

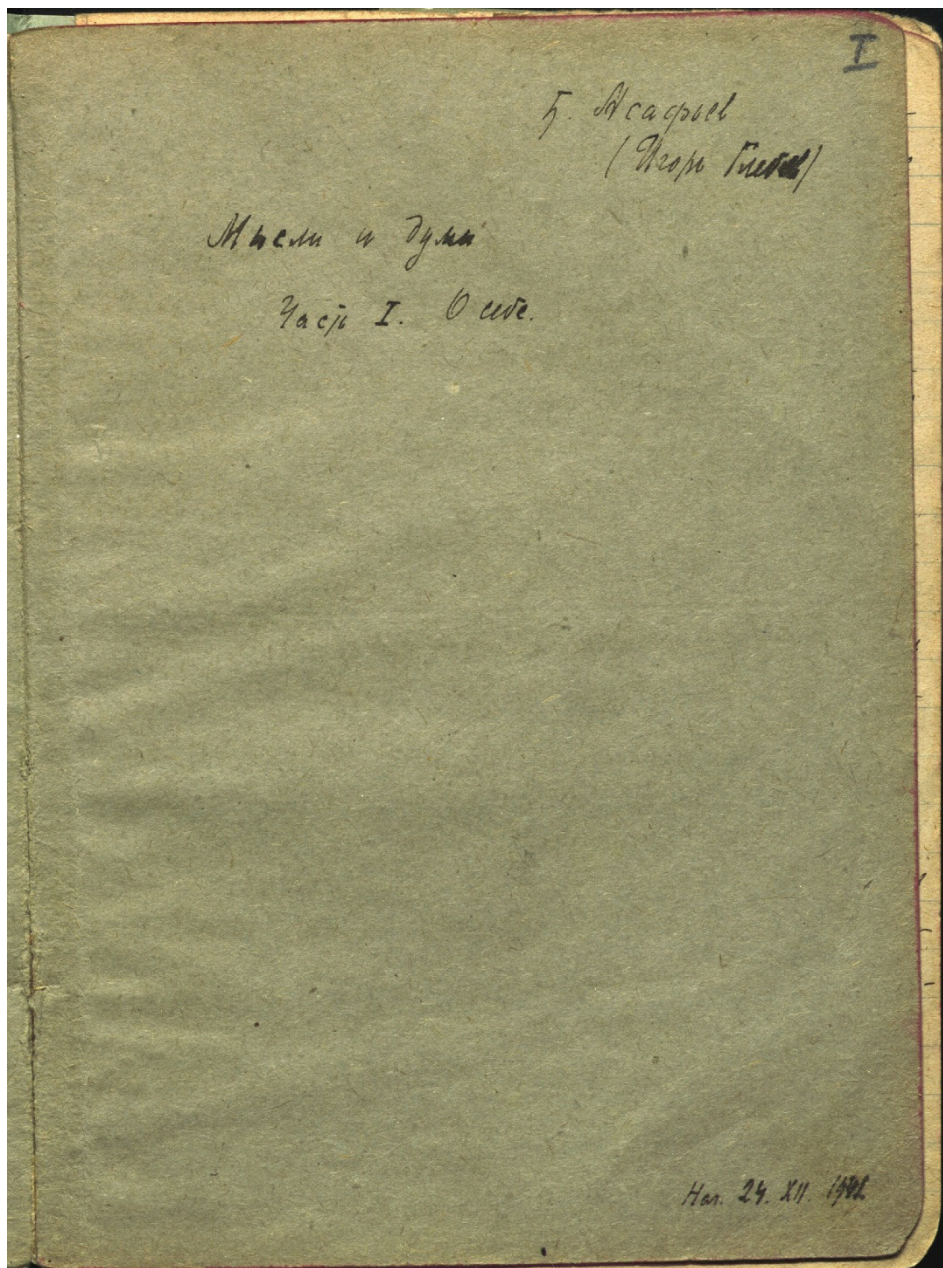
Асафьев Б. В.

**Мысли и думы.
Часть I. О себе***
(вторая часть публикации)

Boris Asaf'yev

Thoughts and Reflections. Part I. About Myself
(second part of the publication)*

* Первая часть публикации – в предыдущем выпуске журнала:
<https://bit.ly/3xs4XLR>.
For the publication's first part, cf. Art of Music. Theory and History.
No. 29, 2023.



Ил. 1. Титульный лист воспоминаний (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349)

Глава IX¹

Последнее десятилетие судьба меня настолько тесно связала с русским музыкальным театром, что получилась обратная перспектива: не постоянность моей творческой и познавательной работы определяет мои произведения, а якобы главной и единственной целью моей была театральная и особенно балетная музыка. Да, я люблю театр и особенно русский. Много и многих перевидал, много читал, театральный отдел в моей библиотеке занимает не последнее место. И всё же театральная работа и театральная музыка являлись лишь отражением глубоких потребностей моего интеллектуального роста и создания во мне музыканта и мыслителя об искусстве, отражением, а не сущностью моей жизнедеятельности. Творчество и исследование (не только анализ искусства) шли в моей работе, в моём нетерпеливом познавательном любопытстве всегда неразрывно. Только обстоятельства текущей жизни выявляли на первый план то композитора, то исследователя — писателя о музыке. Но я работал как критик-публицист, и как педагог, и как руководитель и организатор многих сторон нашей музыкальной действительности, например, в издательствах, в журналах. Я уже не беру практики концертмейстерской, аккомпаниаторской, консультантской и т.д. Если первые почти пятнадцать лет со дня Октября выглядел я только исследователем, критиком, публицистом и мыслителем, то на самом деле я вовсе не бросал ни работы над постижением музыки как одной из существенных областей человеческого сознания, ни работы над своим слухом как органом восприятия-познавания, ни

¹ Публикация осуществлена согласно тексту следующего источника, доведённому до завершения повествования: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 351. Мысли и думы. Гл. IX-X и Послесловие (24 декабря 1941 – конец февраля 1942). 44 л. с об. Автограф. Особенности авторской пунктуации и орфографии, не соответствующие современным нормам, оставлены без изменений.

своего композиторского опыта: я работал преимущественно в драматических театрах, работал композиторски много и разнообразно, ибо в драматическом советском театре тогда бился живой пульс нашей остро-конфликтной художественной культуры, а в музыкальных театрах было скучновато для советского музыканта, да и не пустили бы. В своих же общениях с драматическими театрами я не только цепко присмотрелся к театральности вблизи, но и композиторски доставлял себе любые возможности «творческого искусства»: там я и подготовил свою последующую композиторскую десятилетку в музыкальных театрах. Но всегда за всеми моими проявлениями стояла творчески-познавательная и познавательно-творческая мысль о действительности и человеке. Пусть я выражаю мысли свои как музыкант, так для того же и есть во мне музыкальный талант и для того я его так всесторонне развивал. Поэтому неверно, что я покинул в себе исследователя ради композиторской «карьеры». Сейчас с 1940 года я начал записывать накопившийся за десять лет наблюдательский и исследовательский материал: по самым сжатым нормам я должен создать цикл из десяти книг (сделаны четыре!), чтобы получилось цельное впечатление от всего, собранного моим интеллектом. Но отрываться от творческой композиторской работы не собираюсь, хотя «карьеры» композитора не сделал и не собирался делать. Я просто работаю интенсивно и дисциплинированно всю жизнь: если выпадет удача (как с «Бахчисарайским фонтаном»), отлично, не выпадет — что ж делать! Всё равно в работе, за которой удачи не последовало, я всегда чему-либо да научился, а это — главное. Исполнено и издано моих произведений куда меньше, чем их создано. То же и в музыкознании: написано больше, чем напечатано. Пропали целые большие периоды работы: например, лекции, беседы и доклады за первые напряжённые годы созидательной работы в б[ывшем] Институте Истории Искусств (с 1919 по 1929 годы), пропали лекции и семинарские собеседования в Консерватории (с 1925 по 1931 год), пропали некоторые из законченных и приготовленных к печати трудов в «рапповское время». Много времени в жизни отняла консультантская работа в театрах и дома: я принимал каждого приезжавшего или проходящего ко мне показать работу или просто посоветоваться. Только последние года три-четыре я вынужден был из-за уменьшающихся сил ограничить и свои появления в театрах и концертах и всюду и защищать свою работу дома ограничением желающих меня видеть. Но зато увеличилось число приезжающих ко мне за консультацией из других городов: их я всегда принимаю и отдаю времени, сколько требуется. Зато стали распространять слухи, что я нелюдим, что я не желаю общения, а мне пришлось самому экономить время и силы для

работы ценой естественных удовольствий: поиграть для себя на рояли, почитать, побеседовать. Таким образом, всегда, всю жизнь — труд, а не карьера и не конъюнктуры. Удивляются, что я быстро создаю крупные произведения и исследования. Увы, не быстро. Работая постоянно в различнейших областях, я накопил много знаний. Чем мне знакомее культура, с которой я как исследователь или композитор имею дело, — тем скорее я ориентируюсь, тем короче стадия подготовительной работы. У меня есть дисциплина труда, есть метод, я обхожусь без черновиков и эскизов, за мелким исключением. Когда я всё в уме подготовил — я записываю очень быстро. Вот это правда. Но зато мучительно для организма. Я люблю познавать и работать в странствованиях и на прогулках, будучи хорошо «натренированным» пешеходом. Потому-то я в предшествующей главе изложил биографию своих последних лет по годам странствований, ибо вот тогда-то многое и подготавливается, и создаётся. Приступая, поэтому, к описанию своих музыкально-театральных произведений десяти недавних ярких лет, я беру их, конечно, не как точки опоры или «верстовые столбы», а как обобщения, наиболее цельные, моей деятельности. Но повторяю, эти обобщения — следствия, а не причины, и далеко не всё содержание постоянной пылливой работы над своим сознанием и познавательной. Убеждён, если бы не было ни «Пламени Парижа», ни «Бахчисарайского фонтана», мои мысли, в них вложенные, нашли бы «иное в ином» выражение, а в сущности же высказали бы то же содержание. Утверждали, что я не композитор, а какой-то «композиторствующий историк». Так могут писать критики, ничего не понимающие в творческих процессах, в особенности музыкальных. Да, я историк и филолог (в меньшей степени) и много изучивший литературовед, знаю и театр, не только музыкальный, неплохо разбираюсь в изо-искусствах. По существу же, по природе своей, по тонкости и точности, развитию и пронизательности слуха, слухового восприятия и слухового внимания — и чем я вправе гордиться, ибо много поработал над этими своими качествами, — я типичный музыкант и сочиняю, как и все, забывая в моменты творчества, кто я: историк ли, журналист ли, учёный ли и т.д. и т.д. Хочу создавать вот и всё. Только метод мой планомернее. Люблю обдумать целое и детали, имею ясный план, привык работать без импровизаций за роялем и т.д. Не могу сочинять оперы или балеты, не ведая, какова будет развязка сюжета, или не зная, что случится с действующими персонажами во втором акте, но мне известно, что так теперь сочиняют. Не могу допустить, чтобы мои произведения инструментовали другие люди, ибо просто не в состоянии отделить инструментовки от творчества. Сочиняю и слышу, что музыка звучит в такой-то тональности и толь-

ко в такой и звучит она конкретно-оркестрово, а если я пишу для рояля, то и слышу рояль, а не гитару. По-моему, данного рода качества — чисто музыкальные, и никакого отношения к тому, историк я или физик, не имеют. А если мой интонационный метод требует овладения композитором культурой эпохи, над которой он работает, и, если возможно, её живой интонацией, речевой и музыкальной, то ведь это же нормальное требование. Что бы критики сказали о писателе и даже поэте, который бы не счёл нужным осознать описываемую эпоху? Разве Пушкин «Капитанской дочки» или «Арапа Петра Великого» не знал эпохи? Степень объективного или субъективного языка или освещения событий дело творческое, но знание того, о чём сочиняешь — требование обязательное. Обывательски принято думать — музыка не конкретна. Неверно. Она конкретна для умного композитора и требует от него ещё более конкретной подготовки, чем поэзия и литература от поэта и писателя. Не конкретно восприятие музыки — вот что верно, потому что для интеллектуального восприятия музыка самое трудное искусство: под музыку чувствуют, под музыку думают, но не в музыке и не с музыкой. Уж если, глядя на картину, видят не то, что живописно-образно выражает художник, а свои мнения и суждения, то с музыкой вопрос сложнее. Итак, я сознательно пользуюсь интонационным методом, и, вовсе не отрицая права за композитором пользоваться личным, субъективно ему присущим языком, указываю, что при этом в музыке, как в литературе, громадное значение имеет при отборе «словаря» или граней языка данного произведения оглядка на живые интонации эпохи, о которой идёт речь, и взгляд вокруг себя, в современность, для учёта восприятия слушателя и его слуховых навыков. Вот и всё. Разве Пушкин в гениально пронизательных «Повестях Ивана Петровича Белкина» не делал того же? Или Гоголь? Или Бетховен, Моцарт, Бах? Разве они не считались с суммой привычных их слушателям интонаций эпохи? И они же, когда создавали глубоко личные произведения или для искушённых любителей и профессионалов, субъективизировали, заостряли и утончали свой язык. И ещё я стою за ясность и простоту, не за «нутро» и «упрощенчество», а за простоту в смысле, чтобы не щеголять технической виртуозностью и «прятать кухню свою». Я считаю, что этого требует наша эпоха. Некто из музыкантов, ругавший мой «Фонтан» всё время за опрощенчество и отсутствие «импрессионистских фонтанов», как-то недавно заметил: «а знаете, я только теперь вник, что почти весь балет, в существенном, развивается из одной темы. Это мастерски сделано». Такое признание мне было ценно. В сущности, я уже почти всё главное сказал до обзора, но тем, значит, короче будет самый обзор, ибо книга и без того затянулась. Да вот ещё, чуть

не забыл. Я глубоко признателен всем соработникам-соучастникам постановок моих балетов: либреттистам, балетмейстерам, режиссёрам, дирижёрам, артистам. Но я пишу историю постановок. Я пишу о росте во мне музыканта и музыкального сознания. Поэтому буду касаться в каждом произведении только своей музыки в смысле значения и места её в моём развитии. Я даже не стану спорить, насколько были или не были отражены мои мысли и идеи в данной постановке, да меня большей частью об этом и не спрашивали, даже стараясь, порой, отодвинуть композитора перед «знатоками» по-дальше: «извиняемся, мол, перед вами, что такой великолепный спектакль, как “Бахчисарайский фонтан”, идёт под такую простенькую скверную музыку»². Как будто не от интонаций, ритмов и форм этой музыки родился весь спектакль? Горько, конечно. В своё время всё подобное пришлось перетерпеть. Даже худшее. Так тем более позволю себе здесь излагать только существенное: чем были в моём развитии мои театральные музыкальные *opus’ы*, равно как поставленные на сцене, так и неосуществлённые «на театре».

Мысль о том, как приблизить замечательно чуткую общественную музыку эпохи французской революции, в особенности ее якобинского периода, к нашему восприятию, нашим эмоциям, занимала меня давно, а в 1928 году, в бытность мою в Париже, очень упорно. Мы потеряли её интонации, «ее тоно-произношение», а отсюда и динамику, и ритмику, и силу эмоционального воздействия. Остались контуры мелодий, ясность простейших классических гармоний — и всё. Когда требовалось, например, на Радио отметить дату и продемонстрировать что-либо из этой музыки, руководители пожимали плечами: «Что? Такая музыка революции? Подобная сентиментальщина? Ну нет-с, вздор!» Вот тогда и осенила меня идея: не в интонационности ли тут дело? И ещё не думая и не подозревая о какой-либо театрально-музыкальной концепции, я начал читать в материалы эпохи энциклопедистов и революции (переписку, мемуары, критические отчёты, где шла речь об исполнении, а значит, и оценка по линии восприятия), чтобы понять, как слушали, что слышали и какой степени интенсивности было эмоциональное воздействие. Не эстетические теории и споры занимали меня, а слушание и слышание. Вскоре я глубоко оценил значение интонации

2 Симптоматичным представляется детское впечатление Сергея Слонимского: «<...> Я любил больше всех балетов “Бахчисарайский фонтан”. К чести своей, я совсем не замечал в нём музыки, как будто её и не было». (См.: *Слонимский С.М.* Пермская обитель // *Слонимский С.М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2019. С. 55).

и тем самым нашел разгадку многих непонятных для меня в истории музыки явлений и прочную основу для последующих работ, равно как и то, что связывает теорию и практику музыки. В моей переработке учебника западноевропейской истории музыки Карла Нефа и особенно в моей книге «Музыкальная форма как процесс» отражены мои интонационные изыскания той поры. Понятно, что, когда весной 1931 года С.Э. Радловым в б[ывшем] Мариинском театре было высказано предложение о балете «Празднество французской революции» и мне предложи[ли], по его же настоянию, взять на себя музыкальное оформление — я с радостью «уцепился» за столь счастливый случай. Драматургически цельной концепции мне в руки не дали. Возможно, её не было. Под именем либретто фигурировали эпизоды и ситуации, приведшие к перевороту и взятию Тюильри осенью 1792 года. Я воспользовался таким положением дела, чтобы обдумать музыкально-драматургическую концепцию. По ней потом планировались и отбирались исторические эпизоды. Несмотря на ряд последующих балетных переделок, колебаний, редакций, несмотря на то, что «Пламя Парижа» за все своё пяти–шестилетнее бытие не сложилось в окончательную сценическую форму, — музыкально-драматургическая концепция моя осталась без изменения, как симфонический костяк. Концепция была концепцией бетховенской «героики» и вообще бетховенского симфонизма. Сперва экспозиция действующих сил: деревня, феодалы, взрыв народного гнева, волонтеры — марсельеза как символ объединения. Далее вторая тема: король, двор, попытка реставрации, моральный упадок — героиня из артистической среды, из «третьего сословия»; и опять звучащая марсельеза (проход волонтеров). В сущности, тема феодального реквиема (в оркестре я ввёл орган в интонацию придворных танцев) переходила в тему революционного братания. Третий акт — развитие, коллизия: столкновение враждебных сил, ещё более сильный взрыв народной ненависти, поход на королевский дворец и его взятие. Приход в Париж волонтеров давал мне возможность сочетать крестьянские и ремесленно-городские интонации и наложить на них песни «третьего сословия», песни Парижа и всё это «опрокинуть» в острые и суровые ритмы Карманьолы и Ça ira. Этот акт, конечно, явился самым удачным. Последний акт — революционные празднества — в сущности соединял в себе (в первой редакции балета или в одной из первых, так как редакций было много!) три последние части «героики». У меня Es-dur сперва преобладал в финале балета, потом в московской постановке 1933 года я написал заключительный вариант «Карманьолы» в A-dur, в энтузиастической тональности Седьмой бетховенской симфонии. Вообще в «Пламени Парижа» гораздо больше сочинённой мною музыки, чем об этом принято было

думать. Меня и тогда уже не считали за композитора. С первой речи дирижёра перед оркестром на первой корректурной репетиции: «вот, товарищи, перед вами балет, собранный известным музыковедом Б.В. Асафьевым из произведений композиторов французской революции», пошла молва, что тут нет моей музыки и быть её не могло. Вдруг все забыли, что частенько играли мои сочинения в том же театре. Но важно не это. Важно, как я решил интонационную проблему «переосмыслить» вялую для нашего эмоционального строя музыку так, чтобы она волновала. Я пошёл несколькими путями. Первый: отбирая из различных произведений, около революции и революционных, материал, я старался, по возможности, «вплести» в ткань балета те, где звучали интонации, позднее использованные Бетховеном. Они давали сок, хороший тонус всей музыке, и их все узнавали. Второй путь: я расставил самые привычные, известные мелодии (марсельеза, карманьола, “Ça ira”) на вершинах массового действия, на высших пунктах его подъёма. Тем самым я вызвал нужные мне ассоциации у слушателей и безусловное сочувствие. Третий путь: изучив музыку эпохи, как родной язык, я совершенно свободно стал «говорить» — сочинять на этом языке, не стилизуя, не «формальничая»: я «говорил» совершенно естественной для себя музыкальной речью, как в свое время Моцарт итальянской музыкальной речью. Я сочинял сколько угодно вариантов «Карманьолы» и других популярных тогда мотивов, я совсем заново написал крестьянские танцы на напевы, мною отобранные, наконец, всевозможные балетные классические *adagio*, бесчисленные вариации, коды, я либо основывал на фрагментах стиливо-характерных фрагментарных интонаций, либо сочинял сам целиком, потому что приспособить формы далёкой музыки к требованиям — и очень капризным — современного балета просто немислимо. Массовые парижские танцы я основывал на напевах тогдашних популярных уличных песен и контрдансов, познакомившись с материалами военных духовых оркестров. Из пределов стиля, мелодического и гармонического, свойственного времени, я не выходил, и когда я брал фрагмент подлинного произведения, я не менял в нём ничего: я только насыщал его, путем переинструментовки, новой динамикой. Вся мною сделанная инструментовка балета, именно динамически и темброво, привела музыку к стиливому единству. Я жалею только об одном, что, уступая требованиям дирижёра В.А. Дранишников, на которого в свою очередь давил балетмейстер В.И. Вайнонен, я кое-где (особенно в III акте) допустил перегрузку медных духовых инструментов и кое-где добился натуралистической крикливости, вовсе не присущей французской музыке. В целом работа над «Пламенем Парижа» мне дала много-много ценного, независимо даже от

полного усвоения смысла такого явления в музыке, как интонация, и связанного с ним процесса «переосмысления» от эпохи к эпохе элементов «музыкально-интонационного словаря». Как филологу мне этот процесс был давно известен в речевой интонации и изменениях смысла слов.

Мысль о балете «Бахчисарайский фонтан» — пушкинском балете — подсказал Николай Дмитриевич Волков. И не только подсказал, но и убедил, что я должен его сочинять. Целый год я не решался осуществить его совета³. Признаться, я побаивался, можно ли выступить с насквозь романтическим произведением на очень тонкой психологической канве: духовное перерождение деспота под влиянием девушки неведомого для него душевного склада. Иным этот балет не мог быть. Весной и летом 1932 и 1933 года я стал наблюдать в парке Павловска и Детского Села столь романтическую настроенность молодёжи, что первое моё сомнение отпало само собой. Явилось второе: как бы сочетать из сложного, но культурно-психически определяющего сущность и прелесть «души Крыма» слияния античности, итало-генуэзских, турецких и татарских «наслоений» — единое художественное преломление изысканий поэмы Пушкина. Фольклорную натуралистическую амальгаму я категорически отринул. Из неё получилось бы пёстрое попури. Вести все музыкальное развитие на татарском народном материале было пушкински-романтически немислимо. Обратное: пойти от изысканностей современного импрессионизма — значило бы превратить человечески чуткую тему поэмы в тембровый «настроенческий» узорчатый ковёр, слишком далеко уйти от русской классической романтики, от одной из высот русской культуры. Перед Н.Д. Волковым я защищался пока бронёй: буду делать монтаж из музыки Глинки, чем вызвал его справедливое недоумение. Но я не мог, не найдя интонационно-стилевой точки опоры, сочинять балета. Одно мне было ясно: музыка должна стать мелодией, должна восприниматься, как пушкинский стих, как всем родной классический язык. Тогда вдруг мелькнула мысль: прежде всего Пушкин. Представить себе, как он, воспитанный на французском классицизме XVIII века, начал воспринимать Байрона и романтизм, как в нём самом преобразовывался душевный склад. Тогда возник план: найти обобщённую романтическую интонацию, обвить ею, в качестве заставки и концовки, всё действие балета, из вариантов этой интонации построить образ Марии и сделать его лирически-центральным: все, кто соприкасается с Марией, находятся

³ Напоминание: особенности авторского письма, не соответствующие современным нормам, оставлены в данной публикации без изменений.

под её обаянием и мыслят ею. Даже враги, стараясь освободиться от неотвязного образа, не в состоянии избавиться от него. Отсюда музыкально чётко выростала линия Заремы. Интонационной романсовой заставке балета я предпослал увертюру во вкусе интонаций «от Моцарта к Россини с бетховенскими стержнями»: мне думалось, что, вынося подобного склада увертюру за скобки действия, я музыкально-образно ясно покажу «отплытие пушкинского воображения от берегов культуры конца XVIII века», через гедонизм начала века, всё дальше и дальше в глубь романтики. «Дальше и дальше» — это и есть музыкальное содержание балета. Конечно, я не стилизовал своей мысли и свободно вёл романтические интонации в глубь XIX века, польского и русского, насыщая их и нашим эмоциональным строем. Тут я действовал подобно опыту «Пламени Парижа», но смелее. Увертюру я тоже сочинял, не думая ни о какой стилизации и естественно легко интонируя в пределах несколько отдалённого от нас музыкального языка с его своеобразием, но не ставшего нам чуждым. Интересно, что один большой выдающийся человек нашей страны в беседе со мной о «Бахчисарайском фонтане» чутко сам отметил правильность данной увертюрой «точки отправления» от граней XVIII века и несомненность ощущения движения музыки в глубь романтики: «а дышишь нашими эмоциями». Моих мыслей он знать не мог и заметил, только что сказанное, сам. Ни один из музыкантов ничего подобного не услышал. Наоборот, все ругали «Бахчисарайский фонтан» и до и после выяснившегося успеха. Даже на одном из официальных заседаний одного из композиторских союзов мне было отказано в праве голосования с композиторами как не композитору, а музыковеду. Дорого стоил мне успех!.. Это, впрочем, дальше, а теперь, летом 1933 года, обдумав план, надо было сочинять. Сперва я стал искать «стержневой романтической интонации». Я вспомнил о любопытной фортепианной пьесе Гензельта “La Faun-taine”, о которой, как возникшей под впечатлением пушкинской поэмы, мне давно было известно⁴. Вспомнил я, что Гурилёв подписал к ней пушкинские стихи «К Бахчисарайскому фонтану» («Фонтан любви, фонтан живой») и скомпоновал таким образом прелестный романс⁵. Этот романс я решил превратить в заставку и концовку балета, а начальный стих его сделать «целеустремленной романтической интонацией» — носителем

⁴ Гензельт А. фон. Ноктюрн “La fontaine” E-dur op. 6 № 2 (1839).

⁵ В изданиях зафиксированы разные названия романса: [Гурилёв А.Л.] Фонтану. Сл.А. Пушкина // Романсы и песни А. Гурилёва. М.: в Муз. Магазине К.И. Мейкова, бывш. Ленгольда и Грессера, 1868; Фонтану Бахчисарайского дворца // Романсы и песни А.Л. Гурилёва. М.: у А. Гутхейл, 1892.

образа Марии в самых различных вариантах и музыкально-психологических преломлениях: отсюда вполне последовательно возникала форма вариаций-вариантов от образа к образу, как основная форма балета. К сожалению, я лишён возможности привести здесь все превращения (ритмо-мелодические и гармонические) руководящей романтической интонации. По изданному клавиру балета их легко проследить, анализом же здесь заниматься не приходится. Приведу только для памяти и примера основную гензельто-гурилёвскую интонацию и её простейшие варианты:

Фон - тан люб - ви, фон - тан жи - вой

(а)

(б)

(в)

Ил. 2. Авторские примеры из рукописи (Асафьев Б.В. О балете. Л.: Музыка, 1974. С. 255)

Попевка (а) вообще выпала, и минорная попевка (б) стала одной из основных тематических «посылок», так же, как и мажорная «ямбическая» (в).

Форму вариаций я очень люблю. Считаю ее действенной именно в развитии музыкально-театральном и хорошо мотивирующей принятое мною «движение от граней XVIII–XIX века в глубь романтизма». Кроме того, вариации, становясь вариантами, гибко характеризуют различные психические состояния и эмоциональный тонус музыкально-театральных образов. Вообще форма вариаций позволяет связывать эпоху с эпохой путем интонационно-стилевых преобразований темы. Между вариационно-вариантными звеньями музыки «Бахчисарайского фонтана» уже легко расположились «польские и крымские интонационные отзвуки», тоже взятые в ро-

мантическом преломлении, и, конечно, вполне последовательно пушкинские татары трактованы как «гиреево войско», вне этнологии. Ханский гарем с его многоликим «населением», тоже романтически преломленный, позволил мне очень тактично инкрустировать нити сходящихся в Крыму «этноинтонаций» (Италия, славянство, Кавказ, турецко-татарские элементы), но всё это сквозь эмоционально-обобщающее драматическое развитие основной темы поэмы: перерождение феодального человека через глубокое, впервые познанное чувство любви. Словом, балет мой вовсе не являлся какой-то случайно импровизацией, как думали иные, не вслушиваясь в мою концепцию и удивляясь, что в ней нет им желанной совсем другой трактовки.

Дальнейшим развитием «моего романтического балетного театра» являлся балет-роман «Утраченные иллюзии» (по мотивам Бальзака). Сочинял я его в 1934 году, а инструментовал весной 1935 года⁶. Психологически «линия» этой темы примыкала к «Фонтану»: герой — юноша-композитор Люсьен — теряет, в противоположность Гирею, свой романтический облик в столкновении с «конъюнктурой», алчной до наживы средой. Сперва его заманивает блеск денег, потом лицемерная «куртизанская» любовь — поэтому иссякает его творчество, становясь «притворным», опустошается его душа, он покидает и теряет друзей и верную ему девушку, толкая её вновь к опротивевшему богатому любовнику. В музыке мне хотелось выжить, что верность своему чувству — не иллюзия, но что «биржевая психика» дельцов грубо материальной среды выжигает всё подлинно человеческое в людях. Сюжетная канва позволяла строить действие по эпизодам (как бы главам романа) и вести музыкальное развитие ярко контрастно. Контрастность характеров, линий поведения, различной социальной среды (художественная богема, мир дельцов, падающая аристократия), ситуаций, эмоций и страстей: любовь-верность, любовь-похоть, дружба, мужество, лицемерие, алчность, подлое высокомерие — всё вместе предоставляло музыкальному воображению «исключительные полномочия». Систему для развития столь сложно-многообразного действия я принял такую: симфонически-тематического развития проводить было нельзя из-за множества тем-образов и тем-аффектов. Восприятие слушателя запуталось бы в этой сети. Я сочинил несколько характерных лейт-мотивов для главных персонажей и окутывал («опе-

⁶ Музыкальный материал «хореографического романа в трёх частях “Утраченные иллюзии”» создан в период с 19 сентября 1934 г. по 27 августа 1935 г., доработан в ноябре–декабре 1935 г. Премьера прошла 3 января 1936 г. в Кировском театре, хореограф Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, декорации В.В. Дмитриева.

вал») их родственными интонациями, не напрягая их движения. Но зато вокруг этих «психологических миров» у меня бушевала жизнь: балетные репетиции, жизнь мансарды и художественной богемы, спектакли балетов Люсьена, карнавал и рулетка, улица Парижа и набережная Сены. Здесь я применил метод «ритмических контрастов» — ритморазвития, чем уже пользовался в «Пламени Парижа», только там в рамках классики, тут же импрессионистски, связывая с целеустремлённым ритмом соответственный тембр. В сущности, тембр не как краска, а тембр-образ и тембр — психологическое состояние обусловили свето-тени и красочность инструментовки, своего рода «темброво-живописного действия». Я впервые (последовательнее, чем в юношеской опере «Снежная королева»⁷ и в балете «Белая лилия»⁸) применил хорошо известные мне приёмы «живописной инструментовки», что было замечено и вызвало похвалы, которыми меня редко баловали. Балет-роман «Утраченные иллюзии» встретил у ленинградской общественности очень живой отклик и обмен мнениями, хотя театральной администрацией было выполнено все полагающееся, чтобы не помогать успеху. Премьера была дана 31 января 1935 года [3 января 1936-го] без программ и пояснений, в театральной газете имя композитора не упоминалось⁹. Балет был недоучен, и потому каждый следующий

⁷ Опера «Снежная королева» написана в клавире в период с 20 июня по 11 августа 1907 г., исполнена в домашнем детском театре 20 января 1908 г., постановка танцев В.Ф. Нижинского, партия рояля – автор. 2-я картина сочинения инструментована осенью 1911 г.

⁸ Музыка одноактного балета «Белая лилия» («Грёзы поэта») записана в клавире в 1909–1910 г., издана (1914), инструментована в 1911 г., дополнения внесены в 1915 и 1916 гг. Премьера состоялась в Театре Народного дома (Пг) 11/24 декабря 1915 г., хореограф Н.Г. Легат, дирижёр С.А. Самосуд, декорации и костюмы М.С. Рукавишников. Из ранних балетов Асафьева «Лилия» оказалась, по-видимому, наиболее востребованной – отдельные номера из неё исполнялись ещё до премьеры (в частности, «Бабочка» в 1909 г., солисты А.П. Павлова и В.Ф. Нижинский).

⁹ Критика встретила спектакль сочувственно. В частности, В.М. Богданов-Березовский посвятил сочинительскому методу Асафьева (на примере не только «Утраченных иллюзий», но и «Пламени Парижа») примерно три четверти развёрнутой статьи. «Оба балета <...> являются практическим ответом – разрешением “проблемы интонации”, теоретически поставленной Асафьевым-Глебовым в его музыковедческих трудах. Оба балета имеют основной темой тему раскрытия эпохи путём привлечения и отбора наиболее характерных для данной эпохи (и конкретнее – для данной классовой практики) интонационных образований, пересмотренных и акцентированных соответственно нашему пониманию этой эпохи». (См.: *Богданов-Березовский В.М. Под знаком хореографического реализма // Рабочий и театр. 1936. № 2, январь. С. 8).*

спектакль доделывался и переделывался. В итоге, с весны 1936 года, в момент повышенного роста интереса к нему со стороны публики, балет больше не репетировали и в репертуар не включали¹⁰. Долго я получал письма от зрителей с вопросами, почему не возобновляют «Утраченных иллюзий», спрашивали и при встречах, почему снят столь интересный балет?!..

Летом 1937 года я закончил лирико-романтический балет на горьковскую тему «Радда и Лойко» (потом названный «Красавица Радда»)¹¹. Либретто Н.Д. Волкова, но полный подробнейший сценарий, очень верный в музыкально-драматическом отношении, я получил от чуткого, внимательного к композиторскому делу балетмейстера А.В. Шатина (театр «Остров танца» в московском центральном парке культуры и отдыха), редкого энтузиаста осмысленного интеллектуальной культурой танца. Хотя больной, я работал над «Красавицей Раддой» непрерывно с неизбывным одушевлением. В памяти был Горький-романтик первых моих впечатлений от его рассказов, от жадного чтения сборников «Знание», затем Горький у Стасова и Репина и далее до 1917 года. Я старался не упустить ничего из его заветов, как надо уметь слышать природу и понимать мудрый звуковой язык людей, всецело с «природой сообщников». Скрипач Лойко естественно стал для меня цыганом-Орфеем. Легко было от его импровизаций вести всё музыкально-драматургическое развитие. И если в «Утраченных иллюзиях», вводя фортепианные фантазии композитора Люсьена, я и темброво противопоставлял его романтический облик остальной среде, то здесь обратно: скрипка Лойки вливалась и сплеталась со всем окружающим миром природы и людей, подымая его воображением, но не отрываясь от него. Тема скрипка поёт преобразовывала весь балет в скрипичную поэму-фантазию. Фольклорно-этнологические интонации и ритмы я включал в драматургию, в действие, чтобы они не выглядели ни «отдельными обработками», ни обособленными эпизодами. Никогда ещё я не видел к себе, как музыканту, столь приветливого, искренне сочувственного отношения, лишённого тени высокомерия или чванства: артисты «Острова танца» — чудесная советская молодежь, энтузиасты своего искусства, убедили своим прекрасным исполнением слушателей и зрителей ЦПКО. Несмотря на трагическую развязку судьбы

¹⁰ Всего спектакль прошёл 11 раз.

¹¹ Музыка хореографической легенды «Красавица Радда» («Радда и Лойко») сохранилась в виде клавира, записанного в период с 21 июня по 3 июля 1937 г. Премьера прошла под рояль в «Зелёном театре» («Остров танца») в московском ЦПКО им. М. Горького 18 июня 1938 г., художник Н.И. Бессарабова.

героев, несмотря на то, что в спектакле не было «самодовлеющего виртуозничания», публика не теряла интереса, и целых три сезона «Красавица Радда» прочно держалась в репертуаре, пока не пришлось разлучить артистов с их родным театром.

По сравнению с «Утраченными иллюзиями», с масштабом формы и разнообразием ситуаций, «Красавица Радда» звучала как лирическая импровизация. Но интерес работы заключался в лаконичности и, одновременно, стремительности и страстности действия: темам «скрипка поёт», «скрипка слышит природу» я противопоставил состязание воли. На фоне цыганского быта пламенела и шла к неотвратимому трагическому концу борьба гордой воли Радды и гордой воли скрипача Лойки. Их разделяла неукротимая гордость, а разомкнуть свою любовь они тоже не захотели. Балет закапчивался «пением скрипки», как жаворонка в высоком небе, над скованными смертью вольными до конца сердцами. В музыкально-драматическом отношении это был очень трудный опыт. Сюжет требовал концентрации воли и мысли на основных характерах, но отводил очень «сжатое время» для музыкальной мотивировки их конфликтов. Любовно-лирическая сцена и развитие страсти концентрировались в хореографическом дуэте Радды и Лойки в предпоследней картине балета. Они встречались один на один. Значит, никакой возможности перервать дуэт вводным танцем из окружения, а «высказаться» героям настала пора. И вот тут я впервые остро столкнулся с важнейшей стороной музыкально-хореографической драматургии (не менее важной, чем ритмическое развитие): с хореографическим дыханием. Мету длительности отдельных танцев учесть не трудно. Но где вмещивается содержание — необходимость полного напряжения танца, являющегося драматическим диалогом или ансамблем, малейший неучёт возможной выдержки (где и как дать передохнуть, какой ритм обусловит естественность дыхания и т.п. и т.п.) приводит к срыву танцевального развития, к «простоям», к «движениям для отдыха», лишённым экспрессии, или просто вам «срежут музыку», и вся музыкальная логика обесмыслится. Я знал, что «диалог» моих героев в первой картине третьего акта очень труден, а выхода не было: решение хотя и было найдено в последовательных нарастаниях страсти, перемежающихся созерцательными моментами с ритмами плавными, всё-таки силу и длительность нарастаний приходилось соразмерять с возможностями дыхания. Не пришлось развивать симфонически целеустремлённого нарастания без «перебоев» и «перебежек».

Легче обстояло дело с другой, тоже существенной стороной музыкально-хореографической драматургии: с мотивировкой характерных танцев содержанием, с включением их в драматическое

развитие. В данном отношении большой финал второго акта, когда, взволнованный скрипкой Орфея-Лойки, постепенно вступая, танцует весь табор от старого до малого («цыганская рапсодия»), — я имею право считать своей крупнейшей музыкально-хореографической удачей!

Только «Бахчисарайский фонтан» был всецело романтическим балетом-поэмой, «Утраченные иллюзии» и «Красавица Радда» заключали в себе глубокие психо-реалистические тенденции. В «Кавказском пленнике» и последующих трёх своих романтических балетах я, с одной стороны, увлекаюсь лирикой «поэм и сказаний о Востоке», с другой, романтикой народной сказки. В то же время пытаюсь всеми силами продолжать линию историко-реалистического монументального балета. Это три ярких моих хореографических произведения на русскую тематику: «Партизанские дни» (1933–1937)¹², «Иван Болотников» (1938)¹³ и «Степан Разин» (1939)¹⁴. На таком, казалось бы, естественном пути меня встретили препятствия столь упорные и столь тягостные, что борьба оказалась не по силам: всё-таки я выдержал пять последовательных редакций «Партизанских дней» (сюжетного развития и сценарного плана), столь «авторитетных», что каждая вскоре же сменялась последующей, вновь сменявшейся, и каждая вела к приспособлению и переработке уже инструментованной музыки и к вставкам новой. Спротивления шли не от массового чуткого слушателя-зрителя — тут была поддержка и, чувствуя её, я пытался напряжённой работой отвечать на «хотения редакторов». Но редакторы всегда избегали прямых указаний, и после разгрома по линии «всё это не так и не то», обычно лишь с видом, что, мол, мы-то знаем как, говорилось: «теперь ещё раз попробуйте сделать то, что надо, вы сами знаете что». Броня, конечно, надёжная. Стоила же она мне, если не считать надорванного здоровья и искалеченных нервов, бесконечного ряда бессонных ночей за упорной безнадежной работой с помощью крепкого чая и кофе. Безнадежной, потому что интеллектуальный уровень редакторов был не «беспорный».

¹² Сохранилось пять музыкальных редакций балета «Партизанские дни», написанных в период с 8 августа 1935-го по октябрь 1937 г., сочинение не издано. Премьера состоялась в Ленинградском ордена Ленина и ордена Октябрьской революции Академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова (далее – Кировский театр) 10 мая 1937 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижёр Е.А. Дубовский, художник В.В. Дмитриев.

¹³ Музыкальный материал героического балета «Иван Болотников» записан в клавири 5–18 февраля 1938 г.

¹⁴ Музыка балета «Степан Разин» записана в клавири 8–21 апреля 1939 г. Балет планировал поставить в «Зелёном театре» ЦПКИО им. М. Горького летом 1941 г. хореограф А.В. Шатин, ранее осуществивший премьеру «Красавицы Радды» (1938).

«Партизанские дни» были обескровлены, высушены и замолчены. Постановки «Ивана Болотникова» и «Степана Разина» добиться не удалось, как и оперы «Минин и Пожарский», после трех её редакций¹⁵. Что постановки, хотя бы надлежащего внимания к труду и замыслам. Я готов учиться сколько угодно и учусь всю жизнь, как каждый культурный человек, так укажите же точнее, осмысленнее, в чём дело! В ответ холодные бюрократические отговорки и проволочки. Если бы не внимание ко мне в 1938 году всегда чуткого Правительства, я погиб бы. И за что? Только за упорство в принципиальности художественного творчества и в борьбе за принципиальный спектакль. Если сам я не пережил бы чудовищно нелепых случаев и случайностей уже в работе, в течение постановки принятых и одобренных произведений, мне не верилось бы в самую возможность подобных фактов в центральных музыкальных театрах. Вот два примера. Проходят корректурные оркестровые репетиции двух актов одного из моих балетов. Естественно, я спрашиваю у дирижёра, когда притти на корректуру третьего акта? Ответ: «мы ещё думаем, мы не знаем, как у нас выйдет и даже какой будет третий акт, поэтому пока корректуры откладываются». А балет сочинён, инструментован, принят и переписан, причём сочинён точно-точно по данному, много раз обсуждённому детальному плану, ибо иначе я не могу работать. Второй пример. Идёт одна из последних перед показом реперткому и управлению по делам искусств репетиций всем вполне известного в отношении требуемых исполнительских средств балета. В очень драматически ответственном и напряжённом моменте в финале, в развязке драмы, я ещё ни разу не слышал необходимого здесь хора мужских голосов. Это не мой каприз. Это единственный выход из драматической ситуации: герой слышит голос родины и устремляется к нему. Доходим «досюда»: ожидаю, и вдруг звучит в горах словно с бульвара «военный оркестр», так называемая «банда». Во-круг, конечно, хохот, у композитора — измученное сердце. «За что?» — спрашиваешь себя. Подобных фактов вспоминать не хочется. Я не обвиняю. Я только указываю на ненормальность и на неуважение к мысли и работе композитора и вообще к творческому делу, весьма трудному. И ещё: видя столь незатейливое отношение к своему делу, некоторые композиторы в свою очередь заражаются тем же

¹⁵ Музыка оперы записана в клавири 8–17 октября 1936 г., дополнения внесены в 1937–1938 гг., оркестрованы увертюра, 2-я, 3-я и 6-я картины в период с 12 ноября по 6 декабря 1938 г. Эти разделы исполнялись в Ленинградском радиокомитете (1938–1939) под управлением А.Н. Дмитриева.

и начинают поступать по принципу: «не всё ли равно». Продолжаю рассказ о своём музыкальном развитии и своём творческом опыте.

Балет «Кавказский пленник» (1936–1937) возвращал вновь мою мысль к Пушкину и романтической хореографической поэме. Уже это было приятно. Но мне не хотелось повторять музыкальной концепции «Фонтана». Я решил внушать своему воображению новую задачу: создавать «балет впечатлений русских поэтов и писателей» о «погибельном романтическом Кавказе», в основном держась давно мною прослеженной пушкинской «драматургии или драматического действия из звуковых образов», заключающейся в данной поэме. Но я и лично к тому времени достаточно понаблюдал Кавказ и знал, что изумительное «музыкальное многогочечие», народно-интонационное многообразие музыкальных диалектов не позволит к «Кавказу вообще», Кавказу пушкинских наблюдений и впечатлительных обобщений приставить «музыкальный язык» одной какой-либо народности. Возникло новое решение. Пойти от ритма, от «языка рук и телодвижений», от пластики, от ритмов ходьбы, лазанья, бега, походки (просто классической по своей пластичности), скачки на лошадях, джигитовки и т.д. и т.д. — всё это «обинтонировать». «Музыкальный язык» моего «Пленника» образовался из сочинённой на данной классической основе музыки с включением слышанных мною в горных странствованиях природных интонаций и бытовых наигрышей, ключей, танцевальных ритмомелодий. Постепенно слагались любопытные «звуковые обобщения», звукообразы, которые я ещё окутывал своим лирико-романтическим строем интонаций. Мои наблюдения пластических ритмов Кавказа и обобщения музыкально-языковые я вёл с 1929 года, вовсе ещё не думая о кавказском балете, а из присущего мне познавательно-художественного любопытства. Красиво ходят девушки за водой к Тереку: давно многими отмеченная жанровая сцена и всё же всегда по-новому впечатляющая. Красиво видеть, как мчится лошадь в горах со всадником, «антично выкованным». Красиво соскакивает горец с коня, и гордо застывает около него конь. Красиво, потому что эта благороднейшая пластика — целесообразно ритмична и обнаруживает «интонации тела», физически закалённого, упругого. Даже на обычном, обыденном базаре можно в изобилии наблюдать «рыцарство пластики», не говоря уже о джигитовках, танцах, играх и пирушках.

Оставалось решить, углубляясь в работу над музыкально-хореографическим воплощением поэмы Пушкина, как же поступить с петербургскими воспоминаниями «Пленника»? Раз вся композиция строилась по линии романтически обобщённых впечатлений-воспоминаний, естественно было прийти к мысли: параллельно музыкальной поэме о Кавказе вести поэму о пушкинском Петербурге

и вплести ее в «кавказское действие». Я так и поступил. Стремясь к тому, чтобы не нарушить пушкинского замысла и не перенести драматического акцента с Кавказа на Петербург, я первый и третий акты сочинил «насквозь кавказские», даже начав балет мужским хором о Кавказе, а второй акт построил эпизодически из сцен кавказских и петербургских (сцены свиданий с черкешенкой и воспоминания Пленника). Инструментовку я всю драматизировал, но старался не тяжелить. И всё-таки «Кавказский пленник» впоследствии, при постановках, получил две редакции. Споры с балетмейстером произошли по вопросу, с Петербурга или Кавказа начинать балет и как потом «сплестать» эти две драматургические линии. В ленинградской редакции «Кавказский пленник» начинается с пролога в Петербурге. В Москве — с Кавказа, но с изъятием вступления: хора, лирически устанавливающего место действия, борьбы за Кавказ. В Киеве балет шёл в моей редакции с некоторыми сокращениями. В изданном Ленмузгизом клавире я сохранил свой замысел целиком. Весь балет записывался мною без всяких импровизационных подготовок и без помощи фортепиано. Несколько сжатых эскизных записей сохранилось на полях экземпляра поэмы, который я брал с собою на прогулки в Поленове. Сочинение же гладко и уверенно двигалось за столом в моей комнате подряд, сцена за сценой: я научился, мысля, тотчас же ощущать своё мышление как становление музыки. Очевидно, вся издавна совершавшаяся в сознании подготовка и сумма накопленных впечатлений настолько органично выросли в мой творческий интеллект, что я смог сочинять музыку, точно фиксируя мысль. Поэтому я очень люблю «Кавказского пленника».

В 1937–1938 году я взялся за балет «Ночь перед Рождеством» (по Гоголю). Либретто делал Ю. О. Слонимский¹⁶, но потом его замысел сильно изменялся балетмейстерами, отчего, конечно, страдала музыкальная ткань и музыкальная драматургия. Я стремился сохранить «драматургию» гоголевской повести, что было очень трудно, но я верил, что сюжет этот вполне осуществим хореографически. Музыкально-этнографического «попури» я избег тем, что решил довериться своей обобщающей памяти, остро и органически перерабатывающей и впечатления природы, и книги, и беседы, и города, и ценности культуры в своё мышление о них. Из своего запаса интонационных представлений об Украине я стал обобщать музыкальный материал по трём направлениям: быт, сказочная фантастика как художественное преломление реальности и любовь

¹⁶ Отчество известного балетного исследователя, критика и либреттиста Юрия Слонимского (1902–1978) можно написать по-разному: Осипович или Иосифович.

Оксаны и Вакулы как истинное, искреннее, глубоко человеческое чувство. Всё это я пытался трактовать в интонациях народной музыкальной комедии, чтобы выявить гоголевский юмор, хотя и с романтическим акцентом на лирике главных героев. Оркестр я наметил самого обыкновенного классического состава: гибкий, прозрачный, подвижный, с ясными, светлыми, незагруженными *forte* и *tutti*. Упустил я только существенное: мой расчёт был на густую, плотную, но не вязкую звучность струнных. Мне же пришлось слышать «Ночь» или недоученной, или при минимальных составах вплоть до четырёх–шести первых скрипок, четырёх–двух вторых, при двух альтях, одной–двух виолончелях и одном контрабасе. Это было более чем «жидко», даже при скромной нагрузке медных (без тубы). Балет безусловно дирижёрски труден: ежесекундное преломление лирики глубокого чувства в тонкий юмор и обратные метаморфозы и даже одновременное сплетение этих «планов» требовали гибкого и чуткого «языка руки». Основной моей инструментальной задачей было добиться музыкально-комедийного действия в оркестре, чтобы музыка звучала сама, как народная комедия о «проделках чёрта». Я даже пожертвовал в «Ночь» несколькими интонациями из «Снежной королевы» — из осколков «чёртова зеркала». Оркестр балета, т.е. инструментальная ткань и инструментальное действие, сложнее, чем оперы, вопреки обычному мнению. Уже благодаря отсутствию речитативов «действенная непрерывность» балетного оркестра и его участие в хореографической сценической драматургии вызывают совершенно особенный стиль и качества инструментовки. Можно, конечно, инструментовать «для себя», «со своих позиций», совершенно произвольно, не считаясь с особенностями хореографического театра. Это для меня неинтересно. Хочется, если участвуешь в театральной работе, войти в неё органически. Инструментуя, я всегда стараюсь различить моменты, где я имею полное право говорить оркестрово «от себя», от моментов, всецело хореографическим действием обусловленных. Возможно, что в «Ночи» я кое-где сакцентировал эти «для себя»¹⁷. Но главное, что я в этом балете поставил перед собою: балетный оркестр и есть *действие*, параллельное сценическому, оркестр ведёт свою романтическую сказку и комедийную игру. В этом опыте я нашёл для себя много полезного и сделал ряд интонационных открытий. Результатами их

17 Говорю о своих ленинградских впечатлениях, так как в Москве в театре имени Немировича-Данченко я не слышал «Ночи перед Рождеством», о чём очень жалею. — *Примеч. мемуариста.*

я воспользовался в последних своих романтических балетах: «Ашик Кериб» (1939–1940)¹⁸ и «Суламифь» (1940–1941)¹⁹.

Лермонтовская восточная сказка о странствующем певце Ашик Керибе давно дразнила моё воображение. Я люблю сказки о странствованиях и «странниках». Книга «Тысяча и одна ночь» — одна из редких, никогда не исчерпываемых книг, — всегда при мне, и в библиотеке моей мне приятно переглядывать многообразные её издания на разных языках, с иллюстрациями и без них. Мне было ясно, что Лермонтов сплетал свою сказку обобщённо, а не в виде «переложения» или «попурри» из фольклора. Он и сам имел полное право чувствовать себя странником, поэтом-ашугом. Многочисленные образы его поэзии говорят об этом. Волновала его мысль и чья-то «память сердца». Недаром так поэтически-пленителен образ Магуль Мегери. Я и построил этот свой балет как воображаемое моё «странствование по восточным странам» и дал оркестру полную волю рассказывать свою сказку, «плести интонационный ковёр». В свою музыку я включил по памяти несколько характерных арабских, иранских, армянских, турецких «ритмо-интонационных нитей», как «узоры ковра», но стараясь сливать все элементы в единое симфонически-хореографическое развитие. Лирические темы «памяти сердца» и «забвения среди искушений», «воскресшей памяти», «радостной встречи»; образы приключений, интонации базара, сцена в восточной кофейне, поэтика «сада роз», юмористические выходки «мецената-паши», фантастический полёт — всё давало богатейший материал музыкальному воображению, «инструментальной образности». Форму балета я нашёл через сочиненную мною плавную «песню Ашик-Кериба» (наученный горьким опытом с внедрением в балетную музыку пения, я сочинил песню оркестрово). Она — и образ, и сказ — проходит в различном интонационном облике через весь балет, то повествовательно, то лирически-любовно, то включаясь в действие. Оркестр, рассказывающий о странствованиях, мне безусловно удался. Так тяжело было идти на уступки «акробатической виртуозности» и «трудностям во что бы то ни стало», проявляемым па сцене, отчего приходилось кое-где выходить за гра-

¹⁸ Музыка балета «Ашик-Кериб» написана в период с 3 мая 1939-го по июнь 1940 г., премьера спектакля состоялась в МАЛЕГОТе 3 декабря 1940 г., балетмейстер Б.А. Фенстер (это его дипломная работа), дирижёр П.Э. Фельдт, художник С.Б. Вирсаладзе.

¹⁹ Музыкальный материал балета «Суламифь» написан в период с 9 ноября 1940 г. по 8 февраля 1941 г., не издан. Премьера сочинения состоялась 14 июня 1941 г. в Свердловском театре оперы и балета им. А.В. Луначарского, хореограф В.А. Кононович, режиссёр И.И. Келлер, дирижёр А.Э. Маргулян, художник В.А. Людмилин.

ни обусловленного темой балета инструментального стиля в пользу «физической нагрузки» оркестра. Но всё же таких мест оказалось немного. К сожалению, красочности оркестра не соответствовало очень скудное, плохо освещённое сценическое оформление. Досадно было и за талантливого художника, и за свою тщательную работу. Ужасно, когда знаешь, что по ряду неуловимых причин удавшееся произведение обрекается на нежизнеспособность! Хочется чуточку больше внимания и хотя бы понимания, как осуществляется принципиальное произведение.

Должен совершенно искренно здесь сказать, что в своей работе над следующим очень сложным балетом «Суламифь» (по одноимённой новелле Куприна) я встретил совершенно исключительную организованность, заботливость и внимание как со стороны дирекции, так и дирижёра, и балетмейстера, и режиссёра Гос[ударственного] Свердловского Театра оперы и балета. Конечно, благодаря такому отношению я тоже работал организованно, точно, спокойно, на глубоком внутреннем энтузиазме. Для меня лично интерес данного сюжета сосредотачивался на его библейской поэзии: на «Песни песней», издавна меня дразнившей. В толковании этой давней лирики я больше всего соглашался с доводами «старого философствующего друга» любопытствующих, жадных до познания «человеческого» мечтателей вроде меня — мудрого Гердера. Мечтал я, правда, не о балете, а о симфонической кантате «Песнь песней». Но судьба помешала мне достать точнейший перевод с библейского подлинника, а тут, как раз, когда я уже работал над интонациями предполагаемой кантаты, Свердловский театр предложил мне отличное либретто «Суламифи»²⁰. И вот, подобно судьбе «Ашик Кериба» — сказке, которую я тоже предполагал обработать симфонически-кантатно, «Песнь песней» стала балетом. Здесь я категорически отрёшился от свойственного романтизму представления о «лениво-созерцательном и сладострастном Востоке». Уже в своем вокальном пушкинском цикле «Подражание Корану» я вызвал в своём воображении образы опалённой зноем пустыни, обожженных жгучим солнцем гор и песчаных волн у границ оазисов. «От солнца» я шёл и в мыслях своих о «Песни песней». Полнокровное огненное чувство, прямотушие и честность страстей, воинственный темперамент, мужество, а потому и горячность песен, и суровость, «обождённость» интонаций, и древняя мудрость молитвенных «речитаций», и знойная нега любовной лирики, и ужас перед тьмой и небытием, выражаемый

«плачем». Вспомнились лекции Тураева²¹, великолепное английское повествование о Востоке первого переводчика «1001 ночи» на английский язык²², «Фольклор Библии» Фрезера²³. Вставала во весь рост гигантская легендарная личность Соломона, никак не вмещающаяся ни в какие культовые рамки. Мысля вновь и вновь об этих великих временах и чувствах человеческой пра-истории, я сейчас же старался внутренним убеждением вызвать адекватные им интонации, позволял им оседать в своей памяти, потом, вслушиваясь в них, ощущал мысли, их мне внушившие. Из русской живописи я держал в «памяти глаз» знаменитые декорации Серова-сына в опере Серова-отца: в «Юдифи». Я считаю, что по праву надо считать, что композитор Серов в «Юдифи» глубоко пронизательно нащупал путь в сторону от русского романтического «ориентализма» к реалистической художественной трактовке Библии и солнечной темпераментности Востока. Путь был совсем новый. Много не удалось. Мысль сбивалась на привычные традиции. Но в чувстве и в методе умный Серов был всецело прав, что и передал в своём оформлении «Юдифи» великий художник, сын его.

Ища интонаций «Суламифи», я не прибежал к роялю вовсе, и потому, когда накопился полный запас музыкальных мыслей, я записал балет, как и «Ашик-Кериба», в течение сплошных рабочих дней и часов в течение трёх–четырёх недель. Мысля сразу оркестрово, но напуганный театральными переделками и «редакциями», я к этим последним годам здорово научился компоновать «рабочие клавиры». Это моя мнемоническая запись музыки, при наличии которой я всегда помню до деталей весь свой инструментальный замысел, и сколько бы времени ни прошло, мне легко восстановить мою «мысленную партитуру». Самое большее: я её несколько обогащу и уточню «вкусово», но никогда не «снижу» слышанного при сочинении. Мысль-слух — слух-мысль: в этом весь секрет, но надо вызывать в себе это долгими соображениями и упражнениями. Мнемонический клавиры является вполне удобным для репетиций

- 21 Тураев Борис Александрович (1868–1920) — востоковед, создатель первого отечественного учебного курса по истории древнего Востока, основоположник российской школы исследователей.
- 22 По-видимому, Асафьев имел в виду Эдварда Уильяма Лейна (Edward William Lane, 1801–1876), выпустившего первый авторский (не анонимный) перевод с оригинала, см.: *The Thousand and One Nights, Commonly Called, in England, The Arabian Nights' Entertainments. A New Translation from the Arabic, with Copious Notes, by Edward William Lane. Vols. 1–3. London: Charles Knight & Co, 1839–1841.*
- 23 Книга называется «Фольклор в Ветхом завете», см.: *Folk-Lore In The Testament Studies in Comparative Religion, Legend, and Law by James George Frazer. In III vol. London: McMillan & Co, 1918–1919.*

и потому «рабочим клавиром», в сущности будучи ни чем иным, как «переложением для фортепиано» «устной», запечатленной творческим воображением партитуры.

Я не сказки рассказываю. Всё, что говорится в данной книге, вполне реальный мой опыт. Смысла нет им хвастаться. Он дает экономию труда в очень тягостной, длительной работе зарождения и записи музыки. Но он требует интенсивной работы над слухом как сущностью восприятия музыканта, над «слуховым вниманием» и слухом как «трансформатором» мысли. Слухового наблюдения, внимания и отбора звуко-явлений нельзя смешивать с слуховой памятью — фактором преимущественно механистичным. Композитор же должен все свои силы направлять на развитие активности слуха, слуховой инициативы. «Суламифь» для меня самое сильное, яркое и мужественно-волево сочинение. Форма оказалась монолитной, потому что драматургия либретто совпала с музыкальной драматургией. «Суламифь», конечно, музыкально-хореографическая драма, а не балет в обычном теперь смысле слова, где на идейную канву нанизывается «пляс во что бы то ни стало». Никак я не против изобилия танцев в балете, как не против развернутой классической формы в опере, но я за единство интеллектуальной мысли и ее выражения в искусстве — мысли образно-художественной. Я в театре против «пляса по случаю» и «пения для пения». «Суламифь» подготавливалась, вероятно, издавна: и во впечатлениях разного рода, и в чтении, и в давнем вслушивании в древневосточные интонации, а выросла сразу, потому что в театре поняли мою концепцию и пошли ей навстречу. Значит, сотрудничество со мной возможно. Я не слышал и не видел спектакля «Суламифи» (премьера 16 июня 1941 года в Свердловске). Но я знаю, что оркестр находился в руках дружеских и чутких! В «инструментальном действии», в оркестре «Суламифи» я стремился обобщить свой громадный опыт последних лет и особенно опыт «Ашик Кериба». Только в «Суламифи» оркестр мною драматизирован, стал крепче, мужественнее. Он так же, как и в «Ашике», ведёт действие, но ведёт более волево, менее созерцательно и повествовательно. Упорно занимающая меня проблема темброво-акцентной оркестровой педали, вместо педали на вытянутых вязких гармониях, уже в «Ашике» удачно разрешившаяся, тут нашла свое новое применение²⁴. Не боялся я и колористических искшений.

²⁴ Многие удалось в этом отношении в партитуре моего первого фортепианного концерта и ещё раньше в партитуре «Ночи перед рождеством». В балете приём акцентной внутренней «педали» особенно труден и имеет большое значение: снимается назойливо, на сильной доле танца «топочущий» бас. — *Примеч. мемуариста.*

К сожалению, об особо стоящей группе — о своих троекатных опытах создания русского историко-реалистического хореографического спектакля — я вынужден говорить сокращённо. Принципы композиционного развития были во всех трёх одни и те же. Поэтому о всех трёх опытах можно вспомнить одновременно. Однако горечь от пережитого с «Партизанскими днями» и от невнимания к «Ивану Болотникову» и «Степану Разину» — балетам из эпохи крестьянских восстаний — отнимает у меня желание говорить о них обстоятельно. Родственная всем балетам тематика — борьба русского народа за свои естественно жизненные права — диктовала единый музыкально-драматургический метод: включить так называемый характерный национальный танец, обычно дивертисментный, в действие, в драму, как массовый выразительный «танец содержания». Распределённый по вершинам, кульминациям действия, этот экспрессивный танец обуславливал собою распределение остальных драматургических хореографических «компонентов». В общем, я шёл тут от своего же опыта, от монументальности «Пламени Парижа». Недруги «Пламени», как и недруги трёх моих русских хореографических концепций, либо тупо не понимали или делали вид, что не понимают, в чём сущность этих драматизированных эпических концепций. Не замечая мысли, идеи, целеустремлённости, ясно образно выраженных, они искали только театральной интриги. Хотел бы я им посоветовать поискать «интригу» в «Илиаде», «Одиссее», «Энеиде», в былинах, в новгородских и псковских летописях, в томах «донских дел», в народных заповедных сказах о Степане Разине! Чем-чем ни дразнили меня за «Партизанские дни». О финале первого акта: «скачка партизан в степи», вызывавшая энтузиастический восторг у массы слушателей-зрителей, — один критик писал в роде того, что вот-де аплодируют конским хвостам! Сцену свадьбы, всегда вызывавшую у массы людей затаённое настороженное внимание и глубокое волнение, один эстетствующий балетный критик обозвал жалкой мелодрамой. Дело не в их мнениях, а в сочувствии этим мнениям редакций, ибо попыткам реабилитации моих замыслов места никогда не было. Таким образом, перенос центра тяжести внимания на действительно-массовый танец и сцены прошёл незамеченным, а этот принцип был для меня руководящим. Совершенно не обратили внимания и на трактовку народно-национальных интонаций. У нас много кричали о фольклоре, о народной песне, о безусловности для композитора уснащать свои произведения заимствованными народными напевами и обрабатывать их. Кто же может спорить против необходимости учиться музыкальному языку своей родины у родного народа? Но ведь дело идёт о современном искусстве. Нельзя же брать зачастую архаические формы

и напевы, переносить их механически, только потому, что «они мне нравятся», из совершенно иных стадий и среды в театральное драматическое развитие и ещё обрабатывать их по формальным принципам, независимо от качества и содержания данной ситуации. Отчего же не брать готовые народные напевы, но надо же трактовку их соотносить с драматургической концепцией и включать их в музыкально-драматургическое развитие. «Фруктовый набор из напевов» — ещё не музыкальный театр! И всё же сущность дела ещё не тут: учиться русскому музыкальному языку у русского народа значит вникать в мысль народа, музыкально-образно выраженную, в мысль о жизни, родине, семье, быте, борьбе, о труде и роздыхе, ибо душа народа в его песнях, мысль народа в музыке, как и во всех других отраслях народного искусства. Надо, следовательно, учиться выразительности: в каком интонационном строе, ритмах, формах и почему так дышит и пульсирует мысль народа. Потому-то Глинка и гений, что он слышал и понимал не одну лишь красоту напевов, а душу и мысль народа в них. В его операх «расстановка» национально-песенных элементов всегда драматургически обоснована, но большей частью он на основе интонаций музыкально-народного языка, отмечая архаичность элементов и подымая их в высшую интеллектуальную сферу, создаёт свой интонационно-правдивый народный мелос и национальный стиль.

Не равняя себя с Глинкой, но понимая его, я хотел в русской тематике балетов сочетать метод Глинки с методом драматически насыщенных романтических коллизий (Чайковский), из которых вырастает над-бытовой симфонический танец, танец — не игра, а танец — народная мысль. Балетмейстер (В.И. Вайнонен) меня понимал. Но что делалось вокруг (в театре, конечно, ибо массовый зритель всё понимал из того, что до него успело дойти), трудно рассказать. Один разнуждавшийся оркестрант-виолончелист кричал: «какой там показ в балете народных восстаний — балетные должны плясать, вот и всё». Другие кричали о высокой идейности, но где? В сюжете, в интриге. А танцы должны быть только красивы. Третьи требовали для кавказцев (в сцене в ауле) грязных нищенских костюмов: «что это вы богачей показываете?» — в жизни ни разу, должно быть, не видевшие аула. А дирекция молчала. Последний пример для показа упорства в отрицании массовости как стимула хореографического действия в условиях тематики гражданской войны. Финал «Партизанских дней» строился так: девушка, героиня, отыскав после бегства из плена группу, родную ей, партизан, убеждает их прорвать вражескую цепь в горах, так как ей известно, что «там, дальше, наши — красноармейцы!» Энтузиазм растёт, выходясь в симфоническом танце, неистовом как в «Игоре». Отряд

движется за девушкой по подъёму горы. Вражеская пуля ранит её. Тогда, положив раненую на носилки, как на щит, из ружей — по её же требованию, — партизаны продолжают двигаться вперед на ритме величавого трагического марша. Они пробивают себе дорогу. Радость. Встреча с красноармейцами. Эта сцена была снята как слишком «неестественная»: симфоничная. А я наивно думал, что серьёзность мысли о защите родины революционным народом допускает, как в античных трагедиях и барельефах или как в повествованиях историков и Плутарха, интеллектуально высокие трагические обобщения, вызывающие энтузиазм. «Иван Болотников» и «Степан Разин» совсем не были сценически осуществлены. Так прервалось не по моей вине моё балетное реформаторство и оборвалась линия «Пламени Парижа» — линия монументального советского хореографического спектакля. «Балетные должны плясать — чего там ещё!»²⁵

Совсем особняком стоит ото всех моих балетов законченный перед самой великой отечественной войной «Граф Нулин» (по Пушкину)²⁶. Делал я его для ленинградского телевидения. В 1940 году я познакомился с телевидческой техникой и посмотрел один из балетных спектаклей, приспособленный для этого. Убедившись, что возможности тут исключительные, но что необходимо искать новые гибкие формы спектакля, новый облик кино-телевизионной хореографии, я посоветовал попробовать такое интересное дело через сферу комедийную и притом камерную, чтобы добиваться детализации пластики и кинетики движений в малом ансамбле с чуткими артистами-мастерами. Я же предложил как сюжет забавно-гротесковую поэму Пушкина «Граф Нулин»: лаконизм действия, подвижность, требование моментальных перемещений сценических площадок, что неосуществимо на больших громоздких сценах и что вполне отвечает телевизионным условиям, подкрепляли мое предложение. Но почти год мне потребовался для подготовки и на то, чтобы уточнить форму и все «интонационные слагаемые» спектакля. Одно из главных условий балетной музыкальной драматургии — отсутствие случайных ритмов. Произвол тут гибелен по множеству причин. И отбор ритмо-формул, и их чередование в композиции балетов надо строго обдумать, как и хронометраж.

- 25 Всё-таки памятно мне, что самый первоначальный сценический эскиз «Партизанских дней» (сцена боевой тревоги, а потом роздыха партизан с играми и танцами), показанный в 1933 году в ноябрьское празднество в [бывшем] Мариинском театре, вызвал одобрение С.М. Кирова и он предложил обязательно осуществить весь балет. — *Примеч. мемуариста.* Эти сведения не подтверждаются справочными изданиями.
- 26 Музыка балета «Граф Нулин» сохранилась в виде стеклоглазированного клавира (1946) и автографа партитуры, написанной весной 1941-го и осенью 1943 г.

Ритм в создании хореографического образа имеет глубокое значение. С ним же связано и дыхание и темп движений. Балет в условиях телевидения требует особо сугубой осторожности в выборе ритмов и исключительной точности хронометража. За основной ритм и интонацию я взял ритмы и интонации русского романтического вальса в обобщённой гибкой драматургически версии. Я люблю, нежно люблю русский вальс во всех его преломлениях. Как «побочную ритмическую партию» я выбрал характерные для эпохи элементы бытовой русской песни-пляски, сентиментального романа и французских романсов и песенок «в жанре Беранже». Из драматургически оправданных сплетений и чередований этих ритмов-интонаций естественно возникла очень ясная чеканная форма. Воссоздался и стиль эпохи — вполне реалистично, без вычурной стилизации. Мелодия ведёт всю музыку. «Сложность кухни» спрятана, и балет звучит просто и тепло. На нём остановились мои музыкально-хореографические опыты и искания последних десяти лет. Были радости и — чаще — глубокие огорчения, но они не в силах заглушить во мне интерес к балетному искусству, ставший во мне врождённым.

[Глава] X

Оперы мои советского периода, кроме «Казначейши», но и то исполнявшейся силами ленинградской самодеятельности и группой артистов Москвы в монтаже режиссёра Попова в различных «очагах музицирования», не шли на сценах музыкальных театров. Чтобы из шести опер советского композитора ни одна не была достойна хотя бы внимания и все были бы неудачны — мне кажется непонятным. Я не смел бы говорить о «непонятности», если бы не проверка простого факта: как только какие-либо фрагменты или сцены допускались к концертному исполнению, их со вниманием разучивали и с удовольствием пели артисты и с приветливостью принимали слушатели («Казначейша», «Минин и Пожарский», «Гроза»²⁷). Значит, вопрос не в исполнителях, а следовательно, и не в моём интонационно-реалистическом методе, свойственном, впрочем, едва ли не всей русской опере. Дирекцию и художественное руководство одного из театров я как-то спросил: «Почему вы не допускаете меня

²⁷ Музыка оперы «Гроза» записана в клавире в период с 4 декабря 1939 г. по 3 января 1940 г. Не инструментована, не издана. Последний (5-й) акт представлен в концертном исполнении в декабре 1940 г. в Малом зале ЛГК на IV декаде советской музыки силами артистов Кировского и Малого оперного театров под управлением А.Н. Дмитриева (подготовка и партия фортепиано).

в оперу?» — «Что вы, что вы, как можете думать, да стоит вам пожелать!» — «Допустим», продолжал я, «вам не нравится ни одна из сочинённых мною опер (они их не знали) — так я предлагаю: не делайте мне заказа, дайте сюжет по вашему выбору, я готов подчиниться любому совету, любой — сколько угодно — редакции, ибо техника у меня гибкая. Не включайте мою вещь в план, но если у вас сорвётся какая-либо постановка — вы будете иметь готовое произведение. Мне необходимо себя проверить в опере, ибо я лет сорок знаю оперный театр. Наконец возьмите меня как неопытного композитора под своё руководство. Что вы теряете и чем рискуете?» — Ответ был: «через две недели». — Прошло два года. Несмотря на напоминания, ответа так и не последовало. Ещё случай: когда я закончил «Грозу», написал письма в театры с просьбой хотя бы послушать — ни звука! Позвонил в один из театров. Ответ: «у нас портфель забит на три года новыми операми, и вы, вообще, что же думаете — шутки что ли поставить оперу!» Так мне ответил мой же ученик, музыковед, отлично знавший, что я неплохо разбираюсь в оперном деле. Я ведаю, как мучили молодого ленинградского композитора проволочками и «редакциями» и так и не поставили талантливой оперы, пока композитор сам не махнул рукой на все свои попытки. Тот же вышеупомянутый театр с ответом «через две недели» заказал мне монтаж балета из произведений Чайковского²⁸. Через некоторое время другой театр в том же городе предлагает мне монтаж из Чайковского на другой сюжет. Я отказываюсь, ссылаясь на данное другому театру обещание. Смотрю, что будет дальше. Первый из заказавших мне театров молчит. Второй заказывает на тот же сюжет, который мне дан раньше первым театром, балет известному композитору на оригинальную музыку. Тогда первый из театров договором подтверждает мне «монтажный заказ» всё на тот же сюжет. Я обязан держать обещание. Второй из театров делает «новый вольт» и заказывает на другой, ранее предположенный для монтажа и предлагавшийся мне, сюжет оригинальную музыку композитору, только что получившему мой первый сюжет. Я точно передал ход дела. Что же последовало: первый театр тянул, тянул и [неразб.] спектакль не осуществился, а я потерял много сил и времени. Два с половиной года продолжалась эта бестолочь²⁹. Я знаю,

²⁸ Речь идёт о балете «Снегурочка» на либретто Ю.И. Слонимского, задуманном в 1941 г. на основе музыки Чайковского, не завершённом.

²⁹ Из всех перечисленных «сюжетов» до сцены дожил один — хореографическая сюита «Снегурочка» на музыку Чайковского, впервые поставленная в филиале Большого театра 5 июля 1946 г., балетмейстер В.А. Варковицкий, дирижёр С.С. Сахаров.

что, записывая подобные «непонятности» даже в своей книге о себе, я преграждаю себе пути в их же театры. Но ведь каждый день читаешь в наших газетах либо фельетоны, либо фактические описания несуразностей в очень серьёзных областях, значит, должно же не замалчивать их и в области музыкально-театральной. Тем более что страдаю не я один и не только лично. Такой вот случай: понимая, что история с «монтажом из Чайковского» затягивается, ибо выдвигаются всё новые и новые причины, спрашиваю очень корректно художественного руководителя театра, в чём ещё дело: «видите ли, дирижёр в первую очередь занят балетом на советскую тематику, и мы обязаны этот балет пропустить вперёд». Конечно, кто же будет спорить против такого довода: оригинальный балет на советскую тему! Да и дата столетия со дня рождения П.И. Чайковского уже миновала. Думаю только, где же «они» нашли советское либретто. Вот молодцы! В тот же день к вечеру заездом из Москвы появляется у меня композитор, на которого ссылается театр. Я извиняюсь, что не знал о том, что его балет уже скоро идёт. «Да что вы — никакого балета нет: они ещё и либретто мне не дали. А если и напишу советский балет, то ещё вопрос, соглашусь ли после стольких проволочек отдать им!...» Что поделаешь. Вывод: полагаю, в книге, где речь идёт о том, как рос мой музыкально-творческий опыт, я имею право посвятить последнюю главу своим работам над операми. Сочинялись они не зря, не ради моего самоудовлетворения, хотя бы людям и казалось, что музыкант-писатель, автор «Симфонических этюдов» — книги о русской опере — это одно лицо, а композитор опер — тот же музыкант — это совсем личность иная. В первом случае он просто писатель, почему-то творчески проницательно разбирающийся в музыке, во втором же — он не композитор, ибо он — талантливый писатель-музыковед. Но чтобы «ведать», как по общему признанию я ведаю музыку, нельзя быть только учёным, а надо уметь самому сочинять, не механически, как упражнения, а с живым органическим ощущением творческого процесса, т.е. сочинять более или менее талантливо.

В 1932 году после работы над «Пламенем Парижа» мне мучительно захотелось написать оперу, хотелось занять воображение «голосами живых людей». Есть у А.С. Грибоедова замечательный фрагмент трагедии «1812 год»³⁰. Я был убеждён в возможности построить на нём хорошее оперное либретто. Высказал мысль в одном

³⁰ Грибоедов А. С. 1812 год. (План драмы) // Россия и Наполеон. Отечественная война в мемуарах, документах и художественных произведениях / Иллюстрированный сборник составили Н.Л. Бродский, П.Е. Мельгунова, К.В. Сивков и Н.П. Сидоров. М.: Задруга, 1912. С. 353–355.

из театров. Сперва поддержали, потом начались обычные оттяжки. Всё-таки я сам составил план и часть либретто: тогда мне объявили, что не время для таких сюжетов. Тем формально и кончилось дело, и мысль тянется за эту сюжетную нить до сих пор. Многое я успел тогда сделать, и время прошло не без пользы: я направил свой слух на интонации русских героических кантов и на их сочетание с ампирно-величавым стилем эпохи, выраженном и в бетховенском монументальном стиле. Так сочинил я несколько новых для меня по заданию хоров. Я искал российской гражданской ораториальности. Найдя в себе этот стиль, я перенёс его с хоров и в инструментальные моменты оперы: вышла сурово-мужественная увертюра (теперь в расширенном несколько виде она стала первой частью моей симфонии «Родина», посвящённой 1812 году). Затем я стал делать опыты над гармонизацией русской крестьянской хоровой песни, примерно как делал Римский-Корсаков в сцене вече из «Псковитянки», но всё же считаясь со стилистикой новой иной эпохи. Сочинил несколько партизанских и военных песенных хоров. Занимался и лирикой, привлечённый поэтикой Дениса Давыдова, застольными и бивуачными товарищескими песнями. Не выходило только с женскими образами: не выкристаллизовывались. В общем материала накопилось достаточно. Поддержки ниоткуда не было, и опера осталась неосуществлённой.

В 1935 году я написал «Казначейшу». За якобы легкомысленно рассказанным Лермонтовым в прекрасных «онегинских» строках анекдотом я услышал глубокую драму на фоне сочно зарисованных провинциальных нравов. Построил музыкально-драматургический план: от первой картины в доме Казначея в стиле водевильных опер и второй (в трактире) в стиле «жестокое» бытового романа постепенно подымать эмоциональный строй и усложнять музыкальное развитие, доводя его до трагического конфликта в финале последней картины. В начале и внутри оперного действия размещались эпизоды-интермеццо, рисующие жизнь провинциального русского города 20-х годов прошлого века. Выступление трактирщика, базар с кличами торговков и торговцев, пантомима обеда у предводителя с «хором трубачей». Я ничего не стилизовал. Изучив речевые и музыкальные, наиболее популярные для эпохи интонации, я совершенно свободно сочинял на этом языке, не отказываясь и от своих любимых оборотов, мелодических и гармонических. Я вполне овладел в «Казначейше» реалистически гибким речитативом и незаметно переводил его в лирические фрагменты, в песню, романс, ариозо. Зная хорошо, какие передо мною стояли трудности, и наблюдая, как легко и свободно слушалась опера, я имею право думать, что уже в 1935 году я не был «учеником в оперном мастерстве». Особенное

удовольствие доставил мне выбранный мною состав оркестра для «Казначейши»: струнные, по одной партии духовых деревянных, две трубы, две валторны, один тромбон, литавры и один исполнитель на мелких ударных. С этим составом мне удалось добиться гибкой, ясной и ритмически и темброво звучности, ярких *forte* и *tutti*, отсутствия трудностей и всё же смелых сопоставлений и красок. Оперу я заканчивал звонкой широкой «песней ямщика», чтобы рассеять «туман провинциальных сплетен, интриг, скуки и гнусностей от безделья»³¹.

Относительно работы над «Казначейшей» нахожу необходимым добавить ещё одну существенную деталь. В своей поэме Лермонтов с исключительным мастерством применяет «онегинскую строфу» и её ритмической мерностью и классичностью иронически подымает провинциальный «анекдот» над его же бытом и «домашностью». Долго я искал, как добиться в музыке — конечно, другим методом — соответственного интонационного напряжения, ибо только классичностью голосоведения и форм нельзя было в опере сочетать лермонтовскую серьёзность трактовки со всем почти гоголевским живописанием русской провинциальной «незадачливости», за которой таилась страшная действительность. В конце концов я нашёл выход: я интонационно драматизировал «Казначейшу», подняв вокальный строй возможно выше того тонуса, в котором подобного стиля интонации звучали бы в бытовой речевой и музыкальной сфере. Эффект получился хороший: интонации заискрились, заблестели, возникло драматически-напряжённое лирическое волнение, и в этом повышенном строе даже чисто бытовые интонационные «натурализмы» «Казначейши» приобрели художественно-стилевую прочность и обоснованность. Непомерного затруднения для вокалистов от этого не произошло.

В ленинградской критике «Казначейшу» встретили злобно, без малейшего серьёзного вникания хотя бы в технику. Как известно, русских комедийных опер почти нет. И вот почти накануне столетней годовщины со дня гибели Лермонтова один из ленинградских музыкальных театров ставит заезженную оперу на старую заезженную мелодраму «Трильби», делая вид, что моя «Казначейша», где так выразительно проинтонирован острый лермонтовский стих, не существует.

Летом 1936 года московский Большой театр СССР обратился ко мне с предложением написать оперу «Минин и Пожарский»

³¹ Между этим и следующим абзацем находится неавторская помета: «к 348 стр.» (см.л. 25).

в самый «срочный срок». Пока покойный талантливый драматург М.А. Булгаков напряжённо работал над либретто, я сочинял балет «Кавказский пленник», потом решил инструментовать «Казначейшу»: люблю занимать свой слух контрастными заданиями. Эпоха «смутного времени» мне была известна, значит, читать пришлось немного. Как только готовое, одобренное театром либретто попало ко мне в руки, я поспешил уехать домой, в Ленинград, где меня ждали материалы. Правда, обобщённо-образный «запас» русского интонационного склада всегда «копился» в моём сознании. Но дело шло о монументальной опере глинкинского размаха, и на «дивертисменте из песен» её не построить. Да и [не] шла ко мне столь натуралистическая форма. Сочинять музыку на исторические сюжеты с произвольными — «из собственного чрева» — интонациями: об этом я и мыслить не смел перед собственной музыкальной совестью. Мелькнуло соображение: а что если попробовать особым образом почитать летописные материалы русских городов. Особым образом — для меня значило вслушиваться в язык, в речь, интонируя документ. Действительно, помогло: в голову начали приходиться свежие, пластичные тематические образы содержательного эпического склада. Либретто в целом мне нравилось, особенно вокальностью языка, хотя и написанное преимущественно прозой. Интрига же вяловата: необходимость развить женский сильный характер через всю оперу вызвала натяжки в построении действия. Так как для меня центр тяжести лежал в «движении нижегородского ополчения» к Москве и в поднимающейся волне народного патриотизма, я решил пока не углублять лирической стороны. Стал добиваться усиления движений *pro* и *contra* ополчения среди стоящей на стороне поляков части бояр и их приверженцев (впоследствии, во второй редакции оперы этот драматический мотив выявился у меня очень ярко благодаря дополнениям в либретто). Постепенно выкристаллизовались музыкально характеры князя Пожарского и гражданина Минина: я нашёл интонации, различающие «иные качества и оттенки» одинаковых свойств: мужества, эпического владения собою, своими помыслами, умной энергии и силы воли. Вообще опера получилась «мужскою» и приходилось тщательно детализировать интонации разнохарактерных действующих лиц. «Насквозь вокальный стиль» заставил меня искать технических возможностей не заслонять оркестром многоликие вокальные характеры. Наконец я попробовал записывать оперу. Уже со второй картины — народная сцена, речь Минина, рассказ Пожарского, призыв народного ополчения, в Нижегородском Кремле — вся моя робость пропала. Картину я «взял одним дыханием, одной хваткой», и она действительно удалась, что впоследствии года через два мне удалось проверить при исполне-

нии этой сцены на Ленрадио с солистами и оркестром. Тут сразу и выяснилась форма: развитие вытекало из чередования массовых хоров с диалогами и мужскими ансамблями и с ораторским стилем монологов — патриотических речей и воззваний. Оркестр должен был симфонически восполнять и досказывать «вокальное действие» в интермеццо-междудействиях, во вступлениях к актам и увертюре (в первой редакции её ещё не существовало). После Нижегородской сцены сочинение пошло невероятно быстро. Воображение гнало меня. В результате, записав всё, я естественно надорвался. Клавир пришлось послать в Москву. В конце года я узнал, что опера прослушана и принята. Поправившись, начал инструментовать. Прошло несколько месяцев. В Горьком хотели ставить «Минина». Был отказ из Москвы: эта опера сочиняется для Большого театра. Мне же сообщены устные данные о желательности второй более расширенной редакции. С замечаниями я был всецело согласен: написал увертюру, ещё несколько симфонических «междудействий», ввёл пролог к сцене в Нижегородском Кремле (Минин на берегу Волги и большая ария), а главное уговорил либреттиста добавить драматическую сцену борьбы народа с воеводой в одном из приволжских городов на пути нижегородского ополчения: мне хотелось противопоставить здоровое народное чувство государственности ограниченной пораженческой психологии воевод. Как я был счастлив, когда мне удалась вся эта сцена!³² Хотелось верить, что теперь опера завершена, и я продолжал инструментовку. Через год, приблизительно, по окончании второй редакции меня срочно вызвали в Москву — значит, в начале 1938 года. «Где вторая редакция?» — Я ответил: «год почти, как послана сюда в театр, о чём я уведомлял». Тогда были высказаны соображения о желательности третьей редакции. Вернувшись в Ленинград, я, не меняя плана и сущности содержания, сделал ещё несколько поправок и дополнений и известил об этом «заказчика». Ответа не последовало. Об опере моей больше не вспоминали. Я же делал вид, что не разумею того, что понял давно: вся проволочка с «Мининым» происходила, пока не решился вопрос с постановкой «Ивана Сусанина»³³. Как только этот вопрос был решён, к судьбе

32 Кажется, в 1939 году она тоже исполнялась на Ленрадио и я смог проверить её звучание: оно в точности отвечало — до деталей — слышимости во время сочинения. — *Примеч. мемуариста, помещённое в основной текст и предваряемое указанием на левом поле (см. л. 27): «NB в скобке — это сноска!»*

33 Советская премьера оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин» (бывшей до революции «Жизнь за Царя») состоялась 21 февраля 1939 г. в Большом театре, дирижёр С.А. Самосуд, обновлённое либретто С.М. Городецкого, режиссёр Б.А. Мордвинов.

моей работы интерес пропал. Как будто я собирался конкурировать с Глинкой или будто бы великая эпоха в жизни русского народа в его борьбе за государственность не может вызвать ещё многих и многих художественных произведений, иных, чем опера Глинки.

Я не касаюсь неведомых мне внутренних соображений театральных дирекций. По линии художественно- и технически-музыкальной со мной никто обстоятельного и серьёзного разговора не вёл. Высказывались общедраматургические соображения: что-то добавить, что-то развить. В борьбе за мои оперно-исторические концепции, за «1812 год» и за «Минина», сущность дела для меня заключалась в новой установке советской оперной тематики: против привычной трактовки русского народа как народа с антигосударственной и анархической психикой. Даже в художественно-гениальных музыкальных драмах Мусоргского эти тенденции не скрываются. И в «1812 годе», и в «Минине», и в балете «Партизанские дни» я стремился выявить здравый государственный патриотизм народных масс, вовсе не нуждающийся в опеке. Таким образом в идейно-художественном плане моё отстаивание своих композиторских прав являлось следствием борьбы за русскую патриотическую тематику в советском преломлении. Только воевали-то со мною не очень ладно: замалчиванием и проволочкой, мешая творческому росту. Внутренняя дисциплина и постоянство труда, мне свойственные, продолжали во мне жить независимо от неудач, и в проработке темы «Минин и Пожарский» я многому научился. Бытовой характерный речитатив «Казначейши» уступил здесь место «речи» эпической, возвышенно-ораторской и взволнованной и драматической. Мелодии ширились и разветвлялись, давая «сок» для больших арий. В ритмы входила неторопливая величавая спокойная поступь. Словом, опыт был большой. Оглядываясь назад с благодарностью, что пришлось хорошо поработать, изумляешься теперь одному: что приходилось вести борьбу за столь теперь естественную идейную линию — за тематику о русском народе как народе государственным.

* * *

О ходе работы и о судьбе моей татарской оперы «Алтын чеч» (1938) рассказывалось раньше [см. *первую часть настоящей публикации, вып. 29 журнала ИМТИ, 2023. — Ред.*]. Там же я обстоятельно останавливался на ценности для меня этой работы. Не унывая и не сдаваясь, я начал обдумывать планы следующих опер. Пусть я их напишу для себя. Для моего музыкального развития творческое их выполнение необходимо, а там будет видно. К сожалению, в один из театров я сообщил о самом существенном из своих намерений. Случайно

или нет, но тема эта вскоре стала фигурировать в предполагаемых постановках театра, заказанная другому композитору. Ещё через некоторое время появилась она же, как опера в работе, ещё в одном периферийном театре. И тем не менее оказаться от неё я не мог.

Давно, году в 1925–[19]26, писал я цикл статей для полуучебной-полухрестоматийной книги, цикл статей о музыке у русских писателей-классиков³⁴. Очень внимательно вникая в данном плане в драматургию Островского, я обнаружил там изумительно пронизательные реплики и размещения музыкальных вставок. Оказалось, что все они эмоционально на месте как раз там, где необходимо, чтобы взволнованная речевая интонация «перелилась» в музыкальную³⁵.

³⁴ См.: Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Пособие для школьных и клубных работников / Сост. М. П. Сокольников и И. Н. Кубиков при участии И. Глебова. Иваново-Вознесенск: «Основа», 1927. В данном сборнике Асафьеву принадлежат статьи, написанные по модели «литератор и музыка». Они о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тургеневе, Кольцове и Никитине, Некрасове, Льве Толстом, Достоевском, Помяловском, Решетникове, Островском, Белинском, Добролюбова, Герцене, Глебе Успенском, Салтыкове-Щедрине, Чехове, Короленко, Горьком, Блоке, Серафимовиче, Демьяне Бедном и Ленине. Кроме того, там опубликованы материалы более общего характера о музыке у футуристов, декабристов, народников и т.п.

³⁵ Самое значительное для моего слухового развития событие заключалось в живом творческом познании пентатоники, до того времени оставшейся для меня мёртвым звукорядом, вернее, зашифрованным звукорядом в облике так называемой «китайской гаммы». Я приучил слух свой строго различать ступени этого звукоряда, и для меня вскоре стало интонационно не безразличным, с какой из его ступеней начинается гамма, качественно небезразличными стали интервалы и их взаимосвязи внутри гамм. Словом, за мелодизированным рядом Словом, за механизированным рядом «пяти тонов» я почувствовал жизнь звукоряда: то, что было трудно наблюдать в европейских, с детства механизированных «заштукатуренных» пальцами, а потому и омертвелых для слуха гаммах. Слышание творчески, а не механически интонируемой – благодаря моим упорным устным упражнениям в течение дальних прогулок – пентатонной гаммы и вызывание из неё мелоса и полифонности вскоре привело слух мой к ряду открытий «интонационной динамики» в других звукорядах, а также к иному ощущению процессов образования и кристаллизации в сознании тетракордности «без вводнотонности» при наличии полутона и т.д. – словом, к слуховым наблюдениям за неслышимыми или недифференцировавшимися в моем сознании интонационными «тонкостями». А может быть, века были необходимы человеку на их различение среди хаоса glissando и шумов и их приручение к слуху, их организацию и их закрепление «общественным ухом». Я понял, например, что существует различие между интонационным ощущением интервалов увеличенной кварты и уменьшённой квинты вне ощущения, скажем, ноты *си* как вводного тона, и ощущением этого же интервала очень развитым – европейским – слухом как «тритона» с возросшим уже

С той поры покоя мне не давали: либо «Бесприданница», либо «Гроза», как канва для оперы. Победила «Гроза», и в 1939 году я взялся за неё усердно. Задачу перед собой поставил трудную: писать только по Островскому, на его прозу, «без отсебятины» и посторонних добавлений, и не соваться даже в переписку Островского с композиторами. Сделать оперу не только сугубо вокальной, но и «вытащить» из прозы мелодические контуры всюду где возможно, и для напевного речитатива, и для ариозных лирических фрагментов, и для драматических дуэтов и арий. Я решил упорно преодолевать вокально-мелодическим развитием декламацию монологов и диалогов. Вставал вопрос, из чего получить хор, ибо нельзя было строить громадную пятиактную оперу из «высказываний» отдельных персонажей. Вдруг мысль: «Гроза» — волжская весна. Волга живёт песнью: плывут разнообразные барки, идут артели бурлаков, разгуливают вечерами лодки с молодёжью, ночной порой в садах и оврагах — любовь, а днём в праздничные дни на бульварах игры и пляс — всюду, во всём тут хоровая песня. Так я и сделал. Сквозь всё действие «врозь» слышатся с Волги хоровые ансамбли разного состава, смотря по смыслу и содержанию сцен. Иногда пение хора входит в действие, сливаясь со сценическим диалогом и порой симфонически углубляя драму. Оркестр я тоже решил развивать, воссоздавая в нём драматическое действие параллельно сценическому и лишь моментами передал ему роль только сопровождения. Так сложились основные интонационные пласты. Самым сложным для решения продолжал оставаться сольный вокальный стиль. Постараюсь возможно точнее проследить за своими мыслями — исканиями и соображениями. Проза Островского представляла собою превосходный **вокал**. Я хорошо держал в своей слуховой памяти интонации пьес Островского в знаменитом ансамбле «старой Александринки»: Варламов³⁶, Давы-

«чувствительным» ощущением «вводнотонности» и постепенного её усвоения и кристаллизации. В татарских напевах я наблюдал включение в пентатонику полутона, но ещё не как водного тона. В европейской музыке есть существенная интонационная разница в ощущении так наз. «проходящих» нот в гармонии XIX в. и, скажем, в баховской полифонии: то, что там интонационно вполне естественно и принимается слухом «без возражений», то здесь в гармонии — жёстко (напр[имер], многие нахождения, «наскакивания» тонов друг на друга). И опять вспоминается Лядов с его заповедью: «всё можно в музыке, но это всё надо уметь оправдать». Я бы теперь добавил: оправдать интонационно, убедительностью слышания, смыслом звуковысказывания. — *Примеч. мемуариста, занимающее две страницы (см. л. 29 об. и 30 об.)*

³⁶ Варламов Константин Александрович (1848–1915) — Заслуженный артист Императорских театров, сын композитора А. Е. Варламова. Выдающийся актёр универсального дарования, сыгравший на сцене

дов³⁷, Медведев³⁸, Аполлонский³⁹, Ходотов⁴⁰, Потоцкая⁴¹, Стрельская⁴², Савина⁴³, Рощина-Инсарова⁴⁴ и ещё сильные иные. Хорошо до сих пор слышу Варламовское «полногласие», его бесконечно богатые пере­ливы и нюансы его «о» и «а», словно в этих интонационных перели­вах сосредоточивался неисчерпаемый речевой смысл. Именно, надо было слышать Варламова, чтобы понять, как интонационна в своём выражении мысль драматурга Островского и как, оживая в тончай­ших смысловых оттенках «напевной речи», она снова у слушателей становится эмоционально воспринятой мыслью. А это же вот-вот и опера: стоит лишь перевести речевые интонации на «точные весы» музыкальных интерваллов. У композитора всё то же: мысль, рождённая действительностью, становится интонацией, получает отчётливый музыкальный облик и форму, воспринимается слушателем как эмоция и опять перерождается в мысль. Если только слушатель не остановится на чувственно-эмоциональном восприятии музыки.

Александринского театра около 1000 ролей в трагедиях, драмах, операх, опереттах, балетах и водевилях.

- ³⁷ Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя Горелов Иван Николаевич, 1849–1925) — актёр, режиссёр, педагог, Заслуженный артист Императорских театров, Народный артист Республики. Выступал в составе трупп Александринского (1880–1924) и Малого (1923–1925) театров, знаменитый исполнитель русского классического репертуара.
- ³⁸ Медведев Пётр Михайлович (1837–1906) — потомственный актёр, также режиссёр и антрепренёр, Заслуженный артист Императорских театров (в Александринском служил с 1890), исполнитель преимущественно характерных ролей.
- ³⁹ Аполлонский Роман Борисович (1862–1928) — танцовщик и актёр, Заслуженный артист Императорских театров, известен исполнением как драматических, так и характерных ролей, один из пионеров немого кино.
- ⁴⁰ Ходотов Николай Николаевич (1878–1932) — актёр и драматург, Заслуженный артист Императорских театров, Заслуженный артист РСФСР, один из создателей жанра мелодекламации, выдающийся драматический исполнитель.
- ⁴¹ Потоцкая Мария Александровна (1861–1938) — актриса и антрепренёр, Заслуженная артистка Императорских театров (в Александринском служила с 1892), обладательница универсального дарования, сыгравшая десятки ролей в разных амплуа.
- ⁴² Стрельская Варвара Васильевна (наст. фам. Старова, 1838–1915) — танцовщица и актриса, Заслуженная артистка Императорских театров, выступала в драмах, балетах, в комических и характерных ролях.
- ⁴³ Савина Марья Гавриловна (в девичестве Подраменцова, 1854–1915) — потомственная актриса, общественно-театральный деятель, Заслуженная артистка Императорских театров, одна из «звёзд» труппы Александринского театра в годы его расцвета, обладательница широчайшего артистического диапазона.
- ⁴⁴ Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (наст. фам. Пашенная, 1883–1970) — потомственная актриса, служила в Суворинском (с 1905), московском Малом (с 1911), Александринском (с 1916) театрах, с 1918 г. — в эмиграции, работала в Риге, Риме, Париже.

Но что же такое в простейшей своей интонационной сущности вокал, вокальность. Это — эмоциональный смысловой тонус звуковой или, вернее, голосовой человеческой «речи» (безразлично в данном случае, речи словесной или «тональной» — музыкальной), речи как высказывания, оттенки которого имеют опору в выразительной «игре» открытыми и закрытыми, широкими и узкими гласными. Согласные являются «красочными компонентами» этой игры. Явления данного рода прекрасно обнаруживают себя и наблюдаются в ораторской речи и безусловно ведомы всем искусным ораторам и умным, разбирающимся в смысле и значении интонации, драматургам (Кальдерон, Шекспир, Расин, Мольер, Гоголь, Островский). Я склонен думать, что оттого и оказалась Италия на первом месте как особенно вокальная страна, что античное римское ораторское искусство было не только логически-риторским, но интонационным^{45 46}, каким было и следующее католическое ораторство, вплоть

⁴⁵ См. сноску на след. странице. — *Примеч. мемуариста.*

⁴⁶ Интонационным — в смысле мастерски отшлифованного владения техникой «вокализации», сочетанием и нюансировкой гласных звуков и тембровостью слияний с согласными. И потому впоследствии, в столь быстром прогрессе вокального искусства — итальянского *bel canto* — нельзя видеть причины этого явления только в первых качествах итальянского языка, как языка преимущественного для пения. Причины лежат глубже — в уходящей вдаль великой культуре речевого «вокала», развившей эмоционально-тончайшую «голосовую инструментовку гласных» в целях безусловного давления на чувства слушателей. Конечно, не это искусство создало оперу и мелодию *bel canto* в позднеренессансной Италии, но без него быстрый расцвет *bel canto* тоже немыслим. Повторяю, сущность дела тут не только в итальянском языке. И у нас в России XIX века борьба с «итальянщиной в опере» и реформаторство Даргомыжского имело причиной не только «вкусовое отвращение» к якобы пошлой музыке. Суть заключалась в нарождающейся новой системе «вокализации» — в характерности, идущей на смену гладкости, «переливчатости» итальянского *bel canto*. Впоследствии нападки кучкистов на вокальный стиль Чайковского объясняются той же разностью систем. И не только на Чайковского, но и на Глинку. Стасов, например, преклонявшийся перед Глинкой, не дооценивал его романсов: ему, страстному поклоннику характерологического музыкального стиля Даргомыжского и Мусоргского, конечно, претила классически уравновешенная «вокализационность» (не о мелодии идёт речь, а об искусстве сочетания слова-тона) романсной стилистики. В этом отношении в своих операх Глинка был более национален. Аналогию подобным явлениям в русской поэзии представляют споры за и против Пушкина и Некрасова, имевшие корни и в соответственных сдвигах в языке, вследствие сдвигов в общественном сознании. — *Примеч. мемуариста, занимающее две страницы и прославляемое указаниями: «Сноска (мелкий петит)» (л. 31 об.), «(сноска, продолжение)» (вверху л. 32) и «(На след[ующей] странице продолжается изложение основного текста)» (внизу л. 32).*

до грозных терцин Дантовского «Ада» и огнём обжигавших речей Савонароллы. В своих прогулках по городкам и селениям Италии в маленьких *chiesa*⁴⁷ я нередко встречал священников — «маленьких Савонаролл», на вульгарной латыни внушавших прихожанам кары ада, но интонируя превосходно в отношении осмысленности экспрессии. Ораторски-интонационно создавалась латинская месса и из искусства ораторской вокализации складывался грегорианский хорал. В XVI веке этим искусством обладали протестантские проповедники, и их протестантский хорал оттого же и является столь ораторски-пафосно экспрессивным. Рационализм управлял их мыслью, но его выражение в проповедях было эмоционально-интонационным и ораторски-вокализационным. Одно дело читать лютеровский перевод Библии, другое — стараться, читая, слышать интонации этого сочного языка и «игру» его созвучий. И право же, между интонациями лютеровской Библии, хорала и искусством Баха ощущается непрерывность эволюции. А вокализация вагнеровских поэм-либретто? Не та же ли нить, только заглушённая обнажённой чувственностью поздней романтики и отсутствием риторского чувства меры.

В своём дальнем странствовании по интонационно-вокализаторской культуре я вовсе не так безнадежно удалился от «вокала» Островского. Сам хорошо помня «ансамбль александринцев» и темпы их сценической речи, а также знакомясь с материалами о других выдающихся исполнителях Островского, я думаю, что не такое уже малое место в воздействии его драматургии занимает его великолепное интонационное мастерство и чуткое смысловое вокализаторство.

С этой точки зрения и стал я вчитываться в «Грозу», ища путей к извлечению из текста вокальных форм и также к принципам сокращения текста. Петь всё было бы нелепостью. Вскоре подметил я любопытное явление в тексте Островского. Наличие в его прекрасном языке двух пластов. Один пласт от сочной устной живой русской речи с безусловно образцовым «вокалом», что и создаёт её сочную напевность. И другой пласт — речи печатной: журнальной, газетной, обыденной, всяческой книжной прозы с её бесконечными «ведь», «который», «потому что» — словом, с неизбежно будничными связками, вовсе не вяжущимися с драматургическими интонациями. Так я нашёл естественный принцип сокращения. Потом убирал повторы. Потом некоторые рассудочные сентенции. Потом народнически типичные остановки, вставки-узоры для разрисовки

быта, вроде речей странницы и т.п. Тогда стал выкристаллизовываться язык действия и характеров. Метод развития я применил глинкинский: вокруг каждого образа-характера комплекс ему присущих интонаций-попевок и подголосков, «опеваемых» и голосами и оркестром: распевочное развитие. Только инструментальная драматическая тема-интонация грозы прорезывает ткань угрожающим лаконичным штрихом. Катерину я задумал в противоположность обычным толкованиям как женщину жизнерадостную, жаждущую приволья, ласки, любви, радости. Особенно с весной пробуждается в ней свойственная её природе полнота чувства. Она не пассивная натура, не обречённая мученица. Как и Кулигина, её влечёт весна, обновление жизни. Она жертва надвигающейся весенней, разрушающей все устои и разбивающей засовы и замки «кабанинского быта» обновленческой жизненной грозы. Она не в состоянии дожить, дотерпеть до неё. Но после её смерти старое, загубившее столько жизней, тоже осуждено на гибель. Эту антитезу я решил симфонически, через всю оперу противопоставив лаконичной «интонации-стреле» грозовой темы — плавную тёплую русско-ренессансную тему распускающейся весны и женской души Катерины. Расцветением этой темы и кончается опера. Катерина у меня эмоционально задушевное меццо-сопрано. Кабаниха, наоборот, властное жёсткое драматическое сопрано. Этот образ у меня упорно ассоциировался с Сусанной в «Хованщине» Мусоргского. Очень вырос у меня по своей значительности образ и характер Кулигина, тоже, как и Катерина, ренессансный образ драмы. Его резонёрство я — средствами музыки — поднял до ярких эмоциональных обличий. В противоположность пассивно-теноровой лирике Бориса выдвигаются его то язвительные, то спрятавшие свои обиды, то раздражённые невежеством, то нежно созерцательные при любовании природой — интонации характерного тенора.

Я позволил себе очень [на]долго остановиться на своей концепции «Грозы» и методах работы над ней. Чувствую, что долго. Но быть может кому-нибудь покажется небесполезным разъяснение всех длительных стадий моего пути в плане творческого опыта, притом принципиального, издавна, почти всю жизнь обогащаемого. К тому же я слышал несколько раз⁴⁸ пятый акт «Грозы» в превосходном камерном исполнении и проверил свой слух: никаких поправок не потребовалось. Свидетелями пусть будут артисты-исполнители. И хотя я в этой работе — анализе своего композиторского опыта

⁴⁸ Я считаю поучительные для себя репетиции, так как концертных исполнений было два. — *Примеч. мемуариста.*

[–] не называю исполнителей своих произведений, так как пишу не мемуары, в данном случае я не могу не сделать исключения и не высказать моей признательности артистке О.Н. Головиной⁴⁹. Она исключительно чутка и с образцовым вокальным мастерством провела партию Катерины. Но моя признательность идёт ещё и сверх этого. Она и не знала, как важно мне было проверить и свой талант, и опыт, и метод, и знания, и чувства композитора на этом образе, где я обобщил всё для меня дорогое и ценное. Кроме того, признателен я Ольге Николаевне и за отсутствие тени высокомерия по отношению ко мне, к чему я не привык. Например, после успеха «Бахчисарайского фонтана» единодушно установился тон, что композитор — ровно ничто в этом деле. Было очень горько, очень больно стараться стать выше обиды!..

Запись музыки «Грозы» шла с трудом. Накопленный мыслью материал требовал скорейшей фиксации и точнейшей. А меня мучили нервные и ревматические боли. Приходилось писать стоя. Вдруг запись была прервана ещё одним неожиданным обстоятельством. Зимним вечером в период уже войны с белофиннами я вышел прогуляться по бульвару Профсоюзов к Неве около фальконетовского памятника. Темно было. Тихо. Синий свет редко скользящих трамваев. Прохожие пробегают тенями и их мало. Радио передаёт изысканный французский менуэт. Застывшая Нева. Величавый город. И вдруг сразу в мозгу вся во всех деталях музыкально-драматургическая концепция «Медного всадника»⁵⁰. Начало замысла в 1931–1932 около «Пламени Парижа» и незавершённой оперы «1812 год». Начало тогда не получилось. Потом через мои руки прошло в театре несколько проектных либретто «Медного всадника». Все они шли по линии наименьшего сопротивления: восполнять и разъяснять пушкинский замысел либо историей Петербурга, либо повестями Гоголя, либо сатирическими щедринскими чертами. Мне же казалось, что надо оставаться в пределах Пушкина. Предложить же плана я не мог. Лишь горячо приветствовал один пушкино-гоголевский вариант и рекомендовал его дирекции. Решив, что опера сочиняется, я на время покинул свои думы о «Медном всаднике». Работы всегда было много. Иногда справлялся, как идёт дело с оперой: талантливый композитор, занимавшийся ею, меня интересовал. Слухи ходили неопределённые,

⁴⁹ Головина Ольга Николаевна (1902–1975) — оперная певица (меццо-сопрано) и педагог, Заслуженная артистка РСФСР (1940), солистка Ленинградского Малого оперного театра.

⁵⁰ Музыка 1-й редакции симфонии-монодрамы «Медный всадник» записана в период с 1 декабря 1939 г. по 5 января 1940-го, 2-й редакции — в сентябре 1942 г. Не инструментована, не издана.

а расспрашивать его мне казалось неудобным: тема была для меня безразличной. А всё же изредка я вспоминал и «Всадника», и пережитое ещё так недавно наводнение. Теперь, захваченная «Грозой», мысль моя, казалось, совсем выключила остальные проекты. Я работал днём и ночью. И вот, как назло, в данный зимний вечер мне, для меня, всё стало ясно: «Медного всадника» надо решать и симфонически, и театрално-оперно одновременно как монолог поэта о своей жизни. Пушкинские образы: конфликт с читателем (книжная лавка Смирдина и в ней «разговор книгопродавца с поэтом»), с властью («предполагаемый разговор с царём»), расхождение с друзьями («Что дружба — лёгкий пыл похмелья»), прах романтической любви (один в Гавани около разрушенного домика Параши), далее ночная сцена со Всадником и утром опять один (Евгений) у Невы. Но смертью его кончать не хотелось. Я решил как заключительный монолог дать элегию: «Минувших дней угасшее веселье...», особенно ради заключительных стих[ов]: «Но не хочу я, други, умирать...» Таким образом, опера «Медный всадник» решалась как драма-монолог, как ряд встреч поэта, выкинутого судьбой на берег («Арион»), с окружающими «масками» (книгопродавец, царь, друг), великолепным городом, с Невой, наконец, с разбушевавшейся стихией и «маской государства» (Всадник). Перед этой последней встречей я вводил в речитатив-монолог Евгения жуткую арию-элегия: «Не дай мне, бог, сойти с ума». Вообще я стремился путь поэта отметить путём его элегий. Сквозь все встречи с живыми масками шла линия «Медного всадника», после наводнения сливаясь с ними. Стили всюду оставались пушкинскими, без каких бы то ни было посторонних перифраз, кроме нескольких выкриков или окриков в книжной лавке Смирдина. Получалось драматургически последовательное и симфонически логичное становление тем города, Невы, лирического романа и судьбы поэта. Порядок выкристаллизовался такой. I. Пролог. Тема Невы, голос — декламационный: «На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн, и в даль глядел», продолжение в пении голоса из оркестра с развитием тем города и Невы до слов: «Прошло сто лет». Здесь внезапная смена декораций: берег Невы у домика Петра I, берег ещё озеленённый. Поэт (Евгений) любит Неву и «юным градом» (продолжение стихов Пролога). Встреча с Парашей. Мечты о счастье. II. 1. Книжная лавка Смирдина. Томятся покупатели («новые стихи Пушкина»). Молодёжь увлечена. Старики брюзжат. Входит Евгений. Разговор книгопродавца с поэтом. 2. Набережная у Летнего сада. Поэт (Евгений): ария («люблю тебя, Петра творенье»). Встреча с другом. Расхождение. Подходит к Зимнему дворцу: «воображаемый разговор с царём» (монолог — ариозный речитатив). Садится в ялик. 3. Гавань. В домике у Параши. Лирика. III. 1. Наводнение. Евгений

у дома «со львами». При спаде воды пробирается к Неве. В Гавани: опустошение. Отчаяние. Одиночество. 2. Ночь. «Не дай мне бог сойти с ума» (ария Евгения). Перед Всадником. Сцена преследования. 3. Утро. У Невы (ария: «Минувших дней угасшее веселье...»). Так сложилась концепция в тот памятный вечер. Пришлось отложить «Грозу», потому что одновременно настойчиво зазвучала музыка. Напряжение было страшное, но досадно было упустить «случай», тем более что сочинение шло очень рационалистично, строго, с полным преобладанием интеллекта над материалом. В общем только что описанный план сохранился с незначительными изменениями, и музыка «текла» по этому руслу совершенно свободно, органически развиваясь, словно она продиктовала весь план. Стиль «Медного всадника» можно определить как полифонизацию многообразных интонаций «петербургского романса» в различнейших преломлениях от классической идиллии до «трагических ночей» Чайковского. Для роли Евгения нужен чуткий артист, лирико-драматический тенор с богатым диапазоном, интонационно гибким. Алчевского⁵⁷ не воскресить! Так и осталось это произведение «музыкой для себя». Я даже не пытался её кому-либо и где-либо показывать.

Вклинившись в «Грозу», эта музыка нисколько не помешала продолжению этого произведения совсем иного интонационного содержания. «Гроза» питалась от песенно-романсной лирики русского приволжского города, обогащённой мелодикой, выращавшей во мне под воздействием «речевого вокала» Островского. Никакой стилизации. Мелодия рождается в моём сознании совершенно произвольно. Только до сочинения, до творческого синтеза я упражняю свой интеллект на желанных мне стилевых истоках, что считаю для музыкальных театральных произведений абсолютно необходимым. В этом одно из существенных качеств музыкально-драматургического реализма. Сознание стилистических истоков своей драматической музыки, своего музыкально-интонационного словаря — это и не стилизация, и не какая-то рационалистическая предустановленность историка. Писатель изучает метод, характерный язык и письменные документы. Я изучаю то же — и ещё «интонационные документы». И потом главное: не люблю неопределённости в творчестве, хочу иметь представление, откуда рождается непроизвольное в моём

⁵⁷ Алчевский Иван Алексеевич (1876–1917) — оперный певец (лирико-драматический тенор) и режиссёр, солист Мариинского театра (1901–1905, 1915–1917), оперы С.И. Зимина (1907), Большого театра (1908, 1910–1912), Grand Opéra (1908–1910, 1912–1914) и многих других европейских трупп, участник «Русских сезонов» (1914), обладатель большого и разнообразного репертуара.

воображении. Смею думать, что Моцарт, создавая непроизвольно, прекрасно осознавал стилевые истоки столь различного «музыкально-интонационного словаря», как словарь “Titus”⁵², «Волшебной флейты» и Реквиема. Ибо стиль есть не что иное, чем осознанный отбор комплекса выразительных средств.

Закончив «Медного всадника» и «Грозу», записанных в виде мнемонических «рабочих клавиров», я не очень торопился с «переводом» этих клавиров в партитурный облик, зная, что внимания не будет. Оркестровал не спеша. Но на душе было тяжело, возможно от утомления, а вернее от обид: от странного как бы «несуществования» моих работ после полученного мною в 1938 году награждения. От хорошо дисциплинированного труда не хвораешь — мне ведомо это всю жизнь. Я падал духом. Что было делать? В подобных случаях лучший выход — уйти творческим воображением в острую трагическую тему и таким образом «переосмыслить» свои душевные тягости. Без всякой подготовки приступил я к давно меня дразнившему «Пиру во время чумы» Пушкина. Ещё перед столетием со дня смерти поэта я сочинил по просьбе режиссёра С.Э. Радлова несколько музыкальных фрагментов к его постановкам «Каменного гостя» и «Пира во время чумы»⁵³. Фрагментами «Пира» я воспользовался и для своей лирико-трагической оперы⁵⁴. Именно, оперы: я решил сочинять «Пир» в широком вокальном стиле так, чтобы, где есть только возможность, строить кантиленно-драматические эпизоды и арии. Колорит произведения получился очень мрачным, суровым, но зато я вышел из своего личного кризиса мужественно окрепшим и смог вскоре же заняться вплотную новой очень интересной и плодотворной для меня работой.

Азербайджанское Управление по делам искусств при Совнарком АзССР обратилось ко мне из Баку с предложением написать для бакинского Госуд[арственного] Театра Оперы и балета героико-эпическую оперу на сюжет из произведений великого поэта Низами к чествованию 800-летия со дня его рождения, т[о] е[сть] к весне 1941 года. Я согласился и просил прислать для ознакомления сценарий. Автором сценария оказался бакинский писатель-драматург Гейдар Исмаилов. Я просмотрел присланное: тема сюжета была

⁵² Опера Моцарта «Милосердие Тита» (итал. La clemenza di Tito, 1791).

⁵³ Материал «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» записан в клавире и партитуре весной и летом 1936 г. Премьера спектакля «Маленькие трагедии» в постановке С.Э. Радлова с музыкой Асафьева состоялась 12 февраля 1937 г. в Театре-студии под руководством режиссёра.

⁵⁴ Музыка драматической сцены «Пир во время чумы» записана в клавире 9–11 февраля 1940 г., не инструментована, не издана.

заимствована из поэмы Низами «Семь красавиц» — эпизод о славянской красавице. Я послал письмо в Баку с подробными своими замечаниями по сценарию. Вскоре завязалась у меня оживлённая переписка с Баку. По моей просьбе присылали все желанные мне материалы. Я попробовал изучать язык. Конечно, дальше первичных навыков дело тогда не пошло. Тогда я объяснил Исмаилову свой метод: что без ощущения живых интонаций речи, поэтической ритмики в музыке народа оперу писать невозможно. Главное же, надо услышать язык. Я просил дать мне сочинять балет, ибо через инструментальную народную музыку Азербайджана я разобрался бы в ритмах. Пришёл ответ, что для меня будет заказан хорошему поэту перевод либретто на русский язык в ритме русского классического стиха. Что самый сюжет «Славянская красавица» даёт право мне сочинять оперу как русскую оперу об Азербайджане. Что мне будут посланы народные музыкальные материалы. Моё дело их использовать по желанию. Действительно через некоторое время от народного артиста Бюль Бюля я получил прекрасные образцы народных напевов. Летом и в начале осени 1940 я был занят «Суламифью». Несколько позже из Баку в Ленинград приехал ко мне Гейдар Исмаилов. Он оказался приятнейшим человеком, и недели три провели мы с ним в дружеских беседах: он привёз русский перевод своего либретто (перевод делал поэт Леонид Зальцман), читал мне свой подлинник и мы сверяли смысл азербайджанского и русского стихов. Ритмика, конечно, была совершенно иная, об интонациях не приходится и говорить. Исмаилов мне много рассказывал об Азербайджане, об истории и народной жизни, о нравах, природе, литературе, искусстве. От него я познакомился со звучанием азербайджанского языка. После его отъезда я принялся за сочинение музыки, так как всё было обсуждено. На этот раз я впервые в моём опыте решил применить лейт-мотивную систему, из которой и вывести «симфоническое действие» в оркестре. Голосам же действующих лиц вести, по возможности, больше в мелодическом эмоциональном строе интонаций, избегая «русизмов», но не чуждаясь «славянизмов». Типично азербайджанскими ритмо-интонациями я мог пользоваться только там, где совпадали ритмы русского стиха с азербайджанским. Но как было строить лейт-мотивы? Часть из них (лирические) в облике русско-славянской напевной интонации, конечно, драматической. Другую часть (драматические, фантастические) я строил из элементов изученных мною ладовых качеств азербайджанской музыки. Лейт-мотивы вышли в достаточной мере выразительными и запечатляющимися в памяти. В ткани оперы наметились три интонационных пласта: лирико-драматические интонации Славянской красавицы (восточно-славянский узор с рус-

ской напевностью) и полюбившего её народного героя Сухейля; созерцательно-пантеистическая музыка Мудреца (образ Низами), учителя Сухейля, и природы, как источника знания и мудрости, сочеталась с архаично-суровой диатоникой народных сцен; пласт увядающего феодализма с его отживающими рыцарскими традициями и с разлагающей его философией отрицания и злобной агрессии в облике советника хана, построившего властью механистических рассудочных знаний «заколдованный замок». Славянская красавица томится в этом замке, освободить её стремится воинственная молодёжь, юноши гибнут в борьбе с беспощадной «машиной», пока богатырь Сухейль, по совету мудреца, не разрушает замок символом разумного труда — молотом. Наступает новая эра в жизни народа — эра светлого Разума и человечности.

Сочинение оперы шло уверенно и радостно. Слух мой находился на желанной мне высокой ступени зрелости. С техникой лейт-мотивов я справлялся лучше, чем ожидал. Я их не механизировал, развивая их скорее как инструментальные попевки и их варианты, чем как отвлечённые символы и симфонические темы. Всё же в оркестре получалось развёрнутое драматургическое действие. Вокальности я дал большой простор. Ввёл ансамбли, дуэты, контрастные смены вокальных форм, от камерно-лирических узоров пения заточенной в замке Красавицу до финальных ансамблей солистов, хора и оркестра. Словом, я чувствовал, что богатство сюжета, где органично сочетались элементы эпоса, лирики и драмы, даёт мне возможность щедро использовать все выразительные средства оперы. В течение работы ко мне из Баку приезжала представитель Управления по делам искусств АзССР и Дирекция Театра. За окончанным клавиром приехал в Ленинград главный режиссёр бакинской Госоперы. С ним я вновь (это был второй его приезд) подробно и детально прошёл и обсудил всё произведение. Не заинтересовался и ни разу не приехал только дирижёр. Но это нормальное высокомерие!.. Мне сообщили, что к 1 мая 1941 года опера уже была разучена солистами. Я напряжённо записывал партитуру и ехать в Баку решил осенью. Всё шло, казалось бы, хорошо. Я встретил небывалое к себе внимание, заботливость и помощь в своей работе. Культурнее и приветливее такого отношения я не знаю. И всё-таки над «Славянской красавицей» судьба опять выиграла свою игру. Что, казалось бы, могло случиться? Партитуру я лично кончил в срок (в начале июля 1941 года). Но уже началась Великая отечественная война. К сожалению, в Баку решили переписку партитуры и нотного материала заказать в Ленинграде, с Лен[инградским] Союзом Советских композиторов у них был заключён договор. Только 15 июля заведующий бюро переписки взял у меня рукопись. В августе он уехал из Ленинграда, не считая

даже нужным уведомить композитора о ходе работы. Лишь в декабре 1941 г. дошёл до меня из Баку запрос, где же нотный материал «Славянской красавицы»? До них оказывается дошло два акта из четырёх, но какие — неизвестно. Кто их и откуда посылал — тоже неизвестно. Моя рукопись партитуры, к счастью, осталась у меня, но постановка очевидно сорвалась⁵⁵.

Вот, если эта книга когда-нибудь станет известной в Баку, пусть там знают, что я честно сдержал своё обязательство и закончил свою работу в срок. Что мне очень больно за случившуюся по чьей-то небрежности и проволочке задержку, а быть может и пропажу. За проявленное ко мне внимание и этическую поддержку я ответил — в том, что касалось лично меня и моих способностей — творческой признательностью, стараясь создать лучшее, что был в силах. Остальное зависело не от меня.

Среди недоведённых до конца моих музыкально-театральных работ последних лет я особенно жалею балет на музыке Чайковского «Снегурочку», заказанный мне ещё в 1939 году Ленинградским Государственным Малым оперным театром. Мне хотелось сделать не механический монтаж, а органически-слаженный «четвёртый» балет Чайковского на тему о русской весне и психике «весенности» с её своеобразной романтической тягой в новое, в неизведанное, когда не «сидится на месте». Я давно подметил в музыке Чайковского это «шубертовское» “Dahin”, но только в русской нюансировке и настройке. Тема «Снегурочки» давала в данном отношении много возможностей и места для построения своеобразного сплетения лирико-симфонических и танцевальных циклов. После долгих обсуждений с либреттистом Ю.О. Слонимским и балетмейстером В.А. Варковицким логики сценария, для меня, наконец, выкристаллизовался музыкально-драматургический план и те фрагменты музыки Чайковского, которые должны были бы войти в него. Основывался я на методе «переосмысления интонаций» и «смещения жанров» в сторону симфонизации фортепианных лирических пьес и особенно романсов. Словом, это было продолжением метода «Пламени Пари-

⁵⁵ Музыка оперы «Славянская красавица» («Волшебный замок») написана в клавире в период с 28 ноября 1940-го по 16 марта 1941 г., оркестрована, не издана. Предполагалась к постановке в мае 1941 г. в Театре оперы и балета Азербайджанской ССР, режиссёр В.Р. Раппопорт. О дальнейшей судьбе сочинения можно узнать из доклада К.Я. Насировой «К истории создания оперы “Славянская красавица” Б.В. Асафьева», сделанного на XXIII Международной научной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России» 22 марта 2023 г. (запись: <https://www.youtube.com/watch?v=De4hReitSuQ>, временной ориентир 3:08:04).

жа», однако, без всякого сочинения своей музыки. Оркестровать бы пришлось всё заново в стиле Чайковского, но с учётом требований балета и драматического развития. Из наиболее популярных романсов для их оркестрово-симфонического «пересказа» (конечно, без всякого участия голоса) я выбрал четыре, как основные эмоциональные «точки», разрешающие «наплыв» действия. Именно: в конце балета, как финал — романтический, но противоположный «тристановскому» утверждению смерти, — я предполагал поместить в симфонизированном, а не в виртуозно-салонном облике романс «То было раннею весной». Оркестровое решение уже сложилось в моём сознании. Завораживающую власть деда Мороза над Снегуркой удавалось хорошо симфонизировать через «Колыбельную песню»: «Спи, дитя моё, усни». Обнажив эмоционально-драматическую природу «запылённого банальным исполнением» романса «День ли царит» и повысив его динамику, я добился ярко-напряжённого интонационного преображения всего строя его волнующей лирики. Тем более, что удалось проследить связь романса с другими «ми-мажорами» у Чайковского и оттого уже вполне закономерно интонационно-симфонически его переосмыслить, не трогая музыки. В новом облике романс становился финалом II акта балета: в природе решительный переворот на весну, к теплу, тронулась река, начался ледоход, а в сердце людей бурно запела любовная страсть и родилось стремление к росту, к жизнедеятельности, к раскрытию всех своих творческих сил. Четвёртый романс «Скажи, о чём в тени ветвей» я претворил в один из центральных по сдержанной силе лирического «высказывания» влюблённых «хореографических дуэтов» (adagio). Из отобранных мною для сценического действия фортепианных пьес большую роль получил ряд пьес из цикла «Времена года», несколько вальсов и особенно «Детский альбом» (почти весь). Значительную долю этого материала я успел оркестровать до начала Отечественной войны. Оркестровал я сообразно месту каждого фрагмента в драматическом развитии, т.е. не безотносительно-вкусно, а драматургически-целесообразно. Тем самым я надеялся избежать дивертисментной чересполосицы и добиться чёткой симфонической связности и цельности. Впрочем, оркестрованные пьесы «Детского альбома» и сами по себе образовали довольно занимательную оркестровую сюиту — симфонические миниатюры. Вообще для меня становилось в этой работе всё более и более ясным давно предчувствуемое предположение: что при переводе фортепианного Чайковского на оркестрово-симфонический язык ценность и свежесть интонаций возрастали, ибо «снимались» навеянные и мешански-обывательским и педагогически-рутинным исполнением десятков лет слои «интонационной копоти». Вещи

светлели и раскрывали свою подлинно симфоническую природу и свое ритмо-мелодическое развитие. Происходило нечто подобное расчистке старых икон. Решаюсь здесь рассказывать про свою невольно неосуществлённую работу, про этот незавершённый опыт только ради любопытных деталей, раскрывавшихся в процессе его реализации. И мне очень-очень жаль, что работу над «Снегурочкой» пришлось остановить в самом разгаре. Впрочем, нет худа без добра, и теперь (пишу об этом в конце февраля 1942 года) она, по-видимому, перерастает в самостоятельное моё сочинение, в симфонию «Времена года» с той же, но углублённой концепцией: к солнцу — от зимы через раннюю весну к лету и далее от плодоносной осени через зиму к празднику солнцеповорота. Тему связываю и с русским народным календарём и поверьями крестьянства, и с древнейшими солнечными мифами человечества. Не знаю, насколько удачно реализуется этот замысел, но повествую о нём здесь, как о постоянно происходящих в сознании композитора процессах «жизни и перерастания» идей и немыслимости «пропажи» органически вкоренившихся, как необходимых в творческом развитии, замыслов. Не воплотившись, они мучают сознание и слух, как мозг учёного не знает покоя перед вот-вот предощутимым открытием. Отрыв от «Снегурочки» был для меня тягостен ещё и потому, что предстояло вновь близко-близко соприкоснуться с музыкой Чайковского, с которой в моей жизни мною пережито было так много хорошего. Кроме того, очень сжато и кратко изложенные мною в памятке ко дню столетия от рождения Чайковского⁵⁶ мысли могли в работе над «Снегурочкой» получить и своё конкретное выражение, и дальнейшее развитие, и обоснование. Но так или иначе, в том или ином облике, тема «Чайковский», как и тема «Глинка», очевидно будет владеть мною до конца дней моих, реализуясь по мере сил и возможностей. Сейчас пытаюсь исследовательски воплотить свои давние изыскания по «Евгению Онегину» и «Руслану», теперь, по-видимому, обоснованно оформляющиеся и кристаллизующиеся⁵⁷.

⁵⁶ Асафьев Б.В. Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840–1940. М.; Л.: Музгиз, 1940.

⁵⁷ Оба текста по замыслу автора явились составляющими многочастного мемуарно-исследовательского полотна «Мысли и думы», работать над которым Асафьев начал осенью 1940 г. Первая книга из упомянутых издана отдельно от других работ учёного: Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» – лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л.: Музгиз, 1944. Вторая книга вошла в трилогию о Глинке в качестве центрального раздела: Асафьев Б.В. «Руслан и Людмила» // Асафьев Б.В. М.И. Глинка. М.: Музгиз, 1947. Кн. 2. С. 123–210.

Незадолго до войны произошла у меня памятная навсегда встреча, на живом примере убедившая меня, что деятельный творческий слух, интонационно осваивающий впечатления действительности, существует до профессиональной подготовки и что, следовательно, своеобразный «устный интонационный словарь» каждой данной эпохи принадлежит каждому музыкально чуткому человеку. Приехал ко мне юноша, колхозник, из-под Ярославля. До него как-то дошла молва, что есть в Ленинграде музыкант, не отпугивающий от себя «неподготовленных». Рассказал он мне, что любит русские стихи, особенно Кольцова и Некрасова, и что, читая их, он тотчас слышит напев, свой напев и поёт их. Он немного пел в хоре. Чуть бродит пальцами на фортепиано и выучился нотам, но записывать ему трудно. Музыка любит беспредельно, знает, что учиться надо серьёзно, долго: «а иначе и быть не может!» Что готов работать вдвойне, тройне, лишь бы учиться музыке. Пока я ещё не удивлялся. Спросил его, пишет ли что-нибудь, кроме напевов для стихов? — «Как же», был ответ, «хорошо слышу в себе скрипку, только не знаю, как для неё пишут, а записывать стараюсь». Посмотрел я его записи. Конечно, с техническими неловкостями, но все намерения ясны и выявить их нетрудно. Его напевы на стихи — песенно-романсные, очень русские, со своим лирическим пошибом. Ритм и интонации стихов ощущает верно. Влияний пошлых песен нет. Вообще нет штампа. «Скрипичные» записи меня просто поразили: иной стиль, иной диапазон, иной рисунок, явно инструментальный, вовсе независимый от стиховой метрики. Несомненно интонационное «слышание скрипичности» при неумении чётко оформить. Но слышит себя верно. Много фантазии, мелодического развития, лирического, мужественного тепла. Проверил его слух. Очень чуткий. Поправил что успел. Каждое техническое объяснение хватает жадными сияющими глазами и быстро усваивает. Осенью появился опять. Рассказывал, что из одного учреждения, ведающего искусством, куда я его рекомендовал для оформления, его в свою очередь послали в техникум для проверки, к видному музыкальному педагогу. Тот, взглянув на его записи, заметил: «много ошибок, научитесь, подготовьтесь, а потом приходите». О способностях, видимо, ни слова: неинтересно. Ну, что там особенного в каком-то интонационно чутком слухе. Важна элементарная теория, а не слух. С горечью говорил мне юноша, не понимавший, в чём загвоздка: «подготовиться? Так вот я же и добрался чуть не пешком, к брату, чтобы тут серьёзно учиться: а где же подобным мне готовиться, с кем, как?» Но над Ленинградом уже разразилась гроза. Брат моего знакомого был мобилизован. В общежитии техникума жить нельзя: ещё не принят, не подготовлен, а творческий дар — это побочное. Будь нормальное

положение в городе, поступил бы парень на работу, нашёл бы, где жить, а я всё же научил бы его и подготовил. Главное, помог бы сочинять. Кстати, он отлично знал, что сочинять музыкой это значит думать. «Ну, как Кольцов стихами, а я мелодиями, как же иначе!..» Пришлось нам расстаться. Он вынужден был ехать назад. Меня же с женой уже настойчиво перевозили в бомбоубежище: к нашему городу приближались «нелюди», заявлявшие высокомерно, что на Востоке никаких художественных ценностей нет и быть не может.

Послесловие

Эту свою книгу писал я в холодной комнате, где коченеют пальцы. Писал днями и ночами, порой при вздрагивающем свечном огарке, ибо в тесной комнате — ветерок. Но в покинутой моей квартире, увы, с художественными ценностями (вопреки высокомерному мнению культурных европейцев), гуляет уже всамделишный ветер. Не горжусь я, что работаю в холодной комнате и пишу, лёжа в зимнем пальто, ведь на фронте ещё тягостнее. Я горжусь, что кончаю работу, написанную в течение шестого и седьмого месяца героической обороны осаждённого Ленинграда и что мне работается очень хорошо. Потому хорошо, что я убеждён, что моя родина докажет всему миру, какие в ней художественные ценности. Мне же страстно хочется дожить до тех великих дней великой всенародной радости.

В заключение несколько разъяснительных сжатых замечаний. Могут спросить, почему я не писал о своих книгах? Потому что я писал здесь про развитие в себе музыканта и музыкальности, и музыкально-интеллектуальной культуры слуха, слышания и слушания. Значит, про то, из чего рождается во мне и творчество музыкальное, и творчество о музыке, о художественном, человеческом. С этой сущностью книги — с воспитанием слуха — сочинительство музыки соприкасается теснее, чем книги. Правда, и они не были бы написаны, если бы во мне не было культуры слуха и музыки как мышления. Но книги же пишутся словами, так зачем же их ещё и пояснять словами: и без пояснений видно, какое место книги мои занимали в моём развитии. Пусть же говорят они сами за себя. А вот о своём воспитании культуры слуха я чувствую, что рассказал мало и с большими лакунами. Приходится о самом в музыканте существенном многое писать впервые. Это трудно, всё равно, как писателю: сотни раз видишь, как, скажем, в окно в сад свисает ветвь сирени. Чего проще, а надо быть Чеховым, чтобы художественно-писательски, словом, запечатлеть это простое, видимое. В тысячу раз труднее запечатлеть слышимое. В дальнейших книгах «Мыслей и дум», когда я буду писать о слуховых, творческих процессах в портретах компо-

зителей русских и западно-европейских, мне уже легче будет сообщать о своих наблюдениях. Действительно, я с пронизательностью разбираюсь в слуховом развитии композиторов, знаю, когда их сознанием управляет техника, а когда техническое просто «снимается», становясь естественным выразительным языком, управляемом интеллектом. Мне понятно, что достигается легко и что трудно, где слух пассивно подчиняется разного рода «рецептам» или же, наоборот, «мысль мыслит слухом», как у архитектора мыслит глаз. До сих пор трудно бывает убедить культурнейших людей из писателей или из художников, что музыкальное сочинение вовсе не является записью каких-либо аффектов или чувственных состояний и что здесь действует интеллект, действует творчески, выбирая «выражения» из «интонационного словаря», а не надзирает, как «технический контролёр»! Винаваты и сами композиторы, забыв «свой хлеб» — свой слух и считая все связанные со слышанием и слушанием явления, как нечто само собою разумеющееся, подчиняя своё человеческим сознанием, трудовыми и художественными процессами, образованное уху физиологическому и акустическому. Оттого все талантливые изобретения в области «инструментария тембров» остаются механистическими: композиторы робко следуют и здесь технике, а не подчиняют технику своей мысли, своему интеллекту. Один из друзей моих, покойный талантливый акустик, смеясь, говорил мне, что если бы композиторы получше бы знали «жизнь инструментов» и как инструменты заботятся о «своей естественной настройке», — уверяя, что это совсем не парадокс, то они — композиторы, с неизмеримо большей тщательностью относились [бы] к безграничным возможностям человеческого уха и человеческого слуха. В самом деле, я встречал педагогов музыкальных, утверждавших, что не ухо в развитии культуры слуха создало полифонию, а полифония — ухо и слух, и не в смысле взаимодействия, а просто вне всякой слуховой эволюции, ибо «законы музыкальной техники независимы от культуры слуха и принадлежат либо музыкальной педагогике, либо эстетике». Можно на это сказать, хорошо, что они не являются созданием «полицейского права». Раз я спросил, по наивности, у Лядова, как изучить все возможные трели на духовых инструментах или флажолеты на струнных? — «Самое лучшее самому выучиться играть на всех инструментах и потерять время на сочинение музыки», — последовал ответ, — «а ещё лучше так сочинять, чтобы безусловно слухом своим почувствовать необходимость данного флажолета, данной трели и написать её: будьте спокойны, если и не сейчас, то найдётся». Слова передаю вряд ли вполне точно, мысль же точно, ибо она близка лядовскому же смыслу сентенции: «инструментовка хорошая — это хорошее голосоведение», в том вот и дело: голосо-ве-

дение, или я бы теперь сказал голосо-вѣдение, так как ощущение качества интерваллов весомее всего в голосе человеческом. Кстати ещё о флажолетах. Римский-Корсаков на мой вопрос, возможен ли — какой-то, не помню — флажолет в моей ученической партитуре и как обозначить способ его взятия? — сказал: «насчёт возможен ли могу ответить, что какой бы вы ни придумали, скрипка найдет ещё и ещё эффектные и лучшие, а насчёт как обозначить, пометьте желательный вам звук — скрипач изобретёт десятки способов, как взять, и притом по интонации чище, чем вы предложите: какой у них цельный и тонкий слух, где нам!» Я смотрел на него с удивлением. Теперь же мне вполне понятно, какое значение мои учителя придавали воспитанию слуха или, грубо сказать, его активизации.

В данной книге я несколько условно рассудочно, ради удобства изложения, расчленяю по разделам те или иные явления в моей борьбе с самим собою за «послушность» мне слуха и слышания. На самом деле все эти «факты и факторы» взаимно сплетались и переплетались. Многие имеющиеся теперь в моём слуховом сознании данные добывал я годами, даже десятками лет с большим напряжением, хотя бы, например, схватить слухом в себе, а не извне тонкости регистрово-тембровой инструментовки «струнных квартетов» (ох, как высоко стоит это ремесло у старого Гайдна!) Иные накопленные данные я изложил очень суммарно, например, об акцентной и оркестровой педали в противоположность «органно-пунктной», «вязкой». В отношении особенностей балетной инструментовки я ничего не говорил о взаимосвязи ритмики и оркестровой педали, о ритмических акцентах «с нагрузкой» и «без нагрузки», о том, как, следя глазом на репетиции за телодвижениями артиста, надо тут же переводить свои впечатления «на слух» и примеривать, всё ли в уже оркестрово-сочинённой музыке достаточно весомо для данного танцевального момента. Помню, в «Кавказском Пленнике» был у меня медлительный *alla tedesca* вальс с долей юмора, мило легко звучащий. Захожу на одну из репетиций и захожу полуслучайно: вижу, весь кордебалет с оживлением и весьма изрядной нагрузкой телодвижений исполняет вальс, «как бы катаясь на коньках». А через день уже предполагалась сценическая репетиция этой картины с оркестром. Смотрю я эффектный танец, а по спине бегают мурашки: ведь в партитуре у меня звучность для лёгких-лёгких движений, и балетмейстер даже мне картинно рассказывал, как ребята будут этот вальс исполнять. Бегу в свой «номер» в «Метрополе» и, быстро переводя только что полученные зрительные столь неожиданные впечатления в слуховые, в два-три часа заканчиваю новую партитуру вальса с блестящей нагрузкой всякими *glissando*, трелями, импрессионистской педалью и всё в *forte*. Через день со страхом прихожу

в театр, жду этого момента: полное совпадение сцены с оркестром, никакого скандала! Я любил такие «выходки». А вопрос тут серьёзный для инструментатора балетов: о точном «переводе» зримой мускульно-моторной выразительности на «весы» оркестровой звучности, и эта точность — так, чтобы выполнить «перевод» не ремесленно — долго мне не давалась, пока я не научился «слухом слышать», а не на глаз по рисунку партитуры определять «меру весомости». В любимом мною бесподобно звучащем «Щелкунчике» Чайковского каким досадным в данном отношении промахом является инструментальная звучность начала (да и многое дальше) страстного симфонического *adagio* в последней картине. Какого напряжения ждёшь сразу, судя по качеству музыки, а слышишь совсем иное! Впрочем, книга моя не учебник, а всего-навсего книга самонаблюдений — достаточно последовательно проанализированных — над своим музыкальным становлением. Музыканты говорят обо всём здесь затронутом либо полуслучайно, обрывками, намёками, либо — что часто и что хуже — выпендренно позируя в своих письмах и мемуарах. На самом деле многое в творческих процессах, особенно слуховых, происходит проще, естественнее, но и сложнее для понимания. Сложнее потому, что читатели, приученные литературскими описаниями «происходящего с музыкантами» и «открытками» (какие музы!), ждут описания вдохновенных часов рождения музыки из чувств и аффектов. А композитор, на самом деле, трудится как ремесленник над тягостной мучительной работой оформления музыкальных образов: ведь он их не видит, не ощущает, как скульптор, свой материал руками, он только слышит их, неслышно «без шума» скользящих в его сознании. Этим напоминанием о «временности» музыки и «схватывании» её слухом-мыслью я закончу своё затянувшееся послесловие.

Б. Асафьев. 19.1. 1942 г. Ленинград

В б[ывшем] Александринском театре. Уборная № 26.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840–1940. М.; Л.: Музгиз, 1940.
- 2 Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» — лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л.: Музгиз, 1944.
- 3 Асафьев Б.В. «Руслан и Людмила» // Асафьев Б.В. М.И. Глинка. М.: Музгиз, 1947. Кн. 2. С. 123–210.
- 4 Асафьев Б.В. О балете. Л.: Музыка, 1974.
- 5 Грибоедов А.С. 1812 год. (План драмы) // Россия и Наполеон. Отечественная война в мемуарах, документах и художественных произведениях / Иллюстрированный сборник составили Н.Л. Бродский, П.Е. Мельгунова, К.В. Сивков и Н.П. Сидоров. М.: Задруга, 1912. С. 353–355.
- 6 Слонимский С.М. Пермская обитель // Слонимский С.М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2019. С. 55.

REFERENCES

- 1 Asaf'yev B. V. Pamyati Petra Il'icha Chaykovskogo. 1840–1940 [P.I. Tchaikovsky In Memoriam. 1840–1940]. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940.
- 2 Asaf'yev B. V. 'Evgeniy Onegin' — liricheskiye sceni P.I. Chaykovskogo. Opit intonacionnogo analiza stilya i muzikal'noy dramaturgii [Eugene Onegin. Lyric Scenes by P.I. Tchaikovsky. An Essay in Intonation Analysis of Musical Style and Dramaturgy]. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1944.
- 3 Asaf'yev B. V. 'Ruslan i Lyudmila' [Ruslan and Lyudmila] // Asaf'yev B. V. M.I. Glinka. Moscow: Muzgiz, 1947. Book 2. P. 123–210.
- 4 Asaf'yev B. V. O baletе [On Ballet]. Leningrad: Muzika, 1974.
- 5 Griboyedov A.S. 1812 god. (Plan dramı) [The Year 1812. Plan of a Drama] // Rossiya i Napoleon. Otechestvennaya voyna v memuarakh, dokumentakh i khudozhestvennykh proizvedeniyakh [Russia and Napoléon. The Patriotic War in Recollections, Documents, Works of Art and Literature] / Illyustrirovanniy sbornik [An Illustrated Collection] compiled by N.L. Brodskiy, P.E. Mel'gunova, K.V. Sivkov and N.P. Sidorov. Moscow: Zadruga, 1912. P. 353–355.
- 6 Slonimskiy S.M. Permskaya obitel' [A Charterhouse of Perm'] // Slonimskiy S.M. Burleski, elegendii, difirambi v prezrennoy proze [Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Contemptible Prose]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2019. P. 55.