

Ключевые слова

Б.В. Асафьев, методология отечественного музыкознания 1920-х годов, органическое мировоззрение, уликовая парадигма, Анри Бергсон.

Букина Т.В.

Утраченные контексты: отзвуки органического мировоззрения в исследовательской методологии Б.В. Асафьева 1920-х годов

В биографиях Б.В. Асафьева часто повторяется тезис о том, что на его становление как ученого-музыковеда оказало сильное влияние учение Анри Бергсона об интуиции и органическом мировоззрении. Между тем до сегодняшнего дня остается открытым вопрос, в какой мере и в каких именно аспектах это увлечение отразилось на его научном творчестве. В предлагаемой статье данный вопрос ставится на материале методологии исследовательской работы Асафьева. Делается вывод о том, что органическая парадигма предопределила ряд ее специфических особенностей: таких, например, как приоритет, оказываемый уникальным «качественным» параметрам музыкальной ткани, недоступным точной нотации, сфокусированность на данных слухового опыта, внимание к синестезическим связям музыки.

Key Words

Boris Asaf'yev, methodology of the Russian musicology of the 1920s, organic worldview, evidential paradigm, Henri Bergson.

Tat'yana Bukina

Lost Contexts: Echoes of the Organic Worldview in Boris Asaf'yev's Research Methodology of the 1920s

According to a number of Boris Asaf'yev's biographies, his formation as a musicologist was strongly influenced by Henri Bergson's teaching on intuition and organic worldview. A question remains, however, to what extent and in what particular aspects Bergson's doctrine affected his scholarly work. The present paper examines this question on the material of Asaf'yev's scholarly methodology. The author comes to conclusion that the organic paradigm determined a number of its remarkable features, such as a priority given to unique qualitative parameters of musical tissue that are inaccessible to precise musical notation, a focus on auditory experience, a special attention to synesthetic connections of music.

Впервые вопрос о методологии, лежащей в основе исследовательской работы Бориса Асафьева, возник, по-видимому, в 1922 году: он был поставлен учеником исследователя и его сотрудником по Разряду истории музыки в Российском Институте истории искусств (РИИИ), впоследствии крупным музыковедом Р.И. Грубером в рецензии на выход в печать монографии «Симфонические этюды». Современному читателю данная рецензия может быть знакома по публикации в периодическом сборнике «Музыкальная летопись», который асафьевский Разряд выпускал в 1920-х годах.¹ Однако в действительности этот известный вариант, опубликованный в 1926 году, представляет собой вторую редакцию заметки, в то время как первая писалась для рукописного журнала Разряда «Соблазны и преодоления»² и кардинально отличалась от нее по содержанию. Есть основания считать, что переработать текст автора заставила смена политической ситуации в России между 1922-м и 1926 годом. Между тем в первой, рукописной редакции основной эстетической платформой в исследовательской работе Игоря Глебова³ объявлялось органическое миропонимание.

1 Грубер Р.И. «Симфонические этюды» Игоря Глебова // Музыкальная летопись. Сб. 3. Л.: Мысль, 1926. С. 165–170.

2 Журнал «Соблазны и преодоления» выпускался Разрядом истории музыки с 1922 года и позиционировался сотрудниками в качестве печатного органа философско-музыкального семинария при их подразделении (позже преобразованного в самостоятельную Секцию музыкознания, то есть теории музыки). В основу названия издания лег заголовок одноименной статьи Асафьева 1917 года, в которой впервые предлагалось теоретическое обоснование понятия «симфонизм». До настоящего момента, насколько можно судить, сохранились всего три выпуска этого коллективного труда: они относятся к 1922 году и сейчас хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Однако из документации Разряда известно, что журнал продолжал выходить, как минимум, до 1924 года включительно. Некоторые из представленных там статей были впоследствии опубликованы в сборниках Разряда и других изданиях.

3 Имя Игорь Глебов было, как известно, творческим псевдонимом, под которым вплоть до начала 1930-х годов выходило большинство печатных работ Асафьева.

При этом Грубер отдавал своему руководителю приоритет в отечественном (а возможно и мировом) научном знании в плане осмысления музыки в органической парадигме и связывал с этим основной вклад его ученой деятельности, оценивая как крупный шаг к созданию «подлинной музыкальной науки» в России.⁴

Учение об органическом мировоззрении, на которое ссылался Грубер, было компонентом философской системы Анри Бергсона: идеи этого автора в первых десятилетиях XX века прочно вошли в российский интеллектуальный обиход во многом благодаря заслугам Н.О. Лосского и С.Л. Франка, ставших инициаторами интуитивизма в России. Как показала Ф. Нэтеркотт, парадигма освоения творчества Бергсона российской культурой была удивительно многоплановой; она затронула различные слаты читательской аудитории и повлияла на развитие научного и философского дискурса, а также вызвала отголоски в литературном и художественном творчестве, религиозных и политических дискуссиях, спровоцировала явление массового «бергсонизма» среди широкой публики. Пик увлечения философией Бергсона в России пришелся на время перед Первой мировой войной, когда за недолгий пятилетний период (1909–14) были переведены и опубликованы почти все его сочинения, некоторые в нескольких переводах.⁵ Как сообщал историк русской философии И.И. Евлампиев, в те годы не было ни одного крупного отечественного мыслителя, который не ссылался бы на работы Бергсона в своих трудах либо так или иначе не использовал бы его принципы.⁶ Однако и в послереволюционные годы бергсоновская традиция продержалась значительное время: последний значимый сборник по интуитивизму вышел в печать в 1926 году.⁷ Наибольший резонанс в отечественных интеллектуальных кругах, согласно Ф. Нэтеркотт, произвели идея реальности времени или «творческой эволюции» (“la durée”), концепт

⁴ РНБ. Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. хр. 36. Грубер Р.И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пг. 1922 // «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.

⁵ *Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И.И. Блауберг. (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 13). М.: Модест Колеров, 2008. С. 308.

⁶ *Евлампиев И.И.* Актуальность Бергсона // А. Бергсон: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. И.И. Евлампиева. СПб.: РХГА, 2015. С. 53.

⁷ Подробнее об этом см.: *Блауберг И.И.* Из истории русского интуитивизма: А. Бергсон и «Пути реализма» // Историко-философский ежегодник. 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 204–229.

«жизненного порыва» (“*élan vital*”), а также понятие интуиции как формы внерассудочного познания.

В рамках органического мировоззрения на явления материального мира, социум, феномены психической жизни и продукты мышления человека проецируются характеристики, свойственные живым организмам: целостность, индивидуальность, иерархическая системность устройства и способность к самоорганизации, осуществление целенаправленной деятельности, подверженность необратимым (но не предзаданным), ритмически упорядоченным изменениям, наличие исторической памяти, открытость к взаимодействию с окружающим миром и способность реагировать на вызовы окружающей среды.⁸ Согласно А. Бергсону, мир пребывает в состоянии непрерывного потока, творческого становления, каждый момент которого, как и каждый индивид, является проекцией целого, несет в себе его уникальные черты и отпечаток его истории. Внутренним импульсом и энтелехией непрерывной трансформации, совершающейся в мире, служит, по Бергсону, «жизненный порыв» — своего рода одухотворяющая сила, метафизический творческий потенциал, пронизывающий все формы биологического и психического существования. Такого рода процессы не могут быть постигнуты посредством рационального («механистического») мышления, применяемого человеком в практической деятельности и позитивных науках. В качестве альтернативы ему приверженцы органицизма выдвигали интуицию, или, по Н.О. Лосскому, «интеллектуальную симпатию», позволяющую непосредственно приобщиться к неповторимой, невыразимой в общих понятиях сущности предмета.⁹ В подобном виде органическое миропонимание выходило далеко за рамки метафизики. Оно по сути предлагало новую методологию научного — прежде всего гуманитарного — познания, задавая перспективы для системного и динамичного осмысления феноменов человеческого мышления и культуры в противовес теряющей актуальность позитивистской точке зрения. «Исчерпывается ли общество механической суммой или равнодействующей своих членов, или это реальность особого, сверхиндивидуального порядка? Исчерпывается ли сущность культуры совокупностью, хотя бы бесконечно сложной, выработанных методов труда, орудий производства, произведений искусства и т.п. — или оно представляет собой органическое,

⁸ Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480; Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946. С. 64–88.

⁹ Лосский Н.О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. С. 17–20.

своеобразное целое, проникнутое определенным, неповторимым стилем, вникая в который можно угадать идею данной культуры?» — так формулировал центральные вопросы этой парадигмы ученик и последователь Лосского С.А. Левицкий.¹⁰

В работах Асафьева 1910-х — начала 1920-х годов встречается множество свидетельств того, что органицизм оказал чрезвычайно важное влияние на его профессиональное становление. С идеями этого направления музыковед был знаком как по работам самого Бергсона, которые он, насколько можно судить, читал преимущественно в русском переводе, так и по трудам Лосского, у которого обучался в университете.¹¹ В его личной библиотеке среди книг, приобретенных между 1915 и 1920 годами, фигурируют не менее семи томов Лосского (в том числе «Философия Бергсона», «Мир как органическое целое», «Материя в системе органического мировоззрения», «Обоснование интуитивизма», «Введение в теорию знания»), а также труды самого Бергсона («Материя и память», «Введение в метафизику», «Творческая эволюция», «Непосредственные данные сознания» и др.).¹² В определенном смысле перелом произошел осенью 1922 года, когда Лосский, в числе других представителей интеллектуальной элиты, покинул страну на «философском пароходе»: с этого момента Асафьев начал избегать в своих публикациях упоминаний об органическом мировоззрении и ссылок на его представителей. Однако даже тогда и много позже идеи данного учения продолжали негласно стоять за ключевыми асафьевскими концепциями. В работах же, опубликованных до 1922 года включительно, исследователь неоднократно прямо называл органицизм «новой теорией познания», которая дает ключ к постижению многих значимых граней мира в целом и музыкального творчества в частности.¹³ Он настаивал на том, что именно музыкальный мелос, с его текучей природой и обусловленностью человеческим дыханием, представляет ближайший аналог, наиболее непосредственное воплощение «жизненного потока»

¹⁰ Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения.

Frankfurt a. M.: Посев, 1946. С. 67.

¹¹ В 1906/07 учебном году Асафьев прослушал у Лосского курс по истории новой философии. Подробнее о влиянии на музыковеда концепций Бергсона и Лосского см., в частности: *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. P. 118–123, 130–143.

¹² РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 440. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 г.г. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф.

¹³ Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / под ред. И. Глебова и П.П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 66.

в его напряженности, непрерывности и чувственной конкретности.¹⁴ Какие же именно ожидания в плане технологии изучения музыки Асафьев связывал с освоением этой парадигмы? И почему его научные единомышленники среди прочих его заслуг придавали такой вес именно данному достижению?

Для реконструкции отзвуков органического мироучения в музыкально-аналитическом дискурсе Асафьева 1920-х годов имеет смысл обратиться непосредственно к текстам его работ. На фоне предшественников музыковеда (как, впрочем, и специалистов следующего поколения) одно из наиболее заметных их отличий — обостренное внимание автора преимущественно к ненотируемым качествам звучания: тембровым и динамическим нюансам, темпоритму, исполнительской артикуляции, как и разнообразным синестезиям, порождаемым музыкой. Например, в заметке «Еще о «Китеже»» (1922) он подробно останавливался на «свето-теневых» эффектах, возникающих под воздействием тональной драматургии в сочинении Римского-Корсакова, различая в тональном движении явления «свето-звуковой прогрессии», градации «свечения», «мерцания», «пламенения», «тепящегося сияния», «неизреченного света».¹⁵ В авторском сборнике работ 1928 года о «Борисе Годунове» Асафьев посвятил специальную статью оркестровке этой оперы. В частности, он подметил, что оркестровая фактура композитора заимствовала от хорового письма принципы голосоведения и построения мелодического рельефа, подчиненного регулярности дыхания: «у Мусоргского legato струнных всегда — дыхание, а не штрих в собственном смысле».¹⁶ В «Книге о Стравинском», анализируя творчество композитора периода «Свадебки» и «Байки», Асафьев подчеркнул особую конструктивную роль «ударных интонаций» во всем широком разнообразии их тембровых и динамических оттенков. Асафьев высказал проницательную гипотезу о том, что в современной музыке тембровое, ритмическое и динамическое начало, конституируемое такими интонациями, начинает претендовать на роль самостоятельного конструктивного принципа, альтернативного прежним тонально-гармоническим приемам организации.¹⁷ А, например, в вокальных сочинениях Стравинского его внимание

¹⁴ См. об этом, например: *Глебов И.* Симфонические этюды. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 257; *Глебов И.* У истоков жизни (памяти Пушкина) // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 34.

¹⁵ *Глебов И.* Еще о «Китеже» // Ежегодник петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 25–29.

¹⁶ *Глебов И.* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М.: ГИЗ. Муз сектор, 1928. С. 35.

¹⁷ *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. С. 131–132.

привлек такой, казалось бы, незначительный момент, как введение в музыкальную ткань пауз, предназначенных для взятия дыхания: музыковед отметил, что в данном случае паузы осмысляются не как технический, а как конструктивный элемент «динамического порядка», усиливающий напряжение звучания.¹⁸

В подобных аналитических эпизодах не менее показательна лексика, избираемая для описания: ее отличает особая образность с активным употреблением сенсорных предикатов. Подобные речевые приемы направлены на то, чтобы с наибольшей полнотой «транслировать» читателю всю чувственную палитру, порождаемую музыкой, включая сюда не только слуховые впечатления, но и обширный спектр тактильных, зрительных, моторных коннотаций.¹⁹ Вот, например, один из множества характерных фрагментов «Симфонических этюдов»: мотив трех карт «синкопами *разрубают колышущийся и скользящий* гармонический фон», а затем «*низвергается* в ровных триолях в пучину низких октав. В *трепетно волнующемся* гармоническом фоне, *прорезываемом, как молниями, скользящими вверх* гаммами, музыка словно *застывает*». ²⁰ Или из «Книги о Стравинском»: «*Стрекот*», «*шелест*», «*скрип*», *легкое постукивание* (...). Впечатление, что музыка не *движется* и даже не *переливается*, а только *крутится, как колесо вокруг оси*». ²¹ «Голос *вьется* среди *стеклянных флажолетов* арфы и *фарфоровых колокольчиков* челесты, среди *скользящих «щелбетаний»* и *шелеста* скрипок с сурдинами и «*сухого*» *перезвона* фортепиано и арфы». ²²

Все перечисленные аспекты музыкального материала объединяет то, что они ориентированы на восприятие музыки в ее «живом» звучании либо ее мысленное, но столь же отчетливое и сенсорно насыщенное, представление внутренним слухом. Аппеляцию к «живой» слуховой практике можно назвать *idée fixe* научной методологии Асафьева, который неустанно призывал «слышать», «слушать», «вслушиваться» в изучаемый объект — будь то конкретное произведение искусства, процесс развертывания музыкальной формы,

¹⁸ Там же. С. 126. Курсив Б.В. Асафьева.

¹⁹ Воздействие на восприятие сенсорных предикатов, применяемых в речи, в настоящее время широко изучается в рамках психологии нейролингвистического программирования. См., в частности: *Bandler R., Grinder J. The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change.* Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976. P. 3–26.

²⁰ *Глебов И.* Симфонические этюды. С. 229. Курсив в этой и последующих двух цитатах данного абзаца везде мой, выделяет наиболее сильные сенсорные предикаты — Т.Б.

²¹ *Глебов И.* Книга о Стравинском. С. 47.

²² Там же. С. 94.

целостная художественная традиция, или даже исследовательский текст. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта, — замечал он в работе «Музыкальная форма как процесс». — Поэтому ни одно определение не может возникнуть из “немых”, из абстрактных... предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит».²³ «Вслушиваясь, как музыкант, в звучание поэтических произведений, — писал он в статье, посвященной поэзии А.А. Блока, — я мало-помалу пришел к убеждению, что сущность музыки и поэзии одна: <...> непрерывность процесса звучания».²⁴ Более того, в своих работах по стиховедению Асафьев разработал собственный авторский метод анализа поэзии, опирающийся на данные слухового опыта: он «оживлял» в своем сознании (то есть озвучивал внутренним слухом) описываемые в стихе звуковые явления либо аудиальные предикаты и на их основе выстраивал самостоятельное, динамически развивающееся звуковое «действие», наслаивающееся как бы «формой второго плана» на поэтическую драматургию.²⁵ Говоря об историческом изучении музыки, Асафьев настаивал, что историки прежде всего «обязаны усвоить звучащий материал в его возможной полноте, как *ткань*», восстанавливая в сознании «живой поток звучаний, со всеми его ответвлениями и притоками».²⁶ Что же касается исследовательских концепций (во всяком случае, в отношении музыки), то, по-видимому, даже их восприятие представлялось Асафьеву неполным без вовлечения слухового опыта. Во второй части своей «Музыкальной формы» он пояснял: «в подборе и наслоении эпитетов я стараюсь выявить необходимые для меня стороны музыкального восприятия или впечатления или внушить их “слушателям”, ибо книгу эту надо не только читать, но и слышать (впрочем, это основное свойство почти всех моих книг)».²⁷ О том же навыке «слышания» текста (или, как вариант, «слышания музыки» через текст) он писал в личном

23 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 180.

24 Глебов И. (Б.В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей / Сост. М. Элик. М., Л.: Сов. композитор, 1972. С. 9.

25 Методологию такого подхода Асафьев обосновал в только что упомянутой статье о поэзии Блока, а на практике применял его также в анализе творчества Фета, Пушкина и Данте.

26 Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Т.1. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 8. Курсив Б.В. Асафьева.

27 Асафьев Б.В. (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 6.

письме Р.И. Груберу в сентябре 1925 года: «Я уже не раз (в “Данте”, в “Симф[онических] этюдах”) стремился добиться передачи (внушения) словом впечатлений от звучания музыки, и даже передачи словом самой музыки». ²⁸

Музыковед неоднократно признавал, что основным материалом, на котором он отработывал свой исследовательский метод, для него послужил песенный фольклор или, согласно его собственной терминологии, «музыка устной традиции», которую он считал образцом органического творчества. Характерен в этом плане, например, эпизод из статьи «Процесс формообразования у Стравинского», подготовленной им в 1928 году для пражского музыкального журнала *Der Auftakt*: «Мы по-новому стали слышать народный мелос и понимать его внутреннюю жизнь и его эволюцию <...> Мы поняли, что только изучение *живой* народной музыки в самом процессе ее звучания, в самом народном исполнении <...> — только такое *непосредственное наблюдение* дает возможность проникнуть в подлинный жизненный смысл народной песенной культуры и понять организующие ее силы. В самом деле, динамика народного хора, например, помогает уяснить существеннейший принцип всякого музыкального органически-рождающегося творчества: это — безусловная цепкая связь звучания с конструктивными и иными формообразующими факторами <...> В музыке все конституируется в плане звучания, в расчёте на движение и соотношение звучащих элементов. Каждая звуко-частица сопряжена с последующей и предыдущей столь же неизбежно, как это происходит в любом живом организме». ²⁹ Помимо очевидных отсылок к органической картине мира и указания на роль слуха как «меры вещей в музыке», в процитированном фрагменте знаменательно также обращение к понятию «непосредственного наблюдения» как некоей стратегии, которая, насколько можно заключить из текста, дает понимание «подлинного жизненного смысла» музыкального явления. Данное понятие, как и синонимичное ему «живое восприятие», тоже неоднократно встречается в текстах исследователя тех лет, всегда в непрерывной связи с эмпирическим (преимущественно слуховым) опытом — процессом напряженного «вслушивания» в окружающий мир. ³⁰

²⁸ РНММ. Ф. 285 (Грубер Р.И.). № 838. Асафьев Б.В. Письмо к Р.И. Груберу (20 сентября 1925). Л. 1.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.). Оп. 2. Ед. хр. 26. Процесс формообразования у Стравинского. Статья (1928). Автограф. Л. 3–5. Русскоязычный текст данной статьи опубликован не был и доступен только в рукописи. Подчеркивания в тексте принадлежат Б.В. Асафьеву, курсив везде мой — Т.Б.

³⁰ В частности, Асафьев достаточно последовательно применял эти

Создается впечатление, что эмпирическое приобщение к материалу, во всем богатстве его сенсорных оттенков, Асафьев считал ключевым в научном познании художественных явлений. Подобная установка вызывает аналогии с поисками другого крупного представителя «органического» подхода в искусствоведении — современника и коллеги Асафьева по Институту истории искусств Михаила Матюшина, который тоже утверждал, что основой для его исследовательского подхода послужило «живое неутомимое наблюдение природы». ³¹ В 1923 году в Музее художественной культуры в Петрограде ³² Матюшин основал и возглавил специальный Отдел органической культуры, в котором исследовал закономерности воздействия цвета на зрителя; а в своей экспериментальной работе он практиковал технику «расширенного зрения», основанную на тренировке визуального восприятия, обогащенного данными смежных органов чувств. ³³ Однако, насколько можно судить, для Асафьева наиболее тесно примыкающей к музыке сенсорикой выступало не столько зрение, сколько кинестезия — способность сопереживать движению.

Кинестезия, или «мышечное чувство», оказалась в поле оживленных научных дискуссий начиная с последних десятилетий XIX века (сам термин появился в 1880 году), ³⁴ а предметом целенаправленного осмысления и экспериментов в искусстве стала в эпоху авангарда 1900–10-х. ³⁵ Интерес Асафьева к этой сфере чувствительности во

понятия в своих исследованиях творчества Мусоргского. См. характерные фрагменты в его работах: *Глебов И.* Симфонические этюды. С. 257–258, 275–276; *Глебов И.* Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923. С. 43, 68.

- ³¹ Цит. по: *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛО, 2008. С. 80. Подробнее о роли органической концепции в творчестве М.В. Матюшина и его коллег см., в частности: *Повелихина А.В.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 8–17.
- ³² С 1924 г. — Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК).
- ³³ См. об этом: *Матюшин М.В.* Творческий путь художника. Автобиография. Коломна: Музей Органической Культуры, 2011. С. 102–155; *Матюшин М.В.* План и методы работы Отделения по исследованию Органической культуры при Музее Художественной культуры // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 57–59; *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. С. 183–203.
- ³⁴ См. об этом: *Smith R.* “The Sixth Sense”. Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 252–265.
- ³⁵ См., в частности: *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство ЕУ в СПб, 2018. С. 15–23; *Бобринская Е.А.* Русский авангард. Истоки и метаморфозы / Новейшие исследования русской культуры. Вып. 2.

многим объяснялся тем, что, имея с музыкальным чувством общую внепонятийную и временную природу, кинестезия лежит в основе многих средств музыкальной композиции. В ряду прочего, именно она отвечает за свойство, которое исследователь считал конститутивным для музыки, — текучесть и пластичность, пронизанность энергией непрерывного становления. Сегодня стал уже почти хрестоматийным афоризм Асафьева «музыка — искусство интонируемого смысла», сформулированный им в 1942 году в завершающем разделе фундаментальной монографии «Музыкальная форма как процесс». Однако существует и иной, не менее выразительный, предложенный в работе 1925 года «Основы русской музыкальной интонации»: «музыка — искусство обнаруживаемого в интонациях движения. Она преимущественно моторное искусство». ³⁶ Эта моторная природа музыки, по убеждению Асафьева, запечатлена во многих музыкальных терминах. Например, понятие линейности в музыке, как он утверждал, «раскрывает *пластичное ощущение* движущейся мелодии и... помогает *динамическому* восприятию музыкальной горизонтали как непрестанно изменчивой: то *утолщаемой*, то *утончаемой*, то *полно-*, то *малозвучной*, то — *подобно мускулу — испытывающей сокращения и растяжения*». ³⁷ Наряду с этим он настаивал на кинетическом генезисе категорий «мелодического рисунка», «устоя», «лада», «тяготения», «музыкального материала». Так, феномен мелоса был в его сознании нерасторжим с дыханием, в буквальном смысле «воодушевлен» им, как бы запечатлевая его след в своем строении: «каждое произведение таит в себе, в потенци, *дух, дыхание* создавшего его человека. Немыслимо представить себе музыку без дыхания. Ни одно произведение нельзя исполнять, не внося в него дыхания. Дыхание обуславливает ту или иную степень песенной *напряженности* (...). Вот эта степень песенного напряжения, или, если можно выразительнее пояснить, *энергия* песенности и есть Мелос». ³⁸

Психомоторный фактор лежит и в основе многих терминов-неологизмов, введенных в употребление лично Асафьевым либо впервые им теоретически обоснованных. Так, в одной из работ,

М.: Пятая страна, 2003. С. 199–209.

³⁶ Как известно, данная статья впоследствии была включена автором в первую часть той же монографии в качестве «Добавления 2»: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 186.

³⁷ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 182. В этой и других цитатах из работ Асафьева, приводимых в данном и последующем абзацах, курсив везде мой, выделяет кинестетические предикаты в текстах — Т.Б.

³⁸ Глебов И. Симфонические этюды. С. 97. Подчеркнуто Асафьевым.

рефлексирующих понятие «симфонизм», «Строительство современной симфонии» (1925), он отмечал, что динамические свойства этого явления воспринимаются слушателем на уровне телесных ощущений, «как чередование *собрания и рассеивания, прилива и отлива, разряда и напряжения звучаний*». ³⁹ В «Книге о Стравинском» музыковед, развивая далее понятие симфонизма, применил к музыке также понятие «распора», заимствованного из архитектуры: в его понимании подобный эффект проявляет себя «в сочинениях, где энергия мелоса *скована железным ритмом и вот-вот взорвется или хлынет, как вода на берег в наводнение*». ⁴⁰ Асафьев также писал о напряжении, испытываемом слухом при восприятии неудобных для голоса интервалов, указывал на обусловленность построения фразы естественным объемом дыхания певца или инструменталиста. Он утверждал, что все эти и иные проявления музыкального движения имеют объективный характер: «если кто не чувствует ничего подобного, то, кроме факта его нечувствительности к эмоционально-динамической природе музыки, ничего отсюда не вывести», — заявлял он. ⁴¹

В этих и других подобных размышлениях Асафьева над природой звукового материала можно обнаружить немало точек схождения с его современником, московским музыковедом Б.Л. Яворским. Такое совпадение, безусловно, не было случайностью: исследователей связывало многолетнее коллегиальное общение, представление о котором позволяет получить их сохранившаяся довольно обширная переписка. Наряду с Асафьевым Яворский строил свои теоретические концепции исходя из данных слухового опыта, стремясь осмыслить музыкальный материал как динамическое целое, пронизанное множественными силовыми тяготениями. Характерно в этой связи, например, его замечание: «музыкальная стихия <...> есть постигание звуком природы в ее целом, восприятие слухом бытия в природе». ⁴² А в одном из разделов «Строения музыкальной речи» Яворский с явным неодобрением упоминал сложившуюся в музыкальной науке практику употребления понятия «нота» (то есть, письменный знак) взамен «звука» как такового. ⁴³ В то же время в своих работах он чрезвычайно много внимания уделял звуко-кинетическим связям в музыкальном искусстве. В частности, в рукописях «Эпохи»

³⁹ Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 31.

⁴⁰ Глебов И. Книга о Стравинском. С. 37, сноска.

⁴¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 185.

⁴² Яворский Б.Л. Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 189.

⁴³ Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. М.: Нотопечатня П. Юргенсона, 1908. Ч. 3 Отд. 2. С. 5, сноска.

(1923–24) и «Принципы фаз» (1927) исследователь стремился установить основные этапы в историческом развитии музыкальных культур по аналогии с телесным развитием человека, особо выделив фазу «детства» («моторность»), «мужества» («волевою», проявляющую себя в движениях тяготения, вращения, полета) и «старости» («созерцания», отрицающего движение).⁴⁴ Асафьева сближали с Яворским и многие общие категории, привнесенные в музыкознание из кинетической сферы. Так, ключевые для ладовой теории Яворского понятия «тяготение», «устой», «равновесие» имели в его представлении несомненный генезис в явлениях гравитации: подтверждением тому для него служил, в частности, тот факт, что ухо является одновременно органом слуха и вестибулярного аппарата, отвечающего за ощущение человеком своего тела в пространстве.⁴⁵ Яворский также, подобно Асафьеву, обращался к понятию «распора»,⁴⁶ хотя в настоящий момент сложно установить, кому из них двоих принадлежал приоритет в применении этого термина по отношению к музыке.

Вопрос, в какой мере взгляды Яворского были вдохновлены идеями органического миропонимания, еще ждет своего исследователя, однако аналогии с этим учением неизбежно возникают при виде в его работах таких пассажей, как: «музыкальная речь, одна из частей звуковой речи, черпает свой материал и законы из той жизни, проявлением которой она является»;⁴⁷ или: «наибольшее протяжение непрерывной связанной музыкальной речи соответствует наибольшей продолжительности дыхания живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его сознания».⁴⁸ Асафьев не скрывал, что воззрения Яворского оказали колоссальное воздействие на формирование его исследовательского сознания: «В его методе я обрел то, что так давно искал», — писал он в 1915 году В.В. Держановскому непосредственно под впечатлением знакомства с московским коллегой, — «прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках».⁴⁹ Можно предположить,

⁴⁴ РНММ, ф. 146. Инв. № 4794. Яворский Б.Л. Эпохи (Музыкальная характеристика различных эпох). 1923–24; РНММ, ф. 146. Инв. № 406. Яворский Б.Л. Принципы фаз. (Поездка 1927 г.).

⁴⁵ Яворский Б.Л. Основные элементы музыки. С. 185.

⁴⁶ См. об этом: Цуккерман В.А. Об учении Яворского // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 108.

⁴⁷ Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1. С. 2.

⁴⁸ Там же. С. 8. Не менее отчетливые аналогии с органической парадигмой вызывает личный стиль работы исследователя, с его устойчивой ориентацией на устное изложение.

⁴⁹ Цит. по: Яворский Б.Л. Воспоминания, статьи, переписка. Том 1. М.: Сов. композитор, 1972. С. 297.

что на этапе осмысления Асафьевым собственного концептуального фундамента контакты с Яворским и обнаруженная близость их взглядов послужили важным катализатором в его системном обращении к идеям органического мироучения, если даже не инспирировали напрямую это обращение.

Нет сомнений также, что освоение органической парадигмы имело отзвуки не только в исследовательской методологии Асафьева, но и в его деятельности музыкального критика. Так, неизменное внимание к вопросам слухового восприятия, стремление осмыслить музыкальный прием в его живом звучании и воздействии на слушателя, акцент на динамических аспектах музыки и порождаемых ею множественных синестезиях делали его работы не только информативными для профессиональной аудитории, но и привлекательными для широкой публики, чему дополнительно способствовала их образная, сенсорно насыщенная лексика. Большинство его музыкально-аналитических этюдов балансировало на грани эссеистики, академического и популярного жанров, удачно совмещая научную, публицистическую и просветительскую направленность. С приходом советской эпохи и возникшим спросом на просвещение нового массового слушателя подобный универсализм Асафьева оказался особенно востребованным, и во многом именно он в 1920-х годах содействовал популярности научных идей музыковеда, как и многих введенных им терминов-неологизмов.

В то же время исследовательские интуиции Асафьева и его научных единомышленников выглядят вполне релевантными современной методологии. В частности, продвигаемая музыковедом стратегия «непосредственного наблюдения» обнаруживает определенную общность с феноменом «мѣтиса» (*mētis*), или «практического знания», описанным в 1998 году американским антропологом и политологом Джеймсом Скоттом;⁵⁰ кроме того, во многом сходный тип познания исследовал в 1979 году итальянский историк Карло Гинзбург, назвав его «уликовой» или «следопытной» парадигмой.⁵¹ Понятия, предложенные данными авторами, очерчивают специфический тип знания, который характеризуется концентрацией на окружающей действительности, данных конкретного опыта и практических действиях, в противовес дедуктивному подходу, призывающему исходить

⁵⁰ Scott J. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. P. 309–341.

⁵¹ Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.

из предлежащей опыту теории. Оно, несомненно, соответствует критериям «личностного знания» М. Полани: данным понятием исследователь определял набор трудноуловимых и полуосознанных, произвольно применяемых практических умений и принципов, которые транслируются от учителя к ученику лишь в длительном непосредственном общении, через личный пример.⁵² Для мѣтиса эмпирическая реальность обладает нередуцируемыми свойствами: она дает понимание сложного неповторимого контекста, который всегда богаче любых теоретических представлений о нем. Для такого знания особо информативными оказываются уникальные «качественные» признаки, образующие предметно-чувственную «фактуру» реальности, не подлежащие точному измерению, корректному воспроизведению и упорядочиванию. В получении этих данных чрезвычайно важна роль сенсорного аппарата — наиболее древнего и надежного инструмента познания окружающего мира: поставляя сознанию опыт, еще не обработанный рациональным мышлением, сенсорика способна дать картину реальности с наибольшим приближением.⁵³ Перечисленные свойства позволяют считать мѣтис разновидностью «интеллектуальной симпатии», продвигаемой органическим мировоззрением.

Более конкретно когнитивный механизм, лежащий в основе обостренного внимания к эмпирическим свойствам наблюдаемого мира, проанализировал К. Гинзбург. Он установил, что в подобной «неотформатированной» эмпирической действительности, доступной органам чувств, существуют определенные «привилегированные участки» — исследователь называл их «приметами», или «уликами». Как правило, это, на первый взгляд, самые заурядные, рутинные, внешне малозначимые детали, «отбросы наблюдения», данные повседневного опыта, ускользающие от регистрации приборами и рационального анализа: они нередко становятся незаменимым источником сведений о внутренней глубинной реальности, истине, скрытой от наблюдения. На основе именно таких данных и формируется «практическое» знание: возникающее на грани интуиции и импровизации, требующее «пристрелянного взгляда» и быстрой реакции, передающееся изустно и несущее неизгладимый отпечаток

⁵² Polanyi M. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962. P. 51–68.

⁵³ В частности, И.Е. Сироткина рассмотрела в ряду аспектов мѣтиса «телесное знание» — освоение мира через осознанное овладение кинетикой своего тела. См.: Сироткина И.Е. «Умное умение»: в каком смысле можно говорить о «телесном знании»? // PRAХHMA. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2 (24). С. 225–250.

личного опыта человека. Одним из ярких примеров применения такой «уликовой» парадигмы в науке Гинзбург считал психоаналитический метод З. Фрейда, основанный на интерпретации фактов, наименее затронутых контролем человеческого сознания, — случайных оговорок, сновидений, ассоциаций, спонтанных бессознательных реакций, лежащих «на обочине» рационального поведения.⁵⁴ Однако во многом сходный подход практиковал в своих исследованиях и Асафьев, концентрируя внимание на параметрах музыкальной ткани, проявляющихся в ее устном бытовании, доступных сенсорному опыту, но упускаемых при нотной записи: по его убеждению, именно эти параметры, не попадающие в поле зрения академической теории, парадоксальным образом становятся носителями уникальных специфических смыслов музыки, а также определяют на глубинном уровне процесс музыкального формообразования. По-видимому, подобный познавательный идеал, ориентированный на эмпирический опыт и практическое действие, постепенно начинает открывать для себя и музыкальная наука наших дней, все чаще обращаясь к психологии слухового восприятия, стремясь интегрировать методы этномузыковедческого знания и музыкально-исполнительский опыт. Так исследовательские идеи Асафьева обретают новую актуальность в современной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Т.1. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: АСАДЕМІА, 1927. С. 7–29.
- 2 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930.
- 3 Асафьев Б.В. (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Музгиз, 1947.
- 4 Блауберг И.И. Из истории русского интуитивизма: А. Бергсон и «Пути реализма» // Историко-философский ежегодник. 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 204–229.
- 5 Бобринская Е.А. Русский авангард. Истоки и метаморфозы / Новейшие исследования русской культуры. Вып. 2. М.: Пятая страна, 2003.
- 6 Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.
- 7 Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / под ред. И. Глебова и П.П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 50–96.
- 8 Глебов И. Еще о «Китеже» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 25–29.
- 9 Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. филармония, 1922.
- 10 Глебов И. У истоков жизни (памяти Пушкина) // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 7–34.
- 11 Глебов И. Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923.
- 12 Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 29–32.
- 13 Глебов И. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М.: ГИЗ. Музсектор ГИЗ, 1928.
- 14 Глебов И. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.
- 15 Глебов И. (Б.В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей / Сост. М. Элик. М., Л.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.
- 16 Грубер Р.И. «Симфонические этюды» Игоря Глебова // Музыкальная летопись. Сб. 3. Л.: Мысль, 1926. С. 165–170.
- 17 Евлампиев И.И. Актуальность Бергсона // А. Бергсон: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. И.И. Евлампиева. СПб.: РХГА, 2015. С. 7–54.
- 18 Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946.
- 19 Лосский Н.О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922.

- 20 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое // *Лосский Н.О.* Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
- 21 *Матюшин М.В.* План и методы работы Отделения по исследованию Органической культуры при Музее Художественной культуры // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 57–59.
- 22 *Матюшин М.В.* Творческий путь художника. Автомонография. Коломна: Музей Органической Культуры, 2011.
- 23 *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И.И. Блауберг (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 13). М.: Модест Колеров, 2008.
- 24 *Повелихина А.В.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 8–17.
- 25 *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- 26 *Сироткина И.Е.* «Умное умение»: в каком смысле можно говорить о «телесном знании»? // ПРАХНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2 (24). С. 225–250.
- 27 *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- 28 *Цуккерман В.А.* Об учении Яворского // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 104–109.
- 29 *Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. М.: Нотопечатня П. Юргенсона, 1908.
- 30 *Яворский Б.Л.* Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 185–194.
- 31 *Яворский Б.Л.* Воспоминания, статьи, переписка. Том 1 / Сост. И.С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1972.
- 32 *Bandler R., Grinder J.* The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976.
- 33 *Polanyi M.* Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962.
- 34 *Scott J.* Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, London: Yale University Press, 1998.
- 35 *Smith R.* “The Sixth Sense”. Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 218–271.
- 36 *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.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- 1 Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 440. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 г.г. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф.
- 2 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 26. Процесс формообразования у Стравинского. Статья (1928). 9 л. с об. Автограф.
- 3 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 285 (Грубер Р.И.). № 838. Асафьев Б.В. Письмо к Р.И. Груберу (20 сентября 1925). 3 л. с об. Автограф.
- 4 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 146 (Яворский Б.Л.). Инв. № 4794. Яворский Б.Л. Эпохи (Музыкальная характеристика различных эпох). 1923–24. 17 л. Автограф.
- 5 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 146 (Яворский Б.Л.). Инв. 406. Яворский Б.Л. Принципы фаз. (Поездка 1927 г.). 26 л. Автограф.
- 6 Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. Хр. 36. Грубер Р.И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пб. 1922 // «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.

REFERENCES

- 1 *Asaf'yev B.V.* Ob issledovanii russkoy muziki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo [On studying the 18th century Russian music and on two operas by Bortnyansky] // *Muzika i muzikal'niy byt staroy Rossii. Materiali i issledovaniya*. T.I. Na grani XVIII i XIX stoletiy. Sbornik rabot istoricheskoy sekcii O.T.I.M. [Music and Musical Life of Old Russia. Materials and Studies. Vol. 1. At the Border of the 18th and 19th Centuries. Collection of Writings of the Historical Section, Department of Theory and History of Music]. Leningrad: ACADEMIA, 1927. P. 7–29.
- 2 *Asaf'yev B.V.* Muzikal'naya forma kak process [The Musical Form as a Process]. Moscow: Muzsektor GIZ [Musical Section of the State Publishing House], 1930.
- 3 *Asaf'yev B.V. (I. Glebov)*. Muzikal'naya forma kak process. Kn. 2: Intonaciya [The Musical Form as a Process. Book 2. Intonation]. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1947.
- 4 *Blauberg I.I.* Iz istorii russkogo intuitivizma: A. Bergson i "Puti realizma" [From the history of Russian intuitionism. Henri Bergson and "The Ways of Realism"] // *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik*. 2010 [History of Philosophy Yearbook. 2010]. Moscow: Centr gumanitarnikh iniciativ [Centre for Initiatives in Humanities], 2011. P. 204–229.
- 5 *Bobrinskaya E.A.* Russkiy avangard. Istoki i metamorfozi [Russian Avant-Garde. Origins and Metamorphoses] / *Noveyshie issledovaniya russkoy kul'turi* [Newest Studies in Russian Culture]. Vol. 2. Moscow: Pyataya strana [The Fifth Land], 2003.
- 6 *Ginzburg K.* [Ginzburg C.] Primet'i. Ulikovaya paradigma i ee korni [Clues: Roots of an Evidential Paradigm] // *Ginzburg K.* Mifi — emblem'i — primeti: Morfologiya i istoriya. Sb. st. [Myths — Emblems — Tokens: Mythology and History. Collection of articles]. Moscow: Novoe izdatel'stvo [New Publishing House], 2004. P. 189–241.
- 7 *Glebov I.* Puti v budushchee [Ways to the future] // *Melos. Knigi o muzike* [Melos. Books on Music] / Ed. by I. Glebov and P.P. Suvchinsky. Book 2. Petrograd: Gos. tip. [State Typography], 1918. P. 50–96.
- 8 *Glebov I.* Eshche o "Kitezhe" [More on *Kitezhe*] // *Ezhenedel'nik petrogradskikh gosudarstvennikh akademicheskikh teatrov* [Petrograd State Academic Theatres Weekly]. 1922. No. 12. P. 25–29.
- 9 *Glebov I.* Simfonicheskie etyudi [Symphonic Etudes]. Petrograd: Gos. filarmoniya [State Philharmonic], 1922.
- 10 *Glebov I.* U istokov zhizni (pamyati Pushkina) [At the origins of life (in memory of Pushkin)] // *Orfey. Knigi o muzike* [Orpheus. Books on Music]. Book 1. Petrograd: Gos. filarmoniya [State Philharmonic], 1922. P. 7–34.
- 11 *Glebov I.* Musorgskiy. Opit kharakteristiki [Musorgsky. Essay in Characterization]. Moscow: GIZ [State Publishing House], 1923.
- 12 *Glebov I.* Stroitel'stvo sovremennoy simfonii [Creating a contemporary symphony] // *Sovremennaya muzika: Vremennik Associacii sovremennoy muziki pri Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennikh nauk* [Contemporary Music. Periodical of the Association of Contemporary Music by the State Academy of Art Sciences]. 1925. No. 8. P. 29–32.

- 13 *Glebov I.* K vosstanovleniyu “Borisa Godunova” Musorgskogo. Sb. statey [To the Restoration of Musorgsky’s *Boris Godunov*. Collection of articles]. Moscow: Muzsektor GIZ [Musical Section of the State Publishing House], 1928.
- 14 *Glebov I.* Kniga o Stravinskom [Book on Stravinsky]. Leningrad: Triton, 1929.
- 15 *Glebov I.* (B.V. Asaf’yev). Videnie mira v dukhe muziki (Poeziya A. Bloka) [Viewing the world in the spirit of music (Aleksandr Blok’s poetry)] // Blok i muzika: Sb. statey [Blok and Music. Collection of articles] / Compiled by M. Elik. Moscow and Leningrad: Sovetskii kompozitor [Soviet Composer], 1972. P. 8–57.
- 16 *Gruber R.I.* “Simfonicheskie etyudi” Igorya Glebova [Igor’ Glebov’s *Symphonic Etudes*] // Muzikal’naya letopis’ [Musical Chronicle]. Vol. 3. Leningrad: Misl’, 1926. P. 165–170.
- 17 *Evlampiev I.I.* Aktual’nost’ Bergsona [The Relevance of Bergson] // A. Bergson: pro et contra, antologiya [Henri Bergson: pro et contra. Anthology] / Edited, prefaced and commented by I.I. Evlampiev. Saint Petersburg: RHGA, 2015. P. 7–54.
- 18 *Levitskiy [Levitskiy] S.A.* Osnovi organicheskogo mirovozzreniya [Foundation of the Organic Worldview]. Frankfurt a. M.: Posev, 1946.
- 19 *Losskiy [Losskiy] N.O.* Intuitivnaya filosofiya Bergsona [Bergson’s Intuitive Philosophy]. 3rd edition. Petrograd: Uchitel’ [Teacher], 1922.
- 20 *Losskiy [Losskiy] N.O.* Mir kak organicheskoe celoe [World as an Organic Whole] // *Losskiy N.O.* Izbrannoe [Selected Writings]. Moscow: Pravda, 1991. P. 349–480.
- 21 *Matyushin M.V.* Plan i metodi raboti Otdeleniya po issledovaniyu Organicheskoy kul’tury pri Muzeje Khudozhestvennoy Kul’tury [The working plan and the methods of the Department for Organic culture studies by the Museum of Art Culture] // Organica. Bespredmetniy mir prirodi v russkom avangarde XX veka [Organica. The Abstract World of Nature in the Russian 20th Century Avant-Garde]. Moscow: RA, 2000. P. 57–59.
- 22 *Matyushin M.V.* Tvorcheskii put’ khudozhnika. Avtomonografiya [The Artist’s Creative Path. Auto-Monograph]. Kolomna: Muzey Organicheskoy Kul’tury [Museum of Organic Culture], 2011.
- 23 *Neterkott [Nethercott] F.* Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917) [A Philosophic Encounter. Bergson in Russia (1907–17) / Ed. and prefaced by I.I. Blauberg (“Issledovaniya po istorii russkoy misli” [“Studies in the History of Russian thought”] Vol. 15). Moscow: Modest Kolerov, 2008.
- 24 *Povelikhina A.V.* Teoriya Mirovogo Vseedinstva i Organicheskoe napravlenie v russkom avangarde XX veka [The theory of World Unity and the organic current in the 20th century Russian avant-garde] // Organica. Bespredmetniy mir prirodi v russkom avangarde XX veka [Organica. The Abstract World of Nature in the Russian 20th Century Avant-Garde]. Moscow: RA, 2000. P. 8–17.
- 25 *Sirotkina I.E.* Shestoe chuvstvo avangarda: tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i khudozhnikov [The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Movement, Kinaesthesia in the Life of Poets and Artists]. Saint Petersburg: Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge [Saint Petersburg European University Press], 2018.
- 26 *Sirotkina I.E.* “Umnoe umenie”: v kakom smisle mozno govorit’ o “telesnom znanii”? [“Sage skill”: in what sense can one speak of “bodily knowledge”?] // PRAXHMA.

- Problemī vizual'noy semiotiki [PRAXHMA. Issues of Visual Semiotics]. 2020. No. 2 (24). P. 225–250.
- 27 *Til'berg M.* Cvetnaya vseleonnaya. Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii [Colored Universe. Mikhail Matyushin on Art and Vision]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2008.
- 28 *Cukkerman V.A.* Ob uchenii Yavorskogo [On Yavorsky's Ideas] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1994. No. 1. P. 104–109.
- 29 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Stroenie muzikal'noy rechi [Construction of Musical Speech]. Moscow: Notopechatnya P. Yurgenson [P. Jurgenson's Music Printing Office], 1908.
- 30 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Osnovnie elementī muziki [Basic Elements of Music] // Iskusstvo [Art]. 1923. No. 1. P. 185–194.
- 31 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Vospominaniya, stat'i, perepiska [Recollections, Articles, Correspondence]. Vol. 1 / Ed. by I.S. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1972.
- 32 *Bandler R., Grinder J.* The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976.
- 33 *Polanyi M.* Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962.
- 34 *Scott J.* Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, London: Yale University Press, 1998.
- 35 *Smith R.* "The Sixth Sense". Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 218–271.
- 36 *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.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Rossiyskiy Gosudarstvenniy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 2658 (Asaf'yev B. V.) Inventory 1. File 440. Spisok not i knig, priobretennikh i nalichnikh k priobreteniyu so 2 polovini 1915 do nachala 1920 g.g. Tetrad' s katalogom knig [The list of sheet music and books acquired or intended to acquisition since the middle of 1915 to the early 1920s. Notebook with a catalogue]. 95 folios with reverses. Autograph manuscript.
- 2 RGALI. Fund 2658. Inventory 2. File 26. Process formoobrazovaniya u Stravinskogo. Stat'ya (1928) [Formation process in Stravinsky. Article (1928)]. 9 folios with reverses. Autograph manuscript.
- 3 Otdel rukopisey Rossiyskoy nacional'noy biblioteki [Manuscript Department of the Russian National Library (RNB)] Fund 1021 (Sobranie edinichnikh muzikal'nikh postupleniy) [Collection of single musical items]. Inventory 4. File 36. Gruber R.I. Knigi o muzike. Igor' Glebov. Simfonicheskie etyudi. Izd. Gos. Filarmonii. Pb. 1922 [Gruber R.I. Books on music. *Symphonic Etudes* by Igor' Glebov. The State Philharmonic Publ. in Petrograd, 1922] // "Soblazni i preodoleniya". Zhurnal po voprosam obshchey estetiki i filosofii muziki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzikal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muziki RIII / Pod red. R.I. Grubera i A.V. Finagina [Temptations and Overcomings". Journal on the Issues of General Aesthetics and Philosophy of Music. Edition of the Regular Seminar in Philosophy of Music at the Department of History of Music, Russian Institute for Art History / Ed. by R.I. Gruber and A.V. Finagin]. 1922. No. 2. Folio 228 reverse — 245 reverse. Typewriting.
- 4 Otdel dokumentov i lichnikh arkhivov Rossiyskogo nacional'nogo muzeya muziki [Department of Documents and Personal Archives of the Russian National Museum of Music (RNMM)]. Fund 146 (Yavorskiy B.L.). No. 4794. Yavorskiy B.L. Epokhi (Muzikal'naya kharakteristika razlichnikh epokh) [Epochs. A Musical Characterization of Various Epochs]. 1923–24. 17 folios. Autograph manuscript.
- 5 RNMM. Fund 146 (Yavorskiy B.L.). No. 406. Yavorskiy B.L. Principi faz. (Poezdka 1927 g.) [Principles of Phases (Voyage of 1927)]. 26 folios. Autograph manuscript.
- 6 RNMM. Fund 285 (Gruber R.I.). No. 838. Asaf'yev B.V. Pis'mo k R.I. Gruberu (20 sentyabrya 1925) [Asaf'yev's letter to R.I. Gruber (September 20, 1925)]. 3 folios with reverses. Autograph manuscript.