

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 009, 782.91

### Б. В. АСАФЬЕВ У ИСТОКОВ «МУЗЫКАЛЬНОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ»: ТЕХНОЛОГИЯ НАУЧНОГО ОТКРЫТИЯ

Букина Т. В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Работа посвящена деятельности выдающегося музыковеда Б. В. Асафьева в области изучения балета. Предлагается гипотеза о том, что Асафьев стал в отечественной науке основателем новой исследовательской отрасли, которую можно было бы назвать «музыкальным балетоведением»: в его трудах балетная музыка была впервые осмыслена как самостоятельный жанр, наделенный высокой эстетической ценностью, что делало ее достойным объектом музыковедческого анализа. В статье последовательно реконструируется исследовательская стратегия Асафьева, при этом показано, как его теоретические концепции симфонизма и «интонационного словаря эпохи» способствовали переоценке балетного творчества композиторов. Используются биографический метод и институциональный анализ.

**Ключевые слова:** Б. В. Асафьев, советское музыковедение 1920-х годов, методология музыкознания, социология науки.

### B. V. ASAFIEV AT THE BEGINNINGS OF "BALLET MUSIC STUDIES": TECHNOLOGY OF DISCOVERY

Bukina T. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to endeavor of the outstanding musicologist Boris Asafiev in the sphere of ballet studies. A hypothesis that Asafiev became a founder of a new research field in Russian musicology, which one can call "ballet music studies", is proposed: in his works ballet music was for the first time comprehended as a distinct genre invested with a high esthetic value that made

it a worthy subject of musicological analysis. In this essay, Asafiev's research strategy is consistently reconstructed; it is discovered how his theoretical conceptions of "symphonism" and "intonational vocabulary of epoch" fostered his re-estimation of composers' ballet inheritance. The proposed survey is fulfilled with the use of biographic and institutional analysis.

**Keywords:** Boris Asafiev, Soviet musicology of the 1920s, methodology of music studies, sociology of humanities.

В отечественной музыковедческой традиции Б. В. Асафьеву принадлежит место «классика», который в первые послереволюционные десятилетия сыграл ключевую роль в формировании парадигмы целого ряда научных областей. Одной из таких областей является исследование балетной музыки: в его трудах она была впервые последовательно осмыслена как самостоятельная жанровая разновидность, наделенная собственными языковыми и драматургическими особенностями. С этой точки зрения Асафьева можно считать основателем «музыкального балетоведения» в России: до него балетное творчество оставалось почти монопольной сферой музыкальной критики, не привлекая сколь-нибудь систематического интереса аналитиков или историков музыки.

Причины подобного невнимания отчасти проясняются, если обратиться к архиву критических публикаций рубежа веков. В частности, во многих из них фигурирует убеждение, что музыка выполняет в балете лишь служебную роль, и поэтому не представляет самостоятельной художественной ценности. Хотя альтернативный опыт, предложенный в балетах Чайковского, учитывался критиками, но на данном этапе все же, скорее, в качестве исключения, подтверждающего общее правило. Музыкальные новации Стравинского, безусловно, также не остались без внимания рецензентов<sup>1</sup>, однако и они не привели к пересмотру общей позиции. Например, известный балетовед А. Я. Левинсон утверждал в 1917 году, что «танцевальная музыка есть по самому своему типу искусство прикладное» и, «взятая отдельно, [она] образует лишь эмоциональный и ритмический фон для невоплощенных пластических и динамических образов» [4, с. 159]. Из этого следовало, что балетная музыка не может претендовать не только на собственную художественную логику в спектакле, но и на сколь-нибудь заметное место в художественно-историческом процессе: по мнению того же Левинсона, даже лучшие балеты последних десятилетий в плане музыки «не соответ-

<sup>1</sup> См., в частности: [1; 2; 3].

ствуют современному музыкальному вкусу» [4, с. 154]<sup>2</sup>. Неудивительно, что многие авторитетные критики открыто отзывались о музыкальной стороне балета как области, непосредственно граничащей с развлекательным искусством. Эту позицию, например, демонстрирует работа Г. А. Лароша, опубликованная вскоре после смерти Чайковского. Высоко оценивая балет «Спящая красавица», музыковед, однако, добавлял, как бы в оправдание автору: «Очевидно, что и после «Спящей красавицы» он не сделался композитором легкой музыки, не стал соперником ни Штрауса, ни Лекока... Он не приноравливался к уровню низшему против того, на котором привык стоять, не кланялся и не лебезил перед публикой» [5, с. 93]. Сам же Асафьев вспоминал, как уже в 1910-е годы, поступив концертмейстером в балет Мариинского театра, он стал объектом своеобразного «остракизма» со стороны многих коллег: «Асафьев-то, знаете, пошел в балет пианистом. Ну, он кончен, какой же это серьезный музыкант!» [6, с. 476]<sup>3</sup>.

В подобном контексте особенно рельефно просматривается вклад Асафьева-музыковеда, который, обратившись в своих работах к целенаправленной рефлексии балетной музыки, тем самым в определенном смысле «реабилитировал» этот жанр и ввел его в поле зрения научного сообщества. Однако сам факт подобного обращения едва ли объяснялся одной лишь исследовательской «всеядностью» или личными пристрастиями ученого: основной массив его публикаций о балете приходится на 1920-е годы, когда он динамично разрабатывал методологию музыкознания и свои ключевые музыкально-теоретические концепции. Вполне вероятно, что за его интересом к балету стояли более серьезные мотивы, осознание которых может дать ключ к пониманию его исследовательской стратегии.

Как известно, Асафьев, несмотря на полученное им блестящее гуманитарное образование, начинал свою карьеру в качестве музыканта-практика. При этом его служебная деятельность изначально выстраивалась именно вокруг балета. В течение десятилетия (1910–1919) он последовательно осваивал должности пианиста-репетитора балетной труппы, помощника режиссера (фактически занимался аранжировкой

<sup>2</sup> Лучшими балетами исследователь считал балеты П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба и Э. Лало. Балеты И. Ф. Стравинского в этот ряд Асафьев не включал.

<sup>3</sup> Характерно в этом плане также его замечание в «Симфонических этюдах», относящееся к 1921 году: «У нас еще недавно по грубой обобщенности мышления не различали плясовую стихию от скверной балетной музыки и, считая последнюю вообще чем-то позорным для серьезного музыканта, оскорблялись указанием на наличие «балетности» в музыке» [7, с. 267].

и сочинением вставных номеров), консультанта по репертуару, члена художественной коллегии в Мариинском театре и, наконец, заведующего музыкальными библиотеками Петрограда. Параллельно он пробовал себя в амплуа композитора (первый балет окончил в 1909 году), а с 1914 года начал регулярно выступать в качестве музыкального критика. По роду занятий он много контактировал с профессионалами в области балета: в его круг общения в те годы входили артисты, балетмейстеры и педагоги: М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, Н. Г. Легат, А. А. Горский, Б. Г. Романов, С. К. Андрианов, П. Н. Петров, Т. П. Карсавина, дирижер балета Риккардо Дриго, а также знаменитый импресарио С. П. Дягилев. Благодаря такому окружению Асафьев уже на раннем этапе карьеры был достаточно эрудирован в балетном репертуаре и понимал специфику этого жанра: по воспоминаниям балетоведа Ю. И. Слонимского, относящимся к 1920-м годам, «он был тогда единственным композитором, разбиравшимся в танцевальной композиции так же профессионально, как и в музыкальной» [8, с. 157].

Однако в послереволюционное десятилетие деятельность «музыкального писателя» постепенно вышла для Асафьева на первый план: в 1921 году он возглавил разряд истории музыки в Российском институте истории искусств (РИИИ) и фактически встал во главе научной школы музыковедения, не порывая в то же время и с работой критика. До конца 1920-х годов он отдавал много сил разработке научного дискурса о музыке: формированию собственной оригинальной теории музыкального языка, написанию музыкально-исторических работ, осмыслению методологии музыковедческого исследования и стратегий профессионального образования музыковедов. В то же время, в его обширной научной продукции этих лет значительное место уделялось исследованию балетной музыки, тем более, что важные герои его исследовательских сюжетов — Чайковский, Стравинский, Прокофьев — внесли в эту область значительный вклад.

Между тем ракурс изучения балета, который осваивал в своих работах Асафьев, был достаточно специфичен: несмотря на то, что научное подразделение, работой которого он руководил в Институте, специализировалось на историческом музыкознании, ни тогда, ни впоследствии он, как можно судить, не стремился создать сколь-нибудь последовательного нарратива по истории балетной музыки. Не зафиксирована такая попытка и в его образовательных проектах: среди лекционных курсов, прочитанных Асафьевым и его сотрудниками в

РИИИ, история балета как специальная тема представлена не была<sup>4</sup>. Не заявлена эта тематика и в составленной им учебной программе «научно-музыкального» отделения консерватории, которое он возглавил в 1926 году [11, с. 247–252]. Специально для этого отделения музыковед выполнил авторизированный перевод «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа [12] дополнив его несколькими собственными главами, а на отечественном материале по аналогичному алгоритму написал монографию «Русская музыка от начала XIX столетия» [13]. Однако ни в той, ни в другой работе, опять же, не было разделов, посвященных балету. Наконец, в конце 1930-х годов Асафьев совместно с Ю. И. Слонимским предпринял обстоятельное изучение партитур балетной музыки (преимущественно русской и французской) с конца XVIII до начала XX веков<sup>5</sup>. Тем не менее, и этот опыт не был претворен музыковедом в печатный текст.

На протяжении своей исследовательской деятельности Асафьев обращался к жанру балета так сказать «по случаю», преимущественно в форме заметок, публикуемых в периодической печати, в концертных программках либо в буклетах к спектаклям. (Заметным исключением являются главы его монографического труда о Стравинском, которые выделяются как масштабами, так и глубиной предпринятого анализа). В то же время круг вопросов, обсуждаемых в этих публикациях, далеко выходит за пределы обзорно-аналитического жанра или рецензии: в плане поднимаемой проблематики заметки о балете во многих случаях становились как бы «продолжением», а иногда и «предвосхищением» фундаментальных теоретических трудов Асафьева, разрабатывая их идеи на конкретном материале.

Такая направленность исследовательского интереса музыковеда была вполне объяснима. В начале XX столетия сфера балета и, шире, танца оказалась в эпицентре художественного поиска. Одним из стимулов к этому послужило массовое интернациональное движение «свободного танца»: возникшее в 1900-е годы под влиянием выступлений Айседоры Дункан и методики ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза, оно было направлено на хореографическое осмысление широкого спектра двигательных практик, включая бытовое и производственное движение, работу машины, мимику и жест<sup>6</sup>. Тесная

<sup>4</sup> Насколько позволяют заключить опубликованные материалы и воспоминания современников (см., в частности: [9, с. 285–298; 10, с. 231–241; 8, с. 135–141]).

<sup>5</sup> Об этом сохранились воспоминания балетоведа: [8, с. 149–151].

<sup>6</sup> Подробнее см.: [14; 15, с. 43–80].

связь современной хореографии с повседневным опытом человека неожиданно актуализировала в общественном сознании классический балет, свидетелем чему стал и Асафьев. В своей статье, опубликованной в газете «Русская воля» за несколько недель до Великой Октябрьской революции, он констатировал ажиотажный спрос в текущем сезоне на балетные спектакли Мариинского театра, несмотря даже на снижение их исполнительского уровня. По его версии, такой парадоксальный успех балета у широкой публики объясняется его непреднамеренным, но весьма симптоматичным сходством с наиболее современным, хотя и не столь элитарным искусством кинематографа. Помимо общей зрелищной направленности их сближает жесткая метрическая организация (диктуемая в балете инерцией танцевального движения, а в кино — монтажной техникой). Кроме того, оба (скованные, по сравнению с драмой и оперой, произносимым словом) искусства в своем воздействии опираются на экспрессию пластического жеста и ритм стихийного движения, чем обусловлен их динамичный темп развития. Благодаря таким особенностям балет, как и немое кино, оказывает, по наблюдениям музыковеда, мощный суггестивный эффект на эмоции зрителя (в отличие от более «дискурсивных» вербальных искусств), а также становится способен воплотить важнейшее явление современности — ускоряющийся бег времени [16].

Можно предположить, что именно наблюдаемая актуализация балета побудила Асафьева обратиться к его систематической рефлексии (а не только практическому освоению). Однако первым (еще более ранним по времени) непосредственным толчком к такому осмыслению для него, вероятнее всего, послужила командировка в Париж в 1914 году. Это была поездка на очередной из «Русских сезонов» Дягилевской антрепризы, в котором Асафьев принимал личное участие в качестве пианиста-репетитора. Как известно, выступления «Русского балета» широко обсуждались в европейской прессе; при этом критики, как правило, признавали их ярким и влиятельным явлением современного художественного авангарда — вне зависимости от их личной оценки такого влияния<sup>7</sup>. Хотя Асафьев и не откликнулся тогда в печати

<sup>7</sup> В частности, уже во время первого балетного сезона 1909 г. Э. Лало был поражен новаторством музыкальной драматургии в «Половецких плясках» А. П. Бородина: «Впору было говорить о новом типе музыкальной композиции балетной сцены, лишенной признаков традиционного балетного дивертисмента» (цит. по: [17]). В марте 1911 года парижский журнал «Excelsior» опубликовал интервью с К. Дебюсси, в котором тот утверждал: «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться» [18, с. 193]. Несколькими месяцами раньше он в письме к издателю Ж. Дюрану высказывал следующее

на свою поездку (он освещал преимущественно музыкальную жизнь Петрограда), его первая статья о балетной музыке вышла в журнале «Музыка» спустя некоторое время после возвращения — в марте 1916 года и была посвящена сюите Прокофьева на основе его балета «Ала и Лоллий», сочиненного по заказу Дягилева [21].

В этой и многих последующих своих публикациях музыковед оценивал сферу балета как «аванпост» современного музыкального творчества. Так, в заметке 1918 года под символическим заголовком «Предвосхищение будущего» он называл балеты Прокофьева и Стравинского «стихией пророческой», а конкретно «Весну священную» — «вещей мистерией», запечатлевшей биение «ритмов Вселенной» [22, с. 38–39]. В 1928–29 годах во время новой поездки в Париж он сообщал, что «балетная музыка во Франции решительно опередила и оперную, и даже симфоническую», поскольку «именно здесь, а не в камерной и не в симфонической области скрещиваются многообразнейшие направления, стремления, стимулы и факторы, которым свойствен прогрессивный отпечаток. Уже несколько лет, как балетный театр... притягивает к себе передовых композиторов и диктует через них музыке директивы, возбуждающие в ней новые эволюционные и ретроспективные движения» [23, с. 175, 160].

Залогом такого инновационного потенциала музыки балета, по мнению Асафьева, является ее способность запечатлеть движенческий опыт человека. Насколько можно судить, впервые в развернутой форме он изложил эту кон-

---

суждение о балете И. Ф. Стравинского «Жар-Птица»: «Это не лишено недостатков, но в некоторых отношениях это все же очень хорошо, потому что музыка здесь не является покорной служанкой танца. И здесь слышны подчас такие сопоставления ритмов, которые совершенно необычны» (цит. по тому же изданию, комментарии А. Д. Бушен. С. 194). В. Г. Каратыгин отреагировал на премьеру «Весны священной» рецензией в петербургской газете «Речь» (1914), в которой высказал весьма неоднозначную оценку нового произведения; в то же время он признавал, что «это событие чрезвычайной исторической значительности в жизни русского искусства, и что созданная Стравинским партитура есть одно из самых характерных и самых ярких порождений современного импрессионистского созерцания и импрессионистской психологии творчества» [3, с. 122]. Спустя десятилетие, в 1923 г., после премьеры «Свадебки» ошеломленный П. Дюка комментировал в газете «Le Quotidien»: «Как спектакль, произведение г. Стравинского ломает все рамки, сбивает с толку любые попытки классификации и сразу же решительно занимает место, отдельное от всех известных нам балетов. Что же касается музыки, то она порывает не только с любой традицией, но до такой степени ниспровергает представления самых дерзких и неустрашимых новаторов, что кажется грозой, грянувшей «по ту сторону добра и зла» всякой музыки как возможной, так и невозможной и оттуда бросающей вызов любой, какой бы то ни было критике» [19, с. 332]. О рецепции балетов дягилевской антрепризы в 1910-х гг. см. также: [20].

цепцию в серии статей, опубликованных в конце 1922 — начале 1923 года в «Еженедельнике Петроградских государственных академических театров» и журнале «К новым берегам». Вопреки установкам реализма XIX в. на воплощение в спектакле драматической идеи и достижение психологической достоверности образов, Асафьев считал эти требования неактуальными для балета, утверждая, что главная и специфическая для него задача — осуществление особого типа художественного синтеза. Подобный спектакль, который музыковед называл «*музыкально-хореографическим* (или «*симфонико-хореографическим*») *действием*», строится на основе контрапунктического соединения двух самостоятельных линий: хореографической и музыкальной, при этом каждая из них подчиняется собственным законам симфонического становления [24, с. 76–81]<sup>8</sup>. Подсимфонизмом Асафьев, как известно, понимал индивидуальную для каждого произведения логику непрерывного драматургического развития, а в случае музыки также — ее восприимчивость к внемузыкальным явлениям. Первые яркие образцы такого симфонизма в области балета были, по мнению исследователя, достигнуты в «Спящей красавице» и «Щелкунчике» Чайковского, где музыкальная ткань интенсивно взаимодействует с хореографическим рядом, создавая в ходе этого взаимодействия новое органическое целое<sup>9</sup>. В современном же балетном творчестве, утверждал Асафьев, подобная восприимчивость позволяет музыке аккумулировать экспрессивный рисунок новой хореографической пластики и жесткий метроритмический каркас хореографического движения, приобщаясь к динамичным «ритмам современности» [27, с. 98–99].

Поэтому именно ритмоинтонационную составляющую Асафьев признавал наиболее перспективной сферой развития в балетной музыке последних лет, считая ее основной магистралью, на которой происходит обновление музыкального языка. В 1928 г. он писал о балете Прокофьева «Стальной скок»: «Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!» [28, с. 177]. Аналогичные качества он

<sup>8</sup> Характерно, что в некоторых своих работах Асафьев, говоря об аудитории балета, именовал ее «зритель-слушатель» (см., напр.: [25]).

<sup>9</sup> В более поздней своей работе (1944) Асафьев высказывал даже более категоричные суждения: он утверждал, что «в своей поразительной симфонической иллюзорности “Щелкунчик” — глубоко антитеатральное произведение», в котором «симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития» [26, с. 195].

ценил в музыке Стравинского, замечая: «Стравинский в своей музыке подчинен темпам и ритму времени, а ритм нашего времени — ритм работы, ритм машины, но вместе с тем и кино» [29, с. 20].

Если соотнести рассуждения Асафьева с системой понятий, разработанной им в более поздних своих работах, можно заключить, что в первые десятилетия XX века именно балетная музыка вследствие своей открытости новому движенческому и, шире, ментальному опыту становилась территорией наиболее интенсивного обновления *интонационного словаря эпохи*<sup>10</sup>. Это было равносильно заявке на новое ее место в традиционной жанровой иерархии: балетные композиции начинали претендовать на стилеобразующую роль в академической музыке, которую на протяжении XVII — XVIII веков в ней удерживала опера, а начиная с Л. Бетховена — симфония<sup>11</sup>. Подобные процессы «канонизации младших жанров» в 1920-е годы находились в центре внимания многих искусствоведов (как отечественных, так и зарубежных) в связи с активизацией их интереса к социологической проблематике. Так, коллеги Асафьева по Институту истории искусств, представители ОПОЯЗа В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов считали их лежащими в основе исторической эволюции в литературном творчестве<sup>12</sup>. А в области музыки сходные исторические трансформации на рубеже XVIII — XIX столетий стали предметом специального интереса в работе известного германского музыковеда П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера» (1918), в подготовке русскоязычного издания которой Асафьев принимал личное участие как редактор<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Под «интонационным словарем эпохи» Асафьев понимал «каждым человеком интонируемый... “запас” выразительных для него, “говорящих ему” музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда на слуху лежащих звукообразований», которые в каждый конкретный период истории выполняют в музыкальном языке лексическую функцию [30, с. 357]. Последовательную разработку данного понятия исследователь проводил в начале 1940-х годов, однако впервые обратился к этой проблематике уже в первой половине 1920-х, в частности, в статье «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924).

<sup>11</sup> Историческое значение оперы в формировании языковых и структурных паттернов академической музыки на протяжении XVII — XVIII вв. подробно освещается, в частности, в монографии: [31].

<sup>12</sup> См., в частности: [32, 33]. Статья В. Б. Шкловского была впервые опубликована в журнале «Жизнь искусства», в котором Асафьев в те годы состоял членом редколлегии.

<sup>13</sup> Среди прочего Беккер утверждал, что в творчестве Бетховена симфония достигла колоссальной «обобществляющей» силы, не свойственной ей прежде, чем ознаменовала «подлинно новую музыкальную эру». «Бетховен, далеко раздвинув границы воздействия симфонии, рассчитанной до него на тесный круг любителей, создал тем самым новый музыкальный центр, объединивший вокруг себя художественно восприимчивые массы,...

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. В первой половине 1940-х годов он предложил собственный «ключ» к анализу этих явлений — авторское понятие «*кризиса музыкальных интонаций*», то есть радикального обновления интонационного словаря эпохи<sup>14</sup>. Между тем, важным этапом в формировании этой концепции, вероятно, в свое время послужило для Асафьева исследование балета: уже в 1920-е годы оно давало возможность рассмотреть процессы современного «интонационного кризиса», осознать его скрытые механизмы и получить в руки инструментарий для анализа явлений симфонизма. Фактически на этом материале им была в значительной мере эмпирически разработана (хотя еще и не сформулирована в виде теории) проблематика, которая в дальнейшем стала ключевой для его научного поиска. В свою очередь, именно оснащенность в области актуальной методологии искусствознания дала Асафьеву возможность увидеть и обосновать феномен, который проходил мимо внимания его коллег по музыкальной критике: выход балета на качественно новые позиции в академической музыке и, как следствие, превращение его в плодотворный объект для музыковедческого изучения.

Такое понимание означало создание новой тематической «ниши» в музыкознании: с точки зрения социологии науки, Асафьев осуществлял *институционализацию новой научной отрасли* — «музыкального балетоведения»<sup>15</sup>. В таком случае основными элементами этой стратегии в его работах стали:

---

Тем самым Бетховен открыл в музыке свойство быть искусством, идущим навстречу любым течениям современности» [34, с. 22, 24].

<sup>14</sup> «В период кризисов интонаций для новых общественных слоев слушателей либо ветшают, либо кажутся искусственными не только отдельные произведения, но и лежащие в основании музыки эпохи «интонационные накопления», определяющие требования слушателей к музыкальному искусству и господствующие вкусы» [30, с. 275–276].

<sup>15</sup> В системе понятий американского науковеда Р. Уитли действия Асафьева можно более точно определить как *когнитивную институционализацию*, т. е. формирование неких особых способов и моделей упорядочивания и трансляции знания (в отличие от *социальной институционализации*, предполагающей создание разнообразных форм объединения ученых в рамках научной специальности) [35]. Современный отечественный исследователь Н. И. Кузнецова называет такие специфические модели систематизации познания «коллекторскими программами», утверждая при этом, что от их наличия напрямую зависит успех в институционализации новой области знания [36].

1) Позиционирование балетной музыки в качестве *достойного материала для научного анализа*, наделенного самостоятельной эстетической ценностью и глубоким художественным содержанием. На защиту этого положения были в конечном итоге направлены аналитические этюды музыковеда. Так, в своей «Книге о Стравинском» (1929) он предпринял обстоятельный анализ его балетов. В ходе данного анализа, занимающего многие десятки страниц, ему удалось продемонстрировать в этих произведениях атрибуты, ассоциируемые с «высокими жанрами» музыкального искусства<sup>16</sup>. В их числе: повышенная информативность всех уровней музыкальной ткани, концепционность художественного замысла, неповторимые интонационные находки, избегание формульных решений в построении композиции и, конечно, симфонизм.

2) Разработка *теоретического базиса* и собственного *терминологического аппарата* для исследования новой научной темы. В своих аналитических этюдах Асафьев внедрил в музыковедение целую сеть оригинальной (преимущественно авторской) терминологии на стыке музыкального и хореографического искусств, например: «балетный мелос», «хореографический речитатив», «пантомимный речитатив», «пластическая интонация», «ритмоинтонационные нити», «хореографическое дыхание», «пластический контрапункт» и т. п.<sup>17</sup>.

3) Приведение нового знания в *соответствие с современными идеалами науки* и актуальными научными теориями. В своем «музыкальном балетоведении» Асафьев «ангажировал» целый ряд достижений современной ему науки, как отечественной, так и зарубежной. В частности, это концепция «канонизации младших жанров» В. Г. Шкловского и Ю. Н. Тынянова, методы формального анализа из музыкально-теоретических дисциплин. Кроме того, в исследовании явлений симфонизма Асафьев творчески интегрировал многие наиболее инновационные парадигмы современного музыковедения: «энергетическое» учение Э. Курта, теорию ладового ритма Б. Л. Яворского, идеи П. Беккера о социальном воздействии симфонии. Таким образом, аналитические экскурсы Асафьева опирались на солидный теоретический background. Однако никто из его предшественников не пытался применить эти технологии в анализе балета.

<sup>16</sup> Атрибуты «высоких жанров» перечисляются далее на основе работы: [36, с. 6–19].

<sup>17</sup> См., в частности, его работы: [16; 7, с. 273–279; 38, и др.]

Современная оценка балетной музыки как «высокого искусства» обязана, с одной стороны, творческим достижениям композиторов, с другой — грамотному позиционированию этих достижений в музыкальной науке. Асафьев с энтузиазмом трудился на обоих этих фронтах, однако на исторической дистанции его научный вклад в дело переоценки балета выглядит, пожалуй, более весомым. В определенном смысле он перекликается с творческим прорывом, осуществленным в спектаклях антрепризы Дягилева, авторы которых сумели разглядеть в устаревающем балетном театре новаторский потенциал. При этом сама оценка балета как ведущей сферы современного музыкального новаторства не была личной прерогативой Асафьева. Она была, в частности, достаточно отчетливо обозначена в современной ему критике. Однако насколько можно судить, именно Асафьеву принадлежала инициатива концептуального осмысления этого явления, позволившая превратить эмпирический факт в яркое научное открытие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Мяковский Н. Я.* Иг. Стравинский. «Жар-птица», сказка-балет для фортепиано в две руки. Изд. П. Юргенсона. // *Мяковский Н. Я. Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 24–27.*
2. *Мяковский Н. Я.* О «Весне священной» Иг. Стравинского // *Мяковский Н. Я. Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 163–170.*
3. *Каратыгин В. Г.* «Весна священная» // *Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М., Л.: Музыка, 1965. С. 122–129.*
4. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.
5. *Ларош Г. А. П. И.* Чайковский, как драматический композитор. СПб.: Тип. Имп. СПб. театров, 1895. 102 с.
6. *Асафьев Б. В.* О себе // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.*
7. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды / Серия «Классика. Русское музыкознание XX века». М.: Композитор, 2008. 308 с.
8. *Слонимский Ю. И.* Для балета, о балете // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 134–162.*

9. Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. 306 с.
10. Материалы к биографии Б. В. Асафьева / сост. А. Н. Крюков. М.: Музыка, 1982. 264 с.
11. Объяснительная записка и проект учебного плана научно-музыкального отделения, составленные Б. В. Асафьевым. 1926 г. // Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. С. 247–252.
12. Неф К. История западно-европейской музыки. Л.: Academia, 1930. 314 с.
13. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М., Л.: Academia, 1930. 320 с.
14. Сироткина И. В. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 282–305.
15. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2014. 325 с.
16. Асафьев Б. В. В балете: наблюдения, выводы и пожелания // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 28–36.
17. Вершинина О. Дягилев и музыка «Русских сезонов // Искусство. 2012. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200201202> (дата обращения: 19.07.2019).
18. Дебюсси К. Русская музыка и русские композиторы (Беседа) // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., Л.: Музыка, 1964. С. 193–194.
19. Дюка П. «Свадебка» И. Стравинского // Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX века / сост., перевод, вст.ст. и коммент. А. Д. Бушен. Л.: Музыка, 1972. С. 332–335.
20. Ариас-Вихиль М. А. Парижское открытие С. Дягилева: «отец авангарда» Эрик Сати и «балет-коллаж» «Парад» // «Артикульт»: научный журнал о культуре и искусстве. 2012. № 1 (4). С. 1–16.
21. Асафьев Б. В. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 15–19.

22. Асафьев Б. В. Предвосхищение будущего // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 38–39.
23. Асафьев Б. В. Из писем о музыке в Париже // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 160–175.
24. Асафьев Б. В. Из «Писем о русской опере и балете». «Спящая красавица» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 76–85.
25. Асафьев Б. В. Репертуар балета // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 116–118.
26. Асафьев Б. В. «Щелкунчик» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
27. Асафьев Б. В. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
28. Асафьев Б. В. «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 175–177.
29. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
30. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
31. Конен В. Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 351 с.
32. Шкловский В. Г. Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Г. О теории прозы. М.: Круг, 1929. С. 226–245.
33. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
34. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / пер. Р.И. Грубера, ред. и вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
35. Уитли Р. Когнитивная и социальная институализация научных специальностей и областей исследования // Научная деятельность: структура и институты. М.: Прогресс, 1980. С. 215–256.
36. Кузнецова Н. И. Феномен научной дисциплины: эпистемологический анализ // Высшее образование в России. 2017. № 3 (210). С. 59–70.

37. Богомоллов С. Н. Песни Ф. Шуберта как высокий жанр. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: б/и, 2000. 22 с.

38. Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 107–110.

## REFERENCES

1. *Myaskovskij N. Ya.* Ig. Stravinskij. «Zhar-pticza», skazka-balet dlya fortepiano v dve ruki. Izd. P. Yurgensona. // Myaskovskij N. Ya. *Sobranie materialov: v 2 t.* М.: Музы`ка, 1964. Т. 2. С. 24–27.

2. *Myaskovskij N. Ya.* О «Vesne svyashhennoj» Ig. Stravinskogo // Myaskovskij N. Ya. *Sobranie materialov: v 2 t.* М.: Музы`ка, 1964. Т. 2. С. 163–170.

3. *Karaty`gin V. G.* «Vesna svyashhennaya» // Karaty`gin V. G. *Izbranny`e stat`i.* М., Л.: Му-зы`ка, 1965. С. 122–129.

4. *Levinson A. Ya.* Stary`j i novy`j balet. Mastera baleta. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2008. 560 s.

5. *Larosh G. A. P. I.* Chajkovskij, kak dramaticheskij kompozitor. SPb.: Tip. Imp. SPb. teatrov, 1895. 102 s.

6. *Asaf`ev B. V.* О себе // *Vospominaniya o B. V. Asaf`eve.* Л.: Музы`ка, 1974. С. 317–508.

7. *Asaf`ev B. V.* Simfonicheskie e`tyudy` / Seriya «Klassika. Russkoe muzy`koznanie XX veka». М.: Kompozitor, 2008. 308 s.

8. *Slonimskij Yu. I.* Dlya baleta, o balete // *Vospominaniya o B. V. Asaf`eve.* Л.: Музы`ка, 1974. С. 134–162.

9. *Iz istorii sovetskogo muzy`kal`nogo obrazovaniya.* Sb. mat-lov i dok-ov. 1917–1927. Л.: Музы`ка, 1969. 306 s.

10. *Materialy` k biografii B. V. Asaf`eva / sost. A. N. Kryukov.* М.: Музы`ка, 1982. 264 s.

11. *Ob`yasnitel`naya zapiska i proekt uchebnogo plana nauchno-muzy`kal`nogo otdeleniya, sostavlenny`e B. V. Asaf`evy`m. 1926 g.* // *Iz istorii sovetskogo muzy`kal`nogo obrazovaniya.* Sb. mat-lov i dok-ov. 1917–1927. Л.: Музы`ка, 1969. С. 247–252.

12. *Nef K.* *Istoriya zapadno-evropejskoj muzy`ki.* Л.: Academia, 1930. 314 s.

13. *Asaf`ev B. V.* Russkaya muzy`ka ot nachala XIX stoletiya. M., L.: Academia, 1930. 320 s.
14. *Sirotkina I. V.* Plyaska i e`kstaz v Rossii ot Serebryanogo veka do konca 1920-x godov // Rossijskaya imperiya chuvstv. Podxody` k kul`turnoj istorii e`mocij / pod red. Ya. Plampe-ra, Sh. Shaxadat i M. E`li. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 282–305.
15. *Sirotkina I. E.* Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanecz v Rossii. M.: NLO, 2014. 325 s.
16. *Asaf`ev B. V.* V balete: nablyudeniya, vy`vody` i pozhelaniya // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 28–36.
17. *Vershinina O.* Dyagilev i muzy`ka «Russkix sezonov // *Iskusstvo.* 2012. № 2. [E`lek-tronny`j resurs]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200201202> (data obrashheniya: 19.07.2019).
18. *Debyussi K.* Russkaya muzy`ka i russkie kompozitory` (Beseda) // *Debyussi K.* Stat`i, re-cenzii, besedy`. M., L.: Muzy`ka, 1964. S. 193–194.
19. *Dyuka P.* «Svadebka» I. Stravinskogo // Stat`i i recenzii kompozitorov Francii. Konecz XIX – nachalo XX veka / sost., perevod, vst.st. i komment. A. D. Bushen. L.: Muzy`ka, 1972. S. 332–335.
20. *Arias-Vixil` M. A.* Parizhskoe otkry`tie S. Dyagileva: «otecz avangarda» E`rik Sati i «balet-kollazh» «Parad» // «Artikul`t»: nauchny`j zhurnal o kul`ture i iskusstve. 2012. № 1 (4). S. 1–16.
21. *Asaf`ev B. V.* Iz nedavno perezhitogo (Sergej Prokof`ev) // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 15–19.
22. *Asaf`ev B. V.* Predvosxishhenie budushhego // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 38–39.
23. *Asaf`ev B. V.* Iz pisem o muzy`ke v Parizhe // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recen-zii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 160–175.
24. *Asaf`ev B. V.* Iz «Pisem o russkoj opere i balete». «Spyashhaya krasavicza» // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 76–85.
25. *Asaf`ev B. V.* Repertuar baleta // *Asaf`ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospomi-naniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 116–118.
26. *Asaf`ev B. V.* «Shhelkunchik» // *Asaf`ev B.V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospomina-niya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 194–197.

27. *Asaf'ev B. V.* «Skazka pro shuta, semery`x shutov pereshutivshogo» // *Asaf'ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 194–197.
28. *Asaf'ev B. V.* «Stal`noj skok» Sergeya Prokof`eva // *Asaf'ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 175–177.
29. *Asaf'ev B. V.* Kniga o Stravinskom. L.: Muzy`ka, 1977. 280 s.
30. *Asaf'ev B. V.* Muzy`kal`naya forma kak process. L.: Muzy`ka, 1971. Kn. 1 i 2. 376 s.
31. *Konen V. Dzh.* Teatr i simfoniya. Rol` opery` v formirovanii klassicheskoy simfonii. M.: Muzy`ka, 1968. 351 s.
32. *Shklovskij V. G.* Literatura «vne syuzheta» // *Shklovskij V. G.* O teorii prozy`. M.: Krug, 1929. S. 226–245.
33. *Ty`nyanov Yu. N.* Literaturny`j fakt // *Ty`nyanov Yu. N.* Poe`tika. Istoriya literatury`. Kino. M.: Nauka, 1977. S. 255–270.
34. *Bekker P.* Simfoniya ot Betxovena do Malera / per. R.I. Grubera, red. i vstup. st. I. Glebova. L.: Triton, 1926. 63 s.
35. *Uitli R.* Kognitivnaya i social`naya instutualizaciya nauchny`x special`nostej i ob-lastej issledovaniya // *Nauchnaya deyatel`nost` : struktura i instituty`. M.: Progress, 1980. S. 215–256.*
36. *Kuzneczova N. I.* Fenomen nauchnoj discipliny`: e`pistemologicheskij analiz // *Vy`s-shee obrazovanie v Rossii. 2017. № 3 (210). S. 59–70.*
37. *Bogomolov S. N.* Pesni F. Shuberta kak vy`sokij zhanr. Avtoref. dis. .... kand. iskus-stvovedeniya. SPb.: b/i, 2000. 22 s.
38. *Asaf'ev B. V.* Teatr russkoj Ispanii. Otkry`tie baletnogo sezona. «Don Kixot» // *Asaf'ev B. V.* O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 107–110.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р искусствоведения; [tbukina2002@mail.ru](mailto:tbukina2002@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukia T. V. — Dr. Habil; [tbukina2002@mail.ru](mailto:tbukina2002@mail.ru)