

Boris Assafiev as a Composer (letters to Anatoly Dmitriev)

July 17 (N. S. 29) is the 125th anniversary of Boris Vladimirovich Assafiev (Igor Glebov) — the outstanding researcher whose works became the basis of contemporary musicology, composer, teacher, very active critic and publicist, musical public figure, People's Artist of the USSR, Member of the USSR Academy of Sciences. Among the musicologists of past and present times, nobody else was honoured and focused on to such extent. As manifestations of this fact, there are reiterated publications of his main works and innumerable amount of his pupils and adherents that devoted themselves to studying his heritage. In 1984, the centenary of Boris Assafiev was celebrated as an important jubilee date. At the All-Union Research and Theoretical Conference that took place at the Column Hall of the Unions' House in Moscow, more than 40 authors from the USSR and foreign countries made their reports, forming, in such way, a significant panorama of development of musicological thought and of all the native musical culture in the light of Assafiev's ideas. For all the achievements in seemingly comprehensive and careful studying of the researcher's heritage concerning the theory of historical and cultural processes, the intonation theory and related problems of musical modes and forms, his hypostasis as a composer has been almost set aside — the tendency that, from the middle of the 1930s, was apprehended oversensitively by Assafiev himself. The authentic letters by Assafiev, found by the article's author in the archive of his pupil Anatoly Dmitriev (1908–1978), allow to understand this tragic dominant of the last two decades in the life of the honour-rounded musicologist and at the same time the composer meeting with frequent obstacles in his attempts to attain performance and publication of his music works. Irrespective of this subject, the range of professional interests and responsibilities of the uniquely talented music researcher and artistic personality remains surprisingly wide and remarkably multiform.

Лариса ДАНЬКО

Б. В. Асафьев — композитор (письма к А. Н. Дмитриеву)*

«... Озарения асафьевской мысли — сознательно или бессознательно — освещали наш дальнейший путь».

М. Друскин

17 июля (по новому стилю 29-го) исполнилось 125 лет со дня рождения Бориса Владимировича Асафьева (Игоря Глебова) (1884–1949) — выдающегося ученого, труды которого явились фундаментом современной науки о музыке, композитора, педагога, активнейшего критика-публициста, музыкально-общественного деятеля, народного артиста СССР, академика АН СССР. Ни один из музыковедов прошлого и настоящего не был удостоен стольких почестей и наград, многократного переиздания его главных работ, несчетного количества учеников и последователей. В 1984 торжественно отмечалось 100-летие Асафьева в Колонном зале Дома Союзов (Москва). На Всесоюзной научно-теоретической конференции выступило более 40 докладчиков из разных регионов страны и зарубежья — создавалась внушительная панорама развития музыковедческой мысли и всей отечественной музыкальной культуры в свете асафьевских идей¹. Однако, при всесторонней, казалось бы, изученности наследия ученого в области историко-культурного процесса, теории интонации и связанных с ней проблем лада и музыкальной формы, до сих пор обойдена вниманием его композиторская ипостась, что болезненно воспринималось самим Асафьевым примерно с середины 1930-х годов. Подлинники писем Асафьева (1930–1949), обнаруженные нами в архиве А. Н. Дмитриева², позволяют понять трагическую доминанту последних двух десятилетий жизни не только окруженного почестями музыковеда, но и композитора, встречавшего постоянные преграды на пути продвижения своих сочинений (как к исполнению, так и публикации). При этом остается поразительно широк и многообразен круг профессиональных интересов и обязанностей уникального по своему таланту человека и музыканта-исследователя.

Известно, что письма частных лиц — это не только основополагающий материал при исследовании **биографии** выдающихся личностей, но также важный **документ эпохи**, насыщенный многочисленными фактами и такими подробностями от-

дельных событий, которые могут в корне изменить сложившиеся представления и оценки.

Лишь в преддверии 100-летия известнейшего ученого, композитора, организатора научно-педагогического (музыковедческого) факультета в Ленинград-

* В основе статьи — сообщение Л. Г. Данько «Письма Б. В. Асафьева к А. Н. Дмитриеву из фондов РГАЛИ» на XII Чтениях Отдела рукописей Санкт-Петербургской консерватории 25 ноября 2008 года.

¹ Материалы юбилейной конференции были опубликованы в сборнике «Б. И. Асафьев и советская музыкальная культура» (Общ. ред. Ю. В. Келдыша. — М.: Сов. композитор, 1986. — 242 с.).

² Дмитриев Анатолий Никодимович (1908–1978) окончил Саратовскую консерваторию по классу фортепиано и теории композиции. В 1927–1931 годах обучался в Ленинградской консерватории по истории и теории музыки (кл. Б. В. Асафьева, М. Г. Климова, Х. С. Кушнарёва). С 1932 — преподаватель, с 1935 — доцент, с 1967 — профессор Ленинградской консерватории по теоретическим предметам, истории музыки и оперной драматургии. В 1941–1946 годах — в Советской армии. В 1929–1937 и 1956–1960 — концертмейстер, зав. литературной частью и муз. консультант Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1937–1941 — редактор Ленинградского отделения Музгиза, в 1938–1941 — муз. редактор и дирижер Ленинградского радиокомитета. Редактор академического издания сочинений П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского (М.: Музгиз, 1944–1968).

Автор монографий: Рукописи А. П. Бородина. Опыт анализа творческого метода (канд. дисс.). Машинопись. 1948. — 600 с. / НИОР НМБ СПбГК (Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории), опубликованы фрагменты; Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки. — Л.: Театр имени С. М. Кирова, 1957. — 126 с.; Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки. — Л.: Музгиз, 1962. — 488 с.

Библ.: А. Н. Дмитриев. Исследования. Статьи, наблюдения. — Л.: Сов. комп., 1988. — С. 273–285; А. Н. Дмитриев. К 100-летию со дня рождения. — СПб.: СПбГПУ, 2008. — С. 285–366.

ской консерватории (1925), было подготовлено издание *подлинных документов* его жизни и деятельности, рассредоточенных в разных архивах³. Долгое время почти единственным источником биографических сведений об Асафьеве являлась капитальная монография Е. М. Орловой (1964)⁴, а спустя десять лет — опубликованные материалы мемуарного характера в сборнике «Воспоминания о Б. В. Асафьеве» (1974)⁵. Позднее в печати начали появляться письма и переписка Асафьева на разных этапах его творческого пути. Едва ли не наиболее значительная часть опубликована в сборнике А. Н. Крюкова «Материалы к биографии Б. Асафьева». Однако, собранные в нем и прокомментированные 127 писем относятся лишь к первой половине интенсивнейшей творческой деятельности Асафьева до конца 20-х годов (1904–1930). Разумеется, эта часть очень репрезентативна, в ней представлены имена многих известных музыкантов и музыкальных деятелей, в том числе молодых зарубежных композиторов, приезд которых в Россию состоялся благодаря Асафьеву. Среди них: В. В. и Д. В. Стасовы; А. Финагин, И. Экскузович, А. Луначарский, Гвидо Адлер, Мишель Кальвокоресси, Анри Соге, Альбан Берг, Франческо Малипьеро. Интенсивный обмен письмами со многими композиторами, исполнителями и работниками музыкальных театров, с коллегами учебных и научных заведений свидетельствует о кипучей деятельности и огромном авторитете Асафьева, о его повседневной, постоянной включенности в культурную жизнь города, страны, ряда европейских столиц. Но едва ли не самое ценное в этих письмах — отблеск стремительно развивавшейся культурно-исторической эпохи, с множеством впервые открытых плодотворных контактов, и, в то же время, пересечением полярных художественных тенденций и восторжествовавших на исходе 1920-х годов рапповских установок, принесших Асафьеву большие неприятности⁶.

Совсем иное дело — переписка с одним адресатом на протяжении значительного времени, диалектика взаимоотношений не «вширь», а «вглубь»: сначала с учеником (первая записка на небольшом листке из блокнота адресована «Студенту Дмитриеву» в 1930 году), потом с молодым преподавателем, внимающим просьбам и советам старшего коллеги⁷.

Дорогой Толя! Простите, что называю вас так, но я не помню отчество. 1) Как раз на 21/IV и 26/IV ... ДИ назначил мне лекции по русской музыке. Отказаться было нельзя и, хотя мне очень нездоровится, но я читал там 21 и буду еле-еле читать сегодня. Но зато меня не хватает на Консерваторию. 2) «Разрушения» произведенные мною в занятиях я непременно все восполню. Скажите об этом Ноктевой (для Канцелярии). Скажите также посещающим меня педагогам, что я для них специально прочитаю две лекции по истории, чтобы сдвинуть пропущенное... (фото 1).



Б. В. Асафьев. Середина 1930-х годов

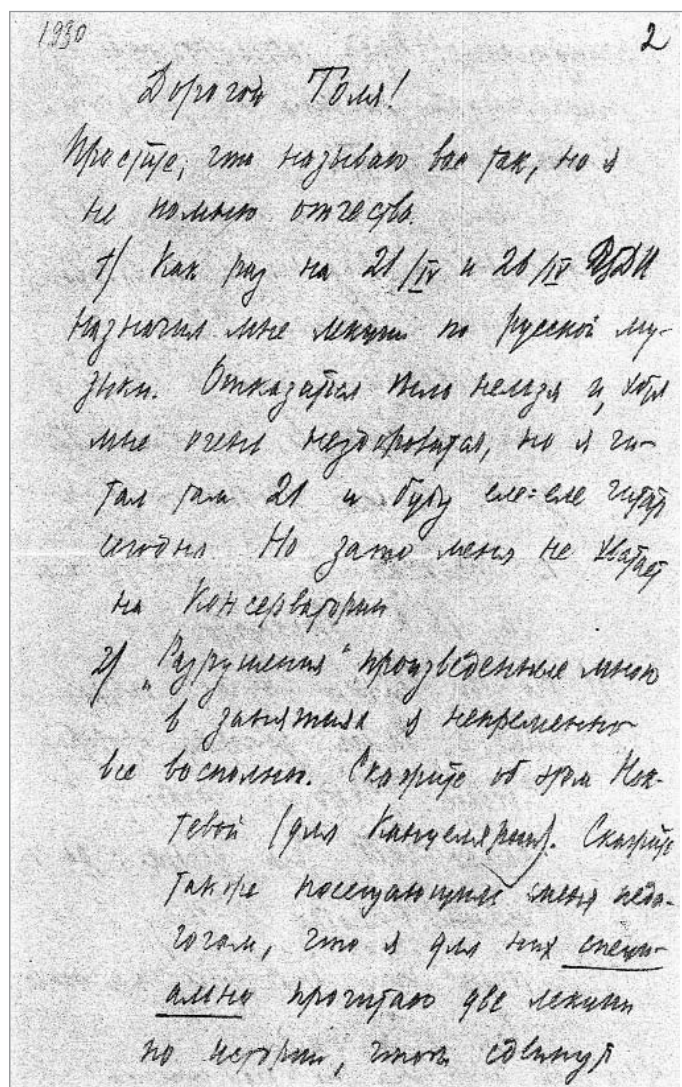


Фото 1. Б. Асафьев — А. Дмитриеву. 26.IV.1930

³ Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. ст. и комм. А. Н. Крюкова. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.

⁴ Орлова Е. М. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. — М.: Музыка, 1964. — 461 с.

⁵ Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л.: Музыка, 1974. — 512 с.

⁶ Письмо А. В. Луначарскому весной 1929 года // Материалы к биографии Б. Асафьева... С.144–145.

⁷ Российский государственный архив литературы и искусства (Москва). Архив А. Н. Дмитриева. Фонд 3000. Опись 1. Ед. хр. 342–345. Копии писем Б. В. Асафьева были заказаны автором статьи при подготовке сборника статей и материалов к 100-летию А. Н. Дмитриева и получены в СПбГК в 2008 году при активном содействии заведующей Архивом СПб консерватории, старшего архивиста Р. А. Смольяниновой, за что ей особая благодарность.

Постепенно на конвертах появляются почтовый адрес и отчество адресата. Вскоре оказывается, что старший коллега не только дает указания, но и нуждается в поддержке младшего, а подчас и в его помощи в серьезных профессиональных делах. От письма к письму выстраиваются разнообразные жизненные коллизии, высвечиваются более значимые или второстепенные факты, определяющие сложные человеческие судьбы. Примеры приводятся далее.

Подлинники писем Асафьева из персонального собрания (именного фонда) А. Н. Дмитриева, хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, ранее ЦГАЛИ — Москва), представляют собой единичные, разрозненные документы личного происхождения. Их большая ценность заключается в том, что они являются надежными источниками сведений об определенных этапах жизни не только лиц, ведущих переписку, но и окружающего их круга, о друзьях и противниках, эстетических предпочтениях, социально-политических условиях, определяющих поступки адресатов. Разноформатные послания, иногда в виде записок или почтовых открыток, на отдельных листах бумаги — вырванных из блокнота или тетради (редко — линованной), на писчих листах А4 тщательно подобраны в архивохранилище, иногда пронумерованы «быстрым» карандашом (возможно, уже непосредственно в РГАЛИ). Письма не сброшюрованы, но распределены по трем папкам в хронологическом порядке: I) 1931–1940; II) 1941; III) 1941–1946. Содержание двух последних систематизировано Т. П. Дмитриевой-Мей, сдававшей в архив бумаги мужа, в виде бегло написанных от руки указателей, или краткого оглавления.

Общее количество писем трудно определить, необходима научная подготовка их к печати. Но испианных характерным почерком Асафьева страничек много,знакомиться с ними потрясающе интересно, ибо в своеобразном, доверительном общении — сначала с большими паузами, в предвоенные и военные годы — нередко ежедневном обмене эпистолами, запечатлены индивидуальности представителей разных поколений, Учителя и ученика, в период достопамятной работы Асафьева в консерватории и его страстной увлеченности композиторской деятельностью. Процесс своеобразной педагогической и творческой мутации вырисовывается во множестве деталей в письмах к музыкально одаренному и исполнительному студенту, а затем младшему коллеге и помощнику, с которым подробно обсуждается множество проблем, связанных как непосредственно с учебным процессом, так и с созданием и продвижением новых сочинений. И если предшествующий период 20-х годов в жизни и деятельности Асафьева подробно охарактеризован в талантливом очерке М. С. Друскина, сочетающем воспоминания с многими историческими фактами и документами (афишами, программами концертов новой музыки, свидетельствами деятельного участия Асафьева в работе АСМ), то следующие почти два десятилетия находятся в объективе переписки с А. Н. Дмитриевым. Этот период вышел за рамки повествования Друскина, уделявшего внимание прежде всего научной и музыкально-общественной деятельности Асафьева, по следующим причинам: «к середине тридцатых годов нарушилась прежде близкая моя связь с Борисом Владимировичем — встречи стали эпизодическими. **Композитор на время заслонил**

в Асафьеве ученого; к систематической исследовательской работе он вернулся в 40-х годах»⁸. (выделено мною. — Л. Д.).

В 1934–1936 годах письма к Дмитриеву — теперь уже молодому специалисту, сотруднику музыкальных театров и издательства — становятся все более обстоятельными, подробно обсуждаются серьезные творческие проблемы. Вот сценарный план оперы «Гроза» по А. Островскому, над которой работал в эти годы Асафьев; некоторые особенности оркестровки «Фонтана» — так сокращенно назывался в письме пушкинский балет «Бахчисарайский фонтан» — его клавир готовился к печати Музгизом. К середине 30-х годов Асафьев уже не просто делится с недавним учеником своими композиторскими планами, но надеется на его профессиональную поддержку: что-то нужно немного *дописать*, что-то *оркестровать*, что-то из асафьевских опусов *отстоять* перед начальством в б. Мариинском театре (ГАТОБе): Дмитриев уже заведует в нем Литературной частью. Очевидно, по этой причине сохранилось среди писем к Дмитриеву официальное обращение Асафьева к заведующему Музыкальной частью ГАТОБА С. Э. Радлову, на личном фирменном бланке Заслуженного деятеля искусств:

«В виду того, что музыка моя к пьесам Пушкина «Каменный гость» и «Пир во время чумы» не может быть исполнена в том виде, как она сочинена, прошу Вас вернуть мне муз. материал (партитуру и клавир)» (фото 2).

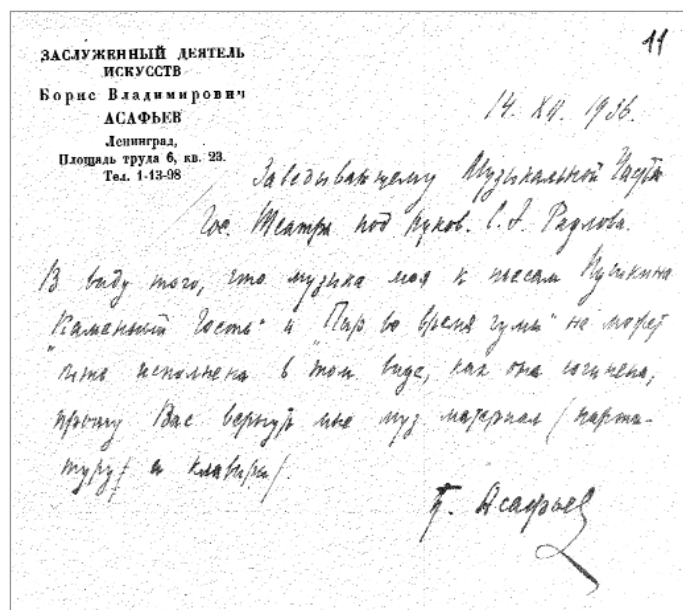


Фото 2. Б. В. Асафьев — С. Э. Радлову. 14.XII.1936

В этой записке отчетливо проявилась категоричность установки Асафьева-композитора, его неуступчивость, несогласие идти на какие-либо компромиссы: или принять его условия как автора сочинений, или вернуть их!

Вполне вероятно, что А. Н. Дмитриев, к тому времени уже приглашенный в Театр в качестве литсотрудника, нередко выполнял не только посреднические функции, но и являлся «усмирителем» часто вспыхивающих ссор и взаимных обид Асафьева с дирекцией театра. Так было, например, с затянувшейся доработкой партитуры оперы «Лед и сталь» Дешевова, вызы-

⁸ Друскин М. Учитель / Исследования. Воспоминания. — Л.: Советский композитор, 1977. — С. 219.



Фото 3. Б. В. Асафьев — А. Н. Дмитриеву. 02.VIII.1938

вавшей изрядное неудовольствие Асафьева — заведующего репертуарной частью. Но больше всего в письмах свидетельств кропотливой редакторской работы Дмитриева над асафьевскими партитурами — особенно плодотворной и результативной в 1938–1939 годах, когда в двух издательствах: «Музгиз» и «Искусство» были опубликованы 5 сочинений Асафьева⁹. Композитор неизменно доверял подготовку к изданию своих рукописей только своему ученику — во всех остальных случаях требовал от Музгиза письменного согласования с автором. Характерный пример — в письме от 02.VIII.1938:

«...носились слухи, что Моск. Музгиз издает владовское переложение соло=cello без моего разрешения. Я заволновался. Начало «Песни ямщика» (из оперы «Казначейша» — Л. Д.) можно еще так: (нотн. пример). Или то, **какое ты пишешь** (выделено мною. — Л. Д.). На выбор! Пожалуй, это эффективнее. А тенора пусть себе поют. Только надо попросить еще написать слова: второй куплет до припева: (нотн. пример), который, конечно, повторяется...» (фото 3).

Асафьеву все труднее было переносить обиды, причиняемые ему театрами и прессой. Летом 1938 года в его письмах появляются горестные признания:

⁹ Сочинения Б. В. Асафьева, изданные под редакцией А. Н. Дмитриева: Асафьев Б. В. Бахчисарайский фонтан. Соло виолончели из 3-го акта (с сопровождением ф-но). — Л.: Искусство, 1938; Его же. Бахчисарайский фонтан. Балет-поэма в 4-х д. по А. С. Пушкину. Клавир. — Л.: Музгиз, 1939. Его же. Кавказский пленник. Соло скрипки из 2-го акта (в сопровождении ф-но). — Л.; М.: Искусство, 1939. Его же. Кантата «Песня о Сталине» для солистов, хора и симфонического оркестра. Текст А. П. Прокофьева. Клавир. — Л.; М.: Музгиз, 1939. Его же. Хоры а'capella. Тексты — записи народных песен, сделанных А. С. Пушкиным. — Л.; М.: Музгиз, 1939. Его же. Казначейша. Опера в 6 картинах с прологом и эпилогом. Текст М. Ю. Лермонтова, либретто А. А. Матвеева. Клавир. — М.: Музгиз, 1946 (Клавир подготовлен к изданию и подписан к печати в июне 1941); Его же. Бахчисарайский фонтан. Балет-поэма в 4-х д. По А. С. Пушкину. Либретто Н. Д. Волкова. Партитура. С предисловием, примечаниями и приложением. — М.: Музгиз, 1955. — Т. 1, 2.

¹⁰ Много огорчений принесла Асафьеву постановка в Театре имени С. М. Кирова балета «Партизанские дни» о событиях Гражданской войны (1936), который, несмотря на бесчисленные переделки сценария, был снят с репертуара. Разительный контраст с триумфальными премьерями в этом же театре балетов «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1935), сохранившими свое значение до наших дней.

¹¹ Успешное исполнение оперы «Казначейша» в Ленинграде состоялось в 1937 году в Клубе моряков силами самодеятельности (дирижер А. Дмитриев, режиссер Э. Каплан, оркестр Театра имени С. М. Кирова); затем она неоднократно звучала и по Ленинградскому Радио (с другими исполнителями). Московские переговоры не принесли результатов.

«Итак, мое имя из истории русского балета выкинуто¹⁰, в кино и в оперу меня не пускают. Перспективы мерзкие, вроде как было в 1930 году. А музыка как на зло звучит во мне дни и ночи...» (02.VIII.1938); «О московской «Казначейше» ничего не слышал. Не везет ей бедной! Даже лермонтовский юбилей не помог¹¹!...» Ты советуешь не обращать внимание на травлю: конечно, сочинять музыки я не перестану, ибо не могу перестать, но я же не пень, а чуткий впечатлительный человек и если бы я таковым не был, я бы не был бы композитором» (29.VIII.1938).

Не трудно предположить, что в ответ на эти горестные причитания, Анатолий Никодимович изыскивал все возможные варианты поддержать в Учителе надежду на будущее признание его композиторского творчества, например, заинтересовать перспективой постановок оперных сочинений. В ответ было получено письмо о трех завершенных операх на сюжеты русской классической литературы. Фрагмент письма (фото 4) приводится ниже:

«Дорогой Толя! Ты просил поведать тебе, что представляют собою мои последние три оперы? В «Грозе» вокально-роли распределяются так:

25. III 1940. 39

Дорогой Шолом! Шло просят передать тебе, что представляют собой ^{список} мои ~~герои~~ "Битва" и Вакансы — роли распределены так:

Катерина — М=сопрано, сочное, теплое, с прочным центром и мягкими, "не стреляющими" верхами. Натура сильная, ^{страстная} волевая, а не пассивная жертва.

Кабаниха — драматическое сопрано. Когда брюжжит — приближается к Сусанне из "Хованщины". Но в целом — это жесткая, "костяная" опора старинного уклада жизни.

Варвара — лирич. сопрано, скорее типа Ольги из "Русалки". Очень искренняя, хорошая девушка.

Дикой — бас, пожалуй, "кончаковского" строя. Упрям, своеволен.

Борис — лирический тенор с русским пошибом. Пассивная натура. Растерянный человек.

Кулыгин — лирико-драматический тенор. Очень важная ^{по} роль: и носитель протеста, и возрождения. В пении у него имеются очень яркие ответственные и трудные моменты.

Кудряш — баритон. Наглый, развязный. ~~Дон~~ Российский провинциальный Дон Жуан из приказчиков! "Любовь" для него привычное дело.

Плахот — драматич. баритон. Роль трудная, сильного, но выразительного, за сердце хватающего голоса.

Фестиваль и сумасшедшая горячая моча снами, перлам, как доломителюнаш "публичная красота" задерживающая действие, вторая, как устремляющий quasi мажорский деус ех мажорна.

Симфонически выстроены "действующие ~~отцы~~": Волга, февральская весна и с ней соответствующая весенняя грусть. Хор — всегда слышны песни с Волги, песни, соответствующие ходу драмы. Состав оркестра отличный, таласский. Текст — Бенду, Островского с сокращениями некоторых частей или пропусков.

Фото 4. Б. В. Асафьев — А. Дмитриеву. 25.III.1940

Катерина — М=сопрано, сочное, теплое, с прочным центром и мягкими "не стреляющими" верхами. Натура сильная. Страстная, волевая, а не пассивная жертва;

Кабаниха — Драматическое сопрано. Когда брюжжит — приближается к Сусанне из "Хованщины". Но в целом — это жесткая, "костяная" опора старинного уклада жизни.

Варвара — лирич. сопрано, скорее типа Ольги из "Русалки". Очень искренняя, хорошая девушка.

Дикой — бас, пожалуй, "кончаковского" строя. Упрям, своеволен.

Борис — лирический тенор с русским пошибом. Пассивная натура. Растерянный человек.

Кулыгин — лирико-драматический тенор. Очень важная по значению роль: и носитель протеста, и возрождения. В пении у него имеются очень яркие ответственные и трудные моменты.

Кудряш — баритон. Наглый, развязный. Российский провинциальный Дон Жуан из приказчиков! "Любовь" для него привычное дело.

Тихон — драматич. баритон. Роль, требующая сильно-го, но выразительного, за сердце хватающего голоса.

Феклуша и сумасшедшая барыня мною сняты, первая, как дополнительная «бытовая прикраса» задерживающая действие, вторая, как устрашающий *quasi* мистический *dues ex machina*.

Следующие страницы письма посвящены двум операм на пушкинские сюжеты: «Медный всадник» и «Пир во время чумы» — «...все по Пушкину, все на пении широкого вокального письма» — так охарактеризовал их автор либретто и музыки.

В военные годы судьба выдающихся музыкантов была не просто *опоясана*, но *опалена* жесточайшей войной 1941–1945. В то время, когда старший находился в кольце блокады, испытывая невероятные бытовые трудности, но преисполненный какой-то фантастической творческой энергией, несмотря на голод и холод, — младший испытал все ужасы войны в непосредственной близости к ней, точнее, «внутри» нее, находился на передовой линии ленинградского (потом волховского) фронтов, под непрерывным обстрелом. И письма Асафьева этих лет были адресованы А. Н. Дмитриеву:

«Действующая Красная Армия. 1592 пол[евая] почт[овая] станция, часть 434».

В коротких открытках или письмах тема исполнения или издания *собственных сочинений* Асафьева становится все более болезненной, она обсуждается непрерывно. А. Н. со своим фронтовым ансамблем старался исполнить все новое, что создавал Асафьев: от массовых песен до романсов, арий из еще не поставленных опер, оркестровых фрагментов балетов (например, четырехактного балета «Милица» о югославских партизанах). И Асафьев с удовлетворением и радостью воспринимал слова благодарности от бойцов-музыкантов в свой адрес как композитора. И в свою очередь, в письмах он благодарил за то, что Дмитриев, озвучивая на фронте его сочинения, давал ему почувствовать, насколько необходим в эти годы испытаний его композиторский труд!¹³

Асафьев подробно сообщает о своих встречах с композиторами, оставшимися в военном Ленинграде (с Шостаковичем, Богдановым-Березовским). А потом, уже в кольце блокады, пишет об ухудшении своего здоровья и об ограниченных возможностях творчества. Однако, 04.VII.1942, на 16 страницах из школьной тетради в двойную косую линейку, крупными буквами, карандашом (очевидно, при копилке) завершает потрясающее письмо-отчет обо всем, что сделано в первый тяжелейший год блокады! Читаешь — и верится с трудом, что накануне шестидесятилетия, больной и изможденный человек оказался способен создавать исследовательские труды непреходящей ценности, откликаться новыми сочинениями «на зовы фронта». (Это письмо готовится к публикации).

Почти отеческая забота о А. Н. Дмитриеве проявляется в каждой короткой весточке, открытке, и радость, и гордость — за его всепобеждающий талант музыкан-

Симфонически важные «действующие образы»: Волга, волжская весна и с ней всеобъемлющая весенняя гроза. Хор — всегда слышны песни с Волги, песни, сообразные ходу драмы. Состав оркестра обычный, классический. Текст — всюду Островского с сокращением некоторых повторов или прозаизмов»¹².

та, аранжировщика и дирижера, руководителя фронтового ансамбля (фото 5):

6.VI. 1943. Москва.

Дорогой Капитан!

Сегодня получил В./письмо и счастлив: такие добрые вести одушевляют, крепко-накрепко поддерживают и — в моем возрасте — молодят. Рад за Толю (А. Н. Дмитриева. — Л. Д.), сердечно его приветствую. Горячо благодарен Вам за ласку, глубоко признателен дорогим друзьям — всему ансамблю песни и пляски. Спасибо за память, за добрые пожелания. Поздравьте Толю от моей семьи и от меня, передайте, что мы трое сорадуемся его награде, желаем процветания руководимому им ансамблю. Письмо Ваше принадлежит отныне к небольшому числу хранимых бережно мною дорогих вестей от друзей, а мне лично очень приятно наше заочное знакомство. Крепко жму В./руку. Приветы. Б. Асафьев.

(Обратный адрес: Москва, ул. Горького, гост. «Националь», комн. 432).

6. VI. 1943. Москва. 13

Дорогой Капитан!

Сегодня получил В./письмо и счастлив: такие добрые вести одушевляют, крепко-накрепко поддерживают и — в моем возрасте — молодят. Рад за Толю, сердечно его приветствую. Горячо благодарен Вам за ласку, глубоко признателен дорогим друзьям — всему ансамблю песни и пляски. Спасибо за память, за добрые пожелания. Поздравьте Толю от моей семьи и от меня, передайте, что мы трое сорадуемся его награде, желаем процветания руководимому им ансамблю. Письмо Ваше принадлежит отныне к небольшому числу хранимых бережно мною дорогих вестей от друзей, а мне лично очень приятно наше заочное знакомство. Крепко жму В./руку. Приветы. Б. Асафьев

Фото 5. Б. В. Асафьев — капитану Карицкому. 06.VI.1943

¹² В Малом зале Ленинградской консерватории 4 декабря 1939 в концертном исполнении прозвучал V акт оперы «Гроза» (партия фортепиано А. Дмитриев).

¹³ Для справки: с начала войны Асафьевым были созданы 17 произведений. Он работал над оперой, опереттой, симфонией, но больше всего сочинял песни на военную тему: «Песня Энской дивизии», «Вперед, Балтийский флот», «Песня о снайперах», «Песня о Ленинграде»; для духового оркестра — сюита «Суворов», несколько маршей; фантазия для ф-но «Памяти Моцарта» (к 150-летию смерти композитора) и другие.

В письмах на фронт обсуждался также чрезвычайно важный для жизни Асафьева, ослабевшего в условиях блокадного Ленинграда, вопрос о его переезде в Москву, в чем активное участие принимал Д. Б. Кабалевский, занимавший высокий пост в композиторской организации¹⁴. Позднее — о состоявшемся переезде (в январе 1943 года, после прорыва блокады) и о новых трудностях, связанных с проживанием в номере гостиницы в течение двух лет и невозможностью пользоваться роялем, утраченных контактах с Ленинградом. Этот сюжет нигде так подробно не освещается, как в письмах к младшему другу и верному ученику!

Писем последних лет жизни Асафьева значительно меньше. Фактически, переписка с Дмитриевым прерывается в 1947 году. В ней много слов горечи и разочарования, связанных с бесконечными переговорами об исполнении сочинений, предполагаемых изданиях, которые срывались по разным причинам. Все это совершенно не соответствовало тому официозу, которым Асафьев был окружен, получая высокие должности и правительственные награды как выдающийся музыковед и музыкально-общественный деятель. Письма к А. Н. Дмитриеву послевоенных лет — очень существенное автосвидетельство для заинтересованных биографов Асафьева. Они помогут внести определенные коррективы в сложившееся отношение к судьбе его композиторского наследия. Приводим одно из последних писем, связанных с неудачной постановкой балета «Весенняя сказка»¹⁵.

«Храпченко¹⁶ был и продолжает быть в восторге от моей идеи русского сказочного балета на неиспользованные Чайковским темы. Теперь все это изменилось. С той же темой снежинок не получила развития, образ Мороза не допет, F dur'ная свежая тема Чайковского проведенная мною по музыке в «уроках жизни» еще до финала и в финале, знаменовавшая радость народа (хоровод, круг) перед солнцем исчезла вовсе, выскочили еще моменты из «несочиненного» Петром Ильичем, вошли новые чуждые моей концепции и мне противные вещи из числа заигранных. Я даже боюсь и стыжусь идти к Храпченко, сказать ему, что балет на неиспользованные 4-м темы превратился в использованные, и что замысла Асафьева, в сущности, нет. Выходит я его обманул. Я откладываю дела за день свидания с Храпченко, мучусь, нервничаю. Даже просто не понимаю, как ему сообщить все, и что балет даже не кончается танцем народа!? Брр....

Милый Толя, пойми, что для меня потеряна драгая (так! — Л. Д.) вещь и так прочно на сердце выношенная концепция, в которой третий акт уж вовсе не мой, а какой-то набор. Я даже не понимаю, зачем оставлена

Coda?! И почему нет эскиза C dur' ного Adagio, взятого у меня Борисом Эммануиловичем¹⁷ и которое ты так расхваливаешь. Но коду я начал инструментовать! Целую тебя, детей, все обнимаем Танюшу. (Привет дорогому Евгению Антоновичу, отвечать ему сейчас не могу. Пошлю отдельное письмо). (?) 26. XI. 46 Твой Б. Асафьев

Храпченко был и продолжает быть в восторге от моей идеи русского сказочного балета на неиспользованные Чайковским темы. Теперь все это изменилось. С той же темой снежинок не получила развития, образ Мороза не допет, F dur'ная свежая тема Чайковского проведенная мною по музыке в «уроках жизни» еще до финала и в финале, знаменовавшая радость народа (хоровод, круг) перед солнцем исчезла вовсе, выскочили еще моменты из «несочиненного» Петром Ильичем, вошли новые чуждые моей концепции и мне противные вещи из числа заигранных. Я даже боюсь и стыжусь идти к Храпченко, сказать ему, что балет на неиспользованные 4-м темы превратился в использованные, и что замысла Асафьева, в сущности, нет. Выходит я его обманул. Я откладываю дела за день свидания с Храпченко, мучусь, нервничаю. Даже просто не понимаю, как ему сообщить все, и что балет даже не кончается танцем народа!? Брр.... Милый Толя, пойми, что для меня потеряна драгая вещь и так прочно на сердце выношенная концепция, в которой третий акт уж вовсе не мой, а какой-то набор. Я даже не понимаю, зачем оставлена Coda?! Эскиз Adagio нет эскиза C dur'ного Adagio, взятого у меня Борисом Эммануиловичем и которое ты так расхваливаешь. Но коду я начал инструментовать! Целую тебя, детей, все обнимаем Танюшу. (Привет дорогому Евгению Антоновичу, отвечать ему сейчас не могу. Пошлю отдельное письмо). (?) 26. XI. 46 Твой Б. Асафьев

Фото Б. В. Асафьев — А. Н. Дмитриеву. 26.XI.1946

* * *

Посильно представленная мною часть обширнейшей эпистолярной Асафьева чрезвычайно важна, содержательна и по-своему красноречива для воссоздания подлинного портрета талантливейшего ученого и музыканта-подвижника, бесспорного лидера во многих областях отечественной науки о музыке, и — жертвы господствовавшего политического режима в первой половине XX века и особенно в «сороковые-роковые» годы войны и послевоенного десятилетия.

¹⁴ См.: Кабалевский Д. Б. Восемь писем Б. В. Асафьева // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — С. 298–314.
¹⁵ Впервые балет «Весенняя сказка» был поставлен в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в 1947 году. Дирижер Е. Дубовской, постановщик Ф. Лопухов, художник С. Вирсаладзе.
¹⁶ Храпченко М. Б. (1904–1986) — академик, государственный деятель, председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР (1939–1948).
¹⁷ Хайкин Б. Э. (1904–1978). В 1936–1943 годах главный дирижер Театра оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде. В 1935–1953 — профессор Ленинградской консерватории. С 1954 года — дирижер Большого театра СССР и профессор Московской консерватории.