

Boris ASAFIEV My creative work in Leningrad during the first years of the Great Patriotic War

Борис АСАФЬЕВ Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны

Memoirs of the outstanding musicologist Boris Asafiev devoted to his work as a composer and a researcher during the war years in besieged Leningrad. The article is centered not only on Asafiev's creative work as a musician: it also portrays the life in the besieged city and the fortitude of those who lived and worked there.

Key words: Boris Asafiev, Great Patriotic War, siege of Leningrad, music, research work.

Публикация воспоминаний выдающегося ученого Б. В. Асафьева, посвященных его работе в военные годы в блокадном Ленинграде как композитора и как исследователя¹. Темой статьи становится не только «творческая работа» музыканта, воспоминания открывают страшные картины блокадного города и стойкость тех, кто в нем жил и творил.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, война, Ленинград, блокада, музыка, научная работа.

Научная и композиторская деятельность Бориса Владимировича Асафьева, всегда отличавшаяся особой напряженностью и необычайной эффективностью, приобрела почти невероятный характер в период Великой Отечественной войны, первые полтора года которой он провел в блокадном Ленинграде. По словам самого исследователя, им было создано около 130 печатных листов научных трудов. Д. Б. Кабалецкий вспоминал об Асафьеве и общении с ним в те далекие годы: «В письме из блокадного Ленинграда от 20 августа 1942 года есть такие полные драматизма строки: „О себе писать не буду: долго. Слабеет память, но слух в идеальном порядке. Слабеет сердце, усилился склероз, а мозг каждый день приносит мне новые мысли, новые идеи, новые перспективы. Глупая машина человек: вот когда сердце тянется к остановке, мозг взвизгивает неистово ввысь, как лётчик! Право же, досадно...“»².

Первые месяцы Великой Отечественной войны (июнь–август 1941 г.) застали меня в Ленинграде, в привычной рабочей обстановке. Я заканчивал инструментовку оперы «Славянская красавица» — по Низами³ — для

оперного театра в Баку, по заказу Азербайджанского юбилейного комитета по чествованию этого великого поэта. Вел музыкальную работу по подготовке юбилейных празднеств на одном из линкоров Балтфлота («Ма-

¹ Опул. в сб.: В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания, материалы. Л.: Советский композитор, 1959. С. 27–37.

Примечания из указанной публикации выделены курсивом. Остальные примечания введены редакцией журнала «Musicus».

В основу статьи положен материал доклада, сделанного академиком Б. Асафьевым на заседании Музыкального сектора Института истории искусств Академии наук СССР.

Научный комментарий исследований Б. В. Асафьева, выполненных в период блокады, см. в работе: Орлова Е. М., Крюков А. Н. Академик Борис Владимирович Асафьев. Л.: Сов. композитор, 1984. С. 208–223.

² Кабалецкий Д. Б. Восемь писем Асафьева // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 305.

³ Опера «Славянская красавица» написана Асафьевым на сюжет поэмы азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви (ок. 1141–1209) «Семь красавиц» (1941). Рукопись произведения хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 658.

рат»⁴): был принят мой гимнический хор, и я поджидал текст юбилейной кантаты. Одновременно я начал инструментовку I акта балета «Снегурочка» из произведений Чайковского для Ленинградского Малого оперного театра⁵, сочинял первый балет из серии пушкинских миниатюр («Граф Нулин»⁶) и восстанавливал по имевшемуся подробному конспекту свою музыковедческую работу середины 20-х годов: народно-песенные основы стиля русской классической оперы и этические принципы, лежащие в основе творческой работы композитора.

Бомбардировка Ленинграда с первых дней сентября заставила меня приостановить эти занятия. Но я все же успел закончить партитуру оперы и отправить рукопись в Баку, затем инструментовать I акт балета. Ряд предложений из ленинградского Радиокomiteта внушил мне серию откликов на события: аранжировка хоров-песен из моей оперы «Минин и Пожарский»⁷; несколько восстановленных фрагментов из незаконченной оперы «1812 год» (по Грибоедову)⁸; симфония «Родина» в четырех частях («Борьба» — «На бивуаке» — «В родных степях» — «Победное ликование»)⁹, сюита для духового оркестра «Суворов», вариации для фортепьяно на тему Петровского марша¹⁰, фрагменты из кантаты для хора и оркестра — «Сталин»¹¹; большая доля этих сочинений успела прозвучать в Ленинграде в те памятные мне месяцы. Даже лирическую серию из девяти фортепьянных ноктюрнов «Затишье» я успел записать до первых бомбардировок. Готова была и партитура двух частей симфонии, а, кажется, и финала.

В самом начале сентября пришлось покинуть квартиру и бросить работу. Нас троих (жену, ее сестру и меня) доставили в бомбоубежище Консерватории, где обилие тревог окончательно затруднило занятия. В конце сентября нас переместили в лучшие условия — в одну из артистических уборных театра имени Пушкина (бывший Александрейский). Я тотчас установил режим научно-исследовательской и композиторской работы.

К празднествам 7 ноября 1941 года мне удалось провести в качестве председателя первую сессию конкурсов по массовым песням. К середине ноября я выступил в Союзе композиторов с творческим докладом

о своей работе первых военных месяцев. В выступлениях мне много помог пианист Александр Каменский¹² и один из артистов-виолончелистов (фамилии, к сожалению, не помню): были исполнены вариации для фортепьяно на тему Петровского марша, фортепьянная сюита, «Дифирамб» в честь родного города-героя¹³, цикл пьес «Суровые дни»¹⁴ для виолончели с фортепьяно (последующая редакция 1942 г., с добавлением: для арфы с виолончелью), цикл романсов «Весна» на тексты Тютчева¹⁵, а сам я исполнил еще по клавиру свой пушкинский балет.

В коридорах и бомбоубежище театра к началу декабря вполне наладилась творческая жизнь. Встречи, беседы, живой обмен и печалью, и радостями. Я принялся за исследование «Евгений Онегин», лирические сцены Чайковского — интонационный анализ. Еще в 1920–1922 годах, когда я много работал над русской классической оперой, отыскивая стиль, образы и манеру писания о музыке, так, чтобы передать читателям то, как она звучала во мне и до меня, — вот тогда я должен был отказаться от мысли передать словами мое слушание «песни песен» русских опер. Теперь, в охватившем меня порыве к настойчивой работе над музыкой, как звуково-произносимой человеческой мыслью, я очень ясно и легко представил себе, как могло протекать сочинение «Онегина» в сознании Чайковского, и записал (конечно, карандашом, чуть не в школьных тетрадах) давно, лет 20 назад, искомую, но не дававшуюся мне концепцию. Эта работа тотчас вызвала во мне желание вернуться к мыслям начала 30-х годов о музыкальной форме как процессе интонирования, то есть к моей первой книге о музыкальной форме (Музгиз, 1930), в которой я попытался привычному пониманию форм-схем, будто застывших конструкций музыки, противопоставить слышимую музыку, как развертывающуюся мысль, и выявить закономерности слуховой памяти.

Много времени я посвятил изучению принципов музыкального тождества и контраста, кадансов и тематических перестановок, как музыкально-эмоциональных отражений действительности в музыкальном явлении тематического развития. В конце книги «[Музыкальная] форма, как процесс» я подходил уже к понятию интона-

⁴ Линкор «Марат» вместе с другими кораблями Балтийского флота вел постоянный обстрел немецко-фашистских войск. 23 сентября 1941 года стало для «Марата» роковым, он был тяжело поврежден. Тогда погибли 325 моряков и 120 получили ранения.

⁵ Работа над «Снегурочкой» завершена не была.

⁶ «Граф Нулин» стал первым телевизионным балетом, поставленным на Центральном телевидении в 1959 г. балетмейстером В. А. Варковицким.

⁷ Над оперой «Минин и Пожарский» (либретто М. А. Булгакова) композитор работал в 1936–38 гг.

⁸ Драма А. С. Грибоедова «1812 год», над которой поэт работал в 1824–25 гг., сохранилась только в виде плана и отдельных поэтических фрагментов.

⁹ Над 3-ей симфонией «Родина» композитор работал в 1938–1942 гг.

¹⁰ Петровский марш («Марш Преображенского полка») был одним из символов России. Его тему до революции 1917 г. били куранты Спасской башни Московского Кремля.

¹¹ «Кантата-песня о Сталине» Б. В. Асафьева была написана на текст А. А. Прокофьева (опубл. в 1939 г.).

¹² Александр Данилович Каменский (1900–1952) — известный пианист, выпускник Петроградской консерватории по классу Л. В. Николаева (1923), позднее ее профессор. Концерты Каменского в блокадном Ленинграде привлекали много слушателей.

¹³ «Дифирамб великому городу» для фортепиано.

¹⁴ Точнее, «В суровые дни» («Строгие напевы», шесть арий).

¹⁵ Асафьев Б. В. «Весна». Пять стихотворений Тютчева. М., Музгиз, 1948 («Весенние воды», «Весенняя гроза», «Еще земли печален вид...», «Зима недаром злится...», «Сияет солнце, воды блещут...»).

ции, как эмоционально-идейному произнесению звука, как качеству, определяющему смысловую направленность музыкальной речи (вернее: человеческого говора в его оттенках общительности).

Постепенно, шаг за шагом, я стал слухом проверять смены явлений музыкального творчества в истории музыки, как смену своего рода кризисов интонаций, нечто подобное словарным кризисам в истории человеческих языковых систем. Мысли росли день за днем с неослабным напряжением. Я старался не терять времени и работал без устали. Но декабрь брал свое, а с ним и холод и голод, а за ними страшная тьма. Александрийский театр замерзал.

Все чаще и чаще потухал свет. Система отопления стала. Настроение в бомбоубежище, не теряя тонуса бодрости, менялось в зависимости от целого ряда сложных воздействий извне. Трудности давали себя знать постоянно. Смертные случаи участились. А работать хотелось, как никогда. Я начал вспоминать весь ход моей жизни. Целью моей было не столько вспоминать внешние случаи и события в моем прошлом, сколько зафиксировать на фоне, возможно узком, житейской канвы то, как складывался и рос во мне человек, для которого развивающийся слух оказался умным гидом в росте, и как, миг за мигом, я ощущал в себе природу музыканта.

Постепенно книгу моей жизни удалось записать, но уже при ночниках, свечечках, разнообразнейших светильнях — очень робких. Тогда вновь с упрямством я взялся за опыт обоснований музыкальной интонации. Самочувствие мое и моей семьи стало сдавать. Обеды (если это были обеды!) сузились до предела. В пищу были введены жмыхи: они оказались злейшими врагами. Но кипятилок пока был. Тогда решили побольше лежать, чтобы сохранить тепло в себе и обходиться без лишнего света. Лежа во тьме, я пробовал сочинять музыку, применяя мои опыты слагания тем-интонаций в живые формы устной музыки. Приходили тексты с фронта, рос спрос на песни, наконец, удалось найти среди знакомых и слушателей моих учеников. Творчество песен отвлекало от тяжелых ощущений слабеющего организма. В моменты появления света я стал записывать мысли об интонации, почти афористически, спеша схватить их, как светящиеся в мозгу точки.

Январь свирепел. Но с бомбежками стало тише. И вообще настала тишина. По улицам скорбным потоком тянулись саночки и тележки с окутанными, как мумии, трупами. Надо было беречь волю и только волю. Организм возжелал сна.

Странное дело музыка: лежа в полузабытьи, помню, я додумывал свою «интонацию», вспоминая множество музык, но чтобы остановить в себе прилив сна, я начал сочинять свою музыку, то фиксируя в кратких

афоризмах-пьесах впечатления о слышанных по радио сообщениях с фронта, то вслушиваясь в линии хорового голосоведения и наслаждаясь красотой воображаемой звуко-логики партитур. Вдруг несколько кратких «возрождений света вокруг» — и мысль моя осветила мне конец моей книги об интонациях. Записав, я долго не мог прийти в себя от слабости. Опять тьма, опять холод, не помню сколько времени. Сердце уже стало уходить, и вдруг в мозгу возникла музыка, и среди полного отсутствия различия, — живем ли мы днем или ночью, помню, я начал сочинять симфонию «смен времен года» вокруг быта русского крестьянства.

Теперь я еле-еле вспоминаю осколки звуко-идей этой симфонии, да это и не важно. Важно, что эта отчаянная попытка сочинения в строгой и стройной форме спасла мою потухающую волю среди очень жестоких испытаний.

Вскоре мы перебрались из тьмы в помещение Института театра и музыки, на площади у Исаакия. Нас вывез из театра ночью на саночках и буквально спас покойный теперь директор Института, незабвенный Алексей Иванович Маширов¹⁶. Я взялся тотчас же за новую, четвертую книгу эпохи ленинградской блокады.

С юности, с поры знакомства с живописью, в особенности, с русской, а потом в пору встреч с Владимиром Стасовым и Репиным, дальше же с представителями «Мира искусства», я ощущал себя на перекрестке двух живописных эпох — уходящего передвижничества и вновь возникающих течений. Мое вхождение на работу в бывший Мариинский театр, где, кроме Направника, Шаляпина, Фокина, я мог наблюдать блестящие победы современной русской декоративной живописи, помогло воспитанию во мне культуры глаза.

Это воспитание уточнилось и утончилось во мне летними поездками в 1911, 1912, 1913 и 1914 годах за границу. Большие каникулярные отпуска в театре предоставляли мне возможность расширить мое художественное образование. Но вот почему-то среди тяжелых испытаний ленинградской осады интеллект мой потребовал сочетания в исследовательской работе над интонацией двух культур — глаза и слуха. Я хотел приложить мое чутье интонационности и процессов симфонизма к моим наблюдениям над идеей развития в живописи. Работа моя пошла главным образом по линии музыкальных образов русской пейзажности. Часть рукописи (листов до 10), сохранившаяся у меня сейчас, не удовлетворяет своим содержанием, но, вероятно, эта работа второй половины зимы 1942 года на время отвлекла меня от анализа музыкальных интонаций и была отдыхом на красочных восприятиях перед приступом к исследованию гениального явления русской музыки: к Глинке.

Собственно говоря, я не помню, когда бы я не работал над Глинкой. В конце 1940 года, при сопоставлении

¹⁶ Алексей Иванович Маширов (псевдоним — Самобытник, 1884–1943) — русский пролетарский поэт. Директор Ленинградской консерватории в 1930–33 гг. К этому периоду относится организация в Консерватории рабфака, хорового отделения при оперной студии, рабочего музыкального университета. В 1920-х годах — председатель Ленинградского совета работников искусств, в 1937–1943 — руководитель Ленинградского института театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств).

целого ряда биографических фактов, документов и устных повествований о Глинке, для меня выяснились поразительные страницы его жизни, ранее затемнявшиеся былой «глинкианой». Возникла моя работа — «На полях „Записок“ Глинки». Начавшаяся война помешала ее закончить, а развернувшиеся беды погубили мой архив и, вероятно, большую часть моего глинкинского собрания. Кажется, в конце 1942 года фрагмент из этой работы попал в Москву и появился в одном из сборников «Советская музыка». Но зато тогда же, в конце 1942 года, я успел записать первую часть работы о Глинке-композиторе в ряде глав, объединенных заглавием: «Глинка в его музыкальных воззрениях». Сведения о рукописи с тех пор у меня отсутствуют.

В марте 1942 года, естественно, после работы над обоснованием интонаций, я взялся за Глинку вновь, ибо теперь мне хотелось взвесить интонационную, эмоционально-смысловую природу его творчества, как музыкального мышления в некоей системе звукообразного произношения и высказывания на основе русской песенности и русского говора. Для этого мне пришлось восстановить, главным образом по памяти, хотя в сжатом виде, первую часть моей работы «Глинка в его музыкальных воззрениях», что я и выполнил. Затем я взялся за интонационный анализ «Руслана», подробно остановившись на внутренних интонационных связях всей концепции, ранее ускользавших. К анализу «Руслана» я на протяжении от 1942 до 1945 года присоединил третью часть исследования о Глинке, где выяснил связь глинкинской гармонии и голосоведения с передовой парижской школой музыкальной композиции начала XIX века (Керубини, Катель, Мегюль), установил невосомость немецких влияний и сбавил роль и значение Дена, как учителя Глинки, ибо сам-то Ден, как педагог Глинки на кратком периоде времени, зависел через своего учителя Бернгарда Клейна (1793–1832) от французской школы Керубини, с ее ясностью и четкостью принципов голосоведения и инструментовки. Затем, в той же третьей части, исходя из этих принципов, я построил интонационные анализы испанских увертюров Глинки и посвятил очерк замечательным по глубине и остроте содержания заметкам Глинки об инструментовке — азбуке глинкинского оркестра. Здесь Глинкой прозорливо намечены основные принципы русской классической инструментовки. Закончил я эту часть установлением связи заветов Глинки в области изучения им высокой классической поры европейской полифонии с исследовательской пронизательной мыслью С. И. Танеева.

Продолжением этой работы о Глинке служит в данное время еще незаконченное исследование: слух Глинки. Это анализ особенностей композиторского слуха

с творческих позиций, особенно в связи с установками Н. А. Римского-Корсакова и моим личным опытом и наблюдениями. Мешает мне кончить эту работу резко обнужившийся с конца 1945 года упадок сил (вероятно, результат ленинградских перенапряжений), выразившийся сперва в остром заболевании глаз. После книги о Глинке я написал краткий очерк о нем для ленинградского Политиздата, как памятку к близкому столетию «Руслана».

К весне 1942 года внимание мое было сосредоточено на героической борьбе югославов, чехов и норвежцев против фашистского ига, и я написал три музыкально-лирические монографии: «Григ» (книга совпала с датой столетия со дня его рождения); «Чешское музыкальное возрождение перед натиском фашизма»; «Народное музицирование южных славян по запискам русских путешественников» (к этому были добавлены статьи о связях русской музыки со славянством: о Верстовском, о Римском-Корсакове, как авторе «Млады»¹⁷; затем «Забытая статья Хомякова о первой постановке „Ивана Суланина“ Глинки в Москве в 1842 году»¹⁸; «Как играли Шопена русские композиторы-классики»¹⁹; этюд «Мазурки Шопена»; «Балакирев и его славянские симфонии»).

Данные три монографии повели меня к новой форме работ о композиторах: к диалогам о музыке. Форма эта показалась мне очень привлекательной. К ней меня влекло упорное стремление связать исследовательский момент со стремлением передать читателю впечатления слышимой музыки, как своеобразного, живого, интонационного («по точным интервалам») языка и сочетать это с литературным моментом, выявив облик композитора (вплоть до бытовых деталей). Так, уже летом 1942 года возникли: Жизнь Моцарта, в цепи драматизированных диалогов («Комедия о музыканте»); Гибель Мусоргского (четыре диалога). Диалоги, относящиеся к Бетховену (Бетховен и Гете. Последние квартеты. Девятая симфония) и Малеру (О судьбах западноевропейской культуры, музыки и симфонизма), остались как будто дома, в полуразбитой квартире. Все эти работы могли возникнуть потому, что нам удалось еще весной вернуться в свое старое помещение, на площадь Труда²⁰. Весна была хорошая, и часть квартиры (кухня и соседняя с нею комната с пианино и частью библиотеки) оказалась чуть тепленней. В мою жизнь вернулись партитуры и книги.

Большая часть квартиры так и осталась пребывать во мраке, холоде и сырости, но борьба за жизнь при дневном свете стала легче. Кроме диалогов и вышеупомянутых трех работ — о чешской музыке, о взаимосвязи славянской и русской музыкальной культуры и о Григе, я опять возобновил связь с фронтом и сочинил хоровые и сольные песни²¹. Посылая на фронт сохранившийся у меня запас массовой музыкальной литературы и кла-

¹⁷ См.: Советская музыка. 1946. № 5–9.

¹⁸ См.: Советская музыка. 1946. № 5–9.

¹⁹ См.: Советская музыка. 1946. № 5–9.

²⁰ В 1933–1943 гг. Асафьев жил по адресу: пл. Труда, д. 6, кв. 23.

²¹ Все сведения о моих связях с фронтом, о сохранившихся рукописях моих, об исполнении моей музыки в среде бойцов можно получить у доцента Ленинградской консерватории Анатолия Никодимовича Дмитриева, совершившего поход от берегов Волхова до Риги вместе с руководимым

виры русских опер, я чувствовал себя уже не вполне оторванным от многих близких и дорогих людей, хотя и скромной песчинкой.

Еще зимой 1941/42 года мною был составлен, по данному мне Театром имени Ленинского Комсомола эскизу сценической переработки романа Толстого «Война и мир», план музыкальных иллюстраций к роману, и я начал писать музыку. Но когда стали доходить слухи из Москвы о новых музыкальных работах советских композиторов, я отложил эту работу, как и работу над восстановлением оперы «1812 год», но обратился к взволновавшей меня музыковедческой теме: «Портреты советских композиторов». Эта работа — не биографии, не аналитические эскизы, не свод критических рецензий. Как и в диалогах, в музыке я старался найти путь к читателям — не только профессионалам, а сам стремился передать свои впечатления как слушателя, посетителя концертов, наконец, просто интересующегося жизнью музыки по радио — любителя.

Скажем и так: зашел в концерт один, другой, третий. Во мне складываются и накапливаются звуковые образы. Биографии мне неведомы, личности композиторов тоже. Из улавливаемых мнений, из фрагментов сообщений пояснителей вокруг слушателей музыки постепенно растет круг представлений о заинтересовавшей музыке и ее авторе. Из «просто слушателя» я превращаюсь в слушателя, пытающегося осознать поток волнующих сознание мыслей и разгадать мысли, волновавшие и композитора. Я не думал о самолюбии. Я заботился только о том, сохранится ли рукопись, если солидный груз, кинутый фашистами не сегодня-завтра, раздробит наш дом и нашу кухню, — и тогда останется ли что от листков, где карандашом, в бессонные ночи, я писал что-то подобное за вещанию слушателя советской музыки в оторванном от страны Ленинграде.

В это время — июль — бомбардировки в нашем районе особенно усилились. Падали «угощения» и во двор нашего дома и порой застревали в земле подле окон. Памятна мне литературная работа над «Портретами», она вплотную привела меня к современным проблемам музыки и музыкальной культуры в СССР.

Привезти все мои рукописи в Москву в феврале 1943 года не удалось, и что сохранилось от них теперь, после переноски на новую квартиру, установить трудно. Были записаны: 1) Становление советской музыкальной культуры, как процесс взаимодействия и слияния музыки народа и музыки индивидуальной; 2) Советский композитор; 3) Особенности советского симфонизма; 4) Начатки и начала советской оперы; 5) Этическое ста-

новление русской классической музыки. Часть этих заметок в свое время вошла и в работу о Глинке, и в «Портреты советских композиторов», и в «Русско-славянский сборник», и в написанную уже в Москве в 1944–1945 годах книгу «Музыка моей Родины», и в статью о симфонизме и об опере в СССР для сборника «25 лет советской музыки»; часть попала в сборник моих статей «От прошлого к будущему»²², который начат был ранней осенью в Ленинграде.

Часть этих статей стала появляться в Москве в 1942–1943 годах, еще до моего переезда из Ленинграда с семьей; небольшая часть, видимо, не дошла, а значительная доля сохранилась и заканчивалась для сборников «Советская музыка» уже в 1943 году, в условиях московской жизни. За внушения и настояния, исходившие от редактора Д. Кабалева, которые переходили даже в дружеские понукания, я ему глубоко признателен. В результате я закончил серию статей. Если потрудиться и вспомнить пропавшие статьи этого цикла с остатками ленинградского дневника, то сборник этот, восстановленный, пожалуй, не потерял еще своих жизненных соков.

Но в начале августа 1942 года Москва для нас еще была недостижимой. Зато начавшие приходить на площадь Труда вести оттуда и предложения работы принесли с собой поддержку и утешение. Особенно радостной была пришедшая из Москвы весть о возможности государственного заказа музыки югославского балета, а вскоре дошло до меня и либретто Голубова и Бассехеса — «Милица»²³. Как раз все летние месяцы я вникал в сборники песен Югославии, а до того еще и Чехии, и других славянских земель в связи с вышеупомянутыми монографиями.

Нервный подъем у меня был еще так велик, что я вложил все силы в работу над балетом, чувствуя в себе безусловную бодрость и не подозревая, что мое напряжение было последним усилием, а сил-то уже не было. Клавир «Милицы» я записал достаточно быстро и чисто, и четко, и ясно, почти без помарок. Осталось страницы две; но 30 августа, разговаривая с директором Института Машировым по телефону, я зашатался и упал на руки жены. Сперва было ощущение блаженного состояния, а потом началась страшная головная боль и тошнота. По телеграмме из Москвы, от Комитета по делам искусств, мне была оказана врачебная помощь из Смольного: помню, как поздно вечером или ночью меня перевезли в Свердловскую больницу. Это было на 9-й или 10-й день заболевания. Я сразу ощутил внимательную, глубоко человеческую заботу всего ме-

им ансамблем. Анатолий Никодимович Дмитриев (1908–1978) — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Ленинградской консерватории, ученик Б. В. Асафьева.

²² См.: Советская музыка. № 1–2. М.: Музгиз, 1943 и 1944.

²³ Балет В. В. Асафьева в 3-х актах «Милица» по сценарию А. Е. Бассехеса и В. И. Голубова был поставлен 28 декабря 1947 года на сцене Пермского театра оперы и балета.

Владимир Ильич Голубов (Голубов–Потапов, 1908–1948) — театральным критиком;

Альфред Иосифович Бассехес (1900–1969) — искусствовед, критик.

дицинского и обслуживающего персонала, особенно со стороны наичуткого доктора Певзнера, сразу определившего корни заболевания и установившего необходимый режим. Он быстро воспламенил тлевшую во мне волю к жизни и спас меня. В ноябре я по настойчивым личным просьбам был возвращен на квартиру, на родимую нашу кухню с присущими ей температурами, тьмой и прочими бедами. Помощь была: и от Смольного, и от Ленинградского Комсомола (девушки доставляли нам под риском обстрела щепки для растопки и помогали моей больной жене по хозяйству), и от ленинградского Комитета по делам искусств (Б. И. Загурский²⁴), и от Ленинградского Союза советских писателей, избравшего меня членом, и всегда от Маширова и Оссовского (то есть от Института театра и музыки).

Но жизненные невзгоды были сильнее доброты людей: энергия во мне жила, но работоспособность упала. В эти последние три месяца перед отъездом в Москву я успел только дописать клавир «Милицы», внести в листы ленинградского дневника ряд собственных текстов о Ленинграде в дни осады и сочинить цикл вокальных пьес на стихи одного из ленинградских поэтов (Д. Четвериков²⁵). Этот цикл о городе оказался мрачноватым. Я пытался продолжать серию статей «От прошлого к будущему» и взялся за дополнение и редакцию выпущен-

ного мною еще в первые годы Великой Октябрьской революции популярного Словаря музыкальных терминов и понятий для посетителей концертов. Работа разрослась, увлекла меня (перепечатанная на машинке рукопись попала в число ленинградских работ, захваченных мною с собой в Москву).

В это время В. Голубов-Потапов, оказавшись в командировке в Ленинграде, приложил много хлопот и энергии, чтобы вывезти нас троих, очень слабых, в Москву. Хотелось бы дождаться дома полного освобождения родного города от блокады, но не менее дорога была мне и Москва: в Москве возник памятный мне псевдоним «Игорь Глебов»; в Москве, в день заседания накануне празднования 15-летия Великой Октябрьской революции, прозвучал впервые третий акт моего героического балета «Пламя Парижа». Поездка, включая переезд по льду, по знаменитому пути через Ладожское озеро, продолжалась шесть дней; помогла сопровождавшая нас от Тихвина снежная вьюга. Пребывание в вагоне было санаторием: друзьями-соседями оказались летчики и зенитчики с Исаакия и с вышек Дворца Труда. Никогда не забудем первого утра в Москве и сердечной товарищеской встречи утром в помещении Союза советских композиторов и на квартире у дорогого Р. М. Глиэра.

Подготовлено З. М. Гусейновой

²⁴ Борис Иванович Загурский (1901–1968) — музыкально-общественный деятель, музыковед. В 1929 окончил инструкторско-педагогический факультет Ленинградской консерватории, в 1936 — аспирантуру под руководством Б. В. Асафьева. С 1931 — помощник директора, в 1936–38 — директор Ленинградской консерватории. В 1938–41 и в 1944–1951 — начальник Управления по делам искусств Ленинградского городского совета.

²⁵ Борис Дмитриевич Четвериков (1896–1981) — поэт, прозаик, драматург, художник. Организатор ленинградской литературной группы «Содружество», издавал и редактировал «Литературный еженедельник» (приложение к «Красной газете»), затем журнал «Зори». В годы войны — корреспондент на Ленинградском фронте, в 1944–45 работал на Ленинградском радио.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматирован, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „“. **Нотные примеры** — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину)). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.