

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART



УДК 78.01

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_05

**Г. П. АНДРИЕВСКАЯ**

*Белгородский государственный институт искусств и культуры*

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

**В РАННИХ КРИТИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ Б. АСАФЬЕВА (1914–1917 гг.)**

Статья посвящена раннему периоду музыкально-критической деятельности Б. Асафьева. Выявляются ключевые эстетико-художественные установки молодого критика, его жанровые предпочтения в указанной сфере (обзор, рецензия, ното- и библиографическая заметка). Отмечается, что большинство асафьевских публикаций предоктябрьских лет связано с музыкальным театром, прежде всего, с постановками опер и балетов русских композиторов. Исходя из этого, воззрения Б. Асафьева на исполнительское искусство характеризуются приоритетной ролью интерпретатора в реализации композиторского замысла как глубоко «жизненного» явления, преодолевающего условность музыкально-театральной практики. Привнесение «оперности» в концертно-сценические жанры (например, отечественный романс XIX – начала XX века) также приветствуется критиком с позиций «драматической правды». Указанный подход рассматривается Б. Асафьевым как способ вовлечения множественных музыкально-исполнительских средств в процесс «симфонического» по сути воплощения художественной концепции оперного или балетного спектакля, камерного вокального произведения и др. Поэтому представляется не

случайным особо пристальное внимание, уделяемое Б. Асафьевым концертным и музыкально-театральным выступлениям С. Рахманинова – пианиста и дирижера. Именно С. Рахманинов оценивается критиком в качестве универсального художника-интерпретатора, явно тяготеющего к органичному синтезу «театральности» и «симфонизма» в обеих ипостасях своей исполнительской деятельности. Аналогичными примерами в области вокального исполнительства являются для Б. Асафьева оперные постановки и концертные программы с участием Ф. Шаляпина. Великий музыкант, пребывая на сцене, осуществляет своеобразную «режиссуру» не только собственной партии, но и музыкально-исполнительского процесса в целом. По мнению Б. Асафьева, отмеченные устремления обуславливаются глубоким осознанием важнейшей роли современной интерпретаторской деятельности в конгениальной репрезентации композиторского творчества.

*Ключевые слова:* Б. Асафьев, музыкальная критика, Серебряный век русской культуры, отечественный музыкальный театр 1900–1910-х годов, музыкальное исполнительство.

*Для цитирования:* Андриевская Г. П. Музыкальное исполнительство в ранних критических публикациях Б. Асафьева (1914–1917 гг.) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 5–13.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_05

G. ANDRIEVSKAYA

*Belgorod State Institute of Arts and Culture*

## MUSICAL PERFORMING ART IN THE EARLY CRITICAL ESSAYS

BY B. ASAF'EV (1914–1917)

The article is devoted to the early period of B. Asaf'ev's music-critical activity. The key aesthetic and artistic purposes of the young critic and his genre preferences in the named sphere (as review, notice, bibliographic paragraph) are exposed. It is mentioned the majority of Asaf'ev's pre-revolutionary essays is connected with musical theatre, first of all performances of the operas and ballets by Russian composers. Hence Asaf'ev's opinions on the musical performing art are characterized by the priority role of an interpreter in realization of composer's intention as deeply "vital" phenomenon which overcomes a conditional character of musical-theatrical practice. Some introducing of "operality" into the concert stage genres (for example Russian romance of the 19th and early 20th centuries) is welcomed by the critic too from a position of "dramatic truth". The named approach is considered by Asaf'ev as the way of involving the varied musical-performing means into the process of essentially "symphonic" realization conformably to the artistic concept of the opera or ballet performance, chamber vocal

work etc. Therefore it seems no accidental the special consideration to be given by Asaf'ev the concert and musical-theatrical performances of S. Rachmaninoff as pianist and conductor. Exactly Rachmaninoff is appreciated by critic in the capacity of the universal artist and interpreter gravitating towards the organic synthesis of "theatricality" and "symphonism" in the both spheres of his performing activities. The opera performances and concert programs with F. Shalyapin's participation are the analogous examples for Asaf'ev in the sphere of the vocal performing art. The great musician staying on the scene realizes the original "directing" as applied not only his own part but also musical performing process in the whole. On Asaf'ev's opinion the named intentions are predetermined by the deeply realization of the most important role which contemporary interpreting activity plays in congenial representation of composer's creative work.

*Keywords:* B. Asaf'ev, music critique, Silver Age of the Russian culture, Russian musical theatre of 1900–1910s, musical performing art.

*For citation:* Andrievskaya G. Musical performing art in the early critical essays by B. Asaf'ev (1914–1917) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 5–13.  
DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_05



**В**обширном творческом наследии Б. Асафьева – музыкального критика существенное место занимают публикации предоктябрьских лет<sup>1</sup>. Согласно оценкам исследователей, «...уже тогда он занял видное место в отечественной музыкально-критической мысли и определился как крупная и яркая личность, с мнениями которой нельзя было не считаться» [2, с. 20]; «в статьях молодого Асафьева складывались те основополагающие принципы, которые в дальнейшем стали определяющими в его научно-исследовательской и критической деятельности» [3, с. 212–213], и др. К сожалению, асафьевские работы указанного периода вплоть

до наших дней освещались в специальной литературе весьма избирательно и лаконично<sup>2</sup>. В частности, актуальные проблемы отечественного музыкально-исполнительского искусства Серебряного века, привлекавшие внимание Б. Асафьева, характеризовались преимущественно в аспекте формирования и дальнейшего «...выражения наиболее передовых, прогрессивных идей, свойственных молодой советской критике 1920-х годов» [4, с. 26]. Следовательно, углубленное рассмотрение соответствующей проблематики в рамках настоящей работы представляется вполне уместным и необходимым.

<sup>1</sup> Напомним, что хронологический указатель соответствующих публикаций, датированный второй половиной 1950-х годов, включает в себя около 140 работ (см.: [1, с. 295–301]). При этом ряд асафьевских рецензий и заметок без подписи, увидевших свет до 1914 года, не идентифицирован до сих пор.

<sup>2</sup> Более обстоятельная характеристика упомянутых работ анонсировалась в числе приоритетных задач редакционного коллектива ВНИИ искусствознания, готовившего к изданию 14-томное собрание сочинений Б. Асафьева (см.: [2, с. 14]). Однако этот масштабный проект начала 1980-х годов остался нереализованным.

Начальный период музыкально-критической деятельности Б. Асафьева, как правило, датируется рубежом 1900–1910-х годов. Сам Б. Асафьев приводил в автобиографических материалах позднейшего времени иную датировку: «Кажется, в 1907 году начинается моя деятельность как музыкального рецензента (без подписи: рецензии, заметки) <...>» (цит. по: [1, с. 295]), оговаривая, впрочем, что «...не сохранил этих первых “экзерсисов”, и собрать их уже немислимо» [5, с. 472]. Так или иначе, анонимные рецензентские опыты довольно скоро прервались, что было мотивировано поступлением Б. Асафьева на службу в Мариинский театр<sup>3</sup>. Возвращение к «музыкальному писательству» оказалось возможным незадолго до начала Первой мировой войны благодаря активным усилиям Н. Мясковского – в ту пору ведущего сотрудника петербургского журнала «Музыка». Будучи осведомленным о предшествующих выступлениях Б. Асафьева в столичной периодике, Н. Мясковский сумел привлечь своего товарища по консерватории к работе в этом «модернистском» издании<sup>4</sup>.

Впоследствии Б. Асафьев отзывался о «Музыке» с большой теплотой, называя журнал «...небольшим по объему, но задорным, свежим... Все живое в музыке находило там яркую оценку. Появлялись интересные по мысли публикации, подписанные новыми для меня именами. Затем в журнале стал сотрудничать Н. Я. Мясковский. <...> Читая статьи Мясковского, я и не думал, что смогу писать так дельно и убедительно. Поэтому, когда он убеждал меня попробовать, я отказывался. Наконец, весной 1914 года <...> я согласился послать свою статью <...>» [5, с. 472]. Поддержка со стороны редакции вдохновила молодого критика: «...Я стал в каждый номер посылать статьи, заметки, нотографии, стараясь, чтобы всюду, в самой маленькой оценочной заметке, была мысль, цель, намеренье, образ, отражение живой музыкальной действительности и противодействие всему *косному*, тормозам творчества и новому мышлению о нем. К боль-

<sup>3</sup> С 1910 года Б. Асафьев занимал должность пианиста-концертмейстера балетной труппы Мариинского театра. Тогда же началась его аккомпаниаторская работа в Петербургской консерватории (класс сольного пения профессора А. Фострем).

<sup>4</sup> Как известно, главный редактор «Музыки» В. Держановский указывал: «Наше детище является в России единственным оплотом модернизма» (цит. по: [6, с. 22]). По мнению отечественного исследователя, «...Держановский сумел собрать, пожалуй, лучшее в отечественной музыкальной критике того времени, а то, что журнал пропагандировал, составило в будущем художественную гордость XX века» [7, с. 206].

шему я пока не стремился <...>. Так вот и образовался Игорь Глебов, затенив Б. В. Асафьева <...>» [5, с. 476]).

Опираясь на приведенные выше мемуарные свидетельства, можно заключить, что роль Н. Мясковского в данной ситуации отнюдь не ограничивалась «убеждением» и поощрительными оценками. С одной стороны, Б. Асафьев изначально ориентировался на «дельную и убедительную» манеру авторского высказывания Н. Мясковского, с другой, – на весьма актуальные («живые») явления современной художественной практики российской столицы, преимущественно относимые в ту пору к сфере «модернизма» и ранее освещавшиеся асафьевским старшим коллегой и товарищем. Даже сфера музыкально-критических жанров, предпочитаемых в ту пору Б. Асафьевым, ощутимо корреспондировала с деятельностью Н. Мясковского-критика: двоим упомянутым авторам «Музыки» в равной степени импонировали нотографические заметки по поводу издаваемых современных опусов, «серийные» обзоры концертной жизни<sup>5</sup> и аналитические характеристики творчества известных композиторов новейшей эпохи (либо отдельных крупных произведений, ярко репрезентирующих это творчество). Таким образом, констатация Е. Орловой: «После призыва Мясковского в армию (ноябрь 1914 года) Асафьев в литературно-критической деятельности оказался непосредственным преемником своего старшего друга» (курсив наш. – Г. А.) [6, с. 21], представляется вполне логичной. Более того, отмеченная преемственность выглядела бесспорной и ранее, в предшествующие месяцы, когда Н. Мясковский и Б. Асафьев одновременно являлись сотрудниками «Музыки».

Разумеется, в данном случае «избирательное средство» не означало полной «тождественности» маршрутов критической мысли названных авторов. Достаточно упомянуть сферу музыкальной библиографии, не вызывавшую сколько-нибудь заметного интереса у Н. Мясковского и, напротив, интенсивно разрабатываемую Б. Асафьевым. Да и нотографические заметки последнего отличались едва ли не всеобъемлющим охватом выпускаемой музыкальной литературы, включая, например, хоровые (светские и духовные) опусы, не привлекавшие внимания Н. Мясковского. В свою очередь, Б. Асафьев принципиально ограничивался освещением творчества русских композиторов – за редкими

<sup>5</sup> Речь идет о цикле из 17 статей Н. Мясковского «Петербургские письма» (1911–1914), видимым продолжением которых явился аналогичный цикл «Петербургские куранты» Б. Асафьева (12 статей, 1914–1916).

исключениями, обусловленными спецификой отдельных концертных программ, и т. п.

Пожалуй, наиболее радикальное отличие в указанном плане было связано с отношением обоих критиков к *музыкальному театру*. Так, Н. Мясковский практически не рецензировал оперных спектаклей, избегал рассмотрения и оценки тех или иных актуальных явлений, процессов и тенденций в данной сфере, мотивируя это собственной «театральной идиосинক্রазией» (см.: [8, с. 37]). Напротив, не только опера, но и балет, традиционно отдаваемый авторитетными представителями петербургской музыкальной критики «на откуп» своим коллегам-«театралам», постоянно пребывали в центре литературной деятельности Б. Асафьева дооктябрьского периода. Рецензии (с характеристиками и премьер, и многочисленных «возобновлений» оперной и балетной классики), регулярные обзоры сценического репертуара Мариинского театра, Музыкальной драмы и Народного дома, проблемные очерки о состоянии «оперного и балетного дела» в российской столице занимали одно из важных мест в ряду соответствующих асафьевских публикаций. Следует заметить, что аналогичная приверженность музыкально-театральной сфере наблюдалась и в непродолжительный период сотрудничества Б. Асафьева с «Музыкальным современником» (1916–1917 годы), а также петроградской газетой «Русская воля» (сентябрь–октябрь 1917-го).

Упомянутая дифференциация творческих интересов Н. Мясковского и Б. Асафьева в области музыкальной критики повлекла за собой весьма примечательные расхождения, относящиеся к воззрениям обоих критиков на современное исполнительское искусство. К примеру, довольно показателен ряд ключевых персоналий в данной сфере, наиболее обстоятельно характеризующихся Н. Мясковским и Б. Асафьевым. Для первого из них самоочевидным «эпицентром» являлась творческая деятельность ведущих симфонических дирижеров Петербурга–Петрограда 1910-х годов С. Кусевицкого и А. Зилоти, в меньшей степени – выступления крупнейших композиторов-пианистов предоктябрьской эпохи А. Скрябина и С. Рахманинова, для второго – оперные спектакли и концертные программы оперных певцов Ф. Шаляпина и И. Ершова, позднее – И. Алчевского и Н. Кошиц, а также оперных дирижеров А. Коутса и Н. Малько.

При этом доминирующий ракурс критического освещения тех или иных явлений музыкального исполнительства в ранних публикациях Б. Асафьева, как правило, был далек от тривиальности. Об этом наглядно свидетельствуют прежде всего рецензии и статьи указан-

ного периода, связанные с оперным театром. Заметим, что характерная для отечественной музыкальной критики рубежа XIX–XX веков основополагающая установка: «певцы – создатели оперного спектакля» – чаще всего оказывалась на периферии асафьевских рассуждений о подлинных творцах музыкально-сценического действия, которыми, по утверждению критика, являются дирижер и режиссер-постановщик. В частности, лейтмотивом первых статей Б. Асафьева, публикуемых на страницах «Музыки», явилось высказывание о необходимости для каждого участника «оперного дела» искренне и самоотверженно «...верить в оперу как в органичное художественное произведение», чему прежде всего должен способствовать дирижер – «основной хозяин музыкального спектакля» [9, с. 529].

Разумеется, в середине 1910-х годов соответствующие асафьевские призывы уже не воспринимались подобно творческим откровениям. Согласно комментарию отечественного исследователя, «централизованная функция... дирижера» в оперном спектакле провозглашалась и весьма детально раскрывалась целым рядом авторитетных критиков указанного периода: Ю. Энгелем, В. Каратыгиным, В. Коломийцовым и др. [10, с. 618]. Помимо этого, «...у дирижера оперного спектакля как его лидера появлялась все более мощная альтернатива. Все большую роль в постановке оперного сочинения начинал играть режиссер. <...> Впрочем, уже к концу 1910-х годов критики зачастую отказывались от стремления выделить одну, самую значимую фигуру создателя целостного оперного спектакля, склоняясь к мысли связать эту роль с деятельностью своего рода оперного триумвирата: дирижер – режиссер – художник. <...> Однако критерии оценки работы упомянутого тройственного союза пока еще оставались для большинства музыкальных критиков неясными <...>», о чем опять-таки свидетельствовали тогдашние публикации названных выше столичных авторов [Там же, с. 620].

Напротив, Б. Асафьев, с видимым интересом изучавший современные образцы «прогрессивных» оперных постановок, был отнюдь не склонен признавать главенство каких-либо «союзов» или режиссерских художественных концепций применительно к тому или иному спектаклю в целом. Как справедливо отмечает Ю. Келдыш, «настаивая на драматической осмысленности исполнения, полной слиянности музыки и сценического действия, молодой критик решительно осуждал встречавшийся в практике оперных театров режиссерский произвол, все, что не было оправдано творческим замыслом композитора и не способствовало его верному и точному раскрытию» [2, с. 17]. К сожалению, Б. Асафьев не

был знаком с талантливыми образцами оперных постановок, осуществленных в 1900–1910-х годах московскими режиссерами П. Лениным и П. Мельниковым; петербургские же музыкальные театры в этом плане вызвали у критика глубокий пессимизм. В целом подобное скептическое отношение обуславливалось далеко не беспочвенным предположением, что «самым большим врагом» столичных режиссеров де-факто является «...музыка, в особенности когда ее много и они не хотят позволять публике только слушать <...> постоянно суетясь, что-то таская, что-то двигая» [11, с. 518]. Даже высокоодаренный постановщик Музыкальной драмы И. Лапицкий (ученик К. Станиславского и приверженец его системы), по мнению Б. Асафьева, сплошь и рядом отличался исключительно внешней «находчивостью» и «...ложным стремлением приблизиться к жизни (не в смысле внутреннего переживания, а внешнего восприятия) <...>», при отсутствии подобающего «уважения» к музыкальному содержанию оперного спектакля [9, с. 530].

Между тем полноценное воплощение композиторского замысла, как утверждал Б. Асафьев, неизбежно характеризовалось *доминирующей ролью музыки*. Вот почему роль дирижера заведомо не исчерпывалась лишь контролем добросовестного воспроизведения вокальных и оркестровых партий, указанных в нотном тексте. Асафьевская формула: «Нерв всякого оперного спектакля – дирижер» [12, с. 3] – безусловно предполагала целенаправленное стратегическое руководство всеми аспектами конкретной постановки, начиная с художественно-сценографического оформления и заканчивая режиссерскими «экспликациями» отдельных сцен и эпизодов. Последние, в свою очередь, не должны были «самочинно» претендовать на какую-либо «автономию», гибко и уместно дополняя (отнюдь не «заслоняя»!) процесс музыкального развития. Именно это было по достоинству оценено Б. Асафьевым в постановке оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, осуществленной В. Лосским на сцене Мариинского театра: замечательному режиссеру «...удалось найти, не мешая музыке, а сливаясь с ней, своеобразный стиль исполнения, при котором ни одно движение, ни одна поза на сцене не кажется случайной, не вытекающей из единого замысла» [13, с. 176]. Благодаря чуткому и бережному «следованию за музыкой» художественная концепция, реализуемая В. Лосским при содействии дирижера А. Коутса, явилась конгениальным воплощением авторских «живых светозарных образов» как «непосредственно и жизненно выявляемых чаяний русской души» [Там же, с. 173].

К сожалению, подобные творческие свершения в середине 1910-х годов выглядели разрозненными и едва ли не случайными достижениями петербургских театров. По мнению Б. Асафьева, ответственность за сложившуюся плачевную ситуацию должны были нести в первую очередь ведущие оперные дирижеры, не отличавшиеся подлинной художественной принципиальностью (Э. Направник), масштабностью и глубиной исполнительских интерпретаций (А. Коутс), наконец, основательной профессиональной оснащенностью (М. Бихтер). Учитывая же довольно интенсивную деятельность Э. Направника и А. Коутса на поприще концертно-симфонического дирижирования, Б. Асафьев с тревогой обнаруживал в указанной сфере музыкальной жизни «все ту же смесь равнодушия, скуки и тягостного недоумения» [14, с. 110]<sup>6</sup>. Вот почему выдвинутое критиком настоятельное требование полнокровной «творческой силы и искренности», благодаря которой «...всякий созданный образ являлся бы как нечто пережитое, а не просто наблюдаемое, скопированное...» [9, с. 529–530], приобретало характер *универсального исполнительского принципа*, в равной степени экстраполируемого на современные интерпретаторские прочтения музыки разнообразных жанров и стилей.

Так, Б. Асафьев неоднократно критиковал А. Коутса, и в оперных спектаклях, и в симфонических программах чуждавшегося «развития обдуманного плана» или «вдохновенной импровизации», обнаруживая склонность «...только к расчету, и расчету на эффект: отсюда получалась какая-то мозаичность, произведение разбивалось на осколки, прихотливо выделяемые причудливой волей дирижера из живой ткани органического целого» [16, с. 631]. Напротив, С. Рахманинов-исполнитель (и пианист, и дирижер), образно именуемый в асафьевских статьях «рыцарем, закованным в латы», олицетворял собой «сжатый, страстный порыв, но порыв не безудержный, а точно устремленный к ясно осознанной цели <...>» [17, с. 93]. В обоих случаях Б. Асафьевым подразумевалась определенная *драматургическая перспектива исполнительского замысла* – важнейшая характеристика последнего, генетически связанная с музыкальным

<sup>6</sup> Кстати, исполнительская деятельность молодых представителей дирижерского «цеха» Петербурга – Н. Малько и А. Пазовского (Мариинский театр и Народный дом соответственно) – оценивалась критиком гораздо более доброжелательно. Б. Асафьев с явным огорчением констатировал, что профессионально-творческий потенциал этих высокоодаренных музыкантов реализуется администрацией названных театров лишь в незначительной мере [15, с. 2].

театром, однако в современную эпоху выступающая репрезентантом «непосредственности и жизненности» любого полноценного интерпретаторского высказывания, будь то оперный или балетный спектакль, *Klavierabend* или концерт симфонической музыки.

С театральными истоками явственно соотносилась и весьма интересная асафьевская трактовка русского романса как жанра, наделенного «внутренне драматической действенной основой» и по сути родственного опере. По мнению критика, двумя равнозначными истоками отечественной романсовой сферы явились «...песня и драматическое восприятие слова, т. е. отрицание за ним абстрактного, статически определенное значения – понятия» [17, с. 95]. Иными словами, указанный жанр представлялся «...как бы кратким конспектом большого драматического произведения или, наоборот, миниатюрной драмой. Вот почему, – указывал Б. Асафьев, – русский романс требует особого исполнительского подхода. <...> Исполнение должно быть на грани некоторой инсценировки» [18, с. 14]. Разумеется, упомянутый выше «особый исполнительский подход» не следовало прямолинейно отождествлять с новейшей «проекцией оперности» либо рафинированной «камерностью», отграничиваемой от музыкального театра<sup>7</sup>. Асафьевское выражение «миниатюрная драма» подразумевало некий органический синтез двух обозначенных сфер. Исходя из этого, наиболее выдающиеся интерпретации русского романса могли быть осуществлены прежде всего оперными певцами, в равной мере владеющими необходимым арсеналом сценических выразительных средств камерного плана и специфическими навыками «драматической режиссуры» собственных концертных выступлений.

Скептически воспринимая довольно популярные в 1900–1910-х годах рассуждения о «естественной специализации» вокалистов, предопределяемой наличествующими голосовыми данными (полетностью, максимальной силой звучания, громкостно-динамическим потенциалом и др.), Б. Асафьев акцентировал ключевую роль иных критериев оценки в исполнении

<sup>7</sup> В указанном аспекте Б. Асафьев дистанцировался от В. Стасова, который утверждал буквально следующее: «По-моему, романс (такой, каким его создали Даргомыжский, Мусоргский, Шуберт, Шуман и другие, очень немногие на свете) есть осколок оперы и потому должен пользоваться всеми орудиями, средствами и богатствами оперы. <...> Мое убеждение, что в концертах романсы, песни и проч. должны быть непременно петы и декламированы с жестами, движениями и позами, а если можно, то в костюмах и с декорациями» (курсив наш. – Г. А.) (цит. по: [19, с. 123]).

русских романсов – гибкости и пластичности музыкального интонирования, рельефности фразировки, особой дифференцированности используемых средств и приемов сценического выражения (см.: [20, с. 205–206]). Как и в других сферах исполнительской интерпретации, указанные средства и приемы должны были содействовать убедительному воплощению «самого ценного», а именно «...биения жизни: художественный замысел словно включается (певцом. – Г. А.) в цепь личных ощущений, и тогда схема становится бытием, а ее воплощение – жизненным становлением» [21, с. 3]. Адресуя эти строки искусству Ф. Шаляпина, критик замечал, что артисту подобного масштаба изначально узки предзаданные рамки «оперности» и «камерности», что реальные границы романсового жанра фактически устанавливаются крупнейшими отечественными исполнителями. Благодаря последним сегодня повсеместно осознается не только историческая роль тех или иных произведений в процессе формирования и развития упомянутого жанра, но и сущностное «...значение романса для русских композиторов как области, отражающей все их основные художественные искания <...>» [6, с. 47].

Отмеченной взаимообусловленности музыкального исполнительства и композиторских устремлений Б. Асафьев вообще был склонен уделять первостепенное внимание. Он подчеркивал, с одной стороны, что наиболее яркие интерпретации классических и современных произведений, «глубоко родственные» последним, могут одарить слушателя «...незабываемыми минутами соприкосновения с подлинным художественным творчеством <...>» [9, с. 530]. С другой стороны, благодаря подобным интерпретациям, которые «...выявляют все драгоценное, заключающееся в сочинении...» [22, с. 479], аудитория обретает уникальную «...возможность услышать, воспринять и оценить все очарование, таящееся в звуковых воплощениях сокровищницы русской музыки» различных эпох [23, с. 256]. Вот почему «романтические мотивы», ощущаемые в асафьевских рассуждениях об исполнителе как «творце» [24, с. 17–20], закономерно оборачиваются вполне «современническим» тезисом по поводу необходимости максимально «...точного соблюдения указанных композитором темпов, ритма, нюансировки, глубокого постижения сущности каждого воссоздаваемого образа-характера, избегания купюр <...>» и т. д. [6, с. 25].

Столь же беспорное тяготение к «современничеству» прослеживалось в тогдашней «композиторской иерархии» Б. Асафьева-критика. Он неоднократно признавался в собственном тяготении к музыке отечественных мастеров, с

наибольшей полнотой и ясностью запечатлевшей «устремленность в будущее» художественных исканий предоктябрьского десятилетия: А. Скрябина, И. Стравинского, Н. Мясковского и С. Прокофьева. Тем более примечательной выглядела асафьевская «незаинтересованность» в обстоятельном критическом освещении индивидуального облика А. Скрябина и С. Прокофьева как исполнителей<sup>8</sup>. По-видимому, в подобных случаях на «авансцену» слухового восприятия Б. Асафьева изначально выдвигались композиторские новации, и уникальность определенной пианистической манеры представлялась ему лишь закономерным «отражением» соответствующих открытий и «дерзновений» в области «творческого звукоосозерцания» [16, с. 634].

В связи с этим заслуживает упоминания и концертно-исполнительская деятельность С. Рахманинова, неизменно причислявшаяся Б. Асафьевым к наиболее выдающимся явлениям современного отечественного искусства. Как известно, С. Рахманинов – пианист и дирижер – в 1900–1910-х годах не ограничивался исполнением лишь собственных произведений (что было характерно, скажем, для А. Скрябина и С. Прокофьева). И все же ощутимые трудности, сопутствовавшие осмыслению «своеобразного фортепианного и вокального стиля» С. Рахма-

нинова-композитора, не позволили Б. Асафьеву реализовать собственный замысел «подробного обоснования» указанного исполнительского феномена в отдельной статье (см.: [17, с. 91])<sup>9</sup>, хотя, по замечанию Ю. Келдыша, «целый ряд содержательных мыслей о рахманиновском творчестве» был высказан критиком уже на страницах русской периодики дооктябрьского периода [2, с. 20].

Итак, в ранних публикациях Б. Асафьева прослеживается «...тесное переплетение различных, зачастую противоборствующих течений и веяний <...> порой мирное сосуществование контрастных “интересов”... в сознании молодого музыканта» [19, с. 223–224]. При этом, однако, сохраняется ведущая роль «современнических» тенденций, обусловленная заведомым главенством новейших художественных исканий и «экспериментов» над традиционалистскими устремлениями, композиторского творчества – над исполнительской деятельностью; важнейшей задачей музыканта-интерпретатора провозглашается глубокое постижение и конгениальное воссоздание авторского замысла, чуждое «вольному сотворчеству», и т. д. Можно полагать, что в указанных аспектах Б. Асафьев выступал союзником и последователем крупнейших представителей русского «современничества» музыкально-критической мысли 1910-х годов – В. Каратыгина и Н. Мясковского.

<sup>8</sup> Фортепианное искусство не принадлежало к числу «магистральных» направлений критической деятельности Б. Асафьева, однако в его литературном наследии конца 1900–1910-х годов представлены рецензии на концерты В. Дроздова, А. Дубянского, А. Борковского и др. (см.: [1, с. 295–302]).

<sup>9</sup> Это намерение было осуществлено значительно позже, в известном мемуарном очерке, посвященном С. Рахманинову (см. подробнее: [25, с. 22–23]).

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриева-Мей Т. П.* Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд. АН СССР, 1957. Т. V. С. 291–380.

2. *Келдыш Ю. В.* Б. В. Асафьев – музыкальный критик // Советская музыка. 1982. № 2. С. 14–20.

3. *Глущенко Г. С.* Асафьев и русская музыка начала XX века // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. М.: Сов. композитор, 1986. С. 209–213.

4. *Ларченко О. А.* Становление советской музыкально-исполнительской критики (1917–1932 гг.): автореф. дис. ... иск. (17.00.02). М., 1986. 27 с.

5. *Асафьев Б. В.* О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.

6. *Орлова Е. М.* Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964. 464 с.

7. *Калужский В. М.* Асафьев-критик: Начало пути // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. М.: Сов. композитор, 1986. С. 205–208.

8. *Андреевская Г. П.* Н. Я. Мясковский – музыкальный критик об исполнительском искусстве // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2. С. 34–47.

9. *Асафьев Б. В.* Петроградские куранты. 11: Дела оперные. Музыкальная Драма // Музыка. 1915. № 234. С. 528–533.

10. *Лащенко С. К.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б: 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. С. 556–630.

11. Асафьев Б. В. Первая четверть сезона в Мариинском театре // Музыка. 1914. № 196. С. 515–519.
12. Асафьев Б. В. «Сказка о царе Салтане» [Н. Римского-Корсакова] в Мариинском театре // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 2. С. 3–5.
13. Асафьев Б. В. Петроградские куранты. 6: Мысли и размышления по поводу постановки «Сказки о царе Салтане» в Мариинском театре // Музыка. 1915. № 214. С. 172–177.
14. Асафьев Б. В. Петроградские куранты. 5: Независимые и равнодушные // Музыка. 1915. № 210. С. 110–113.
15. Асафьев Б. В. Народный Дом. «Золотой петушок» – небылица в лицах. Опера Н. А. Римского-Корсакова (26.X.1916) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 5–6. С. 1–4.
16. Асафьев Б. В. Петроградские куранты. 1: Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих. Симфонические концерты Муз[ыкального] общества. Концерты Мариинского оркестра. Дирижеры Малько и Коутс. «Современники» // Музыка. 1914. № 203. С. 629–636.
17. Асафьев Б. В. Впечатления и мысли [о музыкальной жизни Петрограда 1916–1917 гг.] // Мелос: Книги о музыке под редакцией Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. Петроград: Б. указ. изд., 1917. Кн. 1. С. 78–95.
18. Асафьев Б. В. Вечер романсов С. В. Рахманинова в исполнении Н. П. Кошиц (2.XII.1916 г.) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 9–10. С. 14–15.
19. Ступель А. М. Русская мысль о музыке: 1895–1917: Очерк истории русской музыкальной критики. Л.: Музыка, 1980. 256 с.
20. Асафьев Б. В. Вечер русского романса Н. Г. Райского (4.III.1916) // Музыка. 1916. № 251. С. 205–206.
21. Асафьев Б. В. Народный Дом [о постановке оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского с участием Ф. Шаляпина] // Русская воля. 1917. 4 октября (вечерний выпуск). С. 3.
22. Асафьев Б. В. Петроградские куранты. 10: «Орестея» С. И. Танеева в Мариинском театре // Музыка. 1915. № 232. С. 479–482.
23. Асафьев Б. В. Обзор художественной деятельности Мариинского театра (сезон 1913/14) // Музыка. 1914. № 174. С. 251–256.
24. Валькова В. Б. От «отвлеченной романтики» к социальному заказу: Асафьев-критик на переломе эпох (1914–1924 годы) // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: сб. ст.: в 2 т. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 1999. Т. II. С. 17–29.
25. Шейн А. Д. Борис Асафьев о фортепианном исполнительстве русских композиторов // Фортепианная музыка русских композиторов XIX–XXI веков: композиторское творчество и интерпретация: сб. науч. ст. Петрозаводск: VP Print, 2019. С. 17–24.

## REFERENCES

1. Dmitrieva-Mey T. Bibliografiya i notografiya sochineniy B. Asaf'eva [Bibliography and Notography of Works by B. Asaf'ev]. In: Asaf'ev B. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 5 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences, 1957. Vol. 5. Pp. 291–380.
2. Keldysh Yu. B. Asaf'ev – muzykal'nyj kritik [B. Asaf'ev as Music Critic]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1982. No. 2. Pp. 14–20.
3. Glushchenko G. Asaf'ev i russkaya muzyka 20 veka [Asaf'ev and Russian Music of the 20th Century]. In: B. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura [Asaf'ev and Soviet Musical Culture]: materials of the All-Union research-practical conference. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Pp. 209–213.
4. Larchenko O. Stanovlenie sovetskoy muzykal'no-ispolnitel'skoy kritiki (1917–1932 gg.) [Formation of the Soviet Musical-Performing Critique (1917–1932)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1986. 27 p.
5. Asaf'ev B. O sebe [About Myself]. In: Vospominaniya o B. Asaf'eve [Memoirs about B. Asaf'ev]. Comp. by A. Kryukov. Leningrad: Muzyka, 1974. Pp. 317–508.
6. Orlova E. B. Asaf'ev: Put' issledovatelya i publitsista [B. Asaf'ev: His Way as Researcher and Publicist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 464 p.
7. Kaluzhskiy V. Asaf'ev-kritik: Nachalo puti [Asaf'ev as Critic: The Beginning of His Way]. In: B. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura [Asaf'ev and Soviet Musical Culture]: materials of the All-Union research-practical conference. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Pp. 205–208.
8. Andrievskaya G. N. Myaskovsky – muzykal'nyj kritik o muzykal'nom ispolnitel'stve [N. Myaskovsky as Music Critic on Performing Art]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of Moscow Conservatory]. 2021. No. 2. Pp. 34–47.
9. Asaf'ev B. Petrogradskie kuranty. 11 [Petrograd Chimes. 11]. In: Muzyka [Music]. 1915. No. 234. Pp. 528–533.



10. *Lashchenko S.* Muzykal'naya kritika i muzykal'naya zhurnalistika [Music Critique and Music Journalism]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Moscow: Muzyka, 2004. Vol. 10B: 1890–1917. Ed. by L. Korabel'nikova and E. Levashev. Pp. 556–630.
11. *Asaf'ev B.* Pervaya chetvert' sezona v Mariiinskom teatre [The First Quarter of the Season at the Mariinsky Theatre]. In: Muzyka [Music]. 1914. No. 196. Pp. 515–519.
12. *Asaf'ev B.* "Skazka o tzare Saltane" v Mariiinskom teatre ["The Tale about Tsar Saltan" at the Mariinsky Theatre]. In: Khronika zhurnala "Muzykal'nyj sovremennik" [Chronicle of Musical Contemporary Journal]. 1916. No. 2. Pp. 3–5.
13. *Asaf'ev B.* Petrogradskie kuranty. 6 [Petrograd Chimes. 6]. In: Muzyka [Music]. 1915. No. 214. Pp. 172–177.
14. *Asaf'ev B.* Petrogradskie kuranty. 5 [Petrograd Chimes. 5]. In: Muzyka [Music]. 1915. No. 210. Pp. 110–113.
15. *Asaf'ev B.* Narodnyj Dom. "Zolotoy petushok" – nebylitsa v litsakh. Opera N. Rimskogo-Korsakova (26.10.1916) [People's Palace. "The Golden Cock" as Cock-and-bull Story in the Persons. Opera by N. Rimsky-Korsakov]. In: Khronika zhurnala "Muzykal'nyj sovremennik" [Chronicle of Musical Contemporary Journal]. 1916. No. 5–6. Pp. 1–4.
16. *Asaf'ev B.* Petrogradskie kuranty. 1 [Petrograd Chimes. 1]. In: Muzyka [Music]. 1914. No. 203. Pp. 629–636.
17. *Asaf'ev B.* Vpechatleniya i mysli [Impressions and Reflections]. In: Melos: Knigi o muzyke pod redaktsiyey Igorya Glebova i P. Suvchinskogo [Melos: Books on music edited by Igor Glebov and P. Suvchinskiy]. Petrograd: Without indication of publisher, 1917. Issue 1. Pp. 78–95.
18. *Asaf'ev B.* Vecher romansov S. Rakhmaninova v ispolnenii N. Koshits (02.12.1916) [The Evening of Romances by S. Rachmaninoff Performed by N. Koshitz]. In: Khronika zhurnala "Muzykal'nyj sovremennik" [Chronicle of Musical Contemporary Journal]. 1916. No. 9–10. Pp. 14–15.
19. *Stupel' A.* Russkaya mysl' o muzyke: 1895–1917: Ocherk istorii russkoy muzykal'noy kritiki [Russian Thought on Music: 1895–1917: An Essay on the History of Russian Music Critique]. Leningrad: Muzyka, 1980. 256 p.
20. *Asaf'ev B.* Vecher russkogo romansa N. Rayskogo (04.03.1916) [The Evening of Russian Romances Performed by N. Raisky]. In: Muzyka [Music]. 1916. No. 251. Pp. 205–206.
21. *Asaf'ev B.* Narodnyj Dom [People's Palace]. In: Russkaya volya [Russian Liberty]. 1917. October 4 (the evening number). P. 3.
22. *Asaf'ev B.* Petrogradskie kuranty. 10 [Petrograd Chimes. 10]. In: Muzyka [Music]. 1915. No. 232. Pp. 479–482.
23. *Asaf'ev B.* Obzor khudozhestvennoy deyatelnosti Mariinskogo teatra (sezon 1913/1914) [Review of the Mariinsky Theatre Creative Activities (Season of 1913/1914)]. In: Muzyka [Music]. 1914. No. 174. Pp. 251–256.
24. *Val'kova V.* Ot "otvlechennoy romantiki" k sotsial'nomu zakazu: Asaf'ev-kritik na perelome epoch (1914–1924 gody) [From "the Abstract Romanticism" to the Social Order: Asaf'ev as Critic on the Change of Epochs (1914–1924)]. In: Iskusstvo 20 veka: dialog epoch i pokoleniy [The Art of the 20th Century as a Dialogue of Epochs and Generations]: collected articles: in 2 vol. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod Conservatory, 1999. Vol. 2. Pp. 17–29.
25. *Sheyn A.* Boris Asaf'ev o fortepiannom ispolnitel'stve russkikh kompozitorov [Boris Asaf'ev on the Piano Performing Art of Russian Composers]. In: Fortepiannaya muzyka russkikh kompozitorov 19–21 vekov: kompozitorskoe tvorchestvo i interpretatsiya [Piano Music by Russian Composers of the 19th–21st Centuries: Composer's Creative Work and Interpretation]: collected research works. Petrozavodsk: VP Print, 2019. Pp. 17–24.

**Андриевская Галина Петровна**

преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства

Белгородский государственный институт искусств и культуры

Россия, 308033, Белгород

e-mail: noob45\_91@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X

**Galina P. Andrievskaya**

Lecturer at the Department of Music Theory and Vocal-Choral Art

Belgorod State Institute of Arts and Culture

Russia, 308033, Belgorod

e-mail: noob45\_91@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X