

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 316.74:82:7+7.01  
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

**Александр Викторович Марков**  
*Alexander Viktorovich Markov*  
доктор филологических наук, профессор,  
*Dr.Habil. in philology, full professor,*  
Российский государственный гуманитарный университет  
*Russian State University for the Humanities*  
markovius@gmail.com

## ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 3. БОРИС АСАФЬЕВ FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 3. BORIS ASAFIEV

Хотя заслуги крупнейшего советского музыковеда Б.В. Асафьева перед социологией искусства очевидны, обычно его система изучения мелодии и интонации как социальных явлений рассматривается как проблематизация музыкального искусства, а не как стимул для его собственной мысли. На примере оперной критики Асафьева с 1914 по 1947 год показывается, что его социология искусства представляла собой конструктивистскую систему, ориентированную на неизменность подразумеваемых эстетических понятий, таких как манера и стиль, и при этом допускающую изменчивость эксплицитных опорных понятий критики. Идеологическое давление, требовавшее конструировать национальный характер и историческое единство народного быта, позволило ему по-новому осмыслить студийную оперу как способ обособления ее надличных принципов, и утверждая исторический и преходящий характер оперного искусства, защищать его устойчивый риторический потенциал. Единство риторического и мелодического элементов оперы, декларируемое Асафьевым с целью поддержать творчество Прокофьева и Шостаковича, стало той динамической формулой, которая и привела к созданию новой социологии искусства, которую можно сопоставить с нынешними акторно-сетевыми моделями.

**Ключевые слова:** Асафьев, социология искусства, социология музыки, мелодия, национальная опера, советская опера

**Для цитирования:** Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев // Артикульт. 2021. №4(44). С. 110-117. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

Although the merits of the major Soviet musicologist Boris Asafiev to the sociology of art are obvious, usually his system of studying melody and intonation as social phenomena is seen as a problematization of musical art rather than as a stimulus for his own thought. Using the example of Asafiev's opera criticism from 1914 to 1947, I prove that his sociology of art was a constructivist system that focused on the permanence of implicit aesthetic notions such as manner and style, while allowing for variability in the explicit reference concepts of criticism. The ideological pressure to construct national character and the historical unity of popular life allowed him to reinterpret studio opera as a way of isolating its supra-personal principles, and by asserting the historical and transitory nature of opera art, to protect its sustained rhetorical potential. The unity of the rhetorical and melodic elements of opera, declared by Asafiev to support the work of Prokofiev and Shostakovich, was the dynamic formula that led to the development of a new sociology of art, which can be compared with the current actor-network models.

**Keywords:** Asafiev, sociology of art, sociology of music, melody, national opera, Soviet opera

**For citation:** Markov A.V. "From idealism to new Marxism. Part 3. Boris Asafiev." *Articult.* 2021, no. 4(44), pp. 110-117. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-4-110-117

Социологическая направленность мысли Б.В. Асафьева (1884–1949) отличает его от музыковедов, даже формировавшихся в контексте тех же дискуссий о форме и социальной функции искусства, что и он; прежде всего, от сопоставимого с ним по мощи музыковедческих изысканий А.Ф. Лосева. Но несмотря на то, что изучение наследия Асафьева уже стало субдисциплиной в истории идей, и социологические импликации его музыковедческого метода хорошо изучены, за пределами рассмотрения оставлен один вопрос: как Асафьев изобретал не только свою теорию музыки, но хотя бы краткую и имплицитную социальную теорию. Уже убедительно показано, что Асафьев выстраивал дуализм «кризиса интонации» и «мелодического творчества» исходя из участия масс в музыкальном творчестве и потреблении [Лукиянов, 2012, с. 64], но насколько эти массы совпадали или не совпадали с массами Адорно,

© Марков А.В., 2021

Ортеги-и-Гассета или передовиц советской прессы, можно понять только обратившись к изначальной динамике имплицитной социологии Асафьева, не сводя вопрос к рассуждению о чувстве «многих людей» [там же, с. 67]. Не менее убедительное сопоставление динамики этого дуализма с теорией литературной эволюции Ю.Н. Тынянова [Кон, 2018, с. 28] также, по признанию самого цитируемого исследователя, упирается в вопрос о «мягкости» [там же, с. 29] музыкального и поэтического языков, в которых трудно увидеть действие социального запроса, если эти языки просто ставить рядом как механизмы семантического производства, а не изучать в рамках истории филологического формализма или советского музыковедения.

На оперной критике Асафьева мы остановились по двум причинам. Во-первых, Асафьев (как журнальный критик он обычно подписывался: Игорь Глебов) писал такую критику большую часть жизни на фоне изменений как некоторых исследовательских предпосылок, так и социально-политической обстановки, писал страстно, видя в области оперы первичное поле жесткой критики и музыкальных реформ. А так как любая критика адресована публике, и любые реформы должны быть приняты публикой, то здесь мы можем увидеть не только социологическую сторону его подхода к музыке, но и *действия* этой социологической стороны, трансформации самого статуса того, что есть музыка, мелодия, пение и всё то, что даже самый профанный слушатель встречает в оперном зале. Во-вторых, для Асафьева опера была тем предметом, к которому он прилагал понятие стиля в порядке эксперимента, учитывая стиль как узел общественной заинтересованности. Тогда изменение моделей общества (публики, слушателей) и изменение статуса стиля и вообще эстетического понятия о стиле оказывались тесно связаны. Предмет этой статьи – как именно данная связь осуществлялась.

Методологически мы исходим из справедливого замечания: «Сам же Асафьев, начиная с 1920-х годов, последовательно обращался к социологической методологии прежде всего в поисках инструментария для объяснения логики музыкально-исторического процесса: от смены жанровой иерархии до изменений в эстетических оценках» [Букина, 2019, с. 155], – хотя мы увидим в оперной критике, что в 1920-е годы это обращение выиграло не столько в последовательности внутренней, в смысле связности рассуждения, сколько в последовательности внешней, то есть принятию в теорию любого материала как идущего для дела. Также мы признаем, что тот метод, который Асафьев применял в статьях о композиторах, например, видя дар Чайковского «с одной стороны, в его способности аккумулировать в наиболее концентрированном виде интонационный словарь эпохи (в первую очередь, жанров бытовой музыки), с другой – в его мастерском умении управлять вниманием слушателя посредством особым образом продуманной драматургической организации формы» [Букина, 2015, с. 88], он приложил и к опере; но только сблизив бытовое с речепением (шпрыхезангом, омузыкаленной речью), а драматургическое – с мелодическими поисками стиля и особой задушевности. Просто говоря о Чайковском, Асафьев мог говорить о всех названных особенностях как об идиостиле, уточняя его параметры, тогда как в опере ему приходилось вскрывать социальные механизмы стиля. При этом мы учитываем выводы о «разносферности» терминов Асафьева, полученных в уже классической для асафьевоведения работе Т.В. Чередниченко [Чередниченко, 1978].

Начиная со статьи «Обзор художественной деятельности Мариинского театра» (1914) Асафьев-Глебов прежде всего объяснял, как именно манера игры, исполнительства и сопровождения оперного действия разрушает целостное впечатление от спектакля. Так, в этой статье он нападает на дирижеров [Асафьев, 1976, с. 76-78], которые любят смаковать каждую ноту, любят показывать свой собственный слух и свое собственное чувство времени, проще говоря, создают такую уместность, которая неуместна в опере. Эта мысль о неуместности мнимой уместности развивается в статье «Независимые и равнодушные» (1915), где [Асафьев, 1976, с. 72] противопоставляются две уместности, равно вредные для развития оперного искусства. *Независимые* – это чиновники, которые как бы стоят выше любых вкусов и театральных партий,

не имеют собственной позиции, но именно поэтому даже самая простая риторика оперы их вводит в заблуждение, они готовы поддержать сколь угодно слабую постановку, если в ней есть хоть какие-то риторические уловки, никак не связанные с целостным миром оперы. *Равнодушные* – это, разумеется, исполнители, которых Глебов не жалеет: корыстные, думающие только о своей репутации и о законах своего ремесла, они столь же податливы, сколь и чиновники, но уже поддаются любому мелодическому движению, которое столь же некритически воспринимают. Поэтому отдельные мелодические приемы опять же начинают оправдывать любую слабую постановку.

По сути эта статья говорит о *двойной связке* тогдашней оперы: требованиями чиновников и действительной или мнимой виртуозностью исполнителей – опера как социальный институт оказывается местом встречи бюрократизма и дилетантизма, и поэтому не может до конца реализоваться в искусстве. По сути, критика разрушительного для оперного искусства самолюбования – лейтмотив всей дореволюционной критики Глебова, например, в статье «Дела оперные» (1915) он нападает на художников-декораторов [Асафьев, 1976, с. 87], обвиняя их в неспособности переживать то, что они высказывают своим искусством. Эти декораторы создают искусственные стилизации, свои версии разных эпох и стран, представляемых в опере, но именно поэтому настоящего переживания они не дают – это примеры того, какой должна быть декорация, но не декорация в собственном смысле как продолжение оперного переживания.

Итак, мы видим, что уже в ранней критике Асафьев ввел два противопоставления, которые будут повторяться потом во всех его советских статьях. Это противопоставление риторического речевого и риторического мелодического начала как двух противоположащих отправных точек, из которых исходит оперное искусство в его целостности, и это противопоставление искусства и искусственного, или что то же, стиля и стилизации. При этом в революционные годы Асафьев-Глебов обратил внимание на одно социально-экономическое событие, которое для него имело самые далеко идущие и прямые эстетические последствия. А именно, как он пишет в своей статье «В опере» (1919), бедствия этих лет, плохое снабжение и общий разлад репертуарной оперы привели к господству случайности: никогда невозможно объяснить, почему в театре были поставлены именно эти оперы, а не другие, кроме как указанием на привходящие обстоятельства, неизвестные даже способному проникать за кулисы театральному критику. Но именно эта случайность отменила все манеры, выведя в центр внимания стили, различные стили опер, которые невозможно соотнести друг с другом; но тем более они заметны в своей данности [Асафьев, 1976, с. 89]. Далее Асафьев, конечно, жалуется и на отсутствие науки о стиле, которой как раз сейчас было бы время действовать, как и на то, что стилистический парад не отменил пока той самой равнодушной специализации, когда «можно петь ноты, но не слышать, что они выражают» [Асафьев, 1976, с. 90].

Но противопоставление искусства и искусственного, стиля и стилизации, так обострившееся после революционных событий, потребовало интерпретации, и в статье «Вопросы русского оперного театра» (1918) он выводит искусственность и стилизацию из «реалистического» (в средневековом смысле термина) миража, представления о том, что существуют некоторые общие сущности [Асафьев, 1976, с. 17]. Но проблема в том, что тот же самый «реализм» необходим для обоснования стиля как такового, в противовес «номинализму», который может обосновать только проблему. Поэтому взгляд Асафьева в этой статье довольно сложный: с одной стороны, он подозревает любое признание общих понятий как реальных в педантизме и схематичности, а с другой стороны, не может создать учение о стиле вне этого признания. Именно этот исходный мучительный парадокс и лег в основу социологии Асафьева, в том числе социологии масс.

Чтобы не быть обвиненным в создании учения о стиле на пустом месте, Глебов всячески смиряет амбиции, рассуждая примерно так. Если оперы сценичны, тогда критика действительно

должна объяснить, как стиль оперы обеспечил ей автономию в качестве искусства. Но большинство русских опер не сценичны в строгом смысле слова [Асафьев, 1976, с. 18], они не представляют собой зрелища, но прежде всего – определенное упражнение в создании мелодий и характеров. Асафьев этого не говорит прямо, но явно сближает русскую оперу и русскую литературу, подчеркивая, сколь необычны характеры в русской опере и какие бездны может открыть мелодия. Поэтому критика таких опер и не должна и не может быть амбициозна: она представляет собой желание что-то сказать, стремление уяснить эстетическое впечатление, а не источник эстетической нормы или руководство к принятию репертуарных решений.

Далее Асафьев там же замечает, что существует особый русский мелос [Асафьев, 1976, с. 20], который и делает стиль русской оперы живым, настоящей альтернативной многократно устаревшему вагнеровскому и символистскому оперным театрам. Стиль в данном случае выступает как «остов», как некоторая общая конструкция, позволяющая идентифицировать оперу как искусство, как искусство сегодняшнего дня, показывая, почему данная опера появилась именно в таком-то году. Но характер русского репертуарного театра требовал усиленной мелодичности, необычных и впечатляющих мелодических решений, который и позволял долго удерживать оперы в репертуаре. Здесь та самая «случайность» революционной эпохи оказалась поневоле частью закономерного движения русской оперы, и Асафьев прямо призывал исследовать русскую оперу со всех сторон [Асафьев, 1976, с. 19], чтобы делать любое стоящее произведение частью репертуара, и тем самым решить вопрос стилистического единства оперы в рамках репертуарного театра, когда любой искусственный прием окажется оправдан некоторой несценичностью целого и вовлеченности публики в действие, раз сцена жестко не отделяет публику от действия. По сути он даже немного предвосхищает тут акторно-сетевую теорию, в которой акторы, включая нечеловеческие, такие как антураж, всякий раз трансформируют сцену, а попытка введения сцены как устойчивой рамки в конце концов просто превращает ее в один из акторов ситуации, которым с определенного момента оказывается возможно пренебречь.

В этой же статье он выступает за создание культа Моцарта [Асафьев, 1976, с. 21], что весьма существенно, учитывая, что Асафьев советским Моцартом считал Шостаковича [Асафьев, 1976, с. 310], в 1934 году опубликовав панегирическую рецензию на «Леди Макбет Мценского уезда», оперу, в которой он усмотрел соответствия моцартовскому стилю на всех уровнях, от сюжетных мотивов до юмора. В концепции Асафьева 1930-х годов Шостакович и Прокофьев дополняли друг друга как соответственно (речевой) стиль и (мелодическая) стилизация, причем стилизация как искусственность, устремленная как раз к репертуарности, а значит, и к той самой стилистической цельности, которую схватывают зрители. Асафьев так и писал, что у Прокофьева «нет тяжеловесности трактовки» [Асафьев, 1976, с. 303], нет ничего внетеатрального, иначе говоря, он изобретает и пересобирает легкость, которая у Шостаковича следует из стилистических особенностей замысла. Таким образом, Асафьев поддерживал свою мысль о стиле и стилизации, как полностью оправдывающую достоинство советской оперы, просто исходя из того, что зритель (мы бы сказали: актор сети) достаточно зрел, чтобы тоже видеть, как искусственные универсалии «реализма» переходят в стилистическое решение, оправданное в текущем репертуаре здесь и сейчас. Асафьев исходил из двойной связки современности оперы и современности зрителей (мы бы назвали это сетью современности), которым как раз Прокофьев и Шостакович понятны.

Такая критика звучит для нас неожиданно, учитывая всем известные факты из жизни обоих композиторов. Но дело в том, что Асафьев сначала присоединился к авангардному проекту, в статье «Опера в рабоче-крестьянском театре» (1919) агитируя за создание «летучих театров», способных, в том числе из-за недостаточного репертуарного выбора, инсценировать и русские романсы, а не только сюжеты русской классической литературы [Асафьев, 1976, с. 25]. В этой статье, напоминающей другие авангардные проекты, вдохновленные проектом электрификации и переносящие ее принципы на культурное производство, такие как «селькоры» и «литкоры»

Сергея Третьякова и Андрея Платонова, производящие советскую литературу в каждом селе и тянущиеся к центру, Глебов пламенно ратует за переход от репертуарного оперного театра к студийному в Петрограде и Москве, в то время как летучие оперы должны достигать даже далеких деревень. Другим городам он еще не доверяет студию, оговариваясь, что это грозит примитивизацией оперы [Асафьев, 1976, с. 25] – так как невозможно проконтролировать, чтобы театральное оперное дело там было на высоте, то невозможно обеспечить там настоящую студийную науку и новации. Да и в столицах это не сразу получится – в статье 1926 г. «Опера как бытовое явление», настаивая на том, что опера – это социальный институт и не более, он прямо говорит, что опера – «лаборатория с ежедневными опытами, большей частью неудачными» [Асафьев, 1976, с. 27-28]. Из этого прямо следует, что летучие театры будут руководствоваться не собственно правилами оперного стиля, но сочетанием той риторической и той музыкальной составляющей, которое можно всегда воспроизвести в любом месте. Так и возникает эта двойная связка оперы и современности, сначала в рамках авангардной редукции оперы.

И здесь как раз это наложение риторического и музыкального вступает в свои права. Асафьев дал свое определение оперы, которая, будучи эклектичным зрелищем (в синтез искусств он, разумеется, не верит), стала местом объединения этих начал. В опере «нашла свое исчерпывающее выражение великая песенная стихия, как свободно лирическое созерцательное начало и как музыкальная драматическая интонация (музыкальная речь)» [Асафьев, 1976, с. 28]. Этим двум началам, музыкальному и риторическому, соответствуют известные всем термины *бельканто* и *шпрыхгезанг*, и Асафьев исходит из того, что в самодеятельном театре будет и то, и другое, потому что есть на это спрос – местная публика хочет слушать мелодии и хочет воспринимать «внутренний склад музыкальной речи» [Асафьев, 1976, с. 24]. Но за этим вроде бы дерзким предположением стоит вполне определенная социологическая концепция, представляющая вкус как диапазон возможных отношений к произведению, вырабатывающихся в социальном опыте во всей его многослойности и противоречивости. Так что не только термины Асафьева «разносферны», но и социальный опыт для него многоукладен!

Социологический подход Асафьева-Глебова прямо следует из предположения, что опера не просто отражает вкус эпохи или публики здесь и сейчас, но собственно создает публику как эффект многоукладной экономики и рынка. «Этот театр – барометр вкусов и устремлений рынка, площади, ярмарки, улицы, придворного и бюргерского быта, интеллигентской и мещанской среды» [Асафьев, 1976, с. 28]. Именно в неучете этой *многоукладности* он обвиняет Вагнера, который совместил патетический мифологизм с мещанской драмой. Но сразу встает вопрос, а как именно возникает этот вектор вкуса, и позволяющий воспринимать оперу как значимое для современности искусства, если и многие композиторы не считают оперу чем-то важнейшим и непременно обреченным на успех, и публика привыкла к более плоским формам, таким как мещанская драма?

На это Асафьев дает простой ответ: опера ничем принципиально не отличается от романа и даже цыганщины. Если рассматривать оперу не как мелодический опус, но как музыкальную драму, то в ней этот омузыкаленный драматизм представляет собой «чередование периодов накопления и моментов разряда эмоций, как в песне, как в инструментальной импровизации, как в цыганском романсе – словом, как во всякой бытовой музыке» [Асафьев, 1976, с. 29]. Более того, такая омузыкаленность прямо следует из нашей физиологии: «Оперно-музыкальный язык органически связан с нашими эмоциями, ибо он вытекает из эмоционально насыщенной речи и направляется дыханием» [Асафьев, 1976, с. 31]. При всем натурализме этой формулировки, в ней как раз дано определение и для *бельканто* как выражения эмоций, и для *шпрыхгезанга* как перволичной речи, и получается, что просто распределив роли и способы исполнения среди персонажей, мы получим оперу как музыкальный синтез риторико-мелодического и риторико-речевого, в котором участвует вся сеть актеров, раз нет ни одного актера, которому не досталось хотя бы какой-то роли в этом процессе.

В конце концов, для Асафьева это встречное движение происходит в мировой музыке: как он подробно пишет в статье «О музыкальном театре» (1927), «Воццек» Берга идет навстречу драмтеатру, а советский драмтеатр исполняет мечту Мусоргского, чтобы опера стала «музыкой речи» [Асафьев, 1976, с. 32]. Именно это движение потребует новых профессий в студийном оперном театре: «Наше время требует <...> даже режиссеров-музыкантов» [Асафьев, 1976, с. 31], а в статье «О реформе оперного театра» (1929), представляющей госплан первой пятилетки для оперы, Асафьев уже отождествляет студийность с «установк[ой] на певца-артиста» [Асафьев, 1976, с. 36]. Тем самым, переход к пятилетнему планированию должен был сказаться только в большей профессионализации артистов, чем режиссеров и композиторов, и это не случайно. Для Асафьева оперная классика и оперная современность уже явили свой стиль, задачей является поддержание этого стиля, а плановая унифицирующая экономика, несовместимая с многоукладностью, переносит задачу поддержания стиля на первичных участников производства. Единственное, что Асафьев заставляет делать плановую экономику в области оперы – расширять число тем, чтобы не повторялись старые темы и производство не зашло в тупик: победа плана означает победу тематичности.

Из социологии профессионализации и следует противопоставление мелодии и риторики. Мелодия для Асафьева – это конструкция, которая показывает профессионализм композитора, режиссёра и исполнителя, а музыкальная речь (шпрыхезанг) – непосредственное проявление быта. Так, композитор должен действовать с «конструктивно сильным мастерством и с живой и чуткой музыкальной речью» [Асафьев, 1976, с. 33]. Мелодия – это собственно начало производства, тесно связанное с характером производства, а музыкальная (омузыкаленная) речь – начало стилистического единения ожиданий публики, создания того самого многослойного вкуса, который и дополняет единый стиль мелодии, который может быть и стилем цыганского романса.

В статье «К быту» (1925) Асафьев понимает мелодию вообще как выражение стиля эпохи, стиля современного большого города: «Современная мелодия – красочная, гибкая, эмоционально-капризная, с уклоном в инструментализм, то грубо показная до пошлости, до наглой рекламной плакатности, то сурово четкая, трезвая, сжатая до пределов экономного газетного объявления» [Асафьев, 1976, с. 41]. Но именно этничность музыки города в эпоху восстания масс, или «новых сил» [Асафьев, 1976, с. 44], как говорит он в статье «Музыка современного Запада» (1925), и обнадеживает его, что можно создать и сельские мелодии, которые будут стилизованы, но при этом омузыкаленная речь сразу будет приносить оперный стиль; так что во всех городах и деревнях это будут настоящие оперы, столь же существенные, сколь и электричество с его тоже общими техническими порядками и при этом гибком и экономном как газетное объявление его использовании. Но из этого прямо следует, что любой человек может быть гибким, экономным и музыкальным, и достаточно объединить людей общим стилем действия, чтобы опера существовала, тогда как оперная школа будет создана просто темпоральностью прежних школ, сложившимися режимами подготовки учащихся. Так многоукладность еще до поворота к плановой экономике уже сводится к набору свойств, так что заново она может быть возрождена только при различении двух темпоральностей: темпоральности традиции и темпоральности действия актеров оперы как само-проявления современности. И здесь, как раз изнутри уже традиционализма плановой экономики Асафьев смог пересобрать свою социологическую теорию участия всех актеров и всего населения в опере как необходимого момента ее стилистического самообнаружения, хотя внешне он просто как будто поддерживал оперный канон эпохи большого стиля. На самом деле, это совсем не была апология большого стиля: не только потому что Асафьев иначе понимал стиль, но потому что Асафьев был полноценным социологом искусства.

Статья «Народные основы стиля русской оперы» (1943) и изобретала русский стиль как скромный, идущий «по линии внутренне сосредоточенных действий и

характеров» [Асафьев, 1976, с. 46], в отличие от «грубой в своем натурализме чувственности», эротической страстности урбанизма [Асафьев, 1976, с. 47]. Именно здесь он вполне раскрывает противопоставление шпрыхезанга как стиля и мелодизма как быта. Дело в том, что оперу можно принять за обряд, и такой риск всегда был, когда в опере происходило «любование народно-поэтической обрядностью» [Асафьев, 1976, с. 48], даже у Римского-Корсакова, который долго для Асафьева был ориентиром. Но Римский-Корсаков, как и советские композиторы, в целом избежал этой беды, введя сказовое начало, и по мнению Асафьева, этот стилизованный сказ и есть русский исконный оперный шпрыхезанг: «Не удивительно, что русские композиторы-классики так любили создавать напевно содержательные образы нянь (“Евгений Онегин”, “Псковитянка”, “Борис Годунов”), гонцов, глашатаев, сказочников и гусяров и т.п.» [Асафьев, 1976, с. 49]. При этом мелодия, будучи искусственным образованием, создает не просто душевную заинтересованность, но некоторый надличный стиль, который и делает, например, Чайковского нашим современником. Если у Чайковского надличное начало направляет развитие действия, противостояя своеволию отдельных персонажей: чувство долга в «Евгении Онегине», необходимость (то есть возмездие) в «Пиковой даме» [Асафьев, 1976, с. 52], – тогда его мелодии и создают стиль русской оперы вообще.

Эта социологически обусловленная мысль о переносе центра тяжести на актера достигает апофеоза в итоговой статье «Опера» (1947) «музыкальная и речевая интонация, словно две соперничающие ораторские школы» [Асафьев, 1976, с. 52], и отождествление с риторикой означает одно, что каждый из создающих оперное впечатление должен актерствовать и работать на публику, чем бы он ни занимался. Во многом эта статья была написана в поддержку Прокофьева; и по Асафьеву получается, что Шостакович вычел субъективизм из мелодии, а Прокофьев – из шпрыхезанга. В советской опере *шпрыхезанг* отвечает за говоры, сказовость, иначе говоря, за то, чтобы представители любых групп и сословий как бы стали актерами, а *бельканто* – за душевность, это «метаморфоза управляемой дыханием интонации в эмоциональное длительное звучание» [Асафьев, 1976, с. 53], та искусственность музыки, в отличие от естественности сказа, которая и воспринимается всякий раз как заверченный стиль, вызывает душевный отклик как стиль, но поэтому и оказывается именно душевным, «волнующ[им] нас своим душевным теплом пение[м], волнующ[им] безоговорочно и глубоко человечно» [Асафьев, 1976, с. 53]. Здесь мысль о надличном начале окончательно вытеснена мыслью об общечеловеческом восприятии этого начала. Это прямое следствие не эстетической, а социологической программы, переноса центра тяжести на исполнителя, которым потенциально может стать любой, раз здесь важен не столько профессионализм в смысле контроля над элементами оперы, сколько овладение профессией как участие в названных метаморфозах.

А шпрыхезанг «на точных интервалах» оказывается просто печатью того, что и композитор, и постановщик, и исполнитель владеют стилем, тем самым соединяют прошлый опыт с требованиями настоящего, и значит, стилистические вопросы каждой конкретной оперы передаются уже искусству искусственной и задушевной мелодии. Тем самым, Асафьев признает две темпоральности, темпоральность культуры, в которой есть линии преемства между старой и новой советской оперой, и темпоральность быта как сцены, где зрители узнают в опере свою жизнь, знакомые характеры и свои нравственные идеалы. Можно сказать, риторика мелодии оказывается трагической, где «талант и смелая правда эмоций и страстей» [Асафьев, 1976, с. 64], а риторика омузыкаленной речи – комической, в ней происходит «подъем этического содержания через создание народных реалистических характеров» [Асафьев, 1976, с. 56]. Так из определенной модели зрителей, уже знающих что-то в истории оперы и при этом узнающих в задушевном пении свой быт, следует завершенная стилистическая концепция оперы, за которой, как мы видим, стоят больше социологические, чем музыковедческие наблюдения.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Асафьев Б. В. Об опере: избранные статьи. – Ленинград: Музыка (Ленинградское отделение), 1976.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Букина Т.В. Б.В. Асафьев о П.И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3. С. 82-91.
2. Букина Т.В. Б.В. Асафьев у истоков «музыкального балетоведения»: Технология научного открытия // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 145-161.
3. Кон Ю.Г. Асафьев и Тынянов // Художественное образование и наука. 2016. № 3. С. 26-34.
4. Лукьянов В.Г. Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева // Социологические исследования. 2012. № 10. С. 60-69.
5. Чередниченко Т.В. Терминологическая система Б. В. Асафьева // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1978. Вып. 3. С. 215-229.

#### SOURCES

1. Asafiev B. V. *Ob opere: izbrannye stat'i* [About Opera: Selected Articles]. Leningrad, Musyka Publ., 1976. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Bukina T.V. Asafiev o P.I. "Chaikovskom: "sozdanie klassika" kak strategii nauchnogo uspekha" [B.V. Asafiev about P.I. Tchaikovsky: "the creation of the classic" as a strategy of scientific success]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015, no. 3, pp. 82-91. (in Russ.)
2. Bukina T.V. "Asafiev u istokov "muzykal'nogo baletovedeniia": Tekhnologii nauchnogo otkrytiia" [B. V. Asafiev at the origins of musical ballet studies: Technology of scientific discovery]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2019, no. 4, pp. 145-161. (in Russ.)
3. Kon Yu.G. "Asafiev i Tynianov" [Asafiev and Tynyanov]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2016, no. 3, pp. 26-34. (in Russ.)
4. Lukyanov V.G. "Problemy sotsiologii muzyki v kontekste teorii intonatsii B.V. Asafieva" [The problems of sociology of music in the context of the theory of intonation B. V. Asafiev]. *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological Studies]. 2012, no. 10, pp. 60-69. (in Russ.)
5. Cherednichenko T.V. "Terminologicheskaia sistema B.V. Asafieva" [Terminological system of B. V. Asafiev]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Moscow, 1978. Vol. 3, pp. 215-229. (in Russ.)