

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 78.01, 78.072.3

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ЗВУЧАЩЕГО ВЕЩЕСТВА» В МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Б. В. АСАФЬЕВА НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ: МОНОГРАФИЯ «СИМФОНИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ»

Букина Т. В.^{1,2}

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Монография Б. В. Асафьева «Симфонические этюды» (1922) сегодня практически единодушно признается классическим трудом, во многом сформировавшим парадигму изучения русской оперы. Между тем для современников автора значимость этой работы заключалась в другом. Так, один из первых ее рецензентов, впоследствии крупный музыковед, Р. И. Грубер утверждал в своем критическом обзоре, что книга Асафьева закладывает фундамент для последовательного осмысления музыки сквозь призму органического миропонимания. Органическая мироконцепция, в основе которой лежали идеи А. Бергсона и Н. О. Лосского, действительно была важной платформой эстетических взглядов Асафьева в послереволюционные годы; одним из результатов его обращения к ней стало разработанное музыковедом понятие «звучащего вещества», которое в той или иной форме упоминается во многих его работах тех лет. В статье делается вывод о том, что существенный этап в осмыслении концепта звучащего вещества достигнут Асафьевым в «Симфонических этюдах», где в ходе анализа конкретного музыкального материала высказывается (нередко впервые в творчестве автора) целый ряд ценных наблюдений о проявлениях этого феномена в музыке.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, «Симфонические этюды», органическое мировоззрение, концепция «звучащего вещества».

THE FORMATION OF A CONCEPT OF "SOUNDING SUBSTANCE" IN BORIS ASAFIEV'S CRITICAL HERITAGE OF THE EARLY 1920s: *SYMPHONIC ETUDES*

Bukina, T. V.^{1,2}

¹ The Russian Institute for Art History, St. Isaac's Square, 5, St. Petersburg, 190000, Russia.

² Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

The monograph by Boris Asafiev "Symphonic Etudes" (1922) is almost unanimously recognized nowadays as a classic work, which in many respects created a paradigm of Russian opera research. Meanwhile, for the contemporaries of its author, the significance of this work lay in another aspect. One of its first reviewers, later on a remarkable musicologist, Roman Gruber argued in his critical review that Asafiev's book laid the foundation for a consistent contemplation of music through a prism of organic worldview. The organic concept of the world promoted by Henri Bergson and Nikolay Lossky was, indeed, an important platform of Asafiev's thought throughout the post-revolutionary period. One of the results of his address to these ideas became the development of his authorized concept "sounding substance" which was often mentioned in the musicologist's works of those years. The paper concludes that an essential stage in comprehension of this concept was achieved by Asafiev in his "Symphonic Etudes" where, in the course of analysis of musical material, a number of valuable remarks on the nature of this phenomenon and its manifestations in music was suggested (sometimes for the first time in the author's work).

Keywords: Boris Asafiev, "Symphonic Etudes", organic worldview, the concept of "the sounding substance".

В исследованиях научного творчества Б. В. Асафьева неоднократно обращалось внимание на ту колоссальную роль, которую играла в нем его обширная деятельность в области музыкальной критики, публицистики и просвещения. Эта часть его наследия весома далеко не только в количественном отношении: она не раз становилась для автора своеобразной «лабораторией мысли», где апробировались и оттачивались ключевые идеи, концепты и методы, впоследствии получавшие развитие в его фундаментальных трудах. С данной точки зрения публикации в изданиях, ориентированных на широкого читателя, в случае Асафьева сопоставимы по своей роли с черновиками, запечатлевающими ход творческого процесса. И, учитывая то, что черновики как таковых музыковед почти не оставил¹, нередко именно такие тексты становятся сегодня основным источником для воссоздания этапов его исследовательского поиска. Кроме того, не секрет, что в творчестве Асафьева есть сочинения, амбивалентные по жанру и адресной направленности, сочетающие высокий концептуальный уровень и насыщенность исследовательскими инсайтами с образной манерой подачи и доходчивостью изложения материала. К подобным примерам, безусловно, принадлежит и монография «Симфонические этюды» (1921–1922): как известно, ее замысел возник из серии статей-пояснений к программам оперных спектаклей, шедших

¹ Асафьеву не было свойственно подолгу тщательно отделять свои тексты. Его черновые записи содержат, главным образом, планы монографических исследований и выписки из необходимой литературы; сам же текст писался им, как правило, сразу начисто и с минимальным количеством помарок, хотя записи, по его собственному признанию, обычно предшествовало длительное предварительное вынашивание замысла в уме.

на сцене петроградской Акоперы (бывшего Мариинского театра)², и, что характерно, ее фрагменты в последующие годы были применены театром для новой серии аналогичных листовок-пояснений. Другим важным источником рассматриваемого текста послужили лекционные курсы, которые Асафьев читал в эти годы в учебных учреждениях Петрограда³.

Парадигмальное значение «Симфонических этюдов» было очевидно уже для современников автора, как не вызывает сомнений и у специалистов нашего времени. Тем более примечательны различия в рецепции этого текста между разными поколениями исследователей. Например, американский музыковед Дэвид Хаас, опубликовавший в 2008 году перевод «Этюдов» на английский язык, во вступительной статье к данной публикации признавал наиболее привлекательными для современности наблюдаемые в ней переклички с психоанализом и формальной школой литературоведения, а также предвосхищения в ней открытий В. Я. Проппа и М. М. Бахтина [5, р. xvi]. Между тем совершенно иные аспекты были в ней актуальны для специалистов ближайшего круга ученого. Так, его ученик, а впоследствии видный исследователь Р. И. Грубер в своей рецензии называл крупнейшим достижением монографии Игоря Глебова то, что она закладывает фундамент для последовательного осмысления музыки сквозь призму органического миропонимания и тем самым совершает решающий шаг к становлению «подлинной музыкальной науки» в России [6]⁴. Если отзыв Д. Хааса артикулирует связи «Симфонических этюдов» с наиболее востребованными на сегодняшний день достижениями в гуманитарных дисциплинах эпохи Асафьева, то оценка, данная современником и учеником музыковеда, как можно полагать, покажется неожиданной многим читателям нашего времени, принимая во внимание то, что упоминаемое в ней понятие сейчас не имеет столь широкого хождения, как столетие назад, когда писалась рассматриваемая рецензия. Что же имел в виду Грубер, говоря об органическом миропонимании?

Термин, о котором идет речь, происходил из философской системы Анри

² Полный список очерков, включенных в монографию, см. в издании: [1, с. 307].

³ Сам автор в заключительном разделе книги указывал, в частности, на свою лекцию «Основы стиля русской оперы» [2, с. 322]. Содержание данной лекции, по-видимому, задокументировано не было, либо конспекты были утрачены, однако в фонде Асафьева в РГАЛИ хранится план одноименного исследования, датированный в архиве 1926 годом. Велика вероятность, что он базируется на материалах упомянутой лекции. Многие пункты плана коррелируют с аспектами, отраженными в «Симфонических этюдах», – например, «мировоззрение русских оперных композиторов», «влияние русского фольклора», «инструментализм и симфонизм в русских операх», «интонационное содержание русской оперы», «музыка русского балета и ее связь с оперными формами». См.: [3, л. 1–2]. Кроме того, можно предположить, что идеи монографии так или иначе прорабатывались ее автором на учебных семинариях по опере и по психологии музыкального творчества, которые он проводил с 1920 года в Российском институте истории искусств (см. упоминания об этих курсах в издании [4, с. 203].

⁴ Имя «Игорь Глебов» было, как известно, творческим псевдонимом Асафьева в публикациях 1920-х годов.

Бергсона: идеи этого автора в первых десятилетиях XX века стали важной частью научной картины мира в России, во многом благодаря заслугам по их продвижению его единомышленника в отечественной философии Н. О. Лосского. Начавшись в конце 1900-х годов, после публикации переводов трудов Бергсона «Творческая эволюция», «Время и свобода воли», «Введение в метафизику», развитие бергсоновского движения в России было остановлено событиями осени 1922 года – началом систематического подавления философского дискурса и депортацией из страны его виднейших представителей, в том числе Лосского⁵. Органическое мировоззрение формировалась в оппозиции сциентистским тенденциям эпохи позитивизма; его протагонисты видели своей задачей преодоление распада науки на разрозненные дисциплины и ее разрыва с метафизикой. Не удовлетворенные механистическим объяснением мира, они акцентировали в изучаемых явлениях аспекты, сближающие их с живой природой: такие как целостность (несводимость феномена к сумме его составляющих), индивидуальность, подверженность необратимым, творчески протекающим изменениям, способность к целеполаганию в своем развитии (не редуцируемая к воздействию внешних причин), историзм (значимость прошлого опыта и, в то же время, непредзаданность последующего пути), открытость к взаимодействию с окружающим миром, индивидуальный ритм проживания времени [10]⁶. В таком виде органическое миропонимание выступало привлекательной моделью для гуманитарного исследования, предлагая инструментарий для системного осмысления сложных, единичных явлений, динамичных по своей природе и не подчиняющихся теоретической категоризации, – таких, например, как душевная жизнь, личность, творческий акт, произведение искусства или историческая действительность. И, как становится очевидным из рецензии Грубера, в период становления музыкальной науки в России в ее рядах были специалисты, которые фактически связывали с освоением данного учения будущее их дисциплины.

⁵ Подробнее о распространении учения Бергсона в России см., в частности: [7, с. 155–218]; [8, с. 591–626]. О влиянии Бергсона на художественные поиски и религиозную мысль в России см. также: [9].

⁶ Более детальный анализ идей органического мировоззрения см., в частности, в работах: [11, с. 304–361; 8].

Судя по публикациям и сохранившимся рукописям Асафьева, органическое мировоззрение сыграло чрезвычайно важную роль в его становлении как исследователя: с идеями этого направления он, вероятнее всего, познакомился еще в университете, где слушал курс Лосского по истории новой философии. Впоследствии он собрал в своей личной библиотеке довольно обширную коллекцию трудов данного автора, как и работ самого Бергсона⁷. Документы, относящиеся к деятельности подведомственного ему разряда истории музыки в Институте истории искусств, позволяют составить впечатление о значимости органической парадигмы в его работе до 1922 года, как и о сознательных попытках положить ее в основу методологии музыковедческого исследования. Особенно показательным в этом отношении следует считать, в частности, рукописный альманах «Соблазны и преодоления», который выпускали молодые сотрудники подразделения на протяжении 1922 года:⁸ в его сохранившихся трех выпусках большинство статей содержат ссылки на труды Бергсона или Лосского, а также широко оперируют категориями, введенными этими авторами, – «la duree» («творческая изменчивость»), «élan vitale» («жизненный порыв»), «философская интуиция», «творческая эволюция». Помимо того, в одном из его номеров представлен реферат новейших отечественных публикаций по вопросам интуитивизма и органического мировоззрения [14]. Не менее красноречивым свидетельством можно считать и упоминание об этом учении в одной из глав монографии «Симфонические этюды»: в рассматриваемом эпизоде Асафьев утверждал, что музыка как феномен процессуальный, непонятный, апеллирующий гораздо более к чувственному восприятию, нежели дискурсивному мышлению, требует обращения к органическому миропониманию для наиболее адекватного и целостного познания своей природы и, в свою очередь, предоставляет этому миропониманию надежную концептуальную опору [2, с. 257–258].

Важным личным вкладом самого Асафьева в адаптацию органической парадигмы в музыкознании стало, в частности, разработанное им понятие *звучащего вещества*: данный феномен выступал для него своего рода «проекцией» органической картины мира в музыкальную реальность, аналогом предложенной Бергсоном категории «élan vital». Несмотря на свою значимость для творчества музыковеда послереволюционных лет, это введенное им понятие, вследствие его многозначности и некоторой терминологической «расплывчатости», до сих пор не нашло должного освещения в музыкальной науке.⁹ А между тем оно является

⁷ Среди личных документов Асафьева сохранился список книг, приобретенных им в течение 1915–1920-х годов. В этом списке представлено семь работ Лосского (в том числе «Философия Бергсона», «Мир как органическое целое», «Материя в системе органического мировоззрения», «Обоснование интуитивизма», «Введение в теорию знания»), а также пять томов трудов самого Бергсона (таких как «Материя и память», «Творческая эволюция», «Непосредственные данные сознания» и др.). См.: [12].

⁸ Подробнее об этом издании см., в частности: [13].

⁹ Среди редких примеров см., в частности: [15], [16, с. 65–67]; [17, р. 404–434].

одной из ключевых составляющих музыкально-теоретической и исторической концепции Асафьева и в том или ином виде (в оригинале либо синонимической замене) встречается в большинстве его публикаций вплоть до конца 1920-х годов. Именно звучащее вещество, в представлении музыковеда, лежит в основе таких основополагающих свойств музыкальной ткани, как текучесть и тенденция к органическому росту (симфонизм), чувственная конкретность, выраженный эффект вовлечения слушателя и способность к суггестивному воздействию на сознание, – то есть качеств, которые делают музыку физически «осязаемой» реальностью, определяют ее способность обеспечивать социальные и эмоциональные связи между людьми, транслировать идеи, вызывать эмоциональный отклик и телесные реакции¹⁰. Наряду с другими работами рассматриваемого периода, концепт звучащего вещества неоднократно упоминается и в монографии «Симфонические этюды», и есть основания считать, что реконструкция смыслов, связываемых с ним в данном тексте, с одной стороны, может существенно продвинуть в понимании этого явления, с другой – позволит более отчетливо осознать значение книги Асафьева для самого автора и его научных единомышленников.

Как известно, в рассматриваемой здесь работе музыковед ставил себе цель выработать подход к феномену русской оперы (а также, отчасти, балета), который позволил бы отразить ее национально-культурную специфику. Обращает на себя внимание то, что свой выбор жанра для анализа Асафьев обосновывал вполне в русле органической парадигмы (хотя и не декларировал этого открыто), подчеркивая в нем такие качества органического объекта, как сложная системная организация и, вследствие того, уникальность каждого конкретного случая, не позволяющая вписать его в строгие жанровые рамки. «В данной сфере музыки, – указывал он, – мы имеем дело с *крайне индивидуальным видом искусства*, поддающимся лишь обобщениям *post factum*, – с видом, где предписания, большей частью, абсолютно недействительны» [2, с. 161. Курсив мой. – Т. Б.]. Музыковед пояснял, что «в образовании каждой оперы *принимают участие многообразные факторы* – и психологические, и стилистические,.. – так что в процессе созидания оперы имеют место *крайне сложные сочетания течений мысли, подобные химическим реакциям различнейшего состава элементов*» [2, с. 163. Курсив мой. – Т. Б.]. Аналогии с химическими реакциями тоже вызывают аллюзии на работы Бергсона, который для усиления впечатления реальности описываемых жизненных процессов часто приводил сравнения из области естественных наук. В наиболее яркой форме, настаивал Асафьев, индивидуальность художественных решений наблюдаема в отечественном оперном наследии: он утверждал, что русскую оперу надлежит рассматривать как художественный феномен, вполне самостоятельный и самоценный по отношению к европейской музыкальной практике. Одной из специфических ее черт следует считать

¹⁰ Подробнее об этом см.: [18].

сконцентрированность фабулы не на внешней событийной интриге, а на внутреннем действии, претворяющем душевные движения персонажей, религиозные либо философские представления и, через них, саму Жизнь в ее глубинном течении. «А что если *действие* не только борьба? ... Если сам человек есть элемент, входящий в некое стройное целое, именуемое жизнью? И если не он со всей своей борьбой ценен, а ценна сама жизнь как таковая, во всей своей глубине, широте и высоте? ... Русских композиторов интересуют не столько драматические интриги и приключения как самоцель и даже не столько люди, их столкновения и влечения, а сама жизнь, совершенно независимо от того, в какой окраске она дает себя постичь», – писал исследователь [2, с. 58–59]. Из рассуждений Асафьева следовало, что, благодаря подмеченной им особенности художественного содержания – его своеобразной «интровертированности», фокусу на внутреннем, ментальном, усвоенном, как можно полагать, из современного литературного творчества (русского психологического романа), – отечественная опера XIX века более, нежели какая-либо иная музыкальная традиция, приближалась к воплощению принципов органического бытия.

Подобный уровень индивидуальности жанра требовал особой технологии изучения, с опорой в большей степени на гипотезы *ad hoc*, нежели устоявшуюся методологию. Асафьев подчеркивал, что в своем анализе стремился выработать предельно гибкий подход, в котором междисциплинарность и множественность охватываемых ракурсов совмещалась бы со свободой манипулирования ими, в зависимости от специфики каждого частного примера. «Я всюду стараюсь, меняя методы и приемы, оставаться в пределах этюдности, т. е. подчеркиваю то или иное важное для изучения и усвоения художественного своеобразия русских опер положение и перевожу его в плоскость обсуждения на данном конкретном примере, стремясь частный случай сделать значимым для построения как бы теории познания всей области русского музыкального искусства» [2, с. 327. Курсив Б. В. Асафьева]. Такая тактика, утверждал музыковед, близка симфонизму великих творцов инструментальных этюдов Шопена, Шумана, Листа, умевших прикосновением живительной творческой интуиции претворить сугубо технические задания в «живую ткань музыки». Таким образом, «эскизность» (или «этюдность») публицистического жанра превращалась в работе Асафьева в принципиальную методологическую установку: подбирая индивидуальный «ключ» к каждому частному композиционному приему, исследователь тем самым становился полноправным носителем «симфонического» мышления и в ходе своего анализа как бы «инвестировал» симфонизм в произведение композитора, раскрывая скрытый в нем «органический» потенциал.

О каких же именно проявлениях звучащего вещества можно почерпнуть информацию из «Симфонических этюдов»? Прежде всего, это текучесть и динамичность, пронизанность множественными разноуровневыми связями и взаимными функциональными тяготениями, перманентное пребывание в процессе становления, – то есть свойства, которые сообщают «жизнеподобие»

музыкальному материалу и, с подачи Асафьева, в первую очередь ассоциируются сегодня с феноменом симфонизма. Наиболее последовательно в русской музыке, считал исследователь, данный принцип нашел воплощение у П. И. Чайковского, причем в его оперных концепциях в не меньшей мере, чем в симфониях как таковых. В монографии «Симфонические этюды» Асафьев подтвердил это наблюдение детальным анализом «Пиковой дамы», в музыке которой он, по аналогии с органической материей, обнаруживал сложно организованную сеть тяготений, «нервных токов» и импульсов. «Чтобы понять “Пиковую даму”, необходимо прежде ощутить ее в чисто музыкальной сущности: во временной музыкальной длительности, *в форме создающейся*», – настаивал он [2, с. 210– 210. Курсив Б. В. Асафьева]. «Здесь изумительно вновь раскрывается поразительная конструктивность и логика развития звучащего вещества в подлинно-органическом творчестве: превращение, истаивание, возрождение в новом облике, развертывание, сжатие – все виды реакций вещества в различнейших соотношениях и перемещениях», – писал он по поводу одного из эпизодов [2, с. 230].

В то же время в ходе анализа оперы Чайковского музыковед приходил к выводу, что наблюдаемые в ней приемы симфонизации музыкальной ткани не только сообщали драматический нерв действию, но и способствовали раскрытию особого художественного замысла. Разворачивающийся в сюжете «Пиковой» мир фантасмагорий воплощен в опере на совершенно ином уровне художественного реализма, в сравнении с ее литературным прототипом: он не является ни абсурдной легендой, случайно рассказанным светским анекдотом, ни порождением болезненного воображения Германа, а предстает подлинной, пугающей реальностью. По предположению Асафьева, подобное «кошунственное» переосмысление литературного первоисточника было инспирировано внутренними подсознательными мотивами Чайковского. Оно давало композитору соблазнительную возможность прикоснуться к запретному и удовлетворить, ценой колоссальных потерь собственной жизненной энергии, запрятанное на задворках его сознания тайное желание – «любопытство к смерти». Проводником в эту сферу иррационального становится музыка оперы: насыщенная текучим симфоническим движением, непрерывными тематическими метаморфозами, словно бы воскрешающими дремавших призраков, она как бы приоткрывает слушателю дверь в потустороннее и в глубинное бессознательное человеческой души, доступное человеку лишь на грани гибели либо сумасшествия.

Вторым важным параметром звучащего вещества, в понимании Асафьева, является чувственная конкретность, значимость «материальных» физических свойств, апелляция к сенсорному опыту человека, в том числе разнообразным синестезиям. В «Симфонических этюдах» любопытный пример проявления этих свойств музыковед обнаруживает в творчестве М. П. Мусоргского. В противоположность Чайковскому, данный автор предстает в монографии как автор в значительной степени безразличный к соблазнам симфонизма, как и

любим другим формам абстракции. Согласно представлениям Асафьева, Мусоргскому была чужда идея «чистой» музыки как таковой, он постоянно нуждался в том или ином внешнем стимуле для музыкального творчества, будучи фактически неспособен создать самостоятельное, не обусловленное программой, инструментальное полотно: «Мусоргский и представить себе не мог хотя бы фуги как самодовлеющей ценности, в которой музыка оформляется сообразно ей самой», – замечал он в другой своей работе, созданной в те же годы [19, с. 20]. В то же время Мусоргский не менее полно, нежели Чайковский, реализовывал в своих сочинениях принципы звучащего вещества, выстраивая его на совершенно иных основаниях – через насыщение музыкальной ткани элементами своего личного чувственного опыта.

Предпринятый в монографии «Симфонические этюды» анализ творческого психотипа композитора позволил Асафьеву рассмотреть на его примере особую стратегию восприятия мира – музыковед называл ее «живым восприятием» или «непосредственным наблюдением». Данная стратегия, глубоко укорененная в органическом мировоззрении¹¹, придает исключительную ценность «неотформатированной» эмпирической реальности, во всем богатстве ее уникальных качественных характеристик. В случае Мусоргского основным полем «живого восприятия» становились разнообразные формы поведения человека в повседневной жизни и в экстремальных обстоятельствах, – интонации его речи, мимика, жест; все эти внешние проявления давали музыканту ключ к познанию основного предмета его интереса: скрытого от поверхностного взгляда хрупкого мира человеческой психики. При этом, согласно Асафьеву, композитору была присуща, с одной стороны, исключительная наблюдательность, впечатлительность и эмоциональная эмпатия, с другой – повышенная слуховая ассоциативность. Музыковед также предполагал у Мусоргского определенные формы синестезии, благодаря которым он «на каждый извне данный словом или образом импульс реагировал творческим звуковым воссозданием его» [2, с. 271; 258]. Эти качества позволяли ему в ряде метких «звукожестов» и «говорящих» интонаций удивительно точно и многогранно запечатлевать психические состояния, свойства характера и сам «ток душевной жизни» и в конечном счете предопределили особую характеристичность, колористическое богатство, образную насыщенность и конкретность его музыкального языка. «Сила выразительности у композитора такова, что он может заставить нас поверить в реальность галлюцинаций, и даже в появление самой Смерти. Не удивительно, что при наличии ярко воплощенных переживаний герои Мусоргского проходят как живые, живут перед нами», – замечал музыковед [2, с. 271]. Подобный эффект, с одной стороны, достигался благодаря отмеченным особенностям

¹¹ Само понятие «непосредственного наблюдения», или «непосредственного восприятия», насколько можно судить, было заимствовано Асафьевым из работ Н. О. Лосского, где оно применялось, по сути, в качестве синонима философской интуиции. См., напр.: [20, с. 191–192].

творческой психологии композитора, с другой, – базировался на колористических свойствах музыкального звучащего вещества, которыми Мусоргский блестяще оперировал в своих сочинениях.

Еще одно ключевое свойство звучащего вещества, по Асафьеву, – присущий ему выраженный эффект суггестии, вовлечения слушателя в музыкальный поток: в современной терминологии этот эффект принято называть «иммерсивностью»¹². Механизм подобного воздействия на сознание музыковед осмыслял, в частности, в работе «Строение вещества» (1920), где он упоминал о способности музыки к «гипнотизации». Интуиция Асафьева заключалась в том, что в основе суггестивного эффекта, производимого музыкальным материалом, лежит генетическое сходство его устройства с организацией биологических и психических процессов. Как «живой» и «одухотворенный» организм музыка активно взаимодействует с другими организмами, прежде всего человеческими; вступая в резонанс с «жизненными процессами», происходящими в теле человека, она властно подчиняет его собственным ритмам становления [22, с. 200]. Как известно, гипотеза о способности музыки воздействовать на биоритмы человеческого организма была экспериментально подтверждена в конце XX века с развитием нейрофизиологии¹³. В работе же «Симфонические этюды» Асафьев рассматривал подобные явления, в частности, на примере оперы Даргомыжского «Каменный гость». Данное сочинение привлекло его как редкий в оперном творчестве образец развития материала на основе не симфонического, а «вокально-интонационного» метода, в обширном спектре его проявлений – от ариозного стиля до говора и сказа. Это дало музыковеду повод вовлечь в дискурс еще один концепт, знаковый для его музыкальной теории, – понятие песенности, песенного мелоса¹⁴.

В представлении Асафьева, песенный мелос имеет много общего с симфонизмом: ему тоже в высшей степени присуще свойство текучести и энергия становления (неслучайно в своих текстах музыковед называл песенность «стихией»). Однако, в сравнении с симфоническим развитием, песенный мелос в гораздо большей степени апеллирует к личному физическому (конкретно, психомоторному) опыту слушателя. В частности, в формировании песенной мелодики вовлекается такой фактор, как дыхание: оно определяет диапазон мелодической линии и направление мелодического движения, его же объемом измеряется продолжительность фразы. «Что же это, как не чувство жизни, дыхание, биение пульса, которое нам так важно и дорого всегда ощущать в музыке и без чего она может в любой миг стать механически правильным чередованием звуков, но безжизненным и потому

¹² А. В. Венкова определяет иммерсивность в искусстве как «формирование опыта художественного восприятия, основанного на мультисенсорном вовлечении в воспринимаемые явления» [21, с. 7–8].

¹³ См. об этом, напр.: [23; 24].

¹⁴ Первый пример целенаправленного обращения Асафьева к этому понятию см. в его статье: [25].

бессмысленным», – замечал музыковед [2, с. 170]. Восприятие вокального мелоса заставляет слушателя дышать вместе с поющим, а выразительность мелодического интервала постигать через напряжение, испытываемое голосом. Подобное кинетическое сопереживание музыкальному материалу (по сути, восприятие его с позиции исполнителя) многократно усиливает его иммерсивный эффект.

Сходное же суггестивное воздействие, основанное на психосоматических реакциях, оказывает на слушателя и другая «стихия» музыки – плясовая. Ее проявления в русской музыке Асафьев считал столь значимыми, что посвятил им самостоятельный раздел своей монографии – «Intermezzo III». Имея обширные истоки в фольклорной традиции, в профессиональном музыкальном творчестве плясовая стихия, по наблюдениям исследователя, впервые утверждает себя в сочинениях Глинки. Введение ее в балет, впервые осуществленное Чайковским в «Спящей красавице», фактически вызвало к жизни реформу балетной музыки; кульминацию же этой линии Асафьев прослеживал в современных балетах Стравинского. Одновременно музыковед подчеркивал, что плясовое начало отнюдь не сводится к балету или танцу как таковому, оно в равной мере проявляет себя и в инструментальных сочинениях. В целом к плясовой стихии в музыке исследователь относил эпизоды, обусловленные в своем разворачивании инерцией стихийного танцевального движения – вращения, ритмического втапывания. В основе организации музыкального материала в них лежит жесткая метрическая схема, опирающаяся на определенные танцевальные паттерны; с ней вступает в конфликт свободно развивающаяся мелодия, которая как бы пытается прорваться сквозь этот кованый каркас метра. Данный конфликт становится в плясе основной пружиной развития, создавая подчас колоссальный заряд напряжения, который, как и в случае с песенностью, воспринимается слушателем, в первую очередь, на телесно-моторном уровне. Такого рода суггестия ритма, истоки которой Асафьев связывал с древними культовыми практиками радения, давала ему еще один впечатляющий пример иммерсивного эффекта музыки.

Наконец, из монографии Асафьева становится понятным, что звучащее вещество обладает собственным «хронотопом»¹⁵, отличным от реального времяисчисления, и, благодаря своим выраженным «иммерсивным» качествам, способно переключать слушателя в этот хронотоп. Более подробно он обратился к этому феномену в своей статье «Ценность музыки» (1923), где утверждал, что «пребывание во власти музыкального становления дает

¹⁵ Представляется уместным применить здесь это понятие, как известно, вошедшее в широкий оборот в гуманитарных науках благодаря работам М. М. Бахтина. Осмысляя данный феномен в отношении профильного для него словесного творчества, Бахтин понимал под хронотопом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [26, с. 234].

ощущение бывания в сфере совершенно иной, чем привычный видимый и осязаемый мир, и, главным образом, вызывает представления иного времени, иного пространства» [27, с. 23–24]. Как именно подобное незаурядное свойство музыки проявляет себя в реальной практике, исследователь демонстрировал в том числе и в «Симфонических этюдах», например, в разделе, посвященном анализу балета И. Ф. Стравинского «Петрушка». Высоко оценивая, казалось бы, мимолетный эпизод смерти Петрушки в финале балета, он замечал, что субъективная «темпоральность» музыкального материала зависит не от хронометража, а от его внутренней событийности, насыщенности специфически художественной информацией. «Краткость его ничего не доказывает, ибо время в музыке измеряется не пространственной, количественною длительностью, а качественною напряженностью. Минута жизни, в которой концентрируется эпоха жизни, переживается в музыкальном времени длительнее, чем на час растянутые схемы», – утверждал Асафьев [2, с. 313].

Рассмотренный список примеров далеко не полон, однако уже он позволяет судить о том, что в «Симфонических этюдах» охвачены довольно многообразные аспекты феномена звучащего вещества. В этом смысле книга Асафьева действительно представляла значительный шаг в осмыслении музыкального искусства в органической парадигме, демонстрируя пример за примером новые перспективы, которые в методологическом плане открывало музыковедению учение Бергсона. Не менее интересные возможности, как представляется, подобный ракурс предлагает и исследователю нашего времени в реконструкции научных взглядов самого Асафьева, позволяя расширить спектр видения его классического труда, задуманного автором как нечто большее, нежели только лишь ревизия взглядов на пути оперного жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. V. С. 291–380.
2. Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. Филармония, 1922. 329 с.
3. «Основы стиля русской оперы», «Вопросы языка и стиля в музыке». Программа исследования, конец статьи и материалы по вопросу стиля в музыке: выписка из книг и библиография. На русском, немецком и французском языках // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2658 (Б. В. Асафьев). Оп. 1. Ед. хр. 276. 48 л. Автограф.
4. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
5. Naas D. Introduction: Igor Glebov and the Audiences of *Symphonic Etudes* // Asafyev B. *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets* / Ed. and transl. by D. Naas. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK, 2008. P. xiii–xxvii.
6. Грубер Р. И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пб. 1922 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. Хр. 36. «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ / Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина. 1922. № 2. Л. 228 об. – 245 об. Машинопись.
7. Нэтеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И. И. Блауберг. М.: Модест Колеров, 2008. 432 с.
8. Блауберг И. И. Анри Бергсон. М.: Прогресс – Традиция, 2003. 672 с.
9. Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900–1930. Evanston, Illinois: Northwest University Press, 1999. 169 p.
10. Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
11. Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. 111 с.
12. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 гг. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б. В.). Оп. 1. Ед. хр. 440.
13. Букина Т. В. «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ // Временник Zubovskogo института. 2025. № 3. С. 40–56.
14. «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ / Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина. 1922. № 1. Л. 246–260 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. Хр. 6. Русская философия: № 1 журнала «Мысль» (Б. З.) (А. В. Финагин).

15. Орлова Е.М. К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8 (429). С. 91–94.
16. Арановский М.Г. Концепция Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
17. Viljanen E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.
18. Букина Т. В. Основные этапы становления концепции «звучащего вещества» в работах Б. В. Асафьева первой половины 1920-х годов // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание: сб. ст. М.: МГК, 2025. С. 290–299.
19. Глебов И. Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923. 69 с.
20. Лосский Н. О. Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1903. 300 с.
21. Венкова А. В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. СПб.: Астерион, 2021. 336 с.
22. Глебов И. (Б. В. Асафьев). Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование (публикация и комментарии Т. В. Букиной) // Временник Зубовского института 2023. № 3 (42). С. 198–211.
23. Campbell D. The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit. Harper Collins e-books; Reprint edition, 2009. P. 65–69.
24. Sanger J., Muller V., Lindenberger U. Intra- and Interbrain Synchronization and Network Properties when Playing Guitar in Duets // Frontiers in Human Neuroscience. November 2012. Vol. 6. Article 312. P. 1–19.
25. Глебов И. О песне и песенности (по поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1918. № 37 (14.12). С. 1–2.
26. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
27. Глебов И. Ценность музыки // De Musica: сб. статей / ред. И. Глебов. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 5–34.

REFERENCES

1. Bibliografiya i notografiya sochinenij B. V. Asaf'eva / Red.-sost. B. V. Saitov i T. P. Dmitrieva-Mej // Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. T. V. S. 291–380.
2. Glebov I. Simfonicheskie etyudy. Pg.: Gos. Filarmoniya, 1922. 329 s.
3. «Osnovy stilya russkoj opery», «Voprosy yazyka i stilya v muzyke». Programma issledovaniya, konec stat'i i materialy po voprosu stilya v muzyke: vypiska iz knig i bibliografiya. Na russkom, nemeckom i francuzskom yazykah // Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI). F. 2658 (B. V. Asaf'ev). Op. 1. Ed. hr. 276. 48 l. Avtograf.

4. *Materialy k biografii B. Asaf'eva* / Sost., vstupit. stat'ya i komment. A. N. Kryukova. L.: Muzyka, 1981. 264 s.
5. *Haas D. Introduction: Igor Glebov and the Audiences of Symphonic Etudes* // Asafyev B. *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets* / Ed. and transl. by D. Haas. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK, 2008. P. xiii–xxvii.
6. *Gruber R. I. Knigi o muzyke. Igor' Glebov. Simfonicheskie etyudy. Izd. Gos. Filarmonii. Pb. 1922* // Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki (RNB). F. 1021 (Sobranie edinichnyh muzykal'nyh postuplenij). Op. 4. Ed. Hr. 36. «Soblazny i preodoleniya». Zhurnal po voprosam obshchej estetiki i filosofii muzyki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzykal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muzyki RIII / Pod red. R. I. Grubera i A. V. Finagina. 1922. № 2. L. 228 ob. – 245 ob. Mashinopis'.
7. *Neterkott F. Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917)* / Perevod i predisl. I. I. Blauberg. M.: Modest Kolerov, 2008. 432 s.
8. *Blauberg I. I. Anri Bergson. M.: Progress – Tradiciya, 2003. 672 s.*
9. *Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900–1930. Evanston, Illinois: Northwest University Press, 1999. 169 p.*
10. *Losskij N. O. Mir kak organicheskoe celoe* // Losskij N. O. *Izbrannoe. M.: Pravda, 1991. S. 349–480.*
11. *Losskij N. O. Intuitivnaya filosofiya Bergsona. 3-e izd. Pg.: Uchitel', 1922. 111 s.*
12. Spisok not i knig, priobretennyh i nalichnyh k priobreteniyu so 2 poloviny 1915 do nachala 1920 gg. Tetrad' s katalogom knig. 95 l. s ob. Avtograf // RGALI. F. 2658 (Asaf'ev B.V.). Op. 1. Ed. hr. 440.
13. *Bukina T. V. «Nami tol'ko nachinaetsya nauka o muzyke v Rossii»: praktika zhurnal'nogo «samizdata» v stanovlenii shkoly B. V. Asaf'eva v RIII* // Vremennik Zubovskogo instituta. 2025. № 3. S. 40–56.
14. «Soblazny i preodoleniya». Zhurnal po voprosam obshchej estetiki i filosofii muzyki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzykal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muzyki RIII. Pod red. R.I. Grubera i A.V. Finagina. 1922. № 1. L. 246–260 // Otdel rukopisej RNB. F. 1021. Op. 4. Ed. Hr. 6. Russkaya filosofiya: № 1 zhurnala «Mysl'» (B. Z.) (A. V. Finagin).
15. *Orlova, E.M. K istorii stanovleniya teorii muzykal'noj formy* // Sovetskaya muzyka. 1974. № 8 (429). P. 91–94.
16. *Aranovskij, M.G. Konceptiya Asafieva* // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 2012. № 6. P. 61–85.
17. *Viljanen, E. The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)* / Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.
18. *Bukina T. V. Osnovnye etapy stanovleniya koncepcii «zvuchashchego veshchestva» v rabotah B. V. Asaf'eva pervoj poloviny 1920-h godov* // Nasledie Yu. N. Holopova i sovremennoe muzykoznanie: sb. st. M.: MGK, 2025. S. 290–299.
19. *Glebov I. Musorgskij. Opyt harakteristiki. M.: GIZ, 1923. 69 s.*
20. *Losskij N. O. Osnovnye ucheniya psihologii s tochki zreniya volyuntarizma. SPb.: tip. M. Stasyulevicha, 1903. 300 s.*

21. *Venkova A. V.* Fenomen immersivnosti. Mul'tisensornyj povorot v kul'ture. SPb.: As-
terion, 2021. 336 s.
22. *Glebov I.* (B. V. Asaf'ev). Stroenie veshchestva i kristallizaciya (formoobrazovaniya) v
muzyke. Issledovanie (publikaciya i kommentarii T. V. Bukinoj) // *Vremennik*
Zubovskogo instituta 2023. № 3 (42). S. 198–211.
23. *Campbell D.* The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body,
Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit. Harper Collins e-books; Reprint
edition, 2009. P. 65–69.
24. *Sänger J., Müller V., Lindenberger U.* Intra- and Interbrain Synchronization and Net-
work Properties when Playing Guitar in Duets // *Frontiers in Human Neuroscience*.
November 2012. Vol. 6. Article 312. P. 1–19.
25. *Glebov I.* O pesne i pesennosti (po povodu vystuplenij Shalyapina v Mariinskom tea-
tre) // *Zhizn' iskusstva*. 1918. № 37 (14.12). S. 1–2.
26. *Bahtin M. M.* Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike
// *Bahtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let*. M.: Hud. lit.,
1975. S. 234–407.
27. *Glebov I.* Cennost' muzyki // *De Musica: sb. statej / red. I. Glebov*. Pg.: Petrogr. gos.
akad. filarmoniya, 1923. S. 5–34.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. – доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусства, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; tbukina2002@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6267-2775

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. – Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof., Leading researcher of the Department of Music at the Russian Institute for Art History; Prof. of the Chair of Music at Vaganova Ballet Academy; tbukina2002@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6267-2775