необходимо было попытаться постичь его проникновение в родное его таланту искусство», — говорится в предисловии. И далее: «Здесь я попытался, насколько это в моих силах, услышать процесс создания „Руслана“ и выяснить ход мыслей Глинки, распутывая нить за нитью роскошную ткань оперы, состоящую из последования великолепных эпических песен, кольцом опоясавших мудрую балладу Финна и вещие речи Баяна» (стр. 4, разрядка Асафьева).

Действительно, отстраняя все последующие «напластования», Б. В. Асафьев как бы заново восстанавливает Глинку в его исканиях, помыслах, стремлениях; прочерчивает путь его мысли, его музыкального сознания даже там, где можно продвигаться только догадкой. Это проникновение в Глинку, кажется, не имеет границ. Его можно было бы сравнить с восстановлением старинных памятников живописи, скрытых от наших глаз поздними наслоениями. Но Асафьев не реставрирует Глинку. Он творчески как бы проживает за ним его жизнь, убежденно спорит о каждой детали, утверждая, что Глинка так, и только так, мог относиться к ней, что бы там ни писали современники и что бы ни утверждал подчас даже сам Глинка.

Отметая многие книжные домыслы, как лишнюю шелуху, Асафьев ставит себе цель, общую с классиками русской музыкальной критики: раскрыть в искусстве Глинки его национальную самобытность, его связь с народом, его основополагающую для русской музыки сущность. Но, раскрывая эту идею, советский ученый выдвигает целый ряд новых мыслей, обогащающих ее, наполняющих этот общий тезис новым содержанием. Прежде всего Асафьев отвоевывает новое понимание личности Глинки, новое понимание его интеллекта, широты, силы и строгости его замыслов. Миф о Глинке-барине разрушен навсегда. Затем Б. В. Асафьев отстаивает творческий метод Глинки, как высокий, цельный и совершенный, полнее всего проявившийся в «Руслане», в центральном произведении Глинки, достойном «именоваться явлением музыкального эпоса русского народа». И, наконец, Асафьев находит основу всего: связь Глинки с декабристскими кругами и настроениями, с передовыми идеями его времени — «Глинка, как и Пушкин, — люди русской культуры декабристской поры» (стр. 3—4).

Важнейшая идея, которая лежит в основе работы Асафьева, это идея о цельной, тщательно обдуманной и строго проведенной глинкинской концепции «Руслана и Людмилы».

Каковы бы ни были трудности с либретто, партитура оперы предельно обоснована и целесообразна, все написано так, будто бы «иначе сказать нельзя». Центральную часть работы Асафьева представляет прослеживание образно-интонационных связей, проходящих сквозь всю партитуру Глинки, в которой Асафьев наблюдает как бы несколько характерологических интонационных комплексов, несколько исходных музыкальных пластов, связанных с различными кругами образов и ранее всего воплотившихся в персидском хоре, в каватине Гориславы, в марше Черномора, балладе Финна и каватине Людмилы. Именно через эти яркие и контрастные образы воплощает Глинка свою широкую концепцию «Руслана».

«Такова стройная и ясная концепция „Руслана и Людмилы“ как драматизированного народно-музыкального эпоса, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северо-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против смаливающих с этического пути жизни обольщениях. Вокруг этих мотивов разветвляется музыкально-романтическое отражение контрастных интонационных культур» (стр. 155—156). С большой убежденностью, весьма упорно Б. В. Асафьев утверждает, что первые четыре-пять фрагментов оперы (т. е. именно персидский хор, каватина Гориславы, марш Черномора и баллада Финна) стали «краеугольными камнями всей концепции» Глинки (стр. 152)<sup>1</sup>. Напомним в заключение один из интереснейших практических выводов Б. В. Асафьева в связи с анализом «Руслана»: «Я убежден, — заключает он, — что методы преподавания наших музыкальных вузов и техникумов существенно изменились бы, если бы глинкинское было положено в основание преподавания дисциплин музыкальной композиции» (стр. 206). Далее автор поясняет, что под глинкинским он подразумевает прежде всего не песню, как читату, не песню, как фольклор, а песенное и распевное повсюду (в гармонии, в оркестре), как «метод постижения народного дыхания музыки». Так, «Руслан» становится в утверждениях Б. В. Асафьева не только великим произведением, но творческим принципом русской школы. И нужно сказать, что книга полностью убеждает читателя в этом.

Много глубоких и интересных замечаний содержится в книге Асафьева в связи с другими произведениями Глинки — с его романсами, симфоническими произведениями, с «Иваном Сусаниным».

Однако здесь следует сказать, что «Иван Сусанин» не получил еще в этой монографии Асафьева столь же правильной и широкой оценки, как «Руслан». Вторая опера Глинки в большей мере поглотила внимание и интерес исследователя, который вслед за Стасовым выступает здесь прежде всего как «руслист». Но в последних своих статьях Б. В. Асафьев полностью воздал должное «Ивану Сусанину».

Монография Б. В. Асафьева о Глинке занимает особое место в советском музыковедении: это единственный труд, в своей области удостоенный Сталинской премии, а следовательно, труд во многих отношениях образцовый, истинно творческий, проникнутый прогрессивными идеями.

Вслед за большой книгой о Глинке Б. В. Асафьев много раз обращался к любимой глинкинской теме. В целом ряде статей и докладов, посвященных русской классике и советскому музыкальному творчеству, он снова и снова касался этой темы. Возглавляя с 1942 г. научно-исследовательский кабинет Московской государственной консерватории, Б. В. Асафьев лично руководил там комиссией «Глинка и его современники». В этом коллективе сложилась целая группа работ о Глинке, возникших под непосредственным научно-творческим воздействием Асафьева. До последних дней жизни Б. В. Асафьев особенно много и пылливо размышлял над психологией творчества Глинки, над ходом его творческого процесса и развитием его композиторской индивидуальности; об этом свидетельствует прерванное смертью исследование «Слух Глинки».

<sup>1</sup> Относительно того, что среди этих пяти первоначальных набросков Глинки к «Руслану» нет былинно-героического основания или фундамента «Руслана», Асафьев выдвигает такую догадку: «Он мог быть спокоен, что фантазия ему всегда на любом этапе сочинения подскажет эти страницы оперы. В его концепции значение III акта, своеобразие облика Черномора и всего IV акта, наконец, трудность всей роли мудреца Финна, конечно, перевешивали все остальные части „Руслана“» (стр. 167)

Развивая русскую Глинкиану, Б. В. Асафьев был верен заветам классиков русской музыкальной критики и поднимал Глинку как боевое знамя великой русской музыкальной культуры. Вместе с тем, как советский ученый, Асафьев пошел дальше музыкантов XIX века. Борясь «вместе с Глинкой за советскую музыку», Асафьев по-новому раскрыл очень многое в самой личности и искусстве Глинки. Ему принадлежит заслуга создания новой биографии и великого классика русской музыки, навсегда разрушившей легенду о «гуляке праздном» и восстановившей подлинный облик гениального русского художника.

Б. В. Асафьев восстановил и подлинную, цельную, глубоко обдуманную концепцию «Руслана и Людмилы», этой «прочнейшей монументальной основы и опоры русской музыки»; глубже и полнее, чем это делали до него, раскрыл творческий метод Глинки, его народные истоки, его распевное симфоническое начало; выдвинул и развил идею о подготовке искусства Глинки в русской композиторской школе XVIII века.

Центральными темами в исследовании русской классики для Б. В. Асафьева были темы Глинки, Мусоргского и Чайковского. Несколько меньше, хотя все же очень значительное, место принадлежит в его работах Римскому-Корсакову. Немного написал Б. В. Асафьев о Бородине; еще меньше о Даргомыжском. И все же воззрения Асафьева на творчество всех названных композиторов высказаны с полной ясностью и представляют глубокий интерес.

Так, не посвятив больших специальных работ А. С. Даргомыжскому, Асафьев дал разбор его «Русалки», как народной социальной драмы, еще в «Письмах о русской опере», охарактеризовал «Каменного гостя», как великолепную импровизацию, как перенесение в оперу камерного стиля (см. *Intermezzo I* в «Симфонических этюдах»); раскрыл общий облик композитора как смелого новатора, чуткого к жизненным запросам современности (статья для БСЭ, 1-е изд.), и уделил ряд ярких страниц характеристике его творчества в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» и в статье «Этапы развития русского романа»<sup>1</sup>.

«Даргомыжский выступает как мастер нового стиля,— пишет Асафьев,— как выразитель критического сознания на переломе от барской аристократической к „интеллигентско-разночинной“ культуре. Поэтому он не может быть всегда гармоничным и благодушным, хотя и это ему иногда удается. Общему он предпочитает характерное, человеку — „титularного советника“, романтическому воину-рыцарю — „старого капрала“, спокойно-довольству и безмятежному наслаждению — суровость „Рассстались гордо мы“, культу дружбы за кружкой вина и в кругу подруг веселых — юмористическую домашнюю ссору мельника с женой, идеальной любви — шутку „Каюсь, дядя, чорт попутал“, юмор: „Ох, тих, тих, тих“, или горькую иронию „Червяк“. В акценте на всем, что характерно, что сильно или, наоборот, что унижено, в юморе, иронии и даже сарказме, в гротескных сопоставлениях как будто бы невинно-шутливого тона и простенькой фактуры с острой фразировкой Даргомыжский талантлив и оригинален, как никто до него. Отсюда, естественно, что забота о выразительности каждого слова, о декламационном рельефе, о правдивой передаче чувства не в обобщенной мелодической линии, а в каждом интонационном обороте составляют главную заботу Даргомыжского»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Сборник «Русский роман». Вводная статья. М.—Л., «Academia», 1930.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., «Academia», 1930, стр. 70.

Из приведенной цитаты нетрудно убедиться в том, что главное в стиле Даргомыжского, то, что определяло его историческое место и его роль в общем развитии русской классической музыки, схвачено и подчеркнуто Б. В. Асафьевым хоть и в кратких чертах, но верно, пронизательно, метко.

В «остром, самобытном и оригинальном» искусстве Даргомыжского Асафьева более всего интересовали пути, ведущие к Мусоргскому, к его реалистическому методу, к его художественной передаче действительности. Мусоргский и Чайковский привлекали особое внимание Асафьева как художники большого драматического плана, воплотившие в своем творчестве трагедийные жизненные конфликты потрясающей силы. Более спокойное, уравновешенное, эпическое в своей мощи искусство Бородина также было правильно расценено Асафьевым; но в данном случае творческий облик художника, представляясь исследователю глубоко значительным и всецело симпатичным, в то же время не был для него столь сложным, как творческий облик Мусоргского или Чайковского. А нужно сказать, что Асафьева особенно привлекало решение сложных психологических задач, которые возникали перед ним и тогда, когда он размышлял о Глинке, и тогда, когда он погружался в мысли о Мусоргском и Чайковском.

Однако это вовсе не значит, что сравнительно немногие работы Асафьева о Бородине представляют меньший интерес или меньшую ценность, нежели его другие исследования. «Князю Игорю» посвящено уже одно из «Писем о русской опере»; общий взгляд на оперу Бородина, как глубоко народное произведение, как на оптимистическую эпическую поэму в музыке, высказан в «Симфонических этюдах». Специальное, до сих пор единственное исследование о «Богатырях» Бородина, как о проявлении его юмора, юмора «в специфически русском национальном преломлении», было опубликовано Б. В. Асафьевым еще в 1922 г.<sup>1</sup> Наиболее полную у Асафьева оценку искусство Бородина получило в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» в связи с характеристикой «Князя Игоря», романсов и определением исторической роли симфонизма Бородина в сравнении с симфонизмом Чайковского. «Эпическое спокойствие, плавность, простор, ширь и величие при колоссальном размахе творческой силы — наиболее характерная черта бородинской музыки», — пишет Б. В. Асафьев<sup>2</sup>, находя, что в «оптимистическом охвате жизни... Бородин идет за эпическими моментами „Руслана“». Симфонии Бородина Асафьев называет «непревзойденными примерами симфонизма, самобытного, ярчайшего по материалу, новизне идей и развитию их»<sup>3</sup>. Сопоставляя симфонии Бородина с симфониями Чайковского, Асафьев говорит о двух сторонах или ветвях русского симфонизма: о драматически-конфликтном, психологически-напряженном («борьба и контраст чувствований») симфонизме Чайковского и о величественных эпических образах в симфонизме Бородина.

Симфонизм Бородина — «детище общественного подъема 60-х годов, — утверждает Асафьев, — и вызванного им обновления всех сторон русской жизни. Жизнь в цельном ее охвате интересует Бородина, а не внутренний мир человека. Любвных „умираний“ нет в его музыке, как нет и страха смерти. И любовь и смерть естественные явления. Бородин — симфонист с крепким и устойчивым положительным научным мировоззрением. Отсюда

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Из забытых страниц русской музыки. «Музыкальная летопись», 1922. сб. I, II.

<sup>2</sup> «Русская музыка от начала XIX столетия», стр. 23.

<sup>3</sup> Там же, стр. 174.

чувствуется в его музыке плотный широкий костяк и сильная мускулатура. Нервности в ней нет, в ней налицо воля к строительству и к обработке мощных черноземных пластов материала. Для музыки Бородина характерны медленное тяжелое раскачивание, потом вдруг привольный и энергичный бег; длительное раздумье, отдых, даже сладостная лень, когда днем в степи взор спокойно следит за движением облаков или ночью созерцает сиянье звезд. Таковы медленные части его симфоний с их восточной томной кантиленой и узорчатым рисунком. А финалы и скерцо — веселье и радость»<sup>1</sup>.

Говоря о «Богатырской симфонии», Асафьев замечает: «При слушании ее воображение, как и в „Игоре“, действительно уносится к первым векам нашей государственности, на южные степные границы, к борьбе двух „манер“ жизни — степной кочевой и оседлой земледельческой с ее тяжелой сытостью и праздниками в честь урожая!»<sup>2</sup>

Приведенные характеристики давно стали общим достоянием советского музыковедения: на них ссылаются или их подразумевают почти всегда, когда говорят или пишут на данные темы. Но выдвинул их, сделал их общим достоянием Б. В. Асафьев уже двадцать лет тому назад.

В годы Великой Отечественной войны Б. В. Асафьев вновь вернулся к бородинским темам. На этот раз он как бы заново услышал оперу Бородина: он стремился раскрыть самобытность бородинского почерка, насколько нивелированную его редакторами и — что самое главное — подчеркнуть в «Князе Игоре» его широко раскрытую патриотическую идею, отстаивание русской государственности от врагов извне<sup>3</sup>. Так современность вторгалась в исследование классики: статья Асафьева об опере Бородина вошла в цикл «Через прошлое к будущему».

Особое место в наследии Асафьева занимают его работы о Мусоргском. Почти все они возникли на рубеже 20 и 30-х годов, примерно с 1928 по 1932-й год. Это был для Асафьева, повидимому, период страстного, напряженного проникновения в творческий метод и помыслы гениального композитора, период, когда вся советская музыкальная общественность была глубоко заинтересована восстановлением подлинного Мусоргского (публикация авторских текстов «Бориса Годунова» и «Хованщины», подготовленных П. А. Ламм). Впрочем, из этого не следует, что Асафьев не писал о Мусоргском гораздо раньше (по собственному признанию — с начала 1917 г.) и гораздо позже (неопубликованные статья и диалог «Гибель Мусоргского», написанные примерно в 1942 г.). Однако основная группа работ о Мусоргском возникла все же в короткий срок, на огромном творческом подъеме, как бы на одном дыхании. Асафьева тогда захватила проблема Мусоргского — гениального художника, вновь раскрывшегося по его автографам, ранее известного в некоторой степени «из вторых рук» — в известной степени накладывающих собственную печать редакторов. Асафьева захватила проблема Мусоргского — великого реалиста, создателя «народной трагедии» в опере, композитора неповторимо оригинального, социально острого, глубоко проблемного. Еще в 1923 г., в своей ранней монографии, Игорь Глебов стремился передать трагедийный облик Мусоргского, психологически связывая содержание его творчества и великие трудности его пути художника. С таких же позиций оценивается Мусоргский в «Симфонических этюдах», где, однако, еще полностью гос-

<sup>1</sup> «Русская музыка от начала XIX столетия», стр. 179—180.

<sup>2</sup> Там же, стр. 180.

<sup>3</sup> Игорь Глебов (Б. Асафьев). Через прошлое к будущему. «Князь Игорь» — опера Бородина. «Советская музыка», 1944, № 2.

подстывает традиция модернизма; искусство Мусоргского здесь представлено индивидуалистическим по преимуществу.

Если советское музыкознание получило в наследие обширную и содержательную Глинкиану, созданную Одоевским, Стасовым, Серовым и Ларошем, то изучение творчества Мусоргского и Чайковского во многом приходилось начинать сызнова. Правда, выдающиеся работы Стасова о Мусоргском, ценные материалы в работах Лароша, Кашкина и Модеста Чайковского о П. И. Чайковском также составляли наследие для советских музыковедов. Но все же в классическую пору русского музыкознания здесь лишь очень немногое успело созреть, и дальнейшее истолкование и Мусоргского и Чайковского осталось на долю эпохи модернизма. Модернистская критика или игнорировала Чайковского, или пыталась найти в его искусстве родственные ей самой пессимизму, унынию, серенькую тоску. Что касается Мусоргского, то о нем модернисты писали охотно, но при этом резко искажали его облик, усматривая в искусстве Мусоргского начало модернизма, импрессионистские черты и т. д. Нетрудно убедиться в этом хотя бы на примере работ музыкального критика — модерниста В. Каратыгина.

Не прогрессивные идеи, не высокое общественное значение видели модернисты в музыке Мусоргского и Чайковского, а свой собственный индивидуализм и субъективизм, которые и навязывали русским классикам.

Советскому музыкознанию предстояла, таким образом, нелегкая борьба за подлинного Мусоргского, за подлинного Чайковского. Сопоставляя ранние и зрелые работы Б. В. Асафьева, мы убеждаемся в том, что всегда бодрствующая мысль исследователя постепенно преодолевала наследие модернистской эстетики и приходила к восстановлению истинного облика классиков русской музыки. В этом смысле путь, пройденный от монографий 1921—1923 гг., от «Симфонических этюдов» к последним работам Асафьева о Мусоргском и Чайковском, нельзя не признать в высокой степени знаменательным.

Среди высказываний Асафьева о Мусоргском исследования 1928—1932 гг., конечно, заслоняют собой все выдвинутое значительно раньше. Мало того, эти исследования связаны с сознательным пересмотром и наследия Мусоргского и собственных прежних позиций Асафьева. Поэтому, не останавливаясь сейчас на том, что писал Игорь Глебов о Мусоргском в 1922—1923 гг., выделим здесь группу его работ, возникшую на рубеже 20 и 30-х годов. Ранее всего тут появился высокосодержательный сборник статей Игоря Глебова «К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского»<sup>1</sup>. Статьи и исследования, которые опубликовал затем Игорь Глебов в других (коллективных) сборниках, посвященных Мусоргскому, в большой степени были связаны с той же проблемой подлинного «Бориса Годунова» и отчасти даже с самим материалом названного издания. Так, в сборник ГАХН «Мусоргский», выпущенный в 1930 г., вошли две статьи Игоря Глебова «Введение в изучение драматургии Мусоргского» и «Оркестр „Бориса Годунова“»; обе они представляли дальнейшее развитие того, что было заложено уже в статьях из сборника «К восстановлению Бориса Годунова». Наконец, в сборник «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти»<sup>2</sup> были включены две статьи Игоря Глебова отсюда же и две новые его работы — «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского» и «В работе над „Хованщиной“».

<sup>1</sup> Музсектор, М., 1928.

<sup>2</sup> Музгиз, М., 1932.

Все эти исследования стремились раскрыть творческий метод Мусоргского — музыкального драматурга, причем в центре для исследователя стоял подлинный «Борис Годунов», а теоретическому обоснованию и разъяснению творческого метода служила большая статья «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского». Большинство из названных работ не только полностью опиралось на обширный фактический материал (это бывало у Асафьева всегда), но в значительной степени и оперировало им перед читателем; в особенности это относится к статье об оркестре «Бориса Годунова» и к статье о музыкально-эстетических воззрениях композитора.

Сборник «К восстановлению Бориса Годунова» открывался статьей «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского», в которой Игорь Глебов утверждал, что у Мусоргского все — принцип отражения жизни, понимание формы, характер сочинения — подчиняется характерной для того или иного персонажа *жизненной интонации*, наилучшим образом найденной и превращенной в осмысленную мелодию. Оттого может быть несколько вариантов сочинения или отрывка, как множество приближений «к данному жизнью объекту».

Несколько позже, в исследовании «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского» Игорь Глебов, проанализировав все теоретические источники, на которые опирался и ссылался композитор, приходит к следующим выводам.

«Эстетика Мусоргского — не философско-отвлеченная система, но имеет общие черты с опытом построения такой системы, сделанной Чернышевским в его работе «Эстетические отношения искусства к действительности». Чернышевский отрицает значимость отвлеченного определения прекрасного, „как полного проявления общей идеи в индивидуальном явлении“, и перемещает самое бытие прекрасного в жизнь. «Прекрасное есть жизнь». Но произведения искусства, будучи воспроизведением жизни, все-таки ниже прекрасного в действительности: они лишь постоянное к нему приближение. Искусство только напоминает своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни. Таким образом, категория прекрасного перенесена в живое ощущение жизни. Для Мусоргского тоже не возникает проблемы, прекрасны или нет произведения музыки и какие из них прекрасны. Он обычно акцентирует на силу и верность воплощения жизни и на трудности, связанные с этим. Эстетика действительности требует от всякого художника интенсивнейшего познания жизни чувством. Поэтому, потеряв связь с „эмоциональным тоном жизни“ композитор перестает быть художником, перестает создавать, т. е. перевоплощать чувствования в язык искусства. Процесс создания — процесс динамический: всегда изменчивая в своем обнаружении эмоциональная жизнь требует простых, но гибких и непременно новых форм воплощения, это — с одной стороны, а с другой — она постоянно раздражает любознательность художника и влечет его во все более интенсивные и глубокие жизненные переживания, развивая в нем острое чувство жизни и чуткое проникновение в чужую душевную жизнь. Стремление „сказать людям новое слово дружбы и любви“ вызывает в воображении художника такую зоркость и хватку, что его искусство становится обнаружением социального неравновесия и разлада, показываемого с остротой и силой. Несмотря на отсутствие четкой классовой установки в воззрениях композитора, искусство Мусоргского — своего рода „не могу молчать!“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сборник «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти». М., Музгиз, 1932, стр. 52—53.

Другие статьи, входящие в сборник «К восстановлению Бориса Годунова», а также большое исследование об оркестре «Бориса» служат одной большой цели: они всячески утверждают, поднимают и истолковывают гениальную оперу Мусоргского как народную драму, раскрывают его творческий метод, как «прирожденного композитора-драматурга», разбирают его оригинальную партитуру, в которой оркестр становится «органичайшим элементом драмы».

И хотя в ряде работ Асафьев характеризует «Хованщину» Мусоргского и дает оценку его романсам, все же основой для обнаружения творческих принципов Мусоргского остается у него «Борис Годунов», точно так же как «Руслан» для Глинки, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» для Чайковского.

Это раскрытие центральной творческой проблемы на центральных произведениях или, чаще, на одном центральном произведении композитора (которое становится в руках Асафьева своеобразным ключом к познанию его метода), нисколько не ведет к схемам. Напротив, Б. В. Асафьев очень свободно и широко характеризует любые стороны в творчестве того или иного художника, отнюдь не сводя характеристику к узкой и однобокой оценке. Но в любом творческом портрете художника для него есть нечто главное, основное, определяющее, обычно проявившееся всего полнее именно в таком центральном замысле.

Своеобразное отклонение, да и то лишь на первый взгляд, от этого принципа характеристики мы находим, пожалуй, в работах Б. В. Асафьева, посвященных Римскому-Корсакову. В целом они наиболее противоречивы из всего того, что писал Асафьев о русских классиках. Как-то далеко не сразу, с большими трудностями нашел Б. В. Асафьев того Римского-Корсакова, о котором убежденно и проникновенно писал в итоге своего жизненного пути. Ранние высказывания Игоря Глебова об этом великом русском музыканте (в сборнике «Мелос», в монографии 1922 г.) исключительно противоречивы и даже сбивчивы, как будто бы очень многое привлекает исследователя в данной творческой фигуре, а одновременно многое не принимается им.

В «Симфонических этюдах» операм Римского-Корсакова отведено наибольшее место: здесь рассмотрены «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Кашей бессмертной», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок». На первый взгляд ничто не выделено: напротив, Римский-Корсаков представлен великим стилистом, который охватывает различные темы, жанры, стороны жизни. Однако внутренне здесь все-таки выделена «Снегурочка». Небольшой этюд о ней начинается так: «Нежный цвет русской оперы — „Снегурочка“ Римского-Корсакова — звучит для всех, кому дорого родное искусство, так же убедительно, как великие названия: „Руслан“, „Князь Игорь“, „Борис Годунов“» (стр. 69). Но примечательнее всего, что о самом Римском-Корсакове Игорь Глебов пишет: «Очами тихой, кроткой Снегурочки-девушки смотрит великий композитор на мир и внимательно слушает и людские песни и музыку, что звучит в природе. И песню, теплом людской души согретую, и звучания, подслушанные у холодной стихии в лесной тиши и безграничном просторе океана, он равно лелеет и претворяет в стройные последовательные ряды звуковых сочетаний, сцепляя их вокруг объединяющего их сюжета. Так создавал он свои оперы-сказки, оперы-былины, волшебные звуковые картины и видения» (стр. 42). Здесь подчеркнута то, что смущало тогда Игоря Глебова в «великом стилисте» Римском-Корсакове — известный объективизм его творчества.

После «Симфонических этюдов» Б. В. Асафьев очень долго почти ничего не писал о Римском-Корсакове, ограничившись небольшой журнальной статьей в 1928 г. и общей обстоятельной характеристикой творчества в книге «Русская музыка от начала XIX столетия». И лишь в 1944 г., к столетнему юбилею композитора, вышла из печати монография академика Б. В. Асафьева «Н. А. Римский-Корсаков. 1844—1944»<sup>1</sup>. Эта небольшая книжка в очень сжатой форме излагает результаты многолетних размышлений автора над творчеством Римского-Корсакова. Здесь уже многое передумано, пересмотрено, и исследователь пришел к выводам, в которых он уверен и которыми он вполне удовлетворен. Не душевный холод, а своеобразнейшее чувство красоты, которое сродни народу и его пониманию прекрасного, увидел теперь Асафьев в искусстве Римского-Корсакова.

«Творчество это разносторонне и ветвисто, его многообразие содержательно и вдумчиво. Но среди всего созданного великим мастером русской звукописи образы Берендея и рядом с ним Снегурочки и самый момент их встречи в опере-поэме о русской весне и весенней любви впечатляют особенно неотразимо, особенно волную и приковывая к себе» (стр. 3), — так определяет теперь Б. В. Асафьев основное в искусстве Корсакова. Центральным произведением снова оказывается «Снегурочка». И Асафьев пишет в связи с ней об ощущении «красоты сквозь призму народной эстетики, сквозь народные предания, сквозь народное постижение прекрасного в народной песенности и образах народного искусства» (стр. 4).

Монография, посвященная Римскому-Корсакову, вкратце рассказывает о его творческом пути, дает общую оценку его деятельности, характеризует его творческий метод, его оперную драматургию, изобилует интереснейшими подробностями, меткими стилистическими замечаниями, приводит новые сведения об отношениях Корсакова и Стасова, освещает вопрос о редакциях Римского-Корсакова и т. д. Все это подчинено центральной идее о народных истоках музыкальной эстетики великого русского композитора. «Нельзя забывать, — говорится в послесловии, — что его юность — годы могучего подъема русской жизни в напряженной деятельности русской демократии, с ее великими просветительскими идеалами и стремлениями к немедленному их осуществлению. В этом сильном, прекрасном порыве не отставало русское искусство. Но оно не отставало не только своей преданностью делу народа, а также серьезными попытками понять душу народа в его исторических памятниках и в его искусстве, в песнях, сказках, былинах, местных преданиях, в его великом языке и в прекрасных образах и напевности не только живой речи, но и в пронизывающих весь народный уклад жизни красочных образцах „речи немой“: народной живописи, вышивки, резьбы, словом проявления всего полнокровного, жизнерадостного вкуса к красоте действительности и окружающего быта».

«Как, откуда это взялось в Римском-Корсакове, трудно сказать. Но, во-первых, прямо, на непосредственное впечатление, в его мастерстве ощущается русская народная любовь к красивой, хорошо сделанной вещи, красивой по тщательной работе и по выразительной, целеустремленной форме; а во-вторых, за этим кроется радость жизни и вкус к жизни. В своем творчестве и мастерстве Римский-Корсаков убежденно провел эти драгоценные, жизнь утверждающие качества народного искусства, а значит и народного характера» (стр. 86—87).

<sup>1</sup> Музгиз, М.—Л., 1944.

Во многих работах Б. В. Асафьева творческий облик Римского-Корсакова сопоставляется с творческим обликом его гениального современника Чайковского. Но если в ранних высказываниях это сопоставление еще близко к протипоставлению, то в поздних работах Б. В. Асафьева Чайковский и Римский-Корсаков выступают как современные художники, служащие одним прогрессивным целям русской музыкальной школы, близкие народу при всех различиях их тематики и стиля.

Подобно Глинке, Чайковский всегда глубоко интересовал Асафьева-исследователя, начиная с первых лет его деятельности, когда Чайковский занял наибольшее место в его работах, и кончая последними годами жизни. По масштабу всего написанного Асафьевым о русских классиках работы о Чайковском наиболее обширны. Необходимо помнить, что именно с Чайковским более чем с кем-либо другим Асафьева связывали его собственные творческие интересы. Асафьев как композитор, прежде всего как автор балетов, стремился развивать классические традиции Чайковского, опираясь на принцип его балетного творчества. Естественность и динамичность формообразования у Чайковского, широкие и прочные связи его с интонациями быта, с бытовой музыкой влекли Асафьева не только как теоретическая, но как реальная творческая проблема.

Уже в ранние годы Б. В. Асафьев особенно интенсивно работал над изучением и обоснованием творчества Чайковского. Ни одному из русских классиков, включая даже Глинку, не посвятил он сразу столько взволнованных страниц.

За очень короткий срок, за 1921—1922 годы, Игорем Глебовым была опубликована большая группа работ, посвященных творчеству Чайковского: монография в издательстве «Светозар», две книги «Инструментальное творчество Чайковского» и «П. И. Чайковский, жизнь и творчество», а также два очень значительных «Симфонических этюда» («Оперы Чайковского» и «Пиковая дама»). Несколько позже пришли годы Мусоргского, а в конце жизни Б. В. Асафьев опубликовал новую группу работ о Чайковском: краткую памятку в 1940 г. в Ленинграде, проблемную статью «О направленности формы у Чайковского»<sup>1</sup> и две монографии: «„Евгений Онегин“». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии»<sup>2</sup> и «„Чародейка“». Опера П. И. Чайковского. Опыт раскрытия интонационного содержания»<sup>3</sup>.

Очень много спорного и просто неверного содержится в ранних работах Игоря Глебова о Чайковском. Но и там уже, начиная с самых первых опытов, намечаются мысли, которые впоследствии получают свое плодотворное развитие. Разве не примечательны следующие строки из монографии 1921 г.: «Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности — вот что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская. Музыка „Онегина“ — песнь русской интеллигенции, музыкальное претворение и отображение идеалов ее лучших представителей, лирика писем Герцена к Наташе, тургеневских стихотворений в прозе и „Дома с мезонином“ Чехова. Сокровеннейшая же красота лучших страниц этой оперы — ее задушевность, искренность и простота — три основы, на которых покоятся наивысшие достижения русской творческой воли» (стр. 22). В заключении монографии подчеркивается важнейшее в искусстве Чайковского: широта и всенародность его воз-

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1945, № 5.

<sup>2</sup> Музгиз, М.—Л., 1944.

<sup>3</sup> Музгиз, М.—Л., 1947.

действия в стране, а по существу подлинный его демократизм. «Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского,— пишет Игорь Глебов в 1921 г.,— она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку как... эмоциональную силу. Очевидно, в творчестве Чайковского было что-то общее чаяниям многих людей, его сердце билось с ними соразмерно, его дыхание совпадало с ритмом их дыхания, он чувствовал то же, что они, но напряженнее, глубже, и потому заставлял идти за собою» (стр. 50).

В «Симфонических этюдах» и других высказываниях ранних лет Б. В. Асафьев в напряженнейшем биении мысли ищет определение для симфонизма Чайковского, как для драматического образа мышления и для оперной драматургии его, как глубоко симфонической. При этом Асафьев оценивает основную творческую проблему Чайковского как проблему трагического, проблему жизни и смерти. «Мир музыки Чайковского — сложный мир. Его жизнь в музыке — трагическая проблема», — пишет Игорь Глебов в книге «Инструментальное творчество Чайковского» (стр. 13). Раскрытие этой последней мысли на характеристике жизненного пути и творчества вместе служит основной темой другой книги Игоря Глебова — «П. И. Чайковский. Жизнь и творчество».

Весьма примечательно, что в книге «Инструментальное творчество Чайковского» Игорь Глебов выдвигает и толкует само понятие симфонизма, который столь полно проявился в искусстве русского классика — величайшего симфониста в мире. «Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности», — пишет Игорь Глебов в 1922 г. (стр. 8).

«Оперность» Чайковского представлялась Игорю Глебову тогда самой сложной проблемой «в изучении психологии музыкального стиля, формы и эволюции звукового языка», — как утверждает он в «Симфонических этюдах» (стр. 160), приступая к характеристике опер Чайковского. Очень многое в этой характеристике для нас сейчас уже неприемлемо: и весьма индивидуалистическое понимание искусства Чайковского («изживание себя в музыке»), и выделение «темных», скорбных сторон в его отношении к жизни, и, в частности, толкование «Пиковой дамы», в которой Игорь Глебов увидел создание «странного русского города» Петербурга, города белых ночей, породившего жуткие образы Гоголя и Достоевского.

Но очень многое в «Симфонических этюдах» до сих пор еще покоряет нас и представляется исключительно важным, особенно для дальнейших работ Б. В. Асафьева о Чайковском. Игорь Глебов сразу же открывает борьбу за подлинного Чайковского. Он пишет: «...каждая эпоха берет от великого человека то, что ей нужно. Эпохе восьмидесятых годов и среднему кругу русского общества девяностых годов нужны были только нежные лирические вздохи и мягкая грусть с оттенком возмущения и даже скорбными призывами, но так, не очень-то „всерьез“, чтобы подлинно скорбное не отравляло безмятежной жизни. Трагическое в Чайковском упустили» (стр. 165). И вот Игорь Глебов восстанавливает трагическое в Чайковском, хотя еще и не давая ему должного истолкования.

Трагическое в Чайковском раскрывается Игорем Глебовым наиболее полно в этюде о «Пиковой даме» — самом глубоком и обстоятельном из «Симфонических этюдов». Здесь дается очень подробный, вдумчивый, яркий разбор музыкальной драматургии, музыкально-тематического развития «Пиковой дамы», как творческого метода Чайковского,

симфонизировавшего музыкальную драму. Этюд о «Пиковой даме» послужил для советских музыковедов своего рода образцом аналитического этюда. И если идейное толкование оперы Чайковского у нас стало иным, то раскрытие многих особенностей его творческого метода, данное Игорем Глебовым, все-таки в большой мере сохраняет свое значение и поныне.

Последние работы Б. В. Асафьева о Чайковском отделены от «Симфонических этюдов» почти двадцатилетием — срок огромный для исследователя, особенно для советского исследователя. Но это двадцатилетие лишь на первый взгляд может показаться перерывом. На самом деле Б. В. Асафьев никогда не оставлял работы над русской классикой, и мысль о Чайковском вынашивалась, зрела, когда писались статьи о Мусоргском, когда складывалась книга «Русская музыка от начала XIX столетия», даже когда возникали один за другим балеты самого Асафьева. Чайковского передумывал не один Б. В. Асафьев. Все развитие нашей культуры, вся переработка наследия прошлого привела к тому, что подлинный Чайковский, величайший оперный драматург и симфонист реалистического направления, был понят по-новому, как глубоко прогрессивное явление русской классической музыки. Без имени Чайковского, как без имени Глинки, не обходится ни одна из поздних музыковедческих работ Б. В. Асафьева. О Чайковском он пишет, не может не писать, в связи с любимыми темами русской и советской музыки. Работая в последние годы жизни над архивом Чайковского, Б. В. Асафьев обнаруживает рукописные наброски, по которым восстанавливает, почти угадывает неосуществленный замысел «предшестой» симфонии. Творческая лаборатория Чайковского, как и творческая лаборатория Глинки, как будто бы становится для Асафьева своей.

В таких условиях и при таком восприятии творчества Чайковского возникают поздние исследования Б. В. Асафьева — интонационные анализы «Онегина» и «Чародейки» и проблемная статья «О направленности формы у Чайковского», ставящая интереснейший вопрос о том, что Чайковский создавал форму целого и располагал в ней «эмоциональные узлы», рассчитывая благоприятнейшие условия для охвата ее слушателем, т. е. замышлял форму произведения как реальнейшую в своем воздействии, как наиболее доходчивую.

Монографии о «Чародейке» и особенно об «Онегине» являются замечательными примерами проникновения в интонационный строй и характер оперных образов Чайковского и вместе — в методы его музыкального развития, в живую ткань его музыкальной драматургии.

Книга об «Онегине» целиком звучит, хотя в ней нет ни одного нотного примера; Б. В. Асафьев дает здесь классический образец своего объяснения музыки, которое можно сравнить чуть ли не с трактовкой режиссера или дирижера. В этом смысле «Евгений Онегин» — вершина в развитии музыковедческого стиля Б. В. Асафьева, произведение, возникшее как бы на одном дыхании и вместе с тем отточенное по мастерству.

Весь интонационный строй оперы Чайковского выводится здесь исследователем из живой интонационной практики, из бытующих интонаций эпохи, что и обуславливает, по мысли Б. В. Асафьева, подлинно реалистический характер и глубокоую жизненность «Евгения Онегина». «Жизнеспособность „Евгения Онегина“ обусловлена тем, что Чайковский нашел обобществляющие сочетания звуков такого качества, какие отвечали всецело и отвечают до сих пор самым желанным, самым волнующим, лирическим интонациям множества людей, пожалуй, миллионов слушателей..., ибо не только в сюжете тут дело и не в популярности пушкинского рома-

на... Тему Пушкина Чайковский включил в существо интонационного содержания своей эпохи, а это содержание не изживается до сих пор, настолько оно общечеловечно» (стр. 6).

Глубокий интерес представляет в книге Б. В. Асафьева характеристика драматургического развития в «Евгении Онегине», прослеживание того, что хочется здесь назвать интонационно-образной драматургией. «Чайковский доводит метод Глинки,— утверждает Асафьев,— характеризовать героев не одним каким-либо типовым лейтмотивом, а присущим каждому, свойственным ему комплексом интонаций,— до сложного развития, очень последовательно. Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний и аффектов, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях. Мало того, они сливаются с психологическим раскрытием эпохи и драматических ситуаций. Словом, образуется система композиционных интонационных арок, звуко-арок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает „интонационные ассоциации“ на всем протяжении лирических сцен, ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами» (стр. 3).

В книге о «Евгении Онегине» даже не возникает вопрос,— к исторической или теоретической области советского музыкознания она относится. Здесь полностью объединены и слиты обе задачи исследования, подчиненные одной, эстетической, цели.

Посвятив главное внимание исследователя русским композиторам-классикам, Б. В. Асафьев касался в своих работах почти всех вопросов истории русской музыки. Трудно назвать тему, которая не была бы так или иначе затронута им.

Музыкальная культура XVIII столетия с новой точки зрения, как эпоха творческой подготовки для русской классической школы, освещается Б. В. Асафьевым в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927), в книге «Русская музыка от начала XIX столетия», в редакционных добавлениях к переводу книги Нефа «История западноевропейской музыки» (Л., 1929), в ряде других работ, отчасти в большой монографии о Глинке.

Много интересных мыслей высказывает Б. В. Асафьев об Алябьеве, Варлаамов и Верстовском, особенно о песенном искусстве Алябьева и Варламова — хотя бы в предисловии к сборнику «Русский романс», в «Русской музыке».

Такие творческие фигуры, как Серов, Антон Рубинштейн, Балакирев, также получают свои характеристики в работах Б. В. Асафьева, более всего в «Русской музыке». Общественно-просветительской деятельности Балакирева и братьев Рубинштейн специально посвящена одна из поздних статей Б. В. Асафьева — «Их было трое»... (из эпохи общественного подъема русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия)<sup>1</sup>. Обширным и чрезвычайно полезным документальным трудом является книга Игоря Глебова «А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (М., 1929). Наконец, здесь следует упомянуть о большой творческой работе, выполненной Б. В. Асафьевым в 1947 г.: в Большом театре была поставлена «Вражья сила» Серова, причем редакция партитуры и почти целиком последняя картина (новый вариант финала) принадлежали композитору Асафьеву.

<sup>1</sup> «Через прошлое к будущему». «Советская музыка», 1944, № 2.

Исключительно большое внимание уделял Асафьев творческой личности С. И. Танеева. Целый ряд самых ранних статей Игоря Глебова (в журналах «Музыка» и «Музыкальный современник» за 1915—1916 гг.) посвящен кантате, опере, романсам Танеева; в 1920 г. в Музо Наркомпроса была издана брошюра Игоря Глебова о Танееве, несколько позже в издательстве «Светозар» вышла монография о нем. С первых лет музыкальной деятельности и до конца жизни Б. В. Асафьев глубоко ценил творчество Танеева. Связывая Танеева с традициями Глинки (см. монографию о Глинке), он называл его великим русским музыкантом.

Очень близко знал Б. В. Асафьев Глазунова, чье творчество и чья деятельность развертывались на его памяти. Помимо большой монографии о Глазунове (1924, изд. «Светозар»), напомним здесь о выдающихся по интересу личных воспоминаниях Б. В. Асафьева: «Из моих бесед с Глазуновым (к десятилетию со дня его кончины)»<sup>1</sup>.

Наконец, нельзя забывать и о том, что писал Б. В. Асафьев о Скрябине и особенно о Рахманинове. Творчество Скрябина привлекало Игоря Глебова преимущественно в ранние годы, когда и появилась его монография об этом выдающемся русском композиторе (1921, «Светозар»). Что же касается Рахманинова, то, всегда глубоко ценя его искусство, Б. В. Асафьев с особенной теплотой обратился к нему также в последние годы жизни. Брошюра Б. В. Асафьева о С. В. Рахманинове, выпущенная в 1945 г. Московской государственной филармонией, является проникновенной памяткой гениальному русскому композитору и пианисту, отчасти творческим портретом его, отчасти воспоминаниями о нем, содержащими много ценнейших штрихов.

Помимо монографических работ, Б. В. Асафьев, как мы уже частично отмечали, касается проблем русской классической школы в ряде исследований другого типа — в книге «Русская музыка от начала XIX столетия», во множестве статей, затрагивающих отдельные вопросы развития русской музыки, и т. д. Уже отчасти по «Симфоническим этюдам» и особенно по книге «Русская музыка от начала XIX столетия» можно судить о некоторых общих тенденциях Б. В. Асафьева как исследователя русской классики.

Прежде всего, русская музыкальная классика — основная тема исследователя — рассматривается как величайшая сокровищница мирового прогрессивного искусства, как достойнейший предмет для изучения и лучшая опора для творческого развития. Все работы Б. В. Асафьева по-своему служат раскрытию глубокой и многозначительной самобытности русской классики: самобытности ее идейного содержания, реалистически отражающего все стороны жизни народа, и оригинальности, самостоятельности ее художественных форм, выразительных средств, приемов и методов развития.

В центре внимания Асафьева бесспорно находится русская опера — от «Симфонических этюдов» до последних монографий о Глинке, Римском-Корсакове, «Евгении Онегине» и «Чародейке». С проблемой оперы связана отчасти и проблема русского симфонизма, которая также занимает очень большое место в работах Асафьева. И, наконец, не столь большое, но все же важное место уделено русскому романсу, которому исследователь посвящает немало проникновенных страниц в сводных работах и монографиях.

Одной из самых характернейших тенденций в исследовании русской классики является у Асафьева интерес к бытовым, народно-быто-

<sup>1</sup> «Ежегодник Института истории искусств», т. II. Изд-во АН СССР, 1948.

вым интонационным истокам русского музыкального языка. Из близости к бытовым мелодическим комплексам, к живой звучащей музыке выводит Б. В. Асафьев многие свойства русской классики, выражающие ее реализм и ее народность.

Полнее всего высказывания Б. В. Асафьева о русской музыкальной классике представлены в его книге «Русская музыка от начала XIX столетия», хотя это еще отнюдь не самые новые его высказывания. Все же те идеи, о которых только что шла речь, идеи о прогрессивной самобытной русской школе, о ее широких и живых народных и бытовых истоках, об особенностях русского симфонизма и других жанров — эти идеи содержатся в наиболее «собранном» виде в книге «Русская музыка», до сих пор не утратившей своего значения и во многом не имеющей себе равных.

Заклучая наш очерк, выделим в особую группу ряд поздних работ Б. В. Асафьева, затрагивающих общие вопросы русской классики в новом публицистическом плане. В журнале «Советская музыка», в докладе «Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов»<sup>1</sup> Б. В. Асафьев вновь и вновь обращается к образцам русской классики, к ее творческим принципам, выполняя серьезнейшие задачи борьбы за реалистическое направление советской музыки. Это вовсе не значит, что раньше он вообще не ставил перед собой таких задач. Но теперь они выдвигаются на первый план, ставятся во главу угла при самом замысле и выполнении работы. «С русской классикой за советскую музыку», «Через прошлое к будущему» — так понимает Асафьев направление своих статей, их новое политическое задание.

Еще в 1943 г. в журнале «Советская музыка» Б. В. Асафьев выступает со статьей «Народные основы стиля русской оперы» (в цикле «Через прошлое к будущему»), которая открывает ряд статей аналогичного назначения. На примере русской оперы Асафьев показывает народно-эпические, глубоко уходящие в быт основы нашей музыкальной драматургии, не подчиняющейся нормам и трафаретам «эффектного, ярко конфликтного пафоса западноевропейской» оперной драматургии. И далее, в докладе на съезде композиторов и в последних статьях Б. В. Асафьев все время раскрывает это образцовое значение русской классики для нашей современности. В докладе, например, он говорит: «На протяжении многовековой истории русского народа создавались и складывались в говорах и песнях неисчислимые богатства народного мелодического творчества. Они-то и послужили благодарной почвой для формирования и развития русской классической музыки — великих оперных и симфонических произведений Глинки и Даргомыжского, Мусоргского и Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского, их талантливых продолжателей».

«Главная идейная целеустремленность наших музыкальных классиков заключалась в природно-русском органическом сочетании эстетического с этическим, в стремлении к познанию современности через передовые научные и социальные идеи и через обращение к эпосу родного прошлого»<sup>2</sup>.

Все новые и новые стороны русской классической музыки развертывает перед советскими композиторами Б. В. Асафьев в последних статьях. Он пишет о великом принципе русской песенности, пронизывающем

<sup>1</sup> На Первом всесоюзном съезде советских композиторов в 1948 г., см. стенографический отчет. Изд. ССК, М., 1948.

<sup>2</sup> Первый съезд советских композиторов. Стенографический отчет, М.—Л., Музгиз, 1948, стр. 9.

русскую оперу и русский симфонический стиль<sup>1</sup>. Он поэтически воссоздает образы природы, возникающие в русской музыке — у Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского<sup>2</sup>. Он сосредоточивает внимание на том детском мире, который с неподражаемой живостью обрисован у Чайковского, Мусоргского, Лядова<sup>3</sup>. Он вдохновенно раскрывает нам великое искусство русских классиков в его полной силе — такова тема «Русский народ, русские люди»<sup>4</sup>. И, наконец, еще новыми сторонами показывается русская классика в посмертной статье Б. В. Асафьева «Пушкин в русской музыке»<sup>5</sup>.

Вся эта группа последних работ Б. В. Асафьева достойно завершает дело целой жизни. Изучение великого достояния русской классической музыки ставится здесь на службу социалистической современности, и славные традиции русских классиков передаются самому прогрессивному в мире советскому искусству.

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1948, № 3.

<sup>2</sup> Там же, № 5.

<sup>3</sup> Там же, № 8.

<sup>4</sup> Там же, 1949, № 1.

<sup>5</sup> Там же, № 6.

*И. Я. Рыжкин*

## АСАФЬЕВСКИЙ АНАЛИЗ „ПИКОВОЙ ДАМЫ“ И „ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА“ ЧАЙКОВСКОГО

Творчество Чайковского было одной из любимых тем Асафьева на всем протяжении его музыковедческой деятельности. Высокое значение творчества Чайковского Асафьев утверждал в борьбе с формалистами и с вульгаризаторами пролеткультовского толка.

Одна из последних работ Асафьева, являющаяся вершиной длительного восхождения «к Чайковскому», посвящена «Евгению Онегину». Выбор этой темы был не случаен. Именно вокруг этой оперы развертывались в свое время наиболее острые схватки «за и против Чайковского».

«Онегин» — любимейшая опера советского зрителя-слушателя, с «Онегиным» связаны существенно важные первые шаги многих оперных театров нашей страны. Первой постановкой музыкального театра, возглавленного Станиславским, был «Онегин»; эта постановка явилась подлинным торжеством реалистического метода Станиславского на оперной сцене. Малый оперный театр в Ленинграде начал свою деятельность «Онегиным». Музыкальные театры братских народов, впервые показывая русскую классическую оперу, как правило, останавливали свой выбор на «Онегине».

В то же время музыкально-театральная критика, как буржуазно-декадентская, так и пролеткультовско-вульгаризаторская, на протяжении многих лет дала многочисленные образцы полного непонимания истинной сущности этой оперы; более того, в ряде случаев значение «Онегина» полностью отрицалось.

Асафьев был одним из тех музыкантов-критиков, кто с первых лет революции выступал против отрицания и опошления гениального создания Чайковского. К «Онегину» Асафьев обращался неоднократно. Наиболее глубоко и проникновенно он раскрыл сущность этой оперы в уже упомянутой работе «Евгений Онегин» («Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии»). Эта книга представляет значительный интерес во многих отношениях — и для творческой биографии Чайковского, и для истории русской музыки XIX века, и для теории мелодии, и для теории анализа музыкальных произведений. В данном очерке книга Асафьева будет рассмотрена только в одном разрезе — в связи со становлением асафьевского метода анализа музыкальных произведений.

Область анализа музыкальных произведений иногда понимается так расширительно, что она почти совпадает с теоретическим музыкознанием

в целом. С другой стороны, эта область иногда понимается чрезмерно узко и сводится к классификации композиционных схем. Говоря об анализе музыкальных произведений, мы в данном случае имеем в виду стержневую проблему этой области теоретического музыковедения — проблему содержания и формы, их диалектического единства.

Вокруг этой проблемы шла и идет борьба двух антагонистических направлений теоретического музыковедения: реалистического, опирающегося на материалистическую эстетику, и формалистического, опирающегося на идеалистическую эстетику. Реалистическое направление утверждает содержательность музыки и единство содержания — формы при господствующем значении содержания, отражающего объективную действительность. Формалистическое направление утверждает бессодержательность музыки. Подобно тому как в философии существуют эклектические течения, пытающиеся соединить отдельные положения материализма и идеализма, и в теоретическом музыковедении существует такое эклектическое течение, пытающееся представить содержание и форму музыкального произведения как две автономные области, не связанные друг с другом (дуалистическая концепция). И в философии и в теоретическом музыковедении эти эклектические течения играют на руку идеализму и фактически выступают как замаскированная форма идеализма, как его защитное прикрытие.

То лучшее, что дал Б. В. Асафьев в теории анализа музыкальных произведений и в самих анализах, было направлено против формализма, как явного, так и замаскированного, и утверждало реалистическое, материалистическое направление в теоретическом музыковедении<sup>1</sup>. Передовые черты асафьевского метода анализа выступают наиболее очевидно в его работах, посвященных разбору музыкальных произведений, созданных классиками русской музыки. Эти работы образуют длительную и плодотворную линию. Ее крайние точки, начальная и конечная, — разборы «пушкинских» опер Чайковского «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина».

Работа по изучению асафьевского метода анализа музыкальных произведений должна быть продолжена и расширена. Данный очерк отнюдь не претендует на полный охват этой сложной проблемы. Ограничение материала, указанное в заглавии, показывает, что этот очерк является лишь опытом освещения сравнительно небольшой части того ценного, что внесено Б. Асафьевым в теорию анализа музыкальных произведений.

\* \* \*

Приступая к анализу «Пиковой дамы», Асафьев поставил вопрос о двух «возможных» методах этого анализа. Первый — совершенно раздельное рассмотрение сперва «творческой сущности» произведения, а затем уже «ткани произведения», «материала». От этого метода «пришлось невольно отказаться и выбрать более внешний по видимости (анализ по картинам), но более обязывающий по существу» (разрядка моя. — И. Р.).

Почему же Асафьев остановился на этом втором методе одновременного рассмотрения по картинам и «творческой сущности» оперы и «средств ее воплощения»?

Вчитываясь в высказывания Асафьева, убеждаешься в том, что речь идет не о двух методах реалистической критики, что выбор, сделанный Асафьевым, не был выбором внутри реалистического музыковедения. По су-

<sup>1</sup> Это особенно важно подчеркнуть и потому, что представители формалистического направления в музыковедении всячески стремились принизить значение работ Асафьева для теории анализа музыкальных произведений.

шеству речь идет о двух разных методологиях, о двух принципиально различных путях, один из которых (первый) ведет в дебри идеалистической эстетики, а другой (второй) устремлен на столбовую дорогу реалистического музыкознания. Именно этот, второй, метод был избран Асафьевым.

В силу каких обстоятельств мы должны оценить первый метод анализа, отклоненный Асафьевым, как метод, характерный для идеалистической эстетики? Для ответа на этот вопрос выясним, с какой точки зрения следовало бы рассматривать «материал», «ткань произведения» по этому методу. Асафьев отвечает на вопрос совершенно ясно: «Ткань произведения и материал рассматривались бы с точки зрения ритмических, колористических, динамических и темповых соотношений и прогрессий (курсив Асафьева), т. е. в изучении процессов длительности, акцентуации, света и тени, силы и скорости — всего *tonus'a*, базиса качества, обуславливающий напряженность и его *modus vivendi*»<sup>1</sup>.

Очевидно, что речь идет о формальных категориях, и, более того, о формалистической точке зрения.

Характеризуя первый метод, Асафьев определил «ткань произведения» как «средства выявления» психологических основ стиля оперы. Но как и в чем выявляются эти психологические основы? При внимательном рассмотрении оказывается, что выявление психологических основ сводится при данном методе к соотношениям и прогрессиям, обуславливающим «напряженность» произведения.

Динамическая линия напряженности — вот та тончайшая нить, которая при данном методе связывает «психологические основы стиля оперы» и «ткань произведения». По существу «психологические основы стиля оперы», с одной стороны, и «ткань произведения» — с другой, оказываются двумя самостоятельными автономными областями, совсем или почти совсем не связанными между собой. Если мы учтем, что идеалистическое музыкознание охотно сводило содержание музыкального произведения к «психологическим основам стиля», а форму музыкального произведения отождествляло с звуковой тканью, то окажется, что методология анализа, отвергнутого Асафьевым, основана на ложной дуалистической концепции о независимости содержания и формы.

Дуалистический метод анализа не удовлетворял Асафьева, не удовлетворяло его и то соотношение «напряженности» «психологических основ» и «звуковой ткани», под которым мог бы подписаться музыковед-идеалист типа Курта. Асафьев стремился раскрыть содержание и форму в их единстве.

Марксистско-ленинская эстетика говорит о диалектическом единстве содержания и формы в художественном произведении — при главенствующем, определяющем значении содержания. Терминология Асафьева нечетка, и эта нечеткость не случайна. Она связана с внутренней противоречивостью эстетики Асафьева начала 20-х годов. Но если мы будем судить об устремлениях Асафьева не только по отдельным формулировкам, но и по совокупности его лучших работ и по тому пути, который прошел Асафьев как активный строитель советской музыкальной культуры, то станет ясным, что Асафьев искал такой метод, который в принципе был бы отличен от идеалистических методов, как откровенно формалистических, так и маскирующихся, эклектичных, в том числе и от дуалистического метода анализа.

Этюд о «Пиковой даме» при всех свойственных ему противоречиях ценен как первая значительная попытка Асафьева разработать и

<sup>1</sup> Иг. Глебов. Симфонические этюды, стр. 209.

применить такой метод анализа, который дал бы возможность увидеть в музыкальном произведении единство содержания и формы на основе определяющего значения содержания.

В начале 20-х годов, когда был написан этюд о «Пиковой даме», в теоретическом музыкознании позиции формализма были еще достаточно крепки. В анализе «Пиковой дамы» Чайковского Асафьев практически и выступил против методов откровенного формализма и формализма замаскированного, против дуалистического анализа, разрывающего содержание и форму.

Эта передовая позиция Асафьева свидетельствует о том, что он услышал запросы молодой советской культуры и отразил в своей работе ее антиформалистические принципы. Эта позиция Асафьева свидетельствует также о том, что Асафьев опирался на ценные, первостепенно важные традиции русского теоретического музыкознания XIX века, традиции Серова и других блестящих представителей русской музыковедческой классики.

Примечательно, что в одной из первых своих аналитических работ, в рецензии на «Свадьбу Фигаро» Моцарта, Серов, как и Асафьев, ставил вопрос о двух методах анализа и решал его в том же духе, что и Асафьев.

Среди всех представителей русского классического музыкознания я особо выделяю Серова, так как именно Серову принадлежат наибольшие заслуги в борьбе с дуалистическим методом анализа и именно Серов был основателем нового, передового направления в области анализа музыкальных произведений, поставившего во главу угла тезис о единстве содержания и формы, о главенствующем значении содержания.

В дуалистическом понимании музыки Серов видел одну из главнейших причин формалистического обесмысливания музыки. Справедливо учитывая, что дуалистическая точка зрения в музыкальной области укоренилась сильнее и распространилась шире, чем в области изобразительных искусств, Серов писал: «И в других искусствах, например в живописи, художник часто может жертвовать красоте толковостью, анахронизмами, фактически произвольными сопоставлениями лица, костюмов, это не редкость в самых знаменитых картинах. Но все же там нет примеров, чтобы живописец, избрав себе задачей, положим, пророска Даниила во рве с львом, изобразил пророка в виде амура, а львов в виде букетов из роз. В музыке сплошь и рядом именно такого рода абсурды». В противовес дуалистическому направлению в анализе передовое серовское направление может быть названо монистическим. Это передовое направление утвердилось в работах Серова под сильнейшим влиянием Белинского, блестяще показавшего в своих литературоведческих анализах, что единство содержания и формы является нормой классического искусства и что основное значение имеет содержание. Монистический метод анализа от Серова был воспринят Чайковским, творчески-самобытно применившим этот метод в своих публицистических работах. Этот метод был свойственен также Стасову и Римскому-Корсакову, отвергавшим как откровенно формалистический, так и дуалистический подход к музыке.

От названных здесь славных деятелей русской музыкальной культуры этот антиформалистический, антидуалистический метод был воспринят Асафьевым. Таким образом его этюд о «Пиковой даме» явился соединительным звеном между передовым направлением в области анализа музыкальных произведений, представленным именами Серова и Чайковского в XIX веке, и зарождающимся советским теоретическим музыкознанием.

Дуалистическая концепция, против которой около века тому назад выступил Серов и на протяжении последних тридцати лет выступал Асафьев, сформировалась в западноевропейском музыкознании под влиянием кан-

тианства и неокантианства, философски обосновывавших разрыв содержания и формы, их независимость, автономность.

Из музыкознания дуалистическая концепция распространилась и в музыкально-педагогическую область, захватив, несмотря на борьбу с ней передовых деятелей русской музыкальной культуры, определенные позиции и в области нашего музыкального образования. Среди многообразных форм ее проявления укажу только на одну, очень распространенную и все еще с успехом используемую для маскировки формализма. Эта форма дуалистической концепции заключается в стремлении некоторых музыковедов-теоретиков ограничить музыкально-теоретические дисциплины изучением только композиционно-технических элементов, только элементов формы, вне всякой связи с идейной содержанием музыки. Содержание музыки, идейная ее сущность прямо не отрицаются, но изучение содержания полностью выводится за пределы теоретического музыкознания. Характеристика содержания — вне его воплощения в форме — объявляется делом историков музыки и музыкальных критиков. Характеристика формы — без связи с содержанием — объявляется делом теоретиков.

Так извращается различие «исторического» и «логического», а также различие историко-эстетических знаний и композиционно-технических навыков в музыкально-теоретической педагогике, основанной на порочной дуалистической концепции. Сама же дуалистическая концепция оказывается не чем иным, как защитной маскировкой крайнего формализма.

В условиях советской культуры формализм, выступающий открыто, не имеет шансов на успех. Наиболее последовательно и открыто в защиту формализма выступил антагонист Асафьева — Г. Э. Конюс. Но даже Конюс по временам набрасывал на свою формалистическую концепцию маскировочный плащ дуализма; даже Конюс говорил, что он не отрицает содержания музыки, но только содержанием должны заниматься историки, психологи, но не теоретики, изучающие самое музыку.

В настоящее время дуалистическая концепция является самой устойчивой и самой удобной формой маскировки крайнего формализма в теоретическом музыкознании и в музыкально-теоретической педагогике. Вот почему борьба против формализма должна являться вместе с тем и борьбой против дуалистической концепции. Вот почему так жизненно важны для нас традиции Серова и русского классического музыкознания вообще, воспринятые и развитые Асафьевым. Вот почему так важно то, что методы анализа музыкальных произведений, разработанные Асафьевым, острием своим были направлены и против откровенного формализма и против маскирующей его дуалистической концепции.

\* \* \*

В данном очерке нет возможности, да и необходимости, пересказывать этюд о «Пиковой даме» во всех его существенно важных чертах. Ограничусь тем, что попытаюсь восстановить отдельные моменты, наиболее показательные для асафьевского метода анализа.

Раскрывая архитектуру оперы, Асафьев выделяет любовную страсть Германа и Лизы и «бредовую идею Германа о трех картах» как основные линии музыкальной драматургии «Пиковой дамы», не забывая при этом отметить «связь бытовых сцен и лиц, окаймляющих... „трагедию трех“, т. е. трагедию Германа, Лизы и Старухи»<sup>1</sup>.

На какой идейной основе вырастают эти линии в «Пиковой даме» Чайковского? В этюде, озаглавленном «Оперы Чайковского», Асафьев пишет:

<sup>1</sup> «Этюд о „Пиковой даме“», стр. 232.

«Чтобы достигнуть первого перевала на пути к завоеванию оперного стиля, Чайковский прошел через сочинение „Воеводы“<sup>1</sup>, „Ундины“, — не сохранившихся, — и „Опричника“, причем последний, как сюжет, выбран был вероятно по инстинктивному влечению к противопоставлению бьющейся в тисках обреченной личности и натиска хищников (насилия со стороны). Здесь мы уже имеем тот психологический мотив, который был впоследствии развит Чайковским во всевозможнейших вариантах»<sup>2</sup>. Говоря об этих вариантах, Асафьев безусловно имеет в виду и вариант, данный в «Пиковой даме».

Что именно разумел Асафьев под «натиском хищников» и под основным «психологическим мотивом» Чайковского, как Асафьев мыслил социально-историческую расшифровку этих определений, видно из того же этюда: «...потрясающе страшно, если мы отдадим себе отчет в том, какое громадное количество душевных сил, энергии, дарований всегда обречено было в России в связи с уродскими историко-социальными и политическими условиями на изживании себя зря, угарно, в чаду, в непрестанном усилии выкарабкаться (это лучшие!) или в пассивном прозябании в тине, сопровождаемом биением себя в грудь и воплями о потерянной кое-как промелькнувшей жизни; ...кучка безумцев, „дон-кихотов“ поверила в прогресс человечества, в душу человека, святую и непорочную, в красоту жизни, в творчество. Временами жестоко срываясь с идеальных высот, их лучшие представители разочаровывались и горько калялись, но за ними приходили новые праведники и затевали снова то же самое. Сперва в этой среде певцов не было. Были лирики слова, и любовь их вдохновляла (переписка Герцена с невестой — ведь это уже музыка!). Но пришло время — родился певец... Чайковский — композитор русской интеллигенции... Он стоял между двух крайностей: мечта, греза, чистый светлый мир юной человечности (Ленский) или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот — Герман). Ленский и Герман — здесь два полюса»<sup>3</sup>.

Такова, по Асафьеву начала 20-х годов, идейная основа «Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского.

Но в тех же «Симфонических этюдах» Асафьев дает и другой ответ на вопрос об идейных основах «Пиковой дамы». Этот — другой — ответ дан на первых страницах этюда о «Пиковой даме» и этим принципам, предшествующим анализу, родственны некоторые положения в уже цитированном этюде «Оперы Чайковского». Было бы глубоко неправильно, если бы из ложно понятого уважения к памяти Бориса Владимировича, напряженно преодолевавшего в музыковедческой деятельности свои бывшие идеалистические установки, радовавшегося их преодолению и всегда стремившегося к «правде в звуках» и к «правде о звуках», мы умолчали бы об идеалистическом характере этого второго объяснения идейных основ «Пиковой дамы» Чайковского.

Какое же из двух этих объяснений стало определяющим для асафьевского анализа «Пиковой дамы»? Хотя объяснение идеалистического характера не осталось бесследным для этого анализа и нашло в нем некоторое отражение, все же определяющее значение безусловно имело то объяснение, которое правильно искало заветный ключ к опере и ко всему творчеству Чайковского в социально-исторических условиях русской действительности XIX века.

<sup>1</sup> Опера «Воевода» была восстановлена по найденным недавно материалам и поставлена на сцене Малого оперного театра в 1949 г. (Ленинград).

<sup>2</sup> «Симфонические этюды», стр. 172.

<sup>3</sup> «Симфонические этюды», стр. 166—167.

Прослеживая развитие основных движущих сил «трагедии трех», стремительный подъем и срыв любовного чувства Германа, сначала побеждающего, а затем перерождающегося в «бредовую идею трех карт», Асафьев говорит о быстром скате «от предельной вершины... в бездну смерти» и лаконично дает зрительное, образное сравнение-символ: «пирамида»<sup>1</sup>. При этом Асафьев раскрывает архитектурные закономерности «Пиковой дамы» и правильно устанавливает симметричность ее композиции: сцена в спальне графини «четвертая картина — центр оперы»<sup>2</sup>, центр драматургический, психологический, музыкально-симфонический.

Для теоретического музыкознания 20-х годов было характерно стремление обнаруживать в музыке симметрические отношения. На убеждении в универсальном значении симметрии была построена формалистическая теория метротектонизма, созданная Г. Э. Конюсом. Наблюдения Асафьева над симметрией композиционного плана «Пиковой дамы» не имеют ничего общего с домыслами Конюса, навязывавшего музыке свои абстрактные симметричные схемы вопреки ее смыслу, в полном забвении реального содержания и действительной формы анализируемого произведения.

Вывод Асафьева об элементах симметрии в композиционном плане «Пиковой дамы» раскрывает действительные внутренние смысловые закономерности этой оперы. Поэтому так убедительно звучит замечание Асафьева о некотором композиционно-смысловом соответствии второй и шестой картин при их коренном отличии по существу (вторая картина — первое свидание Германа и Лизы, шестая — их последняя встреча). «Итак, шестая картина — довершение второй и вывод из нее», — пишет Асафьев и словно мимоходом обращает внимание читателя на единство тональных «краев», этих картин и на их ладовое различие: шестая картина, «как контраст, начинается ми-минором, тогда как вторая закончилась торжествующим ми-мажором». Так Асафьев показывает выразительное значение ладотональных связей.

Нужно признать, что отдельные замечания, брошенные Асафьевым о выразительном значении музыкально-композиционных средств, могли бы стать исходными пунктами для самостоятельных исследований. Так, сравнение фразы «прости, небесное создание» с рефреном<sup>3</sup>, объединяющим «все течение материала второй половины» второй картины и сообщающем этой второй половине черты рондо, проливает новый свет на сущность рондо.

С удивительной проникновенностью Асафьев раскрывает выразительное значение канонической имитации в дуэте Германа и Лизы. «Как на образце драматического чутья композитора надо обратить внимание на роль Германа в дуэте. Лиза уже в самом приходе любимого человека видит радостное возрождение былых надежд и забвения горя. Она и *заводит* (курсив Асафьева.— *И. Р.*) дуэт, а Герман сперва только подхватывает, бессознательно имитируя (подчеркнуто мной.— *И. Р.*) ее пение».

Приемы мотивно-тематического развития, мотивно-тематических преобразований были излюбленным объектом для всевозможных упражнений музыковедов-теоретиков формалистического направления. В этюде о «Пиковой даме» Асафьев возрождает принципы мотивно-тематического анализа, выдвинутые Серовым и заключающиеся в том, что формы мотивно-тематического развития рассматриваются как формы, выражающие развитие

<sup>1</sup> «Симфонические этюды», стр. 227.

<sup>2</sup> Там же, стр. 223.

<sup>3</sup> Там же, стр. 220.

преобразование содержания. Замечательно, как Асафьев объясняет возникновение темы призрака из темы «трех карт»: «...главным импульсом для сочетающего, т. е. творческого, а не просто механически воспроизводящего, воображения безумца, служила идея тайны трех карт. Создав и вызывая призрак, воображение Германа, исходя из того же «анекдота» — баллады Томского и из незаконченного за смертью старухи разговора с ней, пытается продолжить свое требование указать карты и обращается с таким требованием к абстрактному неведомому тому миру. Руководящая идея тайны трех карт облакает пришельца из того мира в образ глашатая раскрываемой тайны и, таким образом, связывает его с картами.

«Мозг Германа в своей болезненности работает все же согласно логическим нормам и поэтому вполне естественно, что он ассоциирует тему карт с «мертвой» старухой и, выделяя из темы карт тему призрака, в этот момент предвосхищает образ Пиковой дамы. Именно теперь, в данный страшный миг, создается иначе непонятный исход трагедии в последней картине, когда Герман, проиграв ставку, видит у себя в руках вместо туза карту пиковой дамы. Что это несомненно психологически должно быть так, подтверждается еще следующим важным обстоятельством: глубоким различием заключительных моментов во время первой (в казарме) и второй (в игорном доме) беседы Германа с призраком». В последней картине, в предсмертные мгновенья «когда сознание Германа вновь проясняется и чары спадают: целогонный ход мотива призрака сменяется ходом по полутонам, т. е. в обратном направлении тому пути, каким шло отуманивание мозга Германа, перед встречей с призраком в сцене в казарме». «Подивимся еще раз,— пишет Асафьев,— проникновенному дару органической связи элементов...»

Подивимся еще раз, добавим мы от себя, проникновенному дару Асафьева-аналитика, раскрывающему выразительное значение музыкально-композиционных приемов и средств, показывающему единство содержания и формы в музыкальном произведении и главенствующее значение содержания в этом единстве.

\* \* \*

Последние годы жизни Асафьева принесли новый расцвет его музыкально-ведческой деятельности, что нельзя не поставить в связь с общим подъемом советской художественной культуры, успешно преодолевавшей чуждые ей влияния буржуазной идеологии. В эти годы развиваются наиболее ценные стороны асафьевской «мысли о музыке». Дальнейшее развитие получает и асафьевский метод анализа. Одно из вершинных достижений этого периода — «„Евгений Онегин“ — опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии».

Асафьев показывает реалистическую правдивость и этическую возвышенность всей оперы в целом и ее положительных образов — Татьяны и Ленского в особенности. Татьяна и Ленский эти «глубоко человечнейшие» характеры «лирических сцен» Чайковского «оказались сильны» как выразители «правдивой душевности и прямоты, искренности духа»<sup>1</sup>.

Этим положительным образам Асафьев противопоставляет образ «Онегина», и шире, то, что Асафьев называет «онегинством» — выражением эгоистической проники как признака жизненного поведения. Чайковский показывает «крушение онегинства»<sup>2</sup> как этического принципа.

<sup>1</sup> Б. Асафьев. «Евгений Онегин», стр. 79.

<sup>2</sup> Там же, стр. 51.

Столкновение Онегина и «онегинства» с этически возвышенными образами Татьяны и Ленского раскрывает, как пишет Асафьев, высший идейный конфликт оперы, становится «осью» лирических сцен об уходящей младости («мечтам и годам нет возврата»), ибо так был прочитан Чайковским роман в стихах Пушкина<sup>1</sup>.

Этическое благородство образа Ленского и, особенно образа Татьяны Асафьев ставит в связь с этической возвышенностью русской классической оперы вообще, с ее передовыми общественными устремлениями. О 60—70-х годах Асафьев пишет:

«Шестидесятые и семидесятые годы были, особенно для демократической русской молодежи, годами напряженнейших поисков содержания и форм русской культуры. На эти годы приходится исключительно интенсивный рост русской оперы, как самой интонационно чуткой из циклических форм музыки. Если демократический романс в многообразных своих преломлениях был барометром интонационных „переосмыслений“, то опера — зеркалом, отражением волновавших общество идейных движений. Как и в литературе, в музыке складывался стиль высказываний, определявший женский характер в опере как этический характер. В самых общих чертах я показываю, что этическое содержание для раскрытия характеров русских женщин и девушек, как характеров этически-прекрасных, было уже до „Онегина“ подготовлено».

Этическая возвышенность женских образов русской оперы и особенно образа Татьяны рассматривается Асафьевым на основе этически возвышенных идеалов, рожденных демократическим освободительным движением 60—70-х годов. Асафьев считает необходимым «оценить „Евгения Онегина“ в его подлинно разумной сущности и в природных правдивых свойствах русской жизни и русской женщины той эпохи (подчеркнуто мной.— И. Р.), в которую могла возникнуть некрасовская эпопея», и напоминает, «что знаменитая поэма Некрасова „Русские женщины“ („Декабристки“) появилась в 1872 г. ...Здесь не место подробно останавливаться на высоком этапе русского освободительного движения 60—80-х годов, поры расцветания женских образов в операх Чайковского, и на отражении этого движения в русском искусстве»<sup>2</sup>, — пишет Асафьев, и это краткое примечание проливает яркий свет на социально-исторические предпосылки «лирических сцен» Чайковского.

Асафьев показывает в своей работе глубокое внутреннее единство содержания «лирических сцен» и их формы, единство всего строя мысли этой оперы и ее языка.

Исторические предпосылки музыкального стиля «Онегина» коренятся, как показывает Асафьев, в длительном процессе развития демократической городской песенности. С возрастанием, углублением демократического движения становится более значительной в психологическом отношении демократическая городская лирика, и поэтическая, и музыкальная. Возрастает, как пишет Асафьев, «одушевление песенного начала сквозь личный лиризм», «психизация песенности»<sup>3</sup>. Этот процесс находит свое наиболее последовательное выражение в жанре романса.

«Романс в его демократическом облике являлся носителем музыкального психореализма в смысле постоянной опоры на интонационное содержание, чутко социально-изменчивое. Войдя в оперу, романс на смену отживавшим формам виртуозно-вокальной арии создал интимно-лирические

<sup>1</sup> Б. Асафьев. «Евгений Онегин», стр. 51.

<sup>2</sup> Там же, стр. 42.

<sup>3</sup> Там же, стр. 17.

формы общения — эмоционально отзывчивую образно живую речь, — очень гибкие в отношении «диапазона форм»: от лаконичной песни-романса до драматизированного романса-арии. «Евгений Онегин» Чайковского оказался совершеннейшим, классическим обобщением рассказанных здесь явлений и потому глубоко реалистическим произведением. Отсюда его естественная жизнеспособность».

Асафьев подчеркивает, что «лирические сцены» не цикл романсов, что «романс» симфонизируется и получает многообразное воплощение: «Я люблю вас, Ольга» — романс-импровизация, «В вашем доме» — романс-ариозо, «Что день грядущий мне готовит» — романс-ария, монолог-раздумие. Ария «Куда, куда вы удалились», «несмотря на романсную природу свою, ...действительно воспринимается как классически завершенная форма арии, формы, занимавшей в эволюции вокальности место *adagio* и драматического *allegro* в симфонии»<sup>1</sup>.

О том, как Асафьев мыслит единство мысли, чувства и языка, или, шире, единство содержания и формы, свидетельствует следующий отрывок из его работы:

«Как следствие из глубины души вырвавшейся тоски о счастье, раскрывается прекрасный в своем лаконизме *adagio* романс „Ах, для чего, стенанью вняв души больной“. Образ Татьяны вырастает в одном уже этом высказывании до глубоко поэтически обобщенной идеи о скромном величии страданий русской женщины. Здесь звучит девически скорбное сознание своей ошибки и уже проводится этически-высокое сочувствие ошибкам других, чувство долга, готовность помочь и отказ от личного счастья... Не отказываясь от просто житейских интонаций, ни от эмоционально-отзывчивой широко популярной мелодики бытового лирического романса, он находит в драме общечеловечески значимые душевные состояния, через которые данный образ подымается до образа-идеи, до образа-обобщения. Так, здесь на место „младой девы“, наивно упрекающей себя за ошибку, предчувствующей результат и уже внимающей своему оскорбленному самолюбию, музыка реализует образ женщины, томящейся от боли за поправное глубокое, большое чувство и от сознания невозвратности юных надежд на возможность счастья. И романс Татьяны становится симфонически значительным обобщением стона множества русских женщин: „Нет, так жить нельзя!“. От Татьяны отсюда лежит путь и к Марии в „Мазепе“, к Куме-Чародейке и к Лизе в „Пиковой даме“».

Не буду приводить других примеров, показывающих, как Асафьев ведет читателя к познанию единства содержания и формы в «лирических сценах» Чайковского, так как уже должна быть достаточно ясной нерушимая связь между этической возвышенностью демократического освободительного движения и характерным для него строем общезначимых, психологически углубленных интонаций, связь, заново осуществленная Чайковским в «лирических сценах» и впервые в истории музыковедения раскрытая Асафьевым.

Рассмотренное исследование ценно тем, что показывает особенно убедительно сильные стороны интонационной теории, выдвинутой Асафьевым, сильные стороны асафьевского интонационного анализа.

Теорией интонационного анализа и примерами его применения Асафьев дал ценное оружие советскому теоретическому музыковедению, рассматривающему музыку как единство содержания и формы, как идейно-содержательное искусство.

<sup>1</sup> Б. Асафьев. «Евгений Онегин», стр. 58.

При всей ценности этюда о «Пиковой даме» следует признать, что работа о «Евгении Онегине» представляет собой значительное продвижение вперед и даже характеризует качественно новый этап в музыковедческой деятельности Асафьева. Качественно новым является здесь и широко развернутый интонационный анализ, лишь намеченный в этюде о «Пиковой даме», и освобождение от пут идеалистической эстетики, связанное с освоением марксистско-ленинской теории. Очевидно, что без этого Асафьеву не удалось бы так понять многие особенности демократического движения, как оно отразилось в русской художественной культуре XIX века.

Об углублении материалистического начала в мировоззрении Асафьева свидетельствуют сильные стороны его интонационной теории.

Интонационная теория имеет большое значение для всех областей музыковедения, так как любое проявление музыки немислимо без интонаций и интонирования. «Интонация» Асафьева охватывает широкий круг вопросов, относящихся и к общей истории музыки, и к музыкальной эстетике, и к отдельным дисциплинам теоретического музыковедения, например к гармонии. В соответствии с задачами настоящего очерка нас интересует в «Интонации» Асафьева то, что относится к теории анализа музыкальных произведений в собственном смысле слова, то, что способствует раскрытию диалектического единства содержания и формы в музыкальном произведении и укрепляет наши позиции в борьбе с формализмом.

Особая ценность интонационной теории Асафьева для теории анализа заключается в том, что эта теория позволяет установить живую связь между историческим развитием музыкального языка, даже музыкальной культуры в целом, и различными проявлениями музыкального творчества (композиторство, исполнительство), различными формами музыкальной речи (мелодия, структура, полифония, гармония, тембр и т. д.).

Асафьев подчеркивает смысловое значение интонации в процессе интонирования: «Строим чувствования, звуковыявленным, то-есть интонируемым, всегда управляет мозг, интеллект, иначе музыка была бы каким-то „искусством междометий“, а не искусством образно-звукового отображения действительности» («Интонация», стр. 140).

Процесс складывания характерных интонаций в музыке глубоко связан со всем историческим процессом развития общества. «Какими интонациями была насыщена эпоха, то она желала слышать и в музыке».

В зависимости от отношения композитора к жизненно-необходимым, реалистичным в своей основе интонациям эпохи определяется жизнеспособность, реалистичность его произведений: «...только те композиторы вносили прочный вклад в музыку, которые соединяли в себе передовой чуткий ум с пониманием конкретных запросов своего времени и гибкую совершенную технику с мышлением в пределах реальных, культурному слушателю прочно известных (мысли и чувству «говорящих») интонаций. И чем шире была сфера этих «родных» интонаций (вплоть до обыденно бытовых), сфера, вовлекаемая в круг работ композиторской мысли над развитием (выделено Асафьевым.— И. Р.), тем прочнее и глубже результаты этой работы закреплялись общественным сознанием и становились „законами музыкальной композиции“» (там же, стр. 31).

Так интонационная теория Асафьева помогает раскрыть факт «тесной неразрывной связи музыки с действительностью» и найти ту «ариаднину нить», «которая вводит слушателя в состояние сознания композитора и в смысл его концепций» (там же, стр. 61).

В этом заключается особо важное значение последних работ Асафьева («Интонация», «Евгений Онегин» и др.) для теории анализа музыкальных произведений, для борьбы с формализмом и дуализмом. Антиформалистическая и антидуалистическая направленность «Интонации» сказывается как в общей концепции работы, так и в отдельных формулировках, имеющих установочное значение. В «Интонации» Асафьев точно излагает сущность отвергаемой им дуалистической концепции: «Первое, что обычно полагают, это — мысль может быть высказана только словом. Второе, что в музыке содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе. Из них, на основе неизменных правил и технических руководств, образуются „некие формы“ (и даже точнее: в эти некие предустановленные формы вставляются мелодия, гармония, ритм и в *формы вносится содержание*) (выделено Асафьевым.— И. Р.).

Тембры, инструментовка — вот еще отдельная область, технически не зависящая от сочинения и которую каждый „хороший практик“ может выполнить за композитора. Такое, дошедшее до абсурда „разделение труда“ и смысловых связей в музыкальном искусстве влияет и на отношение к музыке людей, ей чуждых и не понимающих ее значения в человеческой культуре» (там же, стр. 67—68).

Отвергая различные виды и проявления формализма, Асафьев последнего периода встает на позиции материалистической гносеологии. В этом смысле «Музыкальная форма как процесс», книга вторая «Интонация» противопоставлена первой книге «Музыкальная форма как процесс».

Выступая как автор первой книги, Асафьев еще находился в оковах идеалистической эстетики. Его борьба против статичности метафизической теории была борьбой, основанной на «динамических» «энергетических» концепциях, находившихся в пределах того же идеалистического учения о форме. Правда, уже в пределах первой книги было явственно движение острой мысли исследователя, направленной наперекор идеализму. Таким «ростком» нового явилось «добавление II» к первой книге, озаглавленное «Основы музыкальной интонации». Об этом добавлении Асафьев пишет во второй книге: «Только в заключительной части „Музыкальной формы как процесса“ я коснулся вопросов интонации, родника музыки». Характеризуя вторую книгу как «развитие» первой, Асафьев прежде всего имел в виду это дополнение, как тот «росток», из которого развился впоследствии новый целостный организм.

Однако сковывающее действие идеалистической эстетики сказалось и на добавлении к первой книге. Если во второй книге Асафьев разрабатывает теорию социально обусловленных «интонационных кризисов», то в первой книге смена интонационных систем объясняется при помощи такого абстрактно идеалистического понятия, как «ощущение сопротивления материала». Даже «смысл всего процесса интонирования» сводится к таким формальным категориям, как «сравнение и выяснение тождества и контраста» и «дальнейшее продвижение звуков», ведущее к увеличению масштабов музыкальных произведений.

Было бы ошибочным закрывать глаза на отдельные недостатки второй книги, связанные с прорывающимися влияниями идеалистической эстетики, с остатками былых увлечений композиторами-модернистами и т. д. Но эти места второй книги лежат вне ее основной концепции. Внимательное редактирование могло бы устранить эти места, не затронув основной концепции, а, наоборот, усилив ее, представив ее в более законченном виде.

Первая книга была написана в конце 20-х годов, когда влияние формализма было еще очень сильно. Вторая книга завершена Асафьевым в 1946—1947 гг., после того как ЦК ВКП(б) дал ряд руководящих указа-

ний по вопросам искусства и на очередь встал вопрос о положении в области музыки, о необходимости разгрома формализма.

Развивая теорию анализа музыкальных произведений, мы должны помнить, что успешность этого развития зависит от глубины освоения марксистско-ленинской теории. Мы должны также помнить, что образцы подлинно научного анализа музыкального произведения даны такими партийными документами, как постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. об опере Мурадели «Великая дружба», как и опубликованные ранее редакционные статьи «Правды» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь».

Вторая книга Асафьева в ее основной подлинно прогрессивной части неотделима от идейно-передового движения тех лет. Ее нельзя брать изолированно и от общего поступательного движения реалистического направления в советском музыкознании.

Мысль Асафьева о композиторах-мастерах, отбирающих наиболее жизненные и выразительные интонации своего времени, развивающих их в своем творчестве и создающих на этой основе новые долговечные ценности, может быть отнесена и к самому Асафьеву-музыковеду. При всей творческой самобытности интонационной теории было бы грубой ошибкой противопоставлять эту теорию и вообще передовую деятельность Асафьева-музыковеда всему остальному советскому музыкознанию как положительное отрицательному. Асафьев как мастер-музыковед выразил наиболее передовые устремления реалистического направления в советском музыкознании; говоря образным языком, он отобрал и развил в этой области наиболее «жизненные интонации». Именно поэтому успех Асафьева (этиюд о «Евгении Онегине», «Интонация» и др.) нужно рассматривать не как успех одиночки, а как успех виднейшего представителя советской музыковедческой школы, отстаивающей реалистические и демократические принципы музыкального искусства, как успех этой школы в целом.

*Дм. Кабалевский*

## Б. В. АСАФЬЕВ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

«Через прошлое к будущему» — так озаглавил Борис Владимирович Асафьев цикл острых и содержательных статей, написанных им в годы Великой Отечественной войны. Слова эти — от прошлого к будущему — я, не задумываясь, поставил бы эпиграфом ко всему научному и критическому наследию Асафьева. Он уделил огромную долю своего таланта и знаний, сил и времени изучению русской классической музыки; значительное место в его работах занимают исследования по вопросам музыкальной теории; ряд его работ посвящен западноевропейской музыкальной классике, но при всем этом можно смело утверждать, что центр научных и художественных интересов Асафьева всегда лежал в современности. Всей душой, всеми помыслами Борис Владимирович был теснейшим образом связан с окружающей его жизнью, к ней прежде всего были обращены его взоры, его пытливая мысль.

Для Асафьева не существовало истории ради истории, как не существовало и теории ради теории. Музыка прошлого интересовала и увлекала его не как история, ушедшая в даль веков, а как неумиряющее искусство, звучащее в наши дни и не утерявшее своей свежести и силы непосредственного художественного воздействия. Исследуя музыкально-теоретические проблемы, Асафьев не ограничивал свою задачу бесстрастным академическим познанием отстоявшихся закономерностей музыкального мышления прошлых эпох. Познание этих закономерностей интересовало его постольку, поскольку помогало вниканию в живое звучание музыки, содействовало более глубокому и всестороннему пониманию ее современным слушателем, и, что самое главное, поскольку оно помогало решению творческих задач, стоящих перед советскими композиторами.

Через прошлое к будущему — этой мыслью проникнуто все, созданное Асафьевым в области истории и теории музыки, причем акцент мы всегда чувствуем не на «прошлом», а на «будущем».

Такая направленность всей деятельности Асафьева была определена удивительным сочетанием в нем глубокомыслящего, энциклопедически образованного ученого, острого и наблюдательного критика, плодовитого композитора с необычайно развитым внутренним слухом, умелого и опытного педагога и воспитателя и, наконец, энергичного общественного деятеля, практического строителя музыкальной жизни нашего государства.

Но всегда, во всем и прежде всего, Асафьев был живым, чутким и талантливым музыкантом, которому чужда была кабинетная замкнутость схо-

ласта-музыковеда, оторванного от жизни. Говоря о своих исследовательских работах периода войны, он писал в одном из писем из осажденного Ленинграда: «...право, я не музыковед, ряд музыкальных „открытий“ в этих работах мог сделать только творческий мозг музыканта».

Удивительно ли, что, будучи музыкантом такого типа, Асафьев остро реагировал на современное ему творчество, жадно вслушивался и вникал во все новое, что появлялось в окружавшей его музыкальной среде, безошибочно распознавал и поощрял дарования в молодых начинающих композиторах.

Несомненный интерес представляла бы работа, прослеживающая всю эволюцию взглядов Асафьева на советское музыкальное творчество. В такой работе были бы вскрыты все противоречия идейно-творческого пути, по которому шел Асафьев, от не критического увлечения «новшествами» модернизма до глубокого понимания идеалов советского музыкального искусства как искусства социалистического реализма.

Однако данная статья не ставит перед собой такой задачи. Не претендует она и на то, чтоб охватить всю сумму вопросов, связанных с отношением Асафьева к советскому музыкальному творчеству, равно как и на рассмотрение хотя бы даже только важнейших критических высказываний Асафьева об отдельных советских композиторах и их произведениях. Цель данной статьи иная, а именно: сосредоточить внимание на нескольких принципиальных вопросах, которые Асафьев настойчиво выдвигал перед всем советским музыкальным творчеством в целом и которые представляются мне важнейшими вопросами для современного этапа развития советского музыкального творчества. Это — вопрос о связи музыки профессионально-композиторской с музыкой народной, вопрос о песенности, как основе мелодики и вопрос о композиторском мастерстве.

Над этими вопросами Асафьев размышлял много на протяжении едва ли не всей своей жизни. И, несмотря на всю сложность и противоречивость своего пути, даже в наиболее трудные годы своих идеалистических и формалистических блужданий, в постановке этих вопросов Асафьев оставался на верных, устойчивых позициях, хотя и не всегда умел сделать из них верные выводы в отношении того или иного конкретного творческого явления.

Эти три вопроса, тесно переплетаясь, входят важнейшей составной частью во всю систему музыкально-эстетических воззрений Асафьева, хотя, конечно, и не исчерпывают ее. По тому, как ставил и решал Борис Владимирович эти вопросы, мы ясно видим в нем не только достойного преемника традиций русской классической эстетики, ее реалистических, демократических основ, но и талантливого их продолжателя с позиций новой, социалистической эстетики.

\* \* \*

Тема о связи профессионально-композиторской музыки с музыкой народной занимает едва ли не первое место среди основных тем, красной нитью проходящих через все написанное Асафьевым о советской музыке.

Даже в 20-е годы, т. е. в годы наибольшего увлечения крайностями модернизма, Асафьев не терял веры в могучие, животворящие силы народного искусства. Опираясь на опыт великих гениев русской классики, он не мог не ощутить всей ложности и опасности пути, на котором стояли тогда многие композиторы, исповедывавшие эстетику буржуазного декаданса с

ее принципиальным противопоставлением профессионального — народному, как якобы «возвышенного» — «низменному». Предвидя тупик, к которому этот путь с неизбежностью ведет, Асафьев выдвигает перед советским музыкальным творчеством идеалы реалистического и демократического искусства, развивавшегося всегда в теснейшей связи с народным искусством.

Его голос прозвучал тогда как голос подлинного советского деятеля культуры, почувствовавшего в призывах нашей большевистской партии к народности, к демократичности искусства единственно правильный путь вперед, к подлинному расцвету советской музыки. Я имею в виду статьи Асафьева, опубликованные в 1924 г. в журнале «Современная музыка»: «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!»<sup>1</sup>

В первой из этих статей Асафьев четко и недвусмысленно говорит о том, что в советской музыке тех лет уже образовался опаснейший разрыв между «стремлениями композиторов и идущей мимо их симфоний и сонат русской жизнью». Правильно говорит Асафьев, что разрыв этот может быть преодолен только тогда, когда появится «композитор, который рос бы сам в своем творчестве вместе с массой и вел бы ее за собой, музыка которого была бы всем и каждому понятна, песни которого бы пели и на улице и в поле».

«Своеобразный профессиональный аристократизм музыкантов-теоретиков,— писал Асафьев во второй из этих статей,— приучил их любоваться цветами народного творчества, а композиторов — пребывать на вершинах музыки. Выработался взгляд: народная песня — в прошлом, а теперь все, что делается вне так называемого художественного творчества, низменно и тривиально».

Горячо протестует Асафьев против отождествления понятий «уличного» и «низменного». «Уличное» сегодня, с его демонстрациями, шествиями, кличками и песнями,— это «радостное и жизненное начало, освежающее, как родник, как ключ свежей, светлой воды»,— пишет он.

Пожалуй только сейчас, после исторического решения ЦК ВКП(б) о борьбе с формализмом и антидемократизмом в советской музыке, мы в полную меру можем оценить всю силу и глубину высказанных Асафьевым мыслей. Ведь надо вспомнить, что это был 1924 год, т. е. время усиленного проникновения западных упадочнических влияний, время широкого распространения в нашей музыке модернистических тенденций, время создания Ассоциации современной музыки — филиала международного центра воинствующего формализма.

Уже в те годы высказанные Асафьевым мысли весьма существенны для уяснения того, как Асафьев понимает народность музыкального языка, и шире, народность музыки. Народность музыкального языка для Асафьева определяется не внешней связью с фольклором, а вниканием, вслушиванием в живые интонации сегодняшней музыкальной жизни народа, сегодняшнего его «музыкального быта», в котором рядом с любовно сохраняемой и поющей старой песней звучит и новая, в условиях нашей советской действительности возникающая и растущая песня.

Если идейность в музыке возникает тогда, когда художник проникается теми передовыми идеями, которыми живет его народ, то народность в музыке возникает тогда, когда художник услышал и проникся тем кругом живых интонаций, которыми дышит сегодня народное, массовое искусство. Эту мысль Асафьев не устает повторять и развивать во многих своих работах, показывая глубокую неразрывность идейности и народности в музыке.

<sup>1</sup> «Современная музыка», 1924, № 4 и 6.

Народное творчество — не музейный экспонат, а неисчерпаемый живой источник вдохновения для композиторов, если только они сумеют правильно подойти к нему, — эта мысль лежит в основе острой и в высшей степени содержательной статьи Асафьева «О русском музыкальном фольклоре, как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности» (из цикла статей «Через прошлое к будущему») <sup>1</sup>. Уже само название статьи показывает, что Асафьев противопоставляет до сих пор еще распространенному в нашей фольклористике взгляду на фольклор как на предмет истории (истории народного творчества) или как на объект композиторской обработки иной взгляд на фольклор — как на живое явление нашей современности.

Определяя как одну из характернейших черт советской музыкальной культуры «процесс сближения и сглаживания... области „музыки устной традиции“, т. е. фольклора, и так называемой музыки художественной, т. е. музыки отдельных крупных индивидуальностей», Асафьев резко критикует тех композиторов, которые пользуются мелодиями из сокровищницы народной музыки лишь как материалом, годным для любой обработки, но не хотят вникнуть в существо народного искусства, не хотят обратиться к народу как к мастеру, у которого можно и должно многому поучиться.

«Мы знаем, — пишет Асафьев, — что Глинка не только почувствовал народно-песенное, как душу родной музыки, но и сумел многому научиться у народного мастерства». Глинка «выступил в композиторстве, — развивает эту мысль Асафьев в незаконченной работе „Слух Глинки“, — не как собиратель или точильщик, или ювелир-„обработчик“ народных напевов, а как полноправный садовод в песенных „вертоградах“: сам сажу, выращиваю, прививаю и получаю свои сорта». И еще: говоря уже о восточных фрагментах в «Руслане» в той же работе, Асафьев справедливо и тонко замечает: «Интонационное, композиторское слышание и впитывание „музыкального воздуха“ страны — это, конечно, не фольклор, однако оно во многом свежее и правдивее фольклорного объективизма, как непосредственный след непосредственного слухового наблюдения и обобщения».

Во многих и многих своих статьях Асафьев призывает советских композиторов учиться у классиков русской музыки и в первую очередь у Глинки именно этому уменью слышать и впитывать «музыкальный воздух» своей страны, уменью вникнуть в то, как народ создает свою музыку, не довольствуясь использованием того, что он уже создал.

Не против цитирования, обработки и развития подлинных народных напевов, широко практиковавшихся и русскими композиторами-классиками, разумеется, протестует Асафьев. Он лишь подчеркивает — и с этим нельзя не согласиться, — что «бывает, что в сочиненной музыке больше народно-интонационной правды, чем в обработке цитатного материала, с пиететом, как „кантус фирмус“, охраняемого от изменения» <sup>2</sup>. А приходит к этой правде композитор тогда, если он, не ограничиваясь извлечением фольклорного материала из различных сборников и записей, чутко постигает самый метод народного песнетворчества, вслушивается в живое звучание народной музыкальной речи, и шире, в живое звучание всего окружающего его музыкального быта.

«Все великие и менее великие, но все же „прочно-устоявшиеся“ музыкальные произведения обязательно имеют в себе „бытовые интонации“ эпохи, их породившей», — пишет Асафьев во второй части своей книги

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1943, № 1.

<sup>2</sup> «Композитор — имя ему народ». «Советская музыка», 1949, № 2.

«Музыкальная форма как процесс. Интонация», стр. 19. Из этого бесспорного положения Асафьев делает не менее бесспорный вывод, имеющий непосредственное отношение к порочному субъективизму музыкального языка композиторов-формалистов: «Чем субъективнее, острее в интонационном отношении „язык“ композитора, тем труднее и короче жизнь его музыки. Чем сильнее ощущается, пусть в сложнейших интеллектуально музыкальных произведениях, обобщенный данной эпохой круг выразительных музыкальных интонаций, тем безусловнее жизнеспособность этой музыки» (там же, стр. 155). И, наконец, словно отвечая на обычные при постановке этого вопроса возражения снобистски настроенных композиторов-индивидуалистов, Асафьев добавляет: «Вульгарностью бытовой интонационный материал становится либо у людей, сознательно слушающих и чувственно окрашивающих музыкальные тривиальности, либо у наивных, одушевленных самыми лучшими чувствами композиторов, поклонников „вдохновенного нутра“. Когда высокий творческий ум чутко постигает эмоционально-смысловую значимость „обращающихся в общественном слышании“ интонаций и на этой единственно-реальной основе развивает свои идейные концепции, музыка из формально-отвлеченного мышления становится родной для „ума и сердца“. Как искусство она повышается в ценности, ибо в нее входят реалистические звукоотношения современности. А обращать ли их в жемчужины искусства или снижать до вульгаризмов — дело ума, совести, мастерства и гения и художественной чуткости, и вкуса» (там же, стр. 62).

Трудно переоценить глубину и меткость этих высказываний Асафьева, в которых так органически связываются основные требования, предъявляемые к художникам эстетикой социалистического реализма: идейность, реализм и народность.

Говоря о лучших страницах «Тихого Дона» Держинского и ряда опер, последовавших за «Тихим Доном» по тому же пути, в первую очередь «В бурю» Хренникова, Асафьев подчеркивал, что удачи композиторов заключены здесь именно в том, что им, с большим или меньшим успехом, но все же удалось проникнуть в душу народного искусства, услышать и воспроизвести в своей музыке живые интонации современного народно-музыкального быта. «Тут дело не в цитатах из сборников, — пишет Асафьев<sup>1</sup>, — а в индивидуально-художественном преломлении чувства массовой общительности». Асафьев указывает, что операм «Нос» и «Катерина Измайлова», «где профессионально высокое мастерство Шостаковича блистало изобретениями, советская общественность резко предпочла оперу талантливого юноши Держинского „Тихий Дон“, потому что в ней... повеяло свежестью народной лирики и реализмом народных характеров». Так, Асафьев чутко услышал в первых опытах реалистически направленного творчества советских композиторов здоровые и плодотворные ростки грядущего большого стиля советского оперного реализма, правильно оценив в то же время порочность опер формалистического направления.

Как же учиться у народного творчества, у народных мастеров, как подойти к освоению их творческих принципов? Не раз говорил и писал об этом Асафьев. Очень остро поставил он вопрос о воспитании композиторов, возмущаясь тем, что в свое время в наших музыкальных учебных заведениях «было допущено, чтобы обучение гармонии шло через внедрение в слух абстрактных схем-мелодий немецких хоралов с их механическим ритмом, под которые надлежало подписывать столь же механизированные

<sup>1</sup> «Очерки советского музыкального творчества. О советской опере», т. I. Музгиз, 1947.

басы и заполнять пространство между верхним и нижним голосами механическим путем „по нормам“ ..., словно все русские композиторы должны были стать немецкими органистами»<sup>1</sup>.

А в то же время наши многочисленные ученые и теоретики, специалисты по фольклору, не в состоянии ответить на законный вопрос композиторов: «Как нам сочинять, чтобы, не теряя высших ценностей и законов музыки художественно-индивидуальной, стать ближе, теснее, отзывчивее к устному музыкальному творчеству масс и к мастерам этого творчества? Как наш русский современный творческий опыт обосновать музыкально-народоведчески и где получить методические указания?»

«Песня создается не обмерами!» — восклицает Асафьев, решительно требуя пересмотра методов работы нашей фольклористики, с тем чтобы превратить ее в науку о музыкальном народном творчестве, поставив ее в основу композиторского образования. Много ценных высказываний Асафьева на тему о перестройке композиторского образования мы находим и в упоминавшейся уже второй книге «Музыкальная форма как процесс» и в книге о Глинке, где Асафьев требует обосновать преподавание композиторских дисциплин творческим опытом великого Глинки.

Все эти слова Асафьева с полным правом могут и должны быть повторены и сегодня. Далеко ли мы ушли от «хораловедения» как основы изучения гармонии в композиторском образовании? Много ли у нас сделано для разработки науки о народном музыкальном творчестве, о формах народной музыки, о народной полифонии, народной гармонии? Изучен ли у нас должным образом вопрос о народно-национальных особенностях стиля, музыкального языка русской классики? Учим ли мы молодых композиторов использовать и развивать в своей творческой работе опыт великих гениев русской музыки, притом не «вообще», не «в общих чертах», а конкретно, профессионально?

Боюсь, что на все эти вопросы ответить утвердительно, во всяком случае полностью утвердительно, мы не сможем. И, не собираясь отрицать известные успехи, достигнутые у нас в этом направлении, я все же воспринимаю слова Асафьева как боевую, актуальную программу, стоящую перед нами и сегодня во всей ее широте.

\* \* \*

С вопросом о народной основе музыкального творчества глубоко связан и вопрос о его мелодическом языке. Строго говоря, это разные стороны одного и того же вопроса. Естественно поэтому, что мелодика также является одной из центральных «сквозных» тем едва ли не всех научно-критических работ Асафьева.

Еще в 1927 г., в статьях «Шуберт и современность» и «Моцарт и современность»<sup>2</sup>, Асафьев решительно подчеркивает значение мелодии как важнейшего элемента музыки, определяющего ее реалистичность и массово-доступный характер, как души музыки, без которой она неспособна ни к выразительности, ни к содержательности.

Еще раньше, в 1925 г., говоря о только что появившемся тогда третьем фортепианном концерте Прокофьева, Асафьев правильно подмечает в этом сочинении признаки усиления тяги Прокофьева к народно-песенной мелодике и расценивает это как положительное явление, сулящее Прокофьеву

<sup>1</sup> «О музыкальном фольклоре». «Советская музыка», 1943, № 1.

<sup>2</sup> «Современная музыка». 1927, № 25 и 26.

большие перспективы. Сопоставляя эти мелодические тенденции Прокофьева с процессом отмирания мелодики у Стравинского, Асафьев говорит, что «творчество Прокофьева, покоящееся на диатонике и мелосе, крепче и свежее творчества Стравинского, творчества... отравленного... ядом безопорного хроматизма и тяготением к механически бездушной сопряженности звучания»<sup>1</sup>. Но в то же время — и это очень важно подчеркнуть — Асафьев чутко предупреждает Прокофьева об опасности и ложности некоторых его творческих устремлений, связанных с модными в то время течениями западноевропейского буржуазного декаданса. Так мелодическое начало выдвигается Асафьевым как ведущая проблема советской музыки еще в «современнические» годы его деятельности.

Связывая проблему мелодики с проблемой народности музыкального языка, вернее, выводя первую из второй, Асафьев приходит к понятию песенности, посвящая множество страниц в самых различных своих работах определению, обоснованию и развитию этого понятия. Особенно много пишет на эту тему Асафьев в военные и послевоенные годы, что нельзя, конечно, не поставить в связь с усилением положительного влияния, которое оказали на Асафьева известные выступления партийной печати и партийные документы по вопросам искусства, в том числе и историческое решение ЦК ВКП(б) о музыке, со стремлением пристальнее вникнуть во все народное, во все массовое, со стремлением как можно теснее слить свои интересы и помыслы с интересами и помыслами всего советского народа.

Асафьев многократно подчеркивает различие между песней как малой формой, как определенным жанром музыки и песенностью как музыкальным мышлением «в присущем народу интонационном строе», с его распевностью и искусством вариантного развития. Возникновение песенности в русской профессиональной музыке Асафьев относит к гликинскому «Сусанину», где «не заимствование элементов народного музыкального языка являлось определяющим моментом, а опыт обобщения элементов этого языка в новую стадию музыкального сознания»<sup>2</sup>.

Проследивая развитие и индивидуальное преломление песенности как реалистической базы музыкального языка в творчестве Глики, Мусоргского, Бородина, Чайковского и других русских композиторов-классиков, Асафьев с горечью констатирует, что в эпоху модернизма композиторы в значительной мере утратили ощущение песенности как основы музыки. «Я с горечью ощутил в современной музыке, — пишет он, — потерю чувства мелодического во всей его значимости, содержательности и в его воздействии на строительство прекрасных музыкальных форм, которые без этого чувства становятся только изощренными рассудочными схемами»<sup>3</sup>.

Говоря о больших успехах советских композиторов в области песни, отмечая, что песнетворчество вылилось у нас в формы широкого, массового движения, Асафьев в то же время справедливо указывает на то, что опыт, накопленный в этой области, не был в достаточной мере учтен и обобщен композиторами, сочинявшими симфонии, оперы. Вот почему и возникла почти непроходимая пропасть между понятным, доходящим до сердец многих миллионов людей музыкальным языком массовых песен и недоступным для широкого восприятия, замкнутым в себе языком многих симфоний и

<sup>1</sup> «Современная музыка», 1925, № 10.

<sup>2</sup> «О русской песенности». «Советская музыка», 1948, № 3.

<sup>3</sup> «За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм». «Советская музыка», 1948, № 2.

других произведений крупных форм. В то же время — и Асафьев убедительно это показывает — песенность, т. е. мелодика, рожденная распеванием, распевом живых народно-интонационных зерен, в русской музыке всегда была душой не только песни, но и симфонии и уж, конечно, оперы.

Глубоко порочный разрыв между музыкальным языком песен и музыкальным языком инструментальной музыки может быть без труда обнаружен при внимательном рассмотрении творчества ряда советских композиторов на протяжении всей истории развития советской музыки. Так же нетрудно найти примеры того, как некоторые композиторы, культивировавшие свой узко индивидуалистический искусственно созданный язык в симфонической и камерно-инструментальной музыке, оказывались беспомощными перед задачей написания простой, общедоступной песни. Порочное противопоставление музыки «для себя» (в лучшем случае «для немногих») и музыки «для всех» обнаруживается здесь со всей очевидностью. И Асафьев верно почувствовал в этом одно из ярчайших проявлений неблагоприятного положения в советской музыке.

Итак, мелодика как песенность, т. е. не абстрактно-инструментальный тематизм, оторванный от народно-песенных истоков, от живой песенно-бытовой интонации, а обобщение принципов народно-музыкального творчества, без чего немислимо создание идейно-содержательного и эстетически-прекрасного искусства, — вот на что все время толкал Асафьев нашу композиторскую мысль.

\* \* \*

Из других проблем, которые Асафьев также настойчиво выдвигал перед советским музыкальным творчеством, я остановлюсь еще на проблеме художественного мастерства.

В отличие от формально-технического понимания мастерства как умения построить складную конструкцию по унаследованным от школьной догматики нормам, т. е. такого понимания мастерства, которое господствовало в формалистической эстетике, Асафьев выдвигает иное понимание мастерства, органически вытекающее из всей эстетики реализма.

Мастерство для Асафьева, это, прежде всего, чуткое вникание в закономерности восприятия, умение довести до слушателя с наибольшей убедительностью и ясностью идею, замысел, содержание произведения. «В музыке форма может быть и замком и ключом», — пишет он в одной из интереснейших своих статей — «О направленности формы у Чайковского»<sup>1</sup>. «С точки зрения эстетической, нет формы, непроберенной массовым слуховым опытом». Невозможно не обратить внимание на то, что в этом последнем определении Асафьев подчеркивает необходимость смотреть на форму с точки зрения эстетической, в противовес формально-логическому взгляду на форму, господствовавшему в формалистической теории музыкальной формы. Владение формой, по Асафьеву, это — «умение общаться со слушателями».

Такая новая, недоступная формалистической эстетике постановка проблемы мастерства, проблемы музыкальной формы рождена, конечно, всем строем нашей социалистической жизни, демократичностью ее культуры, массовостью, общенародностью ее искусства. Нетрудно увидеть, что тезис о доходчивости, о доступности искусства для самых широких «народных

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1945, № 3.

масс, тезис, выдвинутый Великой Октябрьской социалистической революцией, нашел свое конкретное выражение в учении Асафьева о мастерстве, о музыкальной форме.

Неудачу многих симфонических финалов, даже больших мастеров, Асафьев объясняет в первую очередь именно неучетом внимания слушателей, уже утомленных и наполненных глубоким впечатлением от предшествовавших частей, неверным распределением «эмоциональных узлов», задерживанием внимания на несущественном ради выполнения предписаний схемы и т. д. В этом, между прочим, видит Асафьев причину трудности исполнения некоторых симфоний Глазунова, так как дирижеру здесь приходится быть и «режиссером», перераспределяющим в музыке (конечно, в пределах, допускаемых партитурой) центры внимания «чтобы сделать произведение вполне осязаемым для внимания, художественным организмом, охватываемым слухом как единство в контрастах».

У Чайковского же «направленность его формы, как средства выражения и объекта восприятия, дает дирижеру в руки все узлы и точки управления путями и ходами мышления композитора». Чайковский в совершенстве владел мастерством — умением находить такую связь музыки со слушателем, «которую нельзя объяснить только выдающимся талантом и формальными достоинствами мастерства».

Можно ли из всех приведенных суждений Асафьева о мастерстве, о форме сделать вывод, будто он отрицает или недооценивает плодотворность изучения и развития мастерства, накопленного великими творцами прошлого, освоения всего многообразия форм, выработанных историей музыкального творчества? Разумеется, нельзя! Взгляды Асафьева в этих вопросах, если их только правильно понимать, не оставляют никакого места ни для отрицания огромного значения классического наследия, ни для недооценки формального совершенства музыки, ни для оправдания какого-либо упрощенчества.

Достаточно напомнить, что, говоря о наиболее удачных и прогрессивных в своем реалистическом устремлении образцах советского оперного творчества и давая высокую оценку их общей направленности, Асафьев в то же время критиковал их авторов именно за отказ от развития классических оперных форм, за попытку превратить оперу «в звено массовых песен, почти растеряв ансамбли, и „формы речитации“, и арию, как обобщение сильных чувств».

«Здоровое направление, о котором идет речь, — писал Асафьев, — в своем юном задоре, кликнув клич к правде и непосредственности, не справилось с задачей и пришло к опрошенчеству в самом строительстве оперной культуры»<sup>1</sup>.

Таким образом, ни в малейшей степени не отрицая огромного значения классических традиций, Асафьев считал, что наша эпоха вносит свои, новые качества в понятие и смысл мастерства. В советскую эпоху «качество мастерства, — пишет он, — должно соответствовать основной предпосылке становления советского искусства. Растет, осваивается на живом опыте — на удачах или неудачах — и стабилизируется мастерство, которое возможно более легко и свободно доводит до сознания массового слушателя... художественное произведение. Вот чего добивается в своем мастерстве советский композитор!»<sup>2</sup>

Именно с этих позиций и подходит Асафьев к рассмотрению мастерства в творчестве советских композиторов. Выше я показал, как определенно

<sup>1</sup> «Очерки советского музыкального творчества. О советской опере».

<sup>2</sup> «Советская музыка и музыкальная культура». «Советская музыка» 1946, № 5.

высказал Асафьев свое отношение к достоинствам первых опытов советской оперы в реалистическом направлении, в частности к операм Держинского и Хренникова. Однако, в полную меру оценив прогрессивность проявившихся в этих операх тенденций, Асафьев очень точно определил и причины неудач дальнейшего развития этого направления.

Опровергая распространенную точку зрения, будто основной из этих причин было отсутствие мастерства, Асафьев пишет: «Нет ничего более ошибочного, чем утверждение, что недостаток советских опер — отсутствие мастерства». «Указаниями на техническую незрелость и профессиональную „сырость“ нельзя было снять вопроса о своевременности и должествовании этого явления». «В том-то и дело, что „догматически понимаемое мастерство“ в данной сфере мало что — именно в нашей действительности — решает. Беда — в потере живого ощущения закономерности оперных форм, диктуемых закономерностями массового восприятия музыкально-драматургических принципов»<sup>1</sup>.

«Не совместить рост драматургического содержания с профессионально неустойчивыми и зыбкими и просто не способными к величавым обобщениям мелкими звеньями — формами краткого дыхания», — вот в чем видит Асафьев одну из основных слабостей многих опер данного направления<sup>2</sup>.

Оперы другого направления, т. е. в основе связанные с модернистическими оперными принципами, — «Семен Котко» и «Война и мир» Прокофьева — Асафьев критикует с тех же позиций, ставя в вину автору эпизодичность построения, отсутствие «единой, устремленной, как стрела, музыкально-драматургической идеи», даже при «занятности и выразительности каждого эпизода», что в итоге оставляет зрителя-слушателя равнодушным и «незаинтересованным».

«Гибкость музыкальной драматургии заключается не в чередовании медленных и быстрых темпов, не в планомерно размещенных модуляциях, но в пользовании любыми формами, любыми элементами музыки для того, чтоб держать в своих руках и направлять внимание слушателей», — утверждает Асафьев в связи с критикой моей оперы «В огне», посвященной событиям Великой Отечественной войны. В фрагментарности построения, в отсутствии охвата целого и устремленности к конечной цели, «так как это видит народ сквозь все ужасы, страдания и смерть и потому величаво их переносит», справедливо усматривает Асафьев основную неудачу этой оперы<sup>3</sup>.

Так, мастерство в учении Асафьева перестает быть самодовлеющей формальной категорией и всецело подчиняется идейности, содержательности искусства и непременно — доступности его для массового восприятия. Настойчиво и последовательно проводит Асафьев этот взгляд на мастерство во многих своих работах, посвященных как современному советскому творчеству, так и творчеству композиторов-классиков.

Я привел лишь несколько примеров, ограничившись почти исключительно оперным жанром и сделал это не случайно, а потому, что именно опере Асафьев придавал исключительно большое значение. В таком отношении к оперному жанру нетрудно усмотреть верность Асафьева традициям русской музыкальной классики, в которой, как известно, опера всегда занимала ведущее положение.

<sup>1</sup> «Очерки советского музыкального творчества».

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Еще в 1924 г. в упоминавшейся мною статье «Композиторы, поспешите!» Асафьев писал: «Глубоко мое убеждение, что выход в окружающую социальную среду легче всего дается через оперу, которая необычным богатством действия, сюжета и форм развертывает воображение и в то же время направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей легкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театрально-драматическом окружении». И в дальнейшем, вплоть до последних работ своих, Асафьев много внимания уделял опере, как важнейшему, наиболее емкому в отношении идейной содержательности и наиболее богатому в отношении разнообразия форм и глубоко демократическому жанру музыки.

\* \* \*

В начале статьи я напомнил слова, которыми Борис Владимирович Асафьев назвал написанный им в годы Великой Отечественной войны цикл замечательных статей. Слова эти — «через прошлое к будущему» — раскрывают основную направленность всех лучших научно-критических работ Асафьева, в том числе работ, посвященных советскому музыкальному творчеству. В этих работах, содержится множество ценнейших наблюдений, мыслей и выводов, которые могут и должны сыграть большую роль в дальнейшем развитии нашего музыкального творчества и нашей науки о музыке. Неоценимое значение этих работ именно в том и заключается, что они не только анализируют вчерашний день советской музыки ее прошлое, но и освещают ее завтрашний день, ее будущее!

*В. А. Васина-Гроссман*

## ВОПРОСЫ МЕЛОДИКИ В РАБОТАХ Б. В. АСАФЬЕВА

Вряд ли будет преувеличением сказать, что мелодика является наименее разработанной областью нашей музыкальной науки. Специальных книг, посвященных этой важнейшей проблеме музыковедения, нет вовсе, в тех же работах, где она затрагивалась, изучение мелодии как живой музыкальной речи, как основы музыкального образа то и дело подменялось изучением ее структурных закономерностей, схоластическим анализом «семантики» отдельных интервалов и т. д. Конечно, такие «исследования» ни на шаг не приближают к раскрытию образного содержания музыки, как не может приблизить к пониманию образов поэтического произведения анализ только его синтаксиса, или подсчет повторяющихся гласных и согласных.

В игнорировании изучения мелодики нельзя не видеть проявления тех же формалистических тенденций, которые привели к распаду самой мелодики в творчестве ряда композиторов и были резко и справедливо осуждены историческим постановлением ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба».

Это постановление выпрямило путь советского музыкального творчества, и здоровое, реалистическое направление победило. Сейчас мы видим, как во всех жанрах нашей музыки возрождается песенное, мелодическое начало — основа реалистического музыкального мышления. Потребность в теоретическом освещении и обосновании этого процесса ощущается все настоятельнее. Но изучение мелодии и в советском творчестве, и в народной песне, и в наследии классиков все еще остается в значительной мере делом будущего. И один из необходимых этапов здесь — пересмотр и подведение итогов того, что в данной области уже накоплено нашей музыкальной наукой, выявление и продолжение лучших, здоровых традиций.

\* \* \*

В книге о Глинке Б. В. Асафьев писал: «...я всего-навсего желал бы усилить исследовательский интерес к Глинке, „раздразнить“ им, как явлением далеко уж не так глубоко известным, „освоенным“ и исчерпанным»<sup>1</sup>. Эти слова применимы не только к изучению Глинки. Работы Асафьева долго еще будут «дразнить», толкать вперед научную мысль, в частности и в отношении изучения мелодии.

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Глинка. М., 1947, стр. 7.

У Асафьева нет специальной книги, посвященной мелодии, но эта тема является для него одной из самых основных и любимых. К ней он обращается постоянно; и все его многочисленные и многообразные высказывания о мелодии выявляют очень ясную и четкую позицию исследователя и художника, в итоге своего творческого пути твердо ставшего на реалистические позиции, кровно заинтересованного в судьбах искусства своей родины. Примечательно, что именно в этом важнейшем вопросе почти не сказались противоречия исследовательской мысли Асафьева, что даже его ранние работы содержат положения, не утратившие современности звучания и в наши дни.

В настоящем очерке, не претендующем на полноту освещения материала и законченность обобщений, поставлена задача — показать цельность взглядов Б. В. Асафьева в вопросах мелодики, четкость проводимой им здесь линии.

\* \* \*

Уже самый язык работ Асафьева свидетельствует о том, что, исследуя мелодию, он ее всякий раз слушает, что ему чуждо обычное для формалистического музыковедения зрительное восприятие мелодического «рисунка», «фазы», мелодической «кривой». Обычная терминология в его работах: «распев», «распевность», «распевание», а чаще всего «интонация», т. е. живое произнесение вслух музыкальной мысли.

Основополагающее для Асафьева учение об интонации, подытоженное в книге, вышедшей в 1947 г.<sup>1</sup>, конечно, не исчерпывается только вопросами мелодии, но они занимают в нем центральное место.

Не будет преувеличением сказать, что вопросы лада, гармонии, полифонии, инструментовки исследуются Асафьевым с точки зрения их мелодического значения. Острым слухом композитора Борис Владимирович различает, например, гармонию, возникшую из механизировавшегося «генерал-баса», и интонационно-мелодическую — гармонию Моцарта, Глинки, Шопена, Чайковского. Замечательное, образное определение интонационно-мелодической гармонии, как «остывающей лавы полифонии», вернее раскрывает ее сущность, чем могли бы это сделать многотомные исследования. Также лаконично, буквально двумя словами, определяет Асафьев сущность принципа инструментовки XIX века, называя ее «выразительной речью тембров — интонаций» и четко отграничивая этот принцип от другого — «раскрашивания» уже готовых интонаций.

Так чуткое слушание музыки, как звуковой речи, как живой интонации, открывает исследователю новые горизонты в анализе всех элементов музыкального искусства. Мелодия в этой книге Асафьева является центром, к которому все время тяготеет его исследовательская мысль. Именно в книге об интонации сформулировано основное для его работ положение: «...мелодия была и остается самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразительным ее элементом. Оттого постоянно возникает со стороны массового слушателя закономерное к композиторам требование: мелодию!»<sup>2</sup>

Вопросы исполнительства и, в частности, вокального исполнительства Б. В. Асафьев также связывает с центральной для него проблемой интонации, видя истоки «природно-мелодичного» пения русских певцов в народной песенности и в напевности русской народной речи:

<sup>1</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация». М.—Л., Музгиз, 1947.

<sup>2</sup> Там же, стр. 155.

«Разгадка безусловно красивого естественного пения русских певцов начального периода русской оперы ясна. Когда опера вышла из узких пределов камерного придворного театра и перешла в театры, хотя и императорские, но становившиеся все более и более доступными для демократической разночинной аудитории, вокруг еще повсюду бытовали живой интонацией и песня и народная плавная напевная речь с ее полногласием, натуральными переводами голоса, естественностью дыхания и согласием тонов языка и тонов (интервальных) певческого голоса. Это согласие, эта неразрывность делали пение русских природно-мелодичным, и, конечно, у нас таким пение и было»<sup>1</sup>.

В этом отношении небезинтересно вспомнить, что одну из ранних статей своих, посвященную великому русскому певцу Шаляпину, Б. В. Асафьев называет «О песне и песенности», рассматривая и в ней стиль русского пения в связи с народным распевом, народной песенностью.

Мысль о преимущественном значении мелодии проходит через все работы Асафьева, начиная от самых ранних. В 1927 г. появилась статья Б. В. Асафьева «Шуберт и современность», раскрывающая значение Шуберта именно как гениального мелодиста. Статья эта примечательна не только обычной для ее автора глубиной мысли и меткостью формулировок, но и своевременностью их высказывания. Именно тогда, в 20-е годы, в советской музыке особенно губительно сказывались влияния вырождающегося искусства буржуазного Запада. Под видом симфоний и квартетов слушателю преподносились формалистические конструкции, построенные из безжизненного и безобразного тематического материала. Читатель музыкального журнала мог любоваться помещенными на его страницах схемами тональных планов с нотными примерами (это называлось тогда «тематическим анализом»). Статья Асафьева о Шуберте, появившаяся в органе «Ассоциации современной музыки», в сущности противопоставляла «современничеству» во всех его проявлениях: и в культе урбанистической музыки, лишенной живого человеческого чувства, и в другой, по внешности противоположной тенденции — выращивания оранжевых цветов субъективистской лирики. В маленькой статье Асафьев напоминает о самом ценном в шубертовской музыке, о том, что забывалось и игнорировалось большинством деятелей «современничества».

«Редкая способность,— писал Асафьев о Шуберте,— быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта... Передача эта происходит в неисчерпаемых, как неисчерпаема душевная жизнь, мелодических образованиях, пластичных и гибких, легко охватываемых слухом»<sup>2</sup>.

И еще один абзац из той же статьи, звучащий уже прямо как обращение к композиторам, утратившим это великое искусство — передавать радости и скорби жизни в мелодиях:

«Для музыки важны сейчас не темы, из которых можно было бы выстраивать (независимо от наличия к тому способностей) музыкальные небоскребы, а простые и непосредственные, как суждения, как себедовлеющая мысль мелодии. Уже давно многие композиторы привыкли больше разговаривать на данные темы, чем просто высказывать волнующие мысли о жизни и людских переживаниях. За хитроумной работой над разработкой данных тезисов стали забывать о ценности и сущности самых

<sup>1</sup> «Большой театр». Сборник. М., 1947, стр. 36.

<sup>2</sup> «Современная музыка», 1927, № 26.

тезисов — того, что подлежит разработке; стали вскрывать содержание ничего не содержащих идей вместо творчества самих идей».

Я намеренно привожу эти большие цитаты из статьи 1927 г., чтобы показать, что уже тогда Асафьев воспринимал мелодию не как «один из элементов» музыки, а как элемент наиболее значительный, как самое непосредственное выражение идеи произведения. Так его учение о мелодии глубоко связано с учением о содержании музыки, в противовес формалистическим теориям.

Но Асафьев не только постоянно подчеркивает значение мелодии, как основы музыкальной речи, но и исследует законы ее развития, исследует истоки реалистической мелодии композиторов-классиков.

Выдвигая доступность, общезначимость музыкального произведения как один из основных критериев его художественной ценности и стремясь проникнуть в глубь самого процесса формирования общезначимых музыкальных гитонаций, Асафьев закономерно обратился к изучению громадного «пласта» музыки, живущей в повседневном обиходе народа, и к изучению связи между этим «пластом» и профессиональной «композиторской» музыкой.

Работы Асафьева, посвященные народной музыке, народной песенности, бесконечно далеки от установившихся в музыкальной фольклористике обычных методов исследования жанров, ладовых особенностей, типов многоголосья и т. д. Его статья о русской песенности, это — статья о том, как высказывает себя народ в мелодиях протяжных песен, в затейливом орнаменте юмористических частушек и о том, что именно и как именно привлекало русских музыкантов в русской народной песенности. Русская песня для Асафьева была не предметом музыкальной этнографии, а живым, реалистическим художественным произведением, отражающим жизнь, быт и национальный характер русского народа. Конечно, только при таком отношении могло возникнуть, например, замечательное, идущее наперекор традиции определение протяжной песни: «подлинная природа русской протяжной песни никак не в смиренномудрии и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни»<sup>1</sup>.

В работах Асафьева мы находим множество метких суждений и о принципах развития народной песни. Не могу не привести одного из них, раскрывающего, как мне кажется, самую суть и смысл вариантного развития народной мелодии: «Из попевок образуются звенья, любое звено может быть распето, стать широко-ветвистой мелодией. Словом, как и в живой речи, любое суждение в состоянии вырасти в цепь фраз, стать рассуждением»<sup>2</sup>. И здесь, как во многих других высказываниях, не просто образное уподобление, но очень глубокая и верная научная мысль: мелодия есть живая музыкальная речь, рожденная в процессе исторического развития народа, его культуры, искусства, и законы этой музыкальной речи и ее развития в ряде существенных черт схожи с законами развития человеческого языка и мышления.

Едва ли не в каждой своей работе Асафьев раскрывает живую связь композиторского творчества (в первую очередь мелодического) с народной русской песенностью. В уже цитированной статье о русской песенности он прямо утверждает: «Для русских композиторов характерно, что, чем крупнее индивидуальность, то-есть чем, казалось бы, с большей гордостью должен утверждать себя индивидуализм — личные чувствования, тем, наоборот,

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. О русской песенности. «Советская музыка», 1948, № 3.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев. Советская музыка и музыкальная культура. «Советская музыка», 1946, № 5.

упорнее стремления не отрываться от песенности, как интонации коллективных чувствований и родников народной интонации»<sup>1</sup>.

Эта мысль проходит через книги и статьи о Глинке, Чайковском, Мусоргском, Бородине и др. Работы о Чайковском в этом смысле особенно замечательны, так как они резко противостоят давней, ложной традиции отрицания или замалчивания национального элемента в творчестве композитора (вспомним, например, отношение к Чайковскому Стравинского и других формалистов). В противовес этому Асафьев дает, например, анализ «Евгения Онегина» в неразрывной связи с процессом становления и развития русского романсного и песенного стиля, с музыкой русской поэтической и разговорной речи. Для будущих исследователей русской мелодики эта скромная по количеству печатных знаков книга — целая энциклопедия.

«Чародейка» Чайковского рассматривается не только в связи с народно-песенными истоками, но и еще определеннее — с московской песенной культурой, с песнями посадов, застав, пригородов, с «песенным цветением шестидесятых годов», — как говорится в статье.

В анализе «Чародейки» раскрыта самая сущность мелодического творчества Чайковского, не искавшего непременно песенной старины с мелодическими и ладовыми архаизмами, но впитывавшего прежде всего то, что было живым, звучало, распевалось повсюду. Чайковский, как пишет Асафьев, «шел навстречу живым интонациям эпохи и прежде всего обратился к интонационным качествам русского демократического романса и ко всем промежуточным формам русской демократической задушевной лирики, возникавшим на смену отживавших традиций бытовой песни замкнутого в себе крестьянского строя»<sup>2</sup>.

Можно утверждать, что Асафьев в своих работах пошел по тому же пути, что и Чайковский в своем творчестве, чутко улавливая сложнейший процесс песенного общения мелодических культур деревни и растущего города, внимательно вслушиваясь в демократическую лирику, от которой с пренебрежением отворачивались исследователи-эстетсы. Поэтому он уделяет большое внимание бытовому романсу, видя в нем тоже один из истоков русской реалистической мелодики. Романсы Варламова, Алябьева, Дюбюка в его работах едва ли не впервые стали рассматриваться как характерные для своей эпохи мелодические высказывания, а не как «творчество дилетантов».

Немногие страницы в анализе «Евгения Онегина», посвященные творчеству Варламова и других, подобных ему лириков как важнейшему источнику мелодического стиля Чайковского, стоят целого исследования о русском бытовом романсе. Здесь прежде всего утверждается тезис о национальной природе русской бытовой лирики, которая в дооктябрьской музыкальной критике рассматривалась как «ложно-русская». Асафьев решительно опровергает эту точку зрения.

«Русскую бытовую песенно-романсную лирику, — пишет он, — при всем несходстве ее композиционно-конструктивного строя с исконно-крестьянской обрядово-бытовой песенностью ни в коем случае нельзя отрывать, как не народную, искусственную, от народно-национальной культуры страны в целом и, в особенности, в ее демократической устремленности. Тогда бы пришлось все богатейшие достижения художественного творчества русского города считать не народными, ибо они не деревенские»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. «Чародейка». М.—Л., 1947, стр. 19.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин». М., 1944, стр. 13.

«Демократическая устремленность» ранней русской романсной лирики — это и есть главное ее качество, обусловившее жизненность этого неприятельного искусства вплоть до наших дней. И здесь сошлись взгляды и вкусы тысяч неискушенных слушателей и глубочайшего музыканта-мыслителя. В этом еще раз сказалось одно из ценнейших, замечательных свойств Асафьева-исследователя: разрешая сложнейшие теоретические проблемы, он никогда не утрачивал непосредственности восприятия музыки.

Останавливаясь более подробно на творчестве Варламова, Асафьев говорит не только о его мелодическом таланте, но и о большом мастерстве мелодического развития в его романсах. Читая эти строки, нельзя не удивляться тому, как «проглядели», вернее «прослушали», Варламова наши исследователи, только в последнее время начавшие уделять более серьезное внимание творчеству предшественников и современников Глинки. Конечно, это могло случиться только потому, что вопросы исследования мелодии систематически игнорировались и за простыми, «типовыми» схемами, гармоническими приемами, формулами сопровождения не расслышали яркой, образной и далеко не всегда «типовой» мелодии. Асафьев же услышал именно это и в немногих словах метко охарактеризовал мелодическую манеру Варламова. Он смело проводит линию от скромного творчества бытового лирика прямо к вершине русского мелодического стиля — творчеству Чайковского, утверждая, что именно в этой связи с городской песенно-романсной лирикой и есть «сила воздействия мелоса Чайковского и психо-реалистические основы его творчества»<sup>1</sup>.

Тот же метод исследования мелодии как средства общения между людьми прилагает Асафьев и к произведениям советской музыки. Весьма показателен его интерес к наиболее «общительной» форме — массовой песне, игнорировавшейся формалистической критикой. Во вступительной статье к книге «Очерки советского музыкального творчества» Асафьев рассматривает массовую песню не как один из многих жанров, а как мелодическую интонационную основу всего советского музыкального творчества, как жанр, раньше всего отразивший происшедшие в нашей стране общественные и идеологические сдвиги.

Асафьев пишет, что с первых же шагов музыки после Октября «началось движение за массовую песню, движение, сопутствовавшее всем фронтам гражданской войны, движение, сопровождавшее восстановительный период страны после ликвидации интервенций и нашествий «белых генералов», движение, одухотворявшее мирный труд сталинских пятилеток, строительство колхозов и подъем индустрии и, наконец, с особенной мощью проявившее себя в годы Великой Отечественной войны. Это массово-песенное творческое движение, подчинившее себе личную индивидуальную песенную лирику, становится основным фоном, на котором живут и влияние которого ощущают на себе все виды и формы музыкального творчества: и советская симфония, и опера особенно, и кантатно-ораториальная и романсная области испытывают на себе воздействие песенно-массовой атмосферы, как и каждый композитор во всех ответвлениях своей работы»<sup>2</sup>.

Отмечая это массовое песенное движение именно как советское движение, Асафьев (что тоже очень важно) связывает его с лучшими традициями музыкального прошлого, видя в нем реализацию «давних тенденций русского музыкального демократизма в благотворных советских условиях»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин», стр. 14.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев. Пути развития, советской музыки. Очерки советского музыкального творчества. М., 1947, стр. 6—7.

<sup>3</sup> Там же.

Радуюсь всем живым росткам в советской музыке, особенно приветствуя каждое проявление связи с народным песенным творчеством, Асафьев остро реагировал на все отклонения от естественного, прямого пути развития. Когда он слышал в творчестве советских композиторов забвение великих русских традиций народности и реализма, когда он ощущал в нем потерю мелодии, это не могло не вызывать его негодования, так как шло в разрез с теми художественными убеждениями, которые он пронес через всю свою жизнь. Ряд его выступлений и статей, появившихся после исторического постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», свидетельствуют о том, что Борис Владимирович отдал весь свой опыт ученого, весь темперамент публициста делу пропаганды великих принципов социалистического реализма, положенных в основу исторических партийных документов.

В его замечательной статье «Потеря мелодии» в нескольких фразах суммирован весь путь классической русской музыки как путь развития реалистической песенности, убеждающий читателя в том, что все отклонения от этого основного пути творчески бесплодны.

«Так, с первейших эпох русско-славянского насельничества, сквозь всю историю русского крестьянства копились и в говорах и песнях неисчислимые богатства народного мелодического творчества. Когда настала пора формирования русской классической музыки, то от Глинки до Лядова и Глазунова, через могучие образования опер и симфоний у Бородина, Чайковского и Римского-Корсакова и их продолжателей Рахманинова и Сергея Танеева, народная песенность была и оставалась опорой их музыки, а значит, весь период рассвета и расцвета ее, от простейших до сложнейших проявлений мастерства, воспринимался слушателями как неизбывное мелодическое становление нашего родного мира звуков»<sup>1</sup>.

Острые и меткие слова находит Асафьев и для характеристики кризиса мелодии, проявившегося уже в начале XX века, сначала только в дроблении мелодии на «импрессионистически-звонкие искорки». Примечательно то, что в этой публицистической, остро критической статье Борис Владимирович не теряет веры в здоровые основы советской музыки, в то, что она изживет, выпрямит все болезненные искривления. «Новаторство, — пишет он, — ослабляя музыку рассудочной формалистикой, лишило композиторов источника красоты и эмоционального тепла — творимой мелодии. Минет увлечение выдумками, вновь запоет и зацветет наша родная музыка: если же нет мелодии, нет и музыки для человека как ее слушателя»<sup>2</sup>.

И последние успехи советского творчества, появление ряда реалистических, идущих навстречу народу произведений свидетельствуют о том, что Борис Владимирович был прав, именно так закончив свою статью.

Из многочисленных, очень содержательных и образных высказываний Асафьева о мелодии мной отобраны лишь немногие. Но думается, что и этого достаточно, чтобы видеть, что изучение мелодии песни, романса, оперы, симфонии никогда не мыслилось им формально, а всегда в тесной связи с самыми большими насущными проблемами музыкального творчества — с проблемой музыкального реализма, доступности, общезначимости музыки, о чем Борис Владимирович не устал повторять в течение всей своей творческой и музыкально-общественной деятельности. Его изучение мелодии, в творчестве ли классиков, в творчестве ли советских композиторов, было всегда борьбой за мелодию, борьбой за реалистическое народное музыкальное искусство.

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Потеря мелодии. «Вопросы философии», 1948, № 1.

<sup>2</sup> Там же

В этом постоянном неотступном напоминании о самом важном и нужном проявились передовые научные взгляды Бориса Владимировича. Ведь вопрос о доступности искусства всегда ставился во главу угла во всех партийных документах. В программном для всего советского искусства выступлении тов. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) этот вопрос получил классически четкую формулировку: «Не все доступное гениально, но все подлинно гениальное доступно, и оно тем гениальнее, чем оно доступнее для широких масс народа».

А мелодия, образная, яркая, реалистическая мелодия, одно из самых необходимых условий доступности содержания музыкального искусства. Поэтому долг советских музыковедов продолжить ту «борьбу за мелодию», которую всю свою жизнь вел Борис Владимирович Асафьев.

*Е. М. Орлова*

## КОМПОЗИТОР И СЛУШАТЕЛЬ — ОДНА ИЗ ВЕДУЩИХ ТЕМ В РАБОТАХ Б. В. АСАФЬЕВА

Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. с абсолютной четкостью определило основополагающие принципы советской музыкальной эстетики. Осудив формалистическое направление в советской музыке, «как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки», Центральный Комитет партии призвал советских композиторов «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству», призвал к созданию «во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа». И как на огромное преимущество условий, в которых протекает творчество советских композиторов, Центральный Комитет указал на тот факт, что «советские композиторы имеют аудиторию, которой никогда не знал ни один композитор в прошлом».

В противоположность упадочной, гнилой философии апологетов буржуазной культуры, проповедующих, что народ якобы «не дорос» до понимания сложной музыки, или утверждающих, наподобие одного из столпов упадочного буржуазного формализма — Шенберга, что с того момента, как композитор начинает думать о публике, он перестает быть настоящим композитором, — советская музыкальная эстетика выдвинула как ведущий принцип подлинно реалистического искусства народность искусства, неразрывную творческую связь художника-музыканта с широкой народной аудиторией, подчеркнув тем самым огромную общественную роль музыки.

С этой ведущей проблемой советской музыкальной эстетики глубоко связано развитие научно-исследовательской мысли Б. В. Асафьева.

«Независимо от того, в каких жанрах творит композитор, стремление к максимальному расширению круга своих слушателей есть обязанность любого советского художника»<sup>1</sup>, — так определяет взаимоотношение композитора и слушателя Б. В. Асафьев в своем выступлении на Первом всесоюзном съезде советских композиторов.

Вне общения со слушателем, вне контакта с воспринимающей музыку слушательской аудиторией нет и не может быть искусства, причем

<sup>1</sup> Доклад на Первом всесоюзном съезде советских композиторов 1948 г. Стенографический отчет, стр. 22.

слушатель — это не узкий круг профессионалов музыкантов, а широкая, народная аудитория, массовый слушатель, непрестанная живая связь и общение с которым только и могут обеспечить подлинную творческую ценность создаваемых композитором музыкальных произведений.

В статье 1947 г. «Музыка для миллионов»<sup>1</sup> Б. В. Асафьев писал: «Композиторам, непременно и сурово борющимся за резкие индивидуальные принципы и вкусы, за свой „отстой“ в изобретении, чтобы в стремлении не повторяться и не походить ни на кого, говорить только на своем диалекте, пора подумать о будущем своего творческого развития. Страна дышит всеобъединяющими чувствами и лозунгами — в этом гигантское торжество советской демократии! Композиторы должны стремиться к такому языку музыки, который был бы слышен многомиллионным сердцам — от массовой песни до опер, кантат и симфоний, как высших интеллектуальных обобщений. Вот куда должны быть направлены идеи и формы, выявляющие эти идеи. Не о дешевой простоватости для „непонимающих“ и якобы отстающих слушателей идет тут речь, а о величавой простоте, всегда понятной людям, искренно жаждущим волнений от родного искусства и всегда присущей общезначимым произведениям великих демократов музыки, особенно нашей национальной и братских нам народов.»

Проблема взаимоотношения композитора и слушателя является неотъемлемой частью очень ценных для советского музыковедения исследований Б. В. Асафьева об интонации. Законы живого восприятия музыки слушателем руководят пытливыми исканиями Б. В. Асафьева в области теоретического обоснования проблемы музыкальной формы. Желание максимально сблизить широкие массы слушателей с лучшим композиторским наследием прошлого лежит и в основе его работ по реставрации незаслуженно забытых в исполнительской практике музыкальных памятников, и в основе его огромной и разносторонней деятельности публициста-пропагандиста.

Тема «композитор и слушатель» появляется в работах Б. В. Асафьева с первых же лет его научной деятельности, раньше всего в связи с его непосредственными наблюдениями над музыкой быта, над формами бытового музицирования и массовым слуховым восприятием музыки. Например, в работе 1924 г. «Кризис музыки» читаем: «Определить и оценить музыкальную культуру данной страны или эпохи неизбежно приходится через установление положения „равнодействующей слухового восприятия“, через наблюдение за звучаниями и ритмами, которые воздействуют на массы, которые ей нравятся и непрестанно воспроизводятся»<sup>2</sup>.

В работе того же 1924 г. «Кризис личного творчества» Б. В. Асафьев утверждает: «Новая эра русской музыки начнется тогда, когда появление нового музыкального произведения будет захватывать и привлекать внимание не только узких кругов, вызывая в них хладнокровный интерес специалистов, но все большей и большей массы населения, когда исполнение его найдет отклики в окружающей среде и она запоет сама, возбужденная силой композиторского воображения, созданные им и вместе с тем родные ей напевы»<sup>3</sup>.

В широко известной работе того же года «Композиторы, поспешите!» Б. В. Асафьев выступает с призывом верно понять, что такое простота в искусстве, и бороться с установившимся ложным делением искусства на «высшее» и «низшее».

<sup>1</sup> «Советское искусство», № 51 от 20 декабря 1947 г.

<sup>2</sup> «Музыкальная культура», 1924, № 2, стр. 112.

<sup>3</sup> «Современная музыка», 1924, № 4, стр. 105.

«Выработался взгляд,— пишет Б. В. Асафьев,— народная песня — в прошлом, а теперь — все, что делается вне так называемого художественного творчества, низменно и тривиально. Этот разрыв должен быть заполнен... Следует преодолеть тождество: уличное = низменно, и убедить себя, что уличное — радостное и жизненное начало, освежающее как родник, как ключ свежей светлой воды»<sup>1</sup>. Указывая на широкие возможности для музыкального искусства во всех жанрах «выйти из замкнутых помещений на вольный простор», Б. В. Асафьев пишет: «Я завидую песне, которая и в избе, и на лугу, и в степи, и в лесу пользуется полной властью воздействия на психику человека, в то время как музыка, торжественно называемая художественной, вся целиком растет, цветет и зреет в оранжереях»<sup>2</sup>.

Призывом: «Композиторы, спешите создавать музыку ради окружающей вас жизни (как ее радость), а не ради бесплотной мечты!» — кончает Б. В. Асафьев эту небольшую по размерам, но исключительно содержательную статью, посвященную актуальнейшим задачам композиторского творчества и, прежде всего, основной из них — «в живом творчестве найти связь с массой»<sup>3</sup>.

Если в работах Б. В. Асафьева 20-х годов тема о взаимоотношении композитора с массовым слушателем возникала преимущественно вокруг вопросов, непосредственно связанных с бытовой музыкой и наблюдениями над восприятием музыки в быту, то в научных исследованиях следующего десятилетия эта тема получает более обобщенное и углубленное теоретическое обоснование. Именно в это десятилетие вопрос о связи композитора и слушателя все больше и больше включается как органическое звено в исследования Б. В. Асафьева об интонационной природе музыкального искусства, в его многочисленные и разносторонние «опыты интонационного анализа». Еще в предисловии к сборнику «Русский романс», написанном в августе 1929 г., Б. В. Асафьев писал: «Музыкальными формами овладели предрассудки абстрактной архитектоники, и музыку привыкли анализировать вне учета данных ее реального (только в звучании) бытия. Простой факт, что ...интонация — влиятельнейший фактор, начинает осознаваться лишь мало-помалу, по мере переключения сознания композиторов из замкнутой „кабинетной“ сферы творчества к реальному общению со слушателем»<sup>4</sup> (подчеркнуто мною. — Е. О.).

В работе Б. В. Асафьева 1930 г. «Русская музыка от начала XIX века», опыта исторического исследования русской музыкальной культуры с учетом важнейшего звена — социально обусловленных форм музицирования, тема «композитор — слушатель» расширяется включением в нее нового важнейшего момента — исполнительства: «Формы музицирования включают в себя и творчество, и исполнение, и слушание музыки — все в тесном взаимодействии»<sup>5</sup>. И через такую постановку вопроса еще более расширенно и обогатенно развивается эта тема в последующих разнообразных работах Б. В. Асафьева, вплоть до одной из последних теоретических работ — «Интонации»<sup>6</sup>, где в связи с анализом интонационного существа музыки триаде композитор — исполнитель — слушатель в одной из глав работы уделяется специальное внимание автора.

<sup>1</sup> «Современная музыка», № 6, стр. 149.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> «Русский романс». Изд-во «Academia», 1930, стр. 6.

<sup>5</sup> «Русская музыка от начала XIX века». М.—Л., изд-во «Academia», 1930, стр. VI.

<sup>6</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация». М.—Л., Музгиз, 1947.

В многочисленных работах Б. В. Асафьева, особенно в его работах последних лет, огромное внимание уделяется значению для композиторов народного искусства, «музыки устной традиции» как неиссякаемого мелодического источника для профессионального творчества. И в этой связи снова ярко выступает мысль о необходимости глубоких связей композитора со слушателем: чем органичнее и крепче связь композитора с мелодическою речью народа, тем ближе и понятнее созданное им творчество его слушателю — народу. Имею в виду, например, мысли Б. В. Асафьева по этому поводу в очерке «О русском музыкальном фольклоре, как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности»<sup>1</sup>. Отмечая в этой работе как одну из основных особенностей советской музыкальной культуры процесс сближения и сглаживания искусственно создывшегося размежевания области «музыки устной традиции» и музыки профессиональной, Б. В. Асафьев, по существу, указывает и путь сближения композитора и слушателя; этот путь — слияние индивидуального композиторского творчества с жизнью народной музыки в ее постоянном становлении в живых интонациях.

«Живая интонация, — пишет Б. В. Асафьев, — интонация, вызывающая отзывчивость слушателей (подчеркнуто мною. — Е. О.) в музыке, как искусстве преимущественно интонационном, — это же „проблема извечного омоложения“ индивидуального музыкального творчества»<sup>2</sup>.

С той же мыслью связаны и многочисленные исследования Б. В. Асафьева о музыкальном наследии, прежде всего русской классической музыки. Оценивая значение для советской музыки творческого опыта русских композиторов XIX века, Б. В. Асафьев неустанно проводит мысль о связи с народным творчеством как единственном пути становления подлинно демократического искусства, искусства, отражающего мысли и чувства народа и обращенного к народу. Например, характеризуя творческий путь русской классической оперы, Б. В. Асафьев пишет:

«Весь опыт классической русской оперы, особенно отличающейся внутренней содержательностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавший русскую оперу лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки, — весь этот интенсивнейший опыт истории русской оперы свидетельствует о подлинно творческом использовании и развитии замечательных богатств народной мелодии: ею проникнуты не только арии и речитативы, но и сложные полифонные формы русского оперного искусства, и прозрачная гармония, и великолепный, насквозь напевный инструментальный колорит»<sup>3</sup>.

В исследовании Б. В. Асафьева о Глинке читаем: «Глинка... ощущал родники своего искусства в живой, тесной связи с интонациями, которыми музыка общается с людьми»<sup>4</sup>.

Как исключительного мастера общительности, как композитора, который в своем искусстве «беседует со слушателем», характеризует Б. В. Асафьев Чайковского, посвятив ему за последние годы ряд новых работ, в которых еще больше расширилась и обогатилась тема «композитор — слушатель». Вспомним хотя бы тонкое и чуткое исследование Б. В. Асафьевым интонационных истоков оперы Чайковского «Евгений Онегин», корни «общительной интонационности» которого, по словам Б. В. Асафьева, следует искать прежде всего в широком «движении к песне-

<sup>1</sup> «Через прошлое к будущему». «Советская музыка», 1943, № 1.

<sup>2</sup> Там же, стр. 26.

<sup>3</sup> Доклад на Первом всесоюзном съезде советских композиторов 1948 г. Стенографический отчет, стр. 11.

<sup>4</sup> «Глинка». Музгиз, 1947, стр. 248.

романсу, как обобществляющей демократические круги города лирике»<sup>1</sup>. Чайковский, пишет далее Б. В. Асафьев, «обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости, как реальностям музыки, к ощущению закономерностей массового музыкального восприятия»<sup>2</sup> (подчеркнуто мною.— Е. О.). Этому последнему качеству музыкального стиля Чайковского Б. В. Асафьев посвящает специальный очерк — «О направленности формы у Чайковского», целью которого, по его словам, являлось «еще раз обратить внимание музыкантов на едва ли не самое современно-ценное в композиторском мышлении Чайковского — на особого рода направленность форм и формы в целом. Я имею в виду,— пишет Б. В. Асафьев,— тесную связь его музыки со слушателями, которую нельзя объяснить только выдающимся талантом формальными достоинствами мастерства» (подчеркнуто мною.— Е. О.).

«Из многолетних наблюдений над музыкальной формой как процессом интонирования, особенно у Чайковского, возникли во мне навыки к восприятию формы, как умения общаться со слушателем» (подчеркнуто мною.— Е. О.),— пишет в той же работе Б. В. Асафьев<sup>3</sup>.

Свою статью «Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский» Б. В. Асафьев начинает словами: «Жизнеспособность музыки Чайковского — в заложенной в ней общительности»<sup>4</sup>.

«К какой бы теме, сюжету, идее, явлению ни прикасался своим творческим воображением Чайковский,— пишет Б. В. Асафьев в другой своей работе<sup>5</sup>,— он всегда схватывал главное, основное в намеченном замысле и выявлял это зерно по-своему — просто, правдиво, жизненно. У слушателя при восприятии возникало ответное чувство. И так, звено за звеном, росла цепь общений композитора и слушателей» (подчеркнуто мною.— Е. О.)<sup>6</sup>.

В статье «Русский народ — русские люди»<sup>7</sup>, и опять-таки в связи с демократическим интонационным содержанием музыки Чайковского, ее доходчивостью и общительностью, Б. В. Асафьев снова подчеркивает мысль, что формы мелодической, напевной музыки Чайковского «обнаруживают в себе тщательную направленность на восприимчивость слушателей», направленность, обусловленную тем, что «свое, казалось бы, Чайковского, редко не становится общезначимым».

«Музыка же, в которой решительно преобладает только свое, жизнеспособной не бывает»,— заканчивает свою мысль Б. В. Асафьев.

Способность Чайковского доводить до слушателя свой музыкальный замысел Б. В. Асафьев связывает с огромной силой мелодической выразительности музыки Чайковского, многократно повторяя в своих исследованиях, что мелодия — это сердце музыки, что «если же нет мелодии, нет и музыки для человека как ее слушателя»<sup>8</sup> (подчеркнуто мною.— Е. О.). Мелодия, как важнейшее средство музыкального воплощения художественного замысла, как прямой путь композитора к сердцу слушателей — основное качество Шестой симфонии Чайковского, которая, как говорит Б. В. Асафьев, «никогда наскучить русскому демократическому слушателю не может»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> «„Евгений Онегин“. Лирические сцены П. И. Чайковского», Музгиз, 1944, стр. 8.

<sup>2</sup> Там же, стр. 21.

<sup>3</sup> «Советская музыка», 1945, № 3, стр. 5 и 7.

<sup>4</sup> «Театр». Сборник. М., Всерос. театр. общ-во, 1944, стр. 218.

<sup>5</sup> «Памяти Чайковского». Журн. «Славяне», 1943, № 12.

<sup>6</sup> Там же, стр. 27.

<sup>7</sup> «Советская музыка», 1949, № 1.

<sup>8</sup> «Потеря мелодии». «Вопросы философии», 1949, № 1, стр. 141.

<sup>9</sup> Там же, 1948, № 1, стр. 146.

О понимании музыкальной формы Чайковского «как разумной организации музыки в целях раскрытия ее содержания с учетом закономерностей массового восприятия» (подчеркнуто мною.— Е. О.) говорит Б. В. Асафьев и в своей работе об опере Чайковского «Чародейка», подчеркивая глубоко «народное по сути, по содержанию»<sup>1</sup> значение оперы, целиком выросшей из чуткого художественно-реалистического понимания русской народной песни.

Таким образом, и в работах о Глинке и в работах о Чайковском и о других классиках русской музыки, всюду яркой нитью проходит мысль о том, что необходимая для расцвета искусства непрерывная связь с народом-слушателем есть одновременно и связь с композитором, имя которого — *Народ*, связь через содержательные, близкие духу народа мелодические образы.

Как уже упоминалось выше, вопросу жизненно-творческой связи композитора со слушателем Б. В. Асафьев посвящает ряд страниц в работе 1947 года — «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация», в частности значительную часть главы третьей.

При этом, именно в этой связи, в связи с интонационным опытом слушателей, Б. В. Асафьев ставит здесь вопрос об обосновании реализма в музыке:

«Когда я утверждаю, что истоки и корни реалистического в музыке гаятся в интонационном общении людей и узнавании этих обобщающих элементов музыки в произведениях музыкального прошлого и настоящего,— я пытаюсь обосновать проблему музыкального реализма... на постоянно происходящем процессе усвоения, оценки, признания и непризнания музыки окружающей средой»<sup>2</sup>.

«В проникновении в общественное сознание характерных для эпохи интонаций,— пишет в той же работе Б. В. Асафьев,— в цепляемости за них слуха, в их устойчивости в сознании и лежит первоосновное важнейшее качество: ощущение тесной, неразрывной связи музыки с действительностью, а следовательно и та „ариаднина нить“, которая вводит слушателя в состояние сознания композитора и в смысл его концепций»<sup>3</sup>.

Жизнь музыкального произведения тесно связывается Б. В. Асафьевым с деятельностью массового общественного сознания. Снова и снова подчеркивается им роль и значение процесса создания устной музыкальной традиции, в которой, как говорит Б. В. Асафьев, «участвуют все: и каждый слушатель и профессионалы музыки, все, для кого музыка — жизненная непреодолимая культурная потребность. Чем поэтому субъективнее интонационный язык композитора и составляющие его элементы, тем труднее они входят в „круг звуко-идей“ эпохи»<sup>4</sup>.

Восприятие музыкального произведения массовым слушателем — важнейший критерий и показатель идейно-художественной ценности произведения.

«Слушатель,— пишет Б. В. Асафьев,— всегда более чуток, и даже сквозь свой ограниченный слуховой опыт он ощущает жизненную музыку там, где профессионалы еще толкуют о ней с точки зрения ремесла и вкусовой технологии, тормозя ее появление на концертной эстраде»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «„Чародейка“ П. И. Чайковского». Музгиз, 1947, стр. 21, 24.

<sup>2</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация». Музгиз, 1947, стр. 63.

<sup>3</sup> Там же, стр. 61.

<sup>4</sup> Там же, стр. 62.

<sup>5</sup> Там же, стр. 87—88.

«Вне общественного интонирования («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет»<sup>1</sup>, — утверждает Б. В. Асафьев.

С процессом общественного интонирования, с процессом восприятия слушателями музыкального искусства и ответной реакцией на него с процессом идейного контакта со слушателем связывает Б. В. Асафьев и вопрос об особой жизненности целого ряда произведений композиторов-классиков.

Б. В. Асафьев дает подробный анализ восприятия и усвоения слушателем музыкального произведения, начиная с момента первого его исполнения («интонирования для слушателей»), затем анализируя процесс включения его («если оно ответило на запросы ума, чувств, вкусов многих людей») в широкую музыкальную практику самих слушателей. И так, «...через усвоение, запоминание и закрепление в своем сознании любимых, волнующих „памятных мгновений музыки“ они (слушатели) приходят к произведению как обобщению потребного эпохе содержания и уже тогда держатся крепко завоеванного ими художественного наследия. Только так симфонии Бетховена могли стать в европейском общественном сознании первой, второй, третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой, восьмой, девятой симфониями — индивидами, а не симфониями вообще. Так образовалось и признание четвертой, пятой и шестой Чайковского и т. д. и т. д.»<sup>2</sup>

Указывая, что путь Чайковского к слушателю был прежде всего путем чуткого и творческого восприятия композитору самых близких и понятных широким слоям слушателей бытующих мелодических интонаций, ставших «для большинства людей реальнейшим выражением идей и чувствований», Б. В. Асафьев подчеркивает, что именно этот путь приводит композитора «к реализму и к всестороннему признанию его музыки в течение многих поколений». Композитор — чуткий слушатель интонационной речи самого народа — найдет ответ и будет услышан и многомиллионным слушателем — народом.

Как на самый яркий пример широчайшего признания композитора Б. В. Асафьев указывает на признание творчества Чайковского: «Жизнь его музыки после смерти композитора проходит сквозь бурный период истории нашей страны. А убедительность ее не уменьшается. Больше того: глубокое осознание идейно-эмоциональной содержательности его симфонизма приходится на период полной победы реалистического мировоззрения во всей стране. Полагаю, что здесь, в таком и подобного рода явлениях, заключается еще один критерий музыкально-реалистического. Восприятие совсем иной среды, нового класса, революционизированного общественного сознания принимает уже значительно отдаленное от современности творческое наследие великого музыканта, чей метод и отбор материала и развития был всецело реалистическим»<sup>3</sup>.

Еще более четко формулирует Б. В. Асафьев свою мысль о причинах массового воздействия музыкального произведения на слушателя в своем докладе на Первом всесоюзном съезде композиторов, после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г.

«Насколько правильно и чутко отражает произведение передовые, ведущие идеи нашей современности, насколько глубоко в нем отражены мысли и чувства нашего народа, наконец, насколько оно понятно широким массам слушателей, способно доставлять им наслаждение, настолько велика и

<sup>1</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация». Музгиз, 1947, стр. 90.

<sup>2</sup> Там же, стр. 60.

<sup>3</sup> Там же, стр. 67.

могуча сила его влияния, настолько широк круг людей, в сердцах которых она найдет глубокий и действенный отклик»<sup>1</sup>.

Призывая следовать лучшим традициям наших великих классиков, отвечающих своим искусством лучшим, прогрессивным стремлениям, мыслям и чувствам народа, Б. В. Асафьев восклицает:

«Кому же, как не нам, советским художникам, обогащать и развивать эти прогрессивные традиции?! Кому же, как не нам, людям самой демократической в мире страны, стремиться к тому, чтобы создавать произведения во всех жанрах, обращенные к миллионам слушателей»<sup>2</sup>.

Характеризуя в своем исследовании о музыкальной интонации огромную роль исполнительства как проводника композитора в среду слушателей, Б. В. Асафьев рассматривает явление «разъединения композитора и слушателя, творчества и восприятия» как один из «разъедающих музыку интонационных внутренних кризисов». В связи с такой постановкой вопроса он указывает на огромное значение большого музыкального культурного движения нашей современности — массовой музыкальной самодеятельности, в сильной мере содействующей «популяризации, накоплению, освежению и закреплению в сознании масс ценнейшего интонационного наследия»<sup>3</sup>. В творчески-активном участии в развитии музыкального искусства самих широких масс слушателей и непосредственном сближении композитора-профессионала с этой развивающейся у нас формой музыкальной практики раскрывается широкая возможность сближения композитора и слушателя, возможность непосредственной проверки творческого опыта композитора живым восприятием и музыкально-исполнительской практикой самого народа.

Мысли Б. В. Асафьева, высказанные им в связи с вопросом о взаимосвязи композитора и слушателя, имеют исключительную ценность для дальнейшего развития советского музыкознания, в частности для правильного решения задач, связанных с проблемой реализма в музыкальном искусстве. В настоящей статье можно было лишь кратко остановиться на основных моментах в освещении этой темы, требующей специального глубокого изучения.

Огромная роль Б. В. Асафьева в развитии музыкальной науки давно уже признана. Но особенно хотелось бы подчеркнуть значение его последних ценнейших работ о русской музыкальной культуре и его последних выступлений, явившихся непосредственным откликом на историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г.

Все последние устремления и новые творческие искания Б. В. Асафьева были направлены на создание советской реалистической музыкальной эстетики. Наш долг, бережно изучая богатейшее наследие Б. В. Асафьева в неразрывном единстве композитора — ученого — публициста, продолжить начатое им дело.

<sup>1</sup> Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет, стр. 22.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация». Музгиз, 1947, стр. 91—92.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От авторов . . . . .	3
<i>Р. М. Глиэр</i> . Ученый, музыкант и патриот . . . . .	5
<i>И. Э. Грабарь</i> . Крупнейший музыковед наших дней . . . . .	7
<i>Дж. Кабалевский</i> . Б. В. Асафьев—Игорь Глебов . . . . .	9
<i>Т. Н. Ливанова</i> . Б. В. Асафьев — исследователь русской музыкальной классики .	35
<i>И. Я. Рыжкин</i> . Асафьевский анализ „Пиковой дамы“ и „Евгения Онегина“ Чай- ковского . . . . .	55
<i>Дж. Кабалевский</i> . Б. В. Асафьев и некоторые вопросы советского музыкаль- ного творчества . . . . .	68
<i>В. А. Васина-Гроссман</i> . Вопросы мелодики в работах Б. В. Асафьева . . . . .	79
<i>Е. М. Орлова</i> . Композитор и слушатель — одна из ведущих тем в работах Б. В. Асафьева . . . . .	87

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Академии Наук СССР*

Редакторы издательства *Н. И. Воркунова* и *Р. Д. Тулакина*  
Технический редактор *Г. Н. Шевченко*  
Корректор *В. К. Гарди*

РИСО АН СССР № 4390. Т-00061. Издат № 2866  
Тип. заказ. № 737. Подп. к печ. 22/III 1951 г.  
Формат бум. 70×103. Бум. л. 3. Печ. л. 8,22  
Уч.-издат. 8. Тираж 4000.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР  
Москва, Шубинский пер., д. 10

### ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
33	9 св.	мелодии	мелодики
85	18 св.	насельничества	песельничества
89	18 св.	опыта	опыте
91	13 св.	талантом формальными	талантом и формальными

Памяти академика Б. В. Асафьева