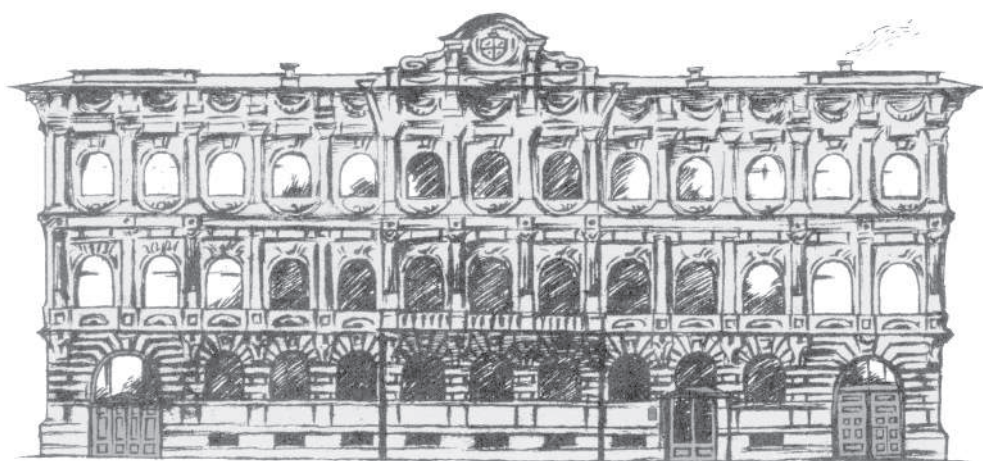


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (51) / 2025



*Санкт-Петербург
2025*

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

А. Д. Дудина

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — доктор иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор,
научный руководитель Российского института истории искусств,
председатель редакционного совета

С. Д. Ермакова — директор Департамента региональной политики, образования
и проектного управления Министерства культуры Российской Федерации,
почетный сопредседатель редакционного совета

С. М. Грачева — доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных

З. М. Гусейнова — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

А. В. Денисов — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения,
Российский фонд фундаментальных исследований

А. Б. Джумаев — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана,
председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета
по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)

И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет

К. В. Зенкин — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

С. В. Кекова — доктор филологических наук,
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

П. Ю. Климов — кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй
половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей

А. С. Клюев — доктор философских наук, профессор, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена

А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

Д. Г. Ломтев — кандидат искусствоведения, приглашенный ответственный редактор
музыкального издательства «Лаурентиус» (Франкфурт-на-Майне, Германия)

И. В. Мацневский — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

Редакционный совет:

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки имени Гнесиных

И. В. Палагуца — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

В. Ф. Познин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и
телевидения, Российский институт истории искусств

Н. С. Серегина — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств

Е. А. Скоробогачева — доктор искусствоведения, профессор,
и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея
Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова

Г. В. Скотникова — доктор культурологии, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Н. И. Тетерина — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания

Н. А. Хренов — доктор философских наук, профессор, Государственный институт
искусствознания

Т. В. Цареградская — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки имени Гнесиных

Е. П. Яковлева — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

Музыка

- Г. В. Петрова.* «Большой концерт» в первом десятилетии XIX века: «кводлибет» или канон? 9
- Д. Г. Ломтев.* Карл Гутхейль и Александр Гречанинов (к истории нотоиздательского дела в России) 25
- А. В. Денисов.* Цитата в музыкальном искусстве — критерии атрибуции..... 36
- Шерил Ман-Ин Чоу.* Тонкая настройка космоса: календарная астрономия и теории музыкального строя в позднеимперском Китае / Пер. с англ., вступ. статья и прим. Н. А. Брагинской 45
- Д. А. Шумилин.* А. Н. Скрябин: «Свет должен заполнить зал...» 57
- М. И. Карпец.* К вопросу об электронных аудиотехнологиях как музыкальным инструментарии в контексте систематики Хорнбостеля—Закса (записки-размышления по поводу авторской системы классификации)..... 73

Изобразительное искусство

- И. В. Кадочников.* Иконостас домового церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге и его древнерусский исторический образец 87

Драматический театр

- К. А. Кожев.* Спектакль Р. Р. Кудашова «Бродский. Ниоткуда» (БТК, 2016): сюжет, жанр, драматургия спектакля и способ существования актера 109

Сравнительное искусствознание

- А. А. Миннебаева.* Метод сравнительного искусствознания в изучении образа Шурале в искусстве Татарстана: к постановке проблемы..... 125

Культурология

- Е. А. Цуканов.* Гностицизм и мрачные культы древности: точки пересечения 136
- А. Л. Казин.* Уникальность русской культуры первой половины XIX века..... 150
- И. В. Цуканова.* Метафизические войны в современном киноискусстве 168

К 80-летию Великой Победы

- З. Джумагулыева.* Развитие туркменской музыкальной культуры в годы Великой Отечественной войны 181

Обзоры, рецензии, хроники

- В. Ф. Познин.* Рецензия на книгу Скипа Дайна Янга «Психология кино»..... 195
- Н. С. Серёгина.* Рецензия на: *Пожидаева Г. А.* Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве. М.: Композитор, 2024. 356 с., ноты, ил. 203

Информация для авторов 208

Contents

Research

Music

- G. Petrova. The Grand Concert in the First Decade of the 19th Century:
A Quodlibet or a Canon? 9*
- D. Lomtev. Carl Gutheil and Alexander Gretchaninov:
A Chapter in the History of Russian Music Publishing.....25*
- A. Denisov. Quotation in Musical Art: Criteria for Attribution36*
- S. Chow. Fine-Tuning the Cosmos: Calendrical Astronomy and Tuning Theories
in Late Imperial China / Translated from English, with Introductory Article and Notes by
N. Braginskaya45*
- D. Shumilin. Alexander Scriabin: The Hall Must Be Filled with Light...57*
- M. Karpets. On Electronic Audio Technologies as Musical Instruments
in the Context of the Hornbostel—Sachs Taxonomy
(Notes on an Authorial Classification System)73*

Fine Art

- I. Kadochnikov. The Iconostasis of the House Church in the Marble Palace,
Saint Petersburg, and Its Old Russian Historical Prototype87*

Dramatic Theatre

- K. Kozhev. Performance by Ruslan Kudashov Brodsky.
Out of Nowhere (Bolshoi Puppet Theatre, 2016):
Plot, Genre, Dramaturgy, and the Actor's Method 109*

Comparative Art History

- A. Minnebaeva. The Comparative Art History Method in Studying
the Image of Shurale in the Art of Tatarstan: Problem Statement 125*

Culturology

- E. Tsukanov. Gnosticism and the Dark Cults
of Antiquity: Points of Intersection 136*
- A. Kazin. The Uniqueness of Russian Culture
in the First Half of the 19th Century 150*
- I. Tsukanova. Metaphysical Wars in Modern Cinema 168*

80th Anniversary of the Greate Victory

- Z. Jumagulyeva. The Development of Turkmen Musical Culture
During the Great Patriotic War 181*

Reviews and Chronicles

- V. Poznin. Review for Skip Dine Young, Psychology at the Movies 195*
- N. Seregina. Review for Galina Pozhidaeva, The Soul Preserves:
On Composer Vladimir Pozhidaev 203*

№ 4 / 2025

ИССЛЕДОВАНИЯ

«Большой концерт» в первом десятилетии XIX века: «кводлибет» или канон?

ПЕТРОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

Кандидат искусствоведения, Ученый секретарь, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

Аннотация

В качестве репрезентативного жанра публичной музыкальной жизни, наряду с оперой, в начале XIX века в Берлине, Лейпциге, Париже, Петербурге и других музыкальных центрах утвердился тип так называемого «большого вокального и инструментального концерта». Этот тип концерта определял существо концертной жизни, превалировал в сумме всех концертов и концертных типов. Задачи статьи — на основе изучения концертных программ по афишам, периодике на разных языках рассмотреть его топографию и структуру в свете концертных инициатив профессиональных музыкантов, достаточно свободных в своем выражении, и — формирование некоего *канона* концертной программы, утвердившегося на длительное время.

Ключевые слова

«большой концерт», виртуоз, симфония, увертюра, концертная программа, ария.

Для цитирования

Петрова Г. В. «Большой концерт» в первом десятилетии XIX века: «кводлибет» или канон? // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 9—24.

The Grand Concert in the First Decade of the 19th Century: A Quodlibet or a Canon?

PETROVA GALINA V.

PhD (History of Arts), Academic Secretary, Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: gwmalkina@yandex.ru

Abstract

Alongside opera, the so-called *grand vocal and instrumental concert* established itself as a representative genre of public musical life in the early 19th century in musical centers such as Berlin, Leipzig, Paris, and Saint Petersburg. This type of concert defined the essence of concert life and prevailed among all other concert formats. Drawing on an analysis of concert programs from posters and periodicals in various languages, this article investigates the topography and structure

of this concert format. It explores the tension between the free creative initiatives of professional musicians and the concurrent emergence of a lasting *canon* for concert programs.

Keywords

grand concert, virtuoso, symphony, overture, concert program, aria.

По определению многих исследователей, XIX век, по крайней мере в музыкальной культуре, начинается не ранее 1820-х годов. Первое его десятилетие во многом пребывает еще в традиции предыдущего, что очевидно из имен и биографий композиторов (Гайдн, Моцарт, Глюк, Чимароза), вкусов и моды. Так, в Петербурге публиковались сообщения о продаже нот, среди которых, как известно, немалое место (как и в Германии) занимали издания переложений Гайдна и Моцарта. Например, объявление «Sankt-Petersburgische Zeitung» сообщает: «Снова у И. Д. Герстенберга и К. против Исаакиевской церкви под № 105 напечатаны следующие сочинения для фортепиано: увертюра и избранные напевы из „Волшебной флейты“ Моцарта, 1 тетрадь, Андантино и 7 вариаций для клавирина или пианофорте соч. Хр. Фаша...»¹

В последнюю декаду XVIII века в «Санкт-Петербургских ведомостях» и в «Sankt-Petersburgische Zeitung» еще довольно редко, но встречаются дублирующие друг друга объявления: «29 декабря на Большом театре состоится Большой вокальный и инструментальный концерт. О музыкальных пьесах, которые будут экзекутированы, будет сообщено в афишах дополнительно»². Концерты, согласно объявлениям, проходили в Малом и в Большом театре и были инициированы камер-музыкантами Придворного оркестра³. Название «Большой концерт» в периодической печати первой половины XIX столетия использовалось на трех языках: русском («большой вокальный и инструментальный концерт»), немецком («ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert») и французском («un grand concert vocal et instrumental»).

Задача статьи — привлечь внимание к феномену Большого концерта и артикулировать в научном обиходе саму дефиницию «большого вокального и инструментального концерта», на конкретных примерах показать его существо в обозначенный период. Возродить это понятие тем более интересно, поскольку оно, за редким исключением, отсутствует в рефлексии научной

¹ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1794. S. 5. О рецепции Гайдна и Моцарта в Северной столице см.: Климовицкий А. И. Гайдн // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1996. С. 214–226; Климовицкий А. И. Моцарт // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2: К–П / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 224–242.

² Sankt-Petersburgische Zeitung. 1794. 26 Dez. № 103. S. 5. «Exekution» в те времена синоним «Ausführung» — (музыкальное) исполнение.

³ См., например, объявление камер-музыканта господина Дулона (Dulon): Sankt-Petersburgische Zeitung. 1794. 15 Dez. № 100. S. 5.

литературы, особенно в своей изначальной версии. Работы, изучающие типологию Большого концерта, — единичны. Прежде всего назовем статью Монники Лихтенфельд, в которой (едва ли не впервые) рассматривается структура Большого концерта, обзорно, на протяжении XIX века, без привлечения концертных программ¹. В связи с неизвестным пластом фортепианной музыки в концертах 1830-х годов, на обширном эмпирическом материале к данному феномену обращается Д. Шумилин. В статье, предваряющей Хронограф, музыковед подчеркивает, что «наиболее распространенное наименование организованных публичных музыкальных представлений того времени — „Большой вокальный и инструментальный концерт“», и называет его черты и разновидности².

С точки зрения методологии актуальны работы М. Труна, критически рассматривающие давно сложившуюся историографию (аналитический обзор с привлечением современной литературы) и устоявшиеся дефиниции Концерта, придворного и публичного³. Насколько можно судить, никто из исследователей целенаправленно не обращался к сравнительному изучению феномена Большого концерта: о Петербурге в иностранных работах упоминается редко, за исключением, конечно, сенсационного факта исполнения Торжественной мессы Бетховена в 1824 году.

Речь идет именно о типе публичного концерта, возникшего еще в недрах XVII века в Англии. Музыкальные центры с ранним развитием концерта известны: Лондон, Париж, Лейпциг, Берлин. Следует подчеркнуть в этом процессе роль Музыкальных академий⁴: самой долгой историей отличается лейпцигский Gewandhaus Orchester — общество, возникшее около 1700 года из музыкантов Thomaskirche. В 1743 году академия называла себя Großes Concert, предполагаю, что наименование официально закрепилось в музыкальной практике (афиши, периодика, исследования) и на сегодняшний день может претендовать на статус **музыкального термина**.

Большой вокальный и инструментальный концерт — стабильное обозначение, существующее для анонсирования и преподнесения концертной практики последней трети XVIII — первой половины XIX века, подчеркивает прежде всего *статус* концерта — *большой*. Оно предполагает тип публичного (но

¹ См.: *Lichtenfeld M.* Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert // *Musica*. 1977. Vol. 31. Heft 1. S. 9–12.

² См.: *Шумилин Д. А.* Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 1830-е годы. Хронограф // *Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование*. Т. 13: XIX век. 1801–1861 / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2014. С. 225.

³ См.: *Thrun M.* Das Konzertwesen Mittel- und Osteuropas in geschichtlicher Darstellung: Anspruch und Wirklichkeit // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. 2012. Heft 13. S. 82–97.

⁴ Академия старинной музыки (Academie of Ancient Music) существовала в Лондоне с 1710 по 1792 год.

и не только) концерта, внешние контуры которого опирались на программу в двух—трех отделениях, основанный на принципе взаимодополнения, целью которого во многом была демонстрация новых сочинений, всевозможных виртуозных навыков музыкантов (инструменталистов и вокалистов), а впоследствии — установление своего рода монополии на «серьезную музыку» (немецкой симфонии) и противопоставление ее разновидностям «легкой» (прежде всего итальянской опере). Отсюда позже родится метафора, что XIX век был веком Бетховена и Россини (К. Дальхауз), совсем не характерная его первому десятилетию.

Определение *Большой* концерт — в традиции своего времени: *большая* симфония (писали, например, «большая симфония Гайденова», «большая симфония Бетховена»), *большой* (героический) балет¹, *большая* увертюра, *большое* рондо, *большая* опера, *большой* оркестр. Приведем еще словосочетание из объявления «Русского инвалида»:

Вена, 17-го Октября 1814: Вчерашний вечер, в присутствии Высочайшего Двора, пребывающих здесь чужестранных Монархов и множества знатных особ, дан был обществом любителей музыки² *большой Генделев концерт* (курсив мой. — Г. П.), под названием *Самсон*³. Оркестр, состоявший из 700 человек, находился под управлением Г-на Придворного Секретаря Мозеля⁴. В конце сего месяца предпримут *Их Величества Император Российский* и Король Прусский в сопровождении нашего Императора, путешествие в Венгрию. Уже посланы туда многие Придворные⁵.

Наряду с «большим вокальным и инструментальным концертом» распространение получили названия: Большой концерт, Концерт (почти всегда, если речь идет о целой серии или ее обзоре), Музыкальная академия или Академия (Берлин, Лейпциг, Париж, спорадически Санкт-Петербург). Концерт как институт и как музыкальное представление в обозначении могли легко меняться ролями, что, например, очевидно из нижеследующей цитаты («Новости из Парижа»):

Академия на улице Гринель, которую я часто обсуждаю, идет очень хорошо, и старый знаменитый концерт на улице Клери (Rue Cler. — Г. П.) также возобновил

¹ В частности, балет Дидло с музыкой Антолини, упомянутый в афишах Большого театра в 1820 году.

² Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (сокращенно: Wiener Musikverein) основано в 1812 году.

³ Георг Фридрих Гендель (1685—1759). Оратория «Самсон» (1741), HWV 57. Здесь уже смешались концерт как жанр и как музыкальное представление.

⁴ *Игнац Франц фон Мозель* (1 апреля 1772, Вена — 8 апреля 1844, Вена) — австрийский композитор, дирижер и музыкальный писатель.

⁵ Русский инвалид. 1814. № 86. С. 578. Речь идет о переговорах по Версальскому мирному договору.

свою работу и уже дал две академии. Я часто говорил о первом: симфонии и концерты по-прежнему исполняются исключительно хорошо, но, кроме того, становится очевидным, что теперь не только в этом учреждении, но и во всех остальных относятся серьезно к совершенствованию пения. Недавно разгорелась оживленная журналистская дискуссия по поводу увертюры Винтера к «Марии фон Монтальбан», поскольку она впервые прозвучала на этом концерте¹. Один придирчивый критик назвал ее порождением моцартовских и гайдновских реминисценций и т. д., а другой возразил е.т.с. (sic!) В конечном итоге это ни к чему не привело, но показывает живой интерес (к новым сочинениям. — Г. П.), как только что было продемонстрировано.

Вы знаете нашего молодого, превосходного скрипача Лафона; еще более молодой виртуоз игры на скрипке недавно дебютировал в консерватории в классе Байо и также очаровал даже слушателей, привыкших к Роде и Крейцеру. Молодого артиста зовут Абенек²... Концерт, с которым он дебютировал, был написан его учителем Байо. Он преодолел самые большие трудности, как будто их и не было вовсе; его тон, как и весь его стиль исполнения, — это тот серьезный, величественный, проработанный, основательный старый стиль, который сейчас возрождается... Первый концерт начался с последней симфонии Гайдна в си-бемоль мажоре³ и завершился предпоследней симфонией ми-бемоль мажор⁴. Крейцер сыграл скрипичный концерт, который он только что написал. Фредерик (валторнист)⁵ и Дальвимар (арфист)⁶ — оба очень популярны и вполне заслуживают этого — также играли в симфонии, а мад. Стринасакки⁷ исполнила сцену из Паизиелло и короткую итальянскую арию. Нельзя не отнестись к людям, связанным с этим концертом, без уважения и радости: так известны их имена! Я не хочу повторять, что просто невозможно такую прекрасную музыку, как симфонии Гайдна, услышать в лучшем исполнении. (Но почему же отсутствует Моцарт? Во втором концерте все-таки дали его симфонию: но симфонию из юношеских лет! Заслуживает ли их публика такого недоверия? Или есть другие причины?) Стринасакки — скорее театральная (буффонная. — Г. П.) певица, чем концертная. Новый концерт Крейцера, безусловно, один из лучших, когда-либо им написанных, и он исполнен с полным совершенством, что не осталось желать лучшего, и мне показалось по крайней мере, что он никогда раньше так не играл⁸.

¹ Написана в 1800 году.

² Абенек (François-Antoine Habeneck, Хабенек, Габенек; 1781—1849) — скрипач, дирижер Концертного общества в Париже с 1828 года.

³ Имеется в виду последняя симфония В-dur. № 102 (Hoboken I/102), написанная в 1794 году.

⁴ Симфония № 103 «с тремоло литавр» (H. 1/103) — одна из двенадцати, написанных для концертов в Лондоне.

⁵ Фредерик Николя Дювернуа (Frédéric Nicolas Duvernoy; 1765—1838).

⁶ Мартен Пьер д'Альвимар дю Бриу (Martin Pierre d'Alvimare du Briou; 1772—1839).

⁷ Тереза Стринасакки (Teresa Strinasacchi; 1768—1838) — сопрано, в Праге пела Памину в «Волшебной флейте» Моцарта, в «Милосердии Тита» — Секста (1790-е), в Париже дебютировала в «Тайном браке» Чимарозы (1801).

⁸ Allgemeine musikalische Zeitung. 1804. 7 März. № 23. Sp. 377—378.

Перед нами программа Большого концерта 1804 года, не случайно названная Академией, ее наполнение — «вне конкуренции»: с преобладанием инструментальной музыки, с участием самых виртуозных исполнителей, среди которых — те же и в оркестре, обязательным включением юных дарований и пением. Как непрменный атрибут Академии — исполнение симфонии.

Сочинения Гайдна, упомянутые в рубрике «Новости из Парижа», также не были новинкой и для Петербурга¹. Л. Н. Березовчук в статье «Концертная жизнь в СПб 18 в.»² приводит по первоисточнику программу «Большого вокального и инструментального концерта» из двух отделений, состоявшегося 19 декабря 1795 года в зале антрепренера И. Лиона. «Первая часть: 1) Большая симфония Гейденова; 2) г-жа Сапорити поет Арию; 3) Г-н Гэке играет на виолончеле Концерт своего сочинения; 4) Г. Павел Мандини поет Арию; 5) Г-н Пальшо (И. В. Ф. Пальшау. — Л. Б.)³ играет Концерт на Форте-Пиано с органами.

Вторая часть: 1) Симфония; 2) Г. Кистер любитель играет на скрипке Концерт C-dur сочинения Жарновика (И. М. Ярнович. — Л. Б.); 3) Г-жа Сапорити и Г. Мандини поют большой дуэт; 4) Г-н Гэке играет сонату на виолончели; 5) Финал. Начало в 6 ч.»⁴. Итак, симфония, ария, сольный инструментальный концерт в первой части; симфония, два инструментальных соло, ария и вокальный дуэт — во второй.

Под симфонией Гайдна, скорее всего, подразумевается его признанный тогда фаворит — Es-dur № 103 — «с тремоло литавр» (Н. 1/103), исполненная самым характерным для Больших концертов того времени образом — вразбивку, в двух отделениях. Наблюдение над многочисленными программами позволяет предположить, что давали *одну* симфонию, при этом ее медленная часть: 2-я — Andante (неторопливо, с размышлением, двойные вариации), как это бывало далее и с бетховенскими симфониями, — была пропущена. Под финалом же подразумевается, надо полагать, финал симфонии Гайдна, а не «номер для разъезда».

С точки зрения строгих пропорций в соотношении жанров вокальной и инструментальной музыки перед нами — «образцовая» схема Большого концерта первой половины XIX века⁵. Оба отделения открываются симфония-

¹ См.: Климовицкий А. И. Гайдн.

² Березовчук Л. Н. Концертная жизнь в СПб 18 в. // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2: К—П / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 92—102.

³ Речь идет о весьма образованном пианисте и композиторе И. В. Ф. Пальшау, который прожил в Петербурге свыше 35 лет, вплоть до своей смерти в 1813 году.

⁴ См.: Березовчук Л. Н. Концертная жизнь в СПб 18 в. С. 98.

⁵ По тому же принципу построена программа Большого концерта: «В среду 7 ноября 1795 года... на Каменном театре» с «симфонию г-на Гейдена» в начале первой части и «Симфонию г-на Моцарта» — во второй. См.: Березовчук Л. Н. Концертная жизнь в СПб 18 в. С. 98.

ми: сыграть две симфонии / часть — одну в начале программы и вторую — непосредственно после перерыва (или к концу) — соответствовало канону европейской концертной программы тридцатых — сороковых годов XIX столетия¹. Однако в конце XVIII века о стандартизации концертных программ речи еще не было, за исключением специально ориентированных концертов. Что касается «симфонии Гайдна», этот «номер» в публичных концертах исполнялся неоднократно²: венский классик занимал большое место во внешних контактах русской дипломатии и музыкальной аристократии, довольно перспективных с точки зрения налаживания и музыкальных связей. Исполнение оратории Гайдна «Сотворение мира» 19 декабря 1800 года под руководством А. Каливоды в Немецком театре особого успеха не имело, однако благодаря инициативе графов А. С. Строганова и Ю. М. Виельгорского — переводу текста на итальянский язык, обновленному итальянцами составу исполнителей, добавлению рогового оркестра — слушатели испытали «восторг и изумление»³. Музыкальное искусство давно стало предметом социально-статусных развлечений, а его обсуждение — неотъемлемой частью художественной жизни столиц.

В сложное первое десятилетие XIX века на фоне Наполеоновских войн в Европе, нарушивших давно установившийся миропорядок, Петербург казался тихой гаванью, а как столица Российской империи — экономически развитым и платежеспособным городом. В поисках новых покровителей или по причинам личного порядка музыканты, как и в веке восемнадцатом, включали Петербург в свои маршруты. Речь идет об активной миграции капельмейстеров-композиторов, исполнителей-виртуозов, учителей — одни и те же имена, особенно в первой четверти века, мелькают на страницах периодики на разных языках. «Allgemeine musikalische Zeitung»⁴ сообщала музыкальному миру новость: «Очень талантливый композитор, особенно в изящном, комедийном жанре, Буальдьё, посетивший Санкт-Петербург несколько месяцев назад, чтобы стать (там. — Г. П.) капельмейстером — большая потеря для наших театров, особенно для нашего любимого театра Фейдо»⁵. Или о другом событии, связанном с видным музыкантом эпохи классицизма, А. Эберлем: «В пятницу, 6 января (1804. — Г. П.), господин Эберль, столь часто упомина-

¹ См.: Lichtenfeld M. Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert. S. 10–11.

² Виртуозы-валторнисты Гугели, кроме сольных номеров в концерте, исполняли два инструментальных сочинения: увертюру Л. Керубини и Большую симфонию Гайдна. См.: Объявление // Московские ведомости. 1808. 29 февр. № 18. С. 450–451.

³ Об истории исполнения «Сотворения мира» Гайдна и его резонансе см.: Allgemeine musikalische Zeitung. 1802. 17 Febr. № 21. Sp. 343–344.

⁴ Далее AMZ.

⁵ AMZ. 1804. 8 Febr. № 19. Sp. 314–315.

емый в „Гамбургском корреспонденте“ в связи с постановкой „Сотворения мира“ Гайдна в Санкт-Петербурге, дал большой концерт в свою пользу (ein grosses Konzert zu seinem Vorthail. — *Г. П.*), на котором исполнил несколько произведений собственного сочинения на фортепиано. Господин Эберль, несомненно, принадлежит к сильнейшим (как сказали бы здесь) среди местных виртуозов игры на этом инструменте и стоит наравне с госпожой Ауэрнхаммер¹, Бетховеном и господином Вёльфлем²; с той лишь оговоркой, что, в отличие от последнего, он не умеет придать своей игре достаточно нюансов и блеска...»³ Речь идет о Большом (авторском) концерте в Вене уже после возвращения Эберля из Петербурга⁴. В Петербурге Эберль был известен как капельмейстер, концертодатель и композитор, он во многом способствовал своими концертами репрезентативности музыкальной жизни города на рубеже XVIII—XIX столетий⁵. В венской рецензии его пианизм сравнивается с самыми фантастическими талантами того времени. На других страницах АМЗ можно не только почерпнуть сведения о характере Большого концерта, в котором прозвучали сочинения Эберля, но вновь обнаружить ассонансы с Петербургом.

«25 числа этого месяца г-н Эберль дал Большой концерт в свою пользу, который был встречен всеобщим восторгом. Увертюра к кантате, написанной в Санкт-Петербурге, мастерски исполнена; однако двойной концерт си-бемоль мажор поистине великолепен»⁶. Последовательное обсуждение всех номеров программы включает, кроме упомянутого, «новую симфонию Эберля ре мажор с двойной фугой в финале», вариации на марш из «Синей бороды» Гретри, сочиненные Эберлем и исполненные вместе с мисс Хохенадль (ученицей) на двух фортепиано; мадемуазель Бланжини сыграла прекрасные вариации на скрипке. По сообщению корреспондента газеты, «в целом, все шло довольно точно: только флейты были сыграны не очень удачно»⁷. Программа, о которой идет речь, — симфония, двойной концерт для фортепиано, вариации: для фортепиано и для скрипки, оркестровое сопровожде-

¹ Венская пианистка Жозефа Барбара Ауэрнхаммер (Josepha Barbara Auernhammer; 1758—1820) 25 марта 1801 года исполнила Концерт Бетховена для фортепиано с оркестром C-dur, соч. 15, как только он был завершен композитором.

² Иосиф Вёльфль (Woelffl) — знаменитый пианист конца XVIII века, обладавший редким даром импровизации, мог соперничать с Бетховеном.

³ АМЗ. 1804. 1 Febr. № 18. Sp. 294.

⁴ Значится в рубрике «отъезжающие», что позволяет установить дату его отъезда из Северной столицы (Санкт-Петербургские ведомости. 1802. 7 марта. № 19. С. 443).

⁵ См.: Порфирьева А. Л. Эберль // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 3: Р—Я / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1999. С. 290—292.

⁶ АМЗ. 1805. № 20. 13 Febr. Sp. 322.

⁷ АМЗ. 1805. № 20. 13 Febr. Sp. 322—323.

ние, — несмотря на кажущийся однородным характер — искусна. Что касается пропорций Большого концерта — это вариант, близкий к стандартам: симфония — целиком, в начале — увертюра.

Берлин, 24 февраля. 12-го числа камерный музыкант Мёзер (Möser. — Г. П.) дал концерт. Он исполнил скрипичный концерт с вариациями собственного сочинения, а вместе с Зейдлером — двойной концерт для двух скрипок Дююи¹. Молодой Мейербер сыграл сложнейшую во всех отношениях сонату для фортепиано Крамера, а господа Тауш — сочинение для трех бассетгорнов. Господин Брицци исполнил сцену Майра². Давно не звучавшие увертюры к опере Ригини «Арианна» и «Тигран»³ были заслуженно приняты публикой⁴.

Итак, Большой концерт преимущественно из лучших музыкантов эпохи: концерт с вариациями, концерт для двух скрипок Э. Дююи, увертюры к операм, написанным в конце уходящего XVIII века Винченцо Ригини; не кто иной, как Мейербер⁵, выступал в качестве вундеркинда за фортепиано — по составу классичен прежде всего наличием двух увертюр. Оба музыканта-концертодателя — К. Мёзер и К. Зейдлер, как и Людвиг Маурер — ученики Карла Хаака, — гастролировали в Петербурге. Сведения о пребывании здесь Мёзера в 1806 году не подтверждены программами, поэтому остановимся на совместном выступлении музыкантов в 1811 году.

В пятницу, 10 марта, в зале Филармонического общества первый скрипач Королевской придворной прусской капеллы Карл Мёзер «имеет честь дать большой вокальный и инструментальный концерт, в котором, помимо концерта для скрипки и Военного полонеза, оба своего сочинения, он также исполнит двойной концерт для двух скрипок с господином Зейдлером. <...> В концерте также примет участие известная драматическая артистка мадам Гебхард⁶, которая исполнит знаменитый и великолепный монолог из „Орлеанской девы“ Шиллера в сопровождении далекой и невидимой гармонии (за сценой? — Г. П.) духовых инструментов. В качестве вступления монологу будет предшествовать „Коронационный марш“ из той же пьесы в исполнении двух оркестров. Билеты по цене 5 рублей можно приобрести в квартире нижеподписавшегося в отеле „Демур“, № 37, — К. Мёзера»⁷. В анонсе отсутствуют увертюры, большой вокальный и инструментальный концерт имеет

¹ Эдуард Дююи (Eduard Dupuy; 1770—1822) — скрипач композитор, дирижер, певец.

² Иоганн Симон Майр (Johann(es) Simon Mayr (Majer, Mayer, Maier); также по-ит. Giovanni Simone Mayr или Simone Mayr; 14 июня 1763 — 2 декабря 1845).

³ «Il trionfo d'Arianna» (1793) и «Tigrane» (1795).

⁴ AMZ. 1804. 8 Febr. № 19. Sp. 366.

⁵ Годы жизни: 1791—1864.

⁶ Мария Хедвига Гебхард (1785, Пярну — 1857, Москва) — оперная певица (сопрано) и драматическая актриса.

⁷ Intelligenzblatt der Sankt-Petersburgischen Zeitung. 1811. № 18. 3 März. S. 2.

характер *дивертисмента с декламацией*, что проявится с теми или иными вариантами в последующие годы. Сравним:

Берлин. 25-го числа (25 февраля 1808. — *Г. П.*) в Театральном зале состоялась музыкальная академия в пользу Королевского камерного музыканта, господина Риттера¹ — одно из самых интересных развлечений этой зимы. Она началась с увертюры и первой сцены с хором из «Альцесты» Глюка, где мадам Шик² и господин Франц исполнили сольные партии с присущей им силой и красотой. Затем господин Риттер сыграл превосходный концерт для фагота Винтера в свойственной ему прекрасной манере, заслужив аплодисменты многочисленной публики. В заключение мадам Бетманн³ прочитала монолог из «Орлеанской девы»: «Оружие покоится, бури войны умолкли» etc. под прекрасное (невидимое) музыкальное сопровождение капельмейстера Вебера. Второе отделение открылось вариациями на тему марша Вебера из «Освящения власти» («*Weihe der Kraft*» — *Г. П.*), сочиненными молодым Мейербером и превосходно исполненными им на фортепиано. Главный эффект, как и в предыдущей постановке, создало великолепное вступление темы в сопровождении всего оркестра после каденции на фортепиано. Затем господин Риттер, под такие же бурные аплодисменты, как и в первом отделении, исполнил попури для фагота Шнайдера, включающее темы из «Праздника жертвоприношения», «Прекрасной мельничихи» etc. Затем прозвучало прекрасное трио из «Энея» Ригини: «*Ah fermate*» etc., которое великолепно исполнили мадам Бетманн, Деметриус и господин Грелль. Заключительным актом стала декламация господина дирижера Иффланда (режиссера А.-В. Иффланда. — *Г. П.*) баллады Шиллера «Путь к кузнице» («*Der Gang nach dem Eisenhammer*». — *Г. П.*) с оригинальным музыкальным сопровождением капельмейстера Вебера. Самой удивительной и вызвавшей наибольший эффект стала часть мессы, спетая *sotto voce* («*und als des Sanctus Worte kamen* etc». — *Г. П.*). Это совершенно новое начинание заслуживает всеобщего внимания, и можно надеяться, что его превосходное сопровождение вскоре станет известно благодаря публикации⁴.

Перед нами слагаемые Большого концерта, вновь дополненные декламацией под музыку, театрально-акустическими эффектами («молитва» вполголоса) и собранные вокруг виртуоза на фаготе, выступающего здесь концертодателем. Ни о каком каноне вроде бы говорить не приходится, тем не менее драматургически концерт выстроен идеально. В начале обзора подчеркнуто, что он признан одним из самых лучших *увеселений* «этой зимы». Подобные

¹ *Георг Венцель Риттер* (1748, Мангейм — 1808, Берлин) — крупнейший фэготист-виртуоз, приятель Моцарта.

² *Маргарета Луиза Шик* (Margarete Luise Schick; 1773, Майнц — 1809, Берлин) — одна из величайших певиц своего времени, в частности прославилась, исполняя большие партии Глюка на немецком языке.

³ Кристиана Бетманн (Christiana Friederike Augustine Conradine Bethmann-Unzelmann, урожденная Flittner; 1760, Гота — 1815, Берлин) добилась больших успехов как исполнительница Моцарта: Констанца в «Похищении из Серая», графиня в «Женитьбе Фигаро», Фьордиллиджи в «Так поступают все».

⁴ AMZ. 1808. № 24. 9 März. Sp. 381—382.

концерты с участием лучших певцов, как представляется, легко могли соперничать с индустрией оперы своим разнообразием в «технике» *quod libet*¹, но в серьезном вкусе конца XVIII — начала XIX века: Глюк, Ригини, А. Вебер.

Одно из ярких имен концертов рассматриваемого периода — Пьер Гара², певец, обладавший фантастическим тембром (баритон с очень широким диапазоном в три октавы), участвовал в глюковском и моцартовском репертуаре в опере, пел архангела Гавриила в «Сотворении мира» Гайдна, исполнял шансоны, был задействован в написании известного коллективного трактата Парижской консерватории «Метод пения»³. Предоставим слово рецензенту:

...Он мог подражать некоторым бравурным ариям Мары с таким же успехом, как и... Тоди... Он также умел так виртуозно имитировать манерный и бесконечно украшенный стиль Давида⁴ и других итальянцев... <...> Затем он спел с мадам Шио — Месси (из театра Фейдо) великолепный дуэт из «Армиды» Глюка и изо всех сил старался передать голосом, манерой исполнения и жестом полную отстраненность и мягкость Ринальдо с совершеннейшей преувеличенностью, что было бы невыносимо аффектировано даже на сцене: и всё это в концерте! Более того, мадам Шио, которая умеет и любит петь в хорошем, подлинно итальянском стиле, совершенно не переняла декламационного, французского тона оперной сцены, и, таким образом, даже контраст, на котором композитор построил весь дуэт и благодаря которому преувеличение Гара по крайней мере обрело бы некоторый смысл, отсутствовал. <...> Восторженные поклонники Гара, с тревогой беспокоясь за него, хлопали и аплодировали после каждой короткой тирады, которую он произносил, покрывая тем самым половину следующей, которую должна была исполнить мадам Шио. Дуэт из «Дон Жуана» Моцарта, который Гара спел с мадам Стринасакки (из итальянской оперы-буффа), не имел большего успеха. Казалось, эта певица не имела иного интереса в дуэте, кроме как продемонстрировать, насколько сильнее ее голос по сравнению с голосом мадам Шио. Последняя, вопреки характеру своей роли, фактически понизила свой совсем не слабый голос до... воркования Гара. Рядом с полным, сильным голосом итальянки голос Гара теперь казался поразительно слабым. Ни один из них не уловил духа Моцарта; оба исполнили его в современной итальянской манере⁵. Наконец, Гара

¹ Квóдлибет (*ср.-лат. quodlibet*, от *лат. quod libet* — «что угодно»). *Durcheinandermischmäs* (*нем.*).

² Пьер-Жан Гара (Pierre-Jean Garat; 1764—1823, Париж) — французский певец, композитор, преподавал в Парижской консерватории.

³ *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris. Les principes du chant et des exercices pour la voix*. Leipzig, 1805. Школа подробно обсуждалась на страницах AMZ. См.: AMZ.1805. 6 Febr. № 19. Sp. 293—299.

⁴ Джакомо Давид (1750—1830) — баритональный тенор конца XVIII — первой четверти XIX века.

⁵ В рецензии показано вокальное исполнение как совокупность французской академической манеры, староитальянской техники и современного *bel canto* — красноречивое свидетельство времени.

спел полонез из Тренто¹, нарочито осовремененный, с бесчисленными украшениями и филигранными штрихами: он исполнил его с такой безупречной чистотой и непревзойденным мастерством, что все любители... барочного пения имели полное право быть в полном восторге. Все потребовали бис. Вместо этого из-за кулис внезапно появилось небольшое фортепиано. Гара, почти теряя сознание, опустился на стул перед ним и, аккомпанируя себе несколькими пальцами, спел очень красивый, полный чувства, трагичный романс, с большой душой и экспрессией. Здесь он был совершенно в своей стихии. Романсы, особенно на баскском диалекте, он исполняет с непревзойденной правдой и изяществом... <...> В инструментальной части этого концерта выделялся лишь один скрипичный концерт; но и он был такого редкого совершенства, какое только можно было ожидать услышать здесь у Роде. Лафон — имя молодого, скромного виртуоза... который сыграл свой концерт с чистотой, изяществом и уверенностью, какие можно найти только у величайших виртуозов².

Дирижировал оркестром сам концертодатель — Гара, зал был битком. Это вариант Большого концерта, рассчитанный на музыканта-легенду, театральные эффекты (жестикуляция, костюм Гара, временами пение под собственный аккомпанемент и манерное дирижирование оркестром), тем не менее близок к стандартам: симфония — целиком, в начале — увертюра. Подчеркнем, что рамочная конструкция Большого концерта не всегда выдерживалась, но обязательное условие — принцип антуража, поддержки или дополнения, как правило, соблюдалось. В этом концерте Лафон служил контрастным дополнением. В концерте вновь упомянуты имена, причастные к службе в Дирекции театров и, соответственно, к концертам в Петербурге. И если о Лафоне³ или о Роде можно почерпнуть архивную информацию относительно их выступлений в Петербурге, то о Гара — напротив. Подчеркнем, что имя Гара было связано с Родом в связи с общими музыкальными гастрольями. В конечном итоге Род оказался в Петербурге в начале 1803 года⁴. Однако некоторые общедоступные источники (словари) упоминают о приезде в 1802 году в Петербург Гара; сведений о его концертах, к сожалению, пока не обнаружено.

¹ *Витторио Тренто* (Trento; 1761, Венеция — 1833, там же или в Лиссабоне) — итальянский композитор. Обучался в Венеции у Ф. Д. Бертони. Работал оперным концертмейстером и с 1806 года дирижером Итальянского оперного театра в Амстердаме, затем в Лиссабоне.

² Garat und sein öffentliches Konzert // AMZ. 1804. 15. Febr. № 20. Sp. 326—328.

³ См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Ед. хр. 55. Список служащим от императорской театральной дирекции служителей и артистов. 1814.

⁴ См.: *Берфорд Т. В.* Первый скрипач Бонапарта при дворе русского императора: Неизвестный Пьер Род // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 245—266.

Примером кводлибета, типичного для первого десятилетия в Петербурге, могут послужить «большие вокальные и инструментальные концерты» контрабасиста Д. Даль'Окка. Представитель известной итальянской семьи музыкантов, он выступал организатором серии концертов, как и К. Кавос, поскольку именно певцы императорских трупп принимали активное участие в подобных Extra-концертах¹. В мультикультурном Петербурге Даль'Окка «поставил» концерт из четырех отделений «при участии четырех наций». Приведем анонс на языке оригинала:

Erster Theil, russisch

1) Ouverture von Cherubini

2) Dlle Maria Straebe wird eine russische Bravour-Arie von Martini² singen

3) Herr Domenico Dall'Occa wird auf dem Kontrebasse eine russische Arie mit Variationen von Vincenti spielen

4) Dlle Fodor, die Herren Samoilow und Gulajew werden ein Trio von Cавos singen

Zweiter Theil, französisch

5) Dlle Fodor wird eine Arie von Cimarosa singen mit Begleitung des englischen Horns durch den Herrn Ferlendis³

6) Herr Berwald⁴ wird ein Konzert von seiner Kompozizion auf der Violine spielen

7) Herr Feuillide wird eine Arie von della Maria

8) Dlle Rose Kempfer wird ein Trio (*Souvent l'amour*), arrangirt durch den Herrn Ellmenreich, mit Begleitung des Fortepiano und Guittarre, mit den Herren Zeibig und Ellmenreich singen

Dritter Theil, italienisch

9) Dlle Brück'l wird eine Scene und Polonaise von Neukom singen

10) Herr Ferlendis wird von seiner Kompozizion Variationen aus der Romanze *Vous me quittez pour aller à la gloire* (Вы покидаете меня, чтобы идти за славой. — Г. П.) auf dem englischen Horne spielen

¹ Extrakonzert — определение из периодики, использовалось чтобы подчеркнуть особый характер и масштаб концерта.

² В. Мартин-и-Солер (Vicente Martín y Soler; 1754, Валенсия — 1806, Санкт-Петербург). Принадлежность Марии Штребе к оперной труппе установить не удалось.

³ Итальянский музыкант Анжело Ферлендис — брат Алессандро Ферлендиса, сын блистательного виртуоза игры на кларнете и английском рожке, инструментального мастера и композитора (моцартовского музыканта) из Бергамо Джузеппе Ферлендиса. Анжело Ферлендис, согласно архивным документам, дважды прерывал свою службу в Дирекции императорских театров, неоднократно выступал сам устроителем больших концертов, в которых он мог играть и на гобое, и на английском рожке, владел также фаготом.

⁴ См.: Ковалевский Г. В. Бервальд // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 15: XIX век. 1801—1861. Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2019. С. 313—315.

11) Herr Samoilow wird eine Arie von Antonolini

12) Dlle Rose Kempfer wird eine Arie von Rolla mit Begleitung einer Viola obligato durch den Herrn Metz

13) Dlle Maria Straebe und Herr Zeibig werden ein Duett von Sarti singen

Vierter Theil, deutsch

14) Dlle Brück'l und Herr Zeibig werden ein Duett von Salieri [singen]

15) Dlle Rose Kempfer, die Herren Zeibig und Ellmenreich werden ein Trio von Mozart singen

16) Финал.

Bill. 5 Rub in Wohnung des Dall'Occa¹.

Несмотря на кводлибет, каждая из четырех частей симметрична и, кроме последней, содержит по четыре номера. На месте и рамочная конструкция — увертюра Керубини (показательно для времени), номер под названием «финал» — в конце. Ни одного музыканта-инструменталиста в статусе «гастролера-виртуоза», замечательные вокалисты оперных трупп — русской, французской и немецкой²: В. М. Самойлов, Ж. Фодор-Менвьель, Ж. Брюкль, Р. Кемпфер, Б. Цейбих, И. Эльменрейх; все исполнители принадлежат местному музыкальному сообществу. Принцип дополнения выполняют инструментальные номера — инструменталисты высочайшего уровня: контрабасист Д. Даль'Окка, гобоист (английский рожок) А. Ферлендис (в то время прервавший контракт с Дирекцией) и скрипач Бервальд.

Композиторские имена так или иначе связаны с петербургским музыкальным ландшафтом — Нейком, Мартин-и-Солер, Сарти, Чимароза, Кавос. Заметна адаптация музыкальных контекстов и «присвоение» культур друг другу: *russische Bravour-Arie!* Имела значение общность репертуара: Ферлендис, например, в 1800 году возвратился в Италию и сыграл там *primo* английского рожка и фюгата в представлении оперы *seria* «Pirro» Паизиелло в театре в Вероне, тогда же принимал участие в исполнении оперы Пьетро Винтера «Arianna e Teseo», в совместных выступлениях с отцом играл летом 1800 года в Виченце при исполнении двух опер: «Il ritorno di Serse» Себастиано Назолини и «Gli Orazi e i Curiazi» Доменико Чимароза.

Подобный по составу дивертисмент мы не встречали в других музыкальных центрах. С одной стороны, смешанный репертуар в лице Сарти, Сальери, Делла Мария, Ролла, музыкальные инструменты использованы облигатно.

¹ Intelligenzblatt der Sankt-Petersburgischen Zeitung. 1810. Freitag. 24 März. № 24. S. 1—2.

² «После того как контракты труппы Казасси закончились в 1806 г. и до 17 января 1827 г. в Петербурге не было Итальянской оперы», — подчеркивает А. Л. Порфирьева. См.: Порфирьева А. Л. Две папки // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 127.

С другой — переложения для фортепиано и гитары (в качестве сопровождения вокального трио), обозначена мода на сочинение вариаций на русские темы. В целом Большой концерт отличается разнообразием. Названия многих сочинений отсутствуют, в последнем номере (сообразно местному репертуару), видимо, прозвучало трио Моцарта из «Волшебной флейты».

Заметим, что модель «большого вокального и инструментального концерта», найденная еще в конце XVIII века, в первое десятилетие XIX столетия не была устойчивой; ее наполнение менялось в зависимости от устройства концерта, его вкусов и окружения. В развернутом виде обращает на себя внимание привязка к двум составляющим — вокальное и инструментальное. Под вокальным понимается достаточно широкий спектр — арии, дуэты, песни, сцены. Инструментальное начало включало концерты, вариации, инструментальные дуэты, редко части симфоний, увертюры являлись нормой.

ВЫВОДЫ. Большой концерт в первом десятилетии XIX века структурно не завершен, роль симфонии в этом десятилетии отведена Гайдну; интересно, что симфония Es-dur Эберля исполнялась в одном концерте с Третьей симфонией Es-dur (op. 55) Бетховена и оказалась более во вкусе рецензента, при этом поклонника Бетховена¹.

Вкусы еще глубоко укоренены в классицизме и в opera-seria, музыканты — очень известные виртуозы — выходцы из капелл — редко играли свои сочинения, а ориентировались на наиболее оригинальных композиторов (не только гениев) своей эпохи. Однако шло и накопление композиционных навыков исполнителей-виртуозов, так, например, вот новость: творец французской grand opéra — Мейербер — также отметился как молодой виртуоз вариациями для фортепиано.

В оперных мегаполисах — Париже, Вене, Берлине — вокальная составляющая Большого концерта определялась выдающимися достижениями: арии, ансамбли из сочинений Глюка, Моцарта, Майра — учителя Доницетти, композитора, чье творчество определяет потенцию развития итальянской оперы в XIX веке; в Петербурге — по объективным причинам оперный репертуар несколько более анахроничен. Виртуозный элемент здесь более выделен в *композицию для своего инструмента* за счет гастрوليрующих и местных виртуозов.

В целом первое десятилетие XIX века, связанное многими общими именами и эстетическими установками, неповторимо в своих вариантах Боль-

¹ О симфонии Бетховена: «В ней нет недостатка в ярких и красивых пассажах, в которых невольно угадывается энергичный, талантливый дух ее создателя; но зачастую она словно полностью теряется в неупорядоченности. <...> Симфония Эберля в ми-бемоль мажоре снова была чрезвычайно приятной, и действительно, в ней так много прекрасного и сильного, она обработана с таким гением и мастерством, что она вряд ли не произведет впечатление везде, где ее хорошо отрепетировали» (AMZ. 1805. 13 Febr. № 20. Sp. 321).

шого концерта, не «разбавленного» еще новыми достижениями виртуозов, как это будет позже, и жидется на первоклассных образцах музыкального искусства и прославленных именах исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березовчук Л. Н.* Концертная жизнь в СПб 18 в. // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2: К—П / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 92—102.
2. *Берфорд Т. В.* Первый скрипач Бонапарта при дворе русского императора: Неизвестный Пьер Род // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 245—266.
3. *Климовицкий А. И.* Гайдн // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1996. С. 214—226.
4. *Климовицкий А. И.* Моцарт // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2: К—П / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 224—242.
5. *Ковалевский Г. В.* Бервальд // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 15: XIX век. 1801—1861. Персоналии: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2019. С. 313—315.
6. *Порфирьева А. Л.* Две папки // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 127—176.
7. *Порфирьева А. Л.* Эберль // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 3: Р—Я / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1999. С. 290—292.
8. *Шумилин Д. А.* Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 1830-е годы. Хронограф // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век. 1801—1861 / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2014. С. 222—291.
9. *Lichtenfeld M.* Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert // Musica. 1977. Vol. 31. Heft 1. S. 9—12.
10. *Thrun M.* Das Konzertwesen Mittel- und Osteuropas in geschichtlicher Darstellung: Anspruch und Wirklichkeit // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. 2012. Heft 13. S. 82—97.

Карл Гутхейль и Александр Гречанинов (к истории нотоиздательского дела в России)

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

*Кандидат искусствоведения, независимый
исследователь, музыкальный издатель
(Дрезден, Германия)*

E-mail: dglomtev@yandex.com

Аннотация

На основе документов из Российского государственного архива литературы и искусства реконструируется история деловых отношений между композитором А. Т. Гречаниновым и музыкальным издательством «А. Гутхейль». Сохранившиеся договоры, охватывающие временные рамки с 1902 по 1917 год, не только позволяют привязать факт продажи того или иного сочинения к будущей его публикации. Особый интерес представляют формулировки условий передачи музыкальных произведений — в них прослеживается тенденция к расширению полномочий издателя, спаренная с существенным урезанием прав композитора. Данные тезисы подкрепляются осуществленной впервые публикацией текста нескольких договоров.

Ключевые слова

музыкальное издательство, издательский договор, гонорар, ассортимент, Гутхейль, Гречанинов.

Для цитирования

Ломтев Д. Г. Карл Гутхейль и Александр Гречанинов (к истории нотоиздательского дела в России) // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 25–35.

Carl Gutheil and Alexander Gretchaninov: A Chapter in the History of Russian Music Publishing

LOMTEV DENIS G.

*PhD (History of Arts), Independent
Researcher, Music Editor
(Dresden, Germany)*

E-mail: dglomtev@yandex.com

Abstract

This study reconstructs the business relationship between composer Alexander Gretchaninov and the music publishing house *A. Gutheil*, based on documents from the Russian State Archive of Literature and Art. The preserved contracts, covering the time frame from 1902 to 1917, do more than just link the sale of a given composition to its future publication. The descriptions of the terms for the musical works' transfer are of particular interest. They reveal a trend towards expanding the publisher's authority, joint with a substantial reduction of the composer's rights. These arguments are supported by the first-ever publication of the text of several contracts.

Keywords

music publishing house, publishing contract, royalties, catalog, Gutheil, Gretchaninov.

В середине августа 1915 года «Русская музыкальная газета» оповестила читателей о состоявшейся за полтора месяца до этого сделке: Карл Гутхейль продал принадлежавшее ему музыкальное издательство супругам Кусевицким, Сергею Александровичу и Наталии Константиновне. Помещенная в рубрике «Разные известия» заметка выставяла прежнего владельца не в самом приглядом виде:

С. А. Кусевицкий приобрел за 300 тыс.[яч] рублей московскую издательскую фирму К. Гутхейля, являющуюся, между проч.[им], собственницей прав на издания «Русалки» Даргомыжского, 3-х опер Серова, произведений Рахманинова и т. д. Этому обстоятельству можно только порадоваться, т. к. фирма Гутхейля палец о палец не ударила, чтобы крупные произведения русских композиторов были бы изданы с должной тщательностью — несмотря на популярность опер Даргомыжского и Серова, они и до сих пор не появились в издании печатных оркестровых партитур (партитура «Юдифи» была издана за казенный счет, также как раньше партитуры Глинки были изданы за счет Л. И. Шестаковой); К. Гутхейль ограничивался перепечаткой старых досок Стелловского, от которого он приобрел многие издания в середине 1880-х годов. Теперь, с переходом издательства в руки культурного музыкального деятеля, можно надеяться, что и отношение к этим произведениям перестанет быть торгашеским¹.

Предвзятое освещение упомянутого события сопряжено здесь с умалчиванием об одних фактах и искажением других. Издательство перешло к Кусевицким 28 июля 1915 года, а ровно за два месяца до этого, 28 мая, магазин и контора Гутхейля, как и другие принадлежавшие немцам предприятия в центре Москвы, стали жертвами печально известного погрома. Учитывая обострившуюся политическую обстановку, Гутхейль не без основания сомневался в будущем семейного дела, продажа которого казалась ему

¹ Русская музыкальная газета. 1915. № 33—34. Стб. 530.

пусть и крайне болезненным, но единственно верным решением в сложившейся ситуации.

Для С. А. Кусевицкого же, с его амбициозными планами, но скромными познаниями в нотоиздательском деле, владение именитым предприятием¹ сулило заманчивые перспективы. В основном они касались прав публикации, полученных частью непосредственно у композиторов, частью в результате покупки имущества издательств-конкурентов. Наиболее известны приобретенные К. Гутхейлем в 1885 году у преемников Ф. Т. Стелловского гравированные нотные доски музыкальных произведений вместе с соответствующими правами их использования, унаследованные сразу от восьми лиц, включая И. Д. Герстенберга, одного из первых петербургских музыкальных издателей².

Произведения, оказавшиеся таким образом в собственности фирмы, были включены в вышедший вскоре «Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль» на 1886 год. Среди них есть оперы (в том числе упомянутые в приведенной выше заметке из «Русской музыкальной газеты»), представленные как клавирами целиком, так и отдельными номерами: «Аскольдова могила» А. Н. Верстового, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского, «Рогнеда», «Юдифь» и «Вражья сила» А. Н. Серова; значимые сочинения Глинки — «Камаринская», «Вальс-фантазия», обе оперы и отдельно их увертюры — предлагаются в виде партитур³.

Не менее известным достижением фирмы, отмеченным в научной и справочной литературе, является публикация музыки С. В. Рахманинова⁴. Гут-

¹ Основанное на базе музыкального магазина, открытого в 1859 году московским купцом третьей гильдии Александром Богдановичем Гутхейлем (Alexander Gutheil, 1818–1882), издательство «А. Гутхейль» (A. Gutheil) в 1882 году перешло к его сыну Карлу (Carl Friedrich Gutheil, 1851 — после 1921), руководившему семейным делом под той же торговой маркой. На момент продажи предприятие, будучи поставщиком Двора Его Императорского Величества, комиссионером Императорских театров, Мариинского Донского института, а также Нижегородского и Нерчинского отделений Русского музыкального общества, входило в число лидеров отрасли, сформировавших развитую отечественную музыкальную инфраструктуру.

² См.: Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928. С. 40; Ломтев Д. Г. Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 98.

³ Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская типография, 1886. С. 25, 31, 34–38, 45–47.

⁴ Марков И. М. Гутхейль // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гонд—Корсов. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 121; Norris G. Gutheil // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 10. London: Macmillan, 2001. P. 602; Ломтев Д. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. S. 62; Ломтев Д. Г. Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова // Временник Зубовского института. 2025. № 3. С. 26–39.

хейль сам проявил инициативу, предложив девятнадцатилетнему выпускнику Московской консерватории напечатать оперу «Алеко», Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 1, две пьесы для виолончели и фортепиано ор. 2 и шесть романсов ор. 4. Став впоследствии главным издателем его сочинений, Гутхейль на долгие годы закрепил за собой репутацию покровителя талантливых современных композиторов, причем, как вспоминает Рахманинов, покровителя весьма щедрого: «Гутхейль платил за мои произведения неслыханные по тем временам для России деньги. За каждый романс — двести пятьдесят рублей, в то время как в издательстве Беляева высшей ставкой за романс было сто рублей — без всяких исключений»¹.

Из современных Гутхейлю композиторов Рахманинов был самым известным фаворитом его издательства, но не единственным, ведь с 1902 года фирма с немалым успехом занималась продвижением опусов А. Т. Гречанинова. Об их сотрудничестве известно немного, а некоторые данные и вовсе ошибочны². Обнародованная ниже архивная документация позволяет более точно проследить историю этих деловых отношений и, кроме того, проливает свет на актуальные тогда правовые нормы в данной отрасли музыкальной инфраструктуры.

К моменту знакомства с Гутхейлем Гречанинов уже имел опыт общения с издателями. Ю. И. Гилькнер, владелец магазина «Московская лира», напечатал в 1890 году три его романса; М. П. Беляев выпустил в 1894 году Первый струнный квартет и несколько романсов, но отказался от дальнейшей публикации вокальной музыки композитора, вследствие чего тот перешел к П. И. Юргенсону³.

О тарифах конкурентов Гутхейль наверняка был хорошо осведомлен и при первом же контакте с Гречаниновым в конце ноября или начале декабря 1901 года сделал ставку на высокий гонорар, что, судя по мемуарам композитора, возымело нужный издателю результат переговоров:

Я перешел к Юргенсону, а тут вдруг Гутхейль, прослышав об успехе оперы [«Добрыня Никитич»], приехал ко мне и предложил блестящие условия. Я не дал ему сразу окончательного ответа, сказав, что должен переговорить с Юргенсоном. Когда я передал Юргенсону условия, предложенные мне Гутхейлем, а именно 2.000 рублей при подписании контракта и 1.000 рублей при условии, что опера пойдет не менее десяти раз в первый год, Юргенсон сказал, что таких условий он предложить мне не может. Мы решили, что со своими духовными сочинениями я остаюсь у него, а светские буду отдавать Гутхейлю⁴.

¹ *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. С. 91.

² *Толпакова О. М.* Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. СПб.: Композитор, 2007. С. 129, 137.

³ *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. New York: Изд. «Нового журнала», [1951]. С. 36, 53.

⁴ Там же. С. 82.



В тех же мемуарах описывается и конфликт, случившийся зимой 1910/11 года и положивший конец этой, казалось бы, вполне продуктивной совместной работе. Ему предшествовало участие Гречанинова в конкурсе концертно-просветительской организации «Дом песни» на лучшую гармонизацию к десяти народным песням на стихи Р. Бернса, победителем в котором стал С. Л. Толстой:

Находя все-таки свои песни стоящими внимания, я послал Гутхейлю письмо, в котором предлагал ему издать эти песни. Конечно, я не скрыл от него, что эти песни были на конкурсе и премии не получили. На письмо мое Гутхейль ответил мне, чтобы я прислал ему песни, что он их «посмотрит». Я тогда написал ему, что я вырос из того возраста, когда композиторы дают издателям свои сочинения для просмотра, и что я пришлю ему песни только в том случае, если, как всегда, доверяя мне, он напишет, что берет их без всяких оговорок. Очевидно, смущаемый тем, что песни не прошли на конкурсе, Гутхейль, всегда дружески ко мне относившийся, не этот раз упрямо настаивал на своем. Я написал ему еще раз, что на его требование не пойду и таким образом у нас произошел разрыв¹.

В действительности же разрыв оказался приостановкой деловых отношений на три с лишним года, в течение которых Гречанинов печатался у Ю. Г. Циммермана². В начале 1914 года он вновь сотрудничал с Гутхейлем

¹ Гречанинов А. Т. Моя жизнь. С. 103.

² Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. S. 24, 27.

вплоть до упомянутого немецкого погрома в Москве, а после покупки предприятия Кусевскими публиковал свои опусы уже у них.

Сохранившиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства двадцать три договора между А. Т. Гречаниновым и издательством «А. Гутхейль» охватывают временной промежуток с 29 апреля 1902 года по 14 августа 1917 года и представляют собой заполненные от руки бланки.

Договоры А. Т. Гречанинова с издательством «А. Гутхейль»

Дата оформления договора	Объект договора / Цена договора (если указана)
29.04.1902	Симфония № 1 ор. 6; романсы «Как ангел неба безмятежный», «Чуть только я песню слышу», «Сирена», «Птичка», «С тобою мне побыть хотелось»
17.09.1902	Романсы «О, если будешь ты, дитя» и «В полусне»
04.12.1902	Вокальные квартеты для смешанных голосов «Несжатая полоска» и «Нас веселит ручей» ор. 30; музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» ор. 23; песня Гусляра из музыки к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоанович»
26.04.1903	«Ай-дуду», шесть детских песен на народный текст ор. 31
25.09.1903	Концертная ария «Не забывай» ор. 32, романсы «Люди спят» и «В письме»
28.09.1904	Четыре басни И. Крылова ор. 33 для голоса и фортепиано
12.10.1904	Две музыкальные картинки на тексты В. Брюсова ор. 35 для голоса и фортепиано
04.05.1905	Две басни И. А. Крылова ор. 36 для смешанного вокального квартета, Deux Morceaux pour piano (Impromptu, Prélude) ор. 37; романсы «На нивы желтые» и «Розовый отблеск заката»
22.04.1906	Трио с-moll ор. 38 для скрипки, виолончели и фортепиано
11.09.1907	«Ручеек»: четыре пьесы для детского (старшего возраста) или женского хора с сопровождением фортепиано ор. 40; Два дуэта ор. 41 для сопрано (или тенора) и альты (или меццо-сопрано) с сопровождением фортепиано
12.03.1908	«Письмо», концертная ария для сопрано с сопровождением оркестра ор. 42 (клавираусцуг); «Осенние мотивы», две пьесы для пения и фортепиано ор. 43
04.03.1909	«В деревне», четыре детских хора с сопровождением фортепиано ор. 45; «Времена года», четыре хора для детей старшего возраста с сопровождением фортепиано ор. 46

Договоры А. Т. Гречанинова с издательством «А. Гутхейль»

23.10.1909	«Снежинки», десять песен из детского мира для одного голоса с фортепиано ор. 47; «Цветы зла», пять стихотворений Ш. Бодлера для одного голоса с фортепиано ор. 48
19.10.1909	Вторая симфония ор. 27
08.11.1910	Романсы «Сначала страдал я жестоко» и «Молчание»
18.01.1914	<i>Aux Temps heureux</i> , три песни на текст Андрея Белого для голоса с фортепиано ор. 64 / Цена договора: 500 рублей
13.03.1914	«Жаворонок», три детских хора с сопровождением фортепиано ор. 67 / Цена договора: 300 рублей
22.03.1914	«Хвалите Бога», кантата ор. 65; «Пчелка», шесть детских хоров с сопровождением фортепиано ор. 66 / Цена договора: 2.100 рублей
26.01.1915	«Две музыкальные картинки» ор. 68 для высокого голоса с оркестром; Две песни Лады для сопрано с сопровождением фортепиано ор. 69; Два духовных хора («О Тебе радуется», «Слава в вышних Богу») для смешанного хора без сопровождения ор. 71; романсы «Тишина» ор. 72 № 1, «Иду в лесу» ор. 72 № 2 и «Вечер» ор. 72 № 3, «Улыбаясь мечтам» и «Глупое сердце» / Цена договора: 1.600 рублей
18.03.1916	«У криницы», триптих для голоса с фортепиано на стихи Вяч. Иванова ор. 73; шесть романсов ор. 74 / Цена договора: 1.575 рублей
18.10.1916	«Песни Гафиза» для голоса в сопровождении фортепиано ор. 76; романсы «Веселись, о сердце-птичка» и «В царство розы и вина приди» / Цена договора: 1.400 рублей
18.02.1917	Три великорусские песни для женского квартета или хора ор. 77 / Цена договора: 300 рублей
14.08.1917	Песнь о свободе («Пока грозит свободе враг») для тенора с фортепианным сопровождением и мужского хора <i>ad libitum</i> / Цена договора: 300 рублей

В тексте формуляра, примененного для заключения первых пятнадцати договоров, то есть с начала сотрудничества до перехода к Ю. Г. Циммерману, устанавливаются условия передачи издательского права и удостоверяется факт его продажи Гутхейлю без указания конкретной суммы гонорара, как в нижеследующем документе от 4 декабря 1902 года (здесь и далее в воспроизведении текста договора вписанные от руки данные выделены курсивом):

Москва *тысяча девятьсот второго года Декабря четвертого дня* я ниже подписавшийся *Свободный Художник Александр Тихонович Гречанинов* сим удостоверяю, что продал издателю потомственному почетному гражданину **Карлу Александровичу Гутхейль** в вечное и потомственное владение обозначенные в нижеследующем списке *четыре* сочинения, ранее сего никому *он* не про-

данные и не уступленные, с тем, что он, Гутхейль, имеет исключительное право издавать он~~ые~~ в свою пользу в России и за границею, по своему усмотрению, в неограниченном числе изданий и экземпляров, в первоначальном виде или в переложениях и на каком ему, Гутхейль, угодно языке. Договоренный гонорар от К. А. Гутхейль получил сполна *Свободный Художник Александр Тихонович Гречанинов*

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

- 1) Вокальный квартет № 1. „Несжатая полоска“,
- 2) " " " № 2. „Нас веселит ручей“,
- 3) Песнь Гусляра,
- 4) Музыка к „Снегурочке“.

А. Т. Гречанинов¹



¹ РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 4.

На момент заключения договоров с издательством после трехлетней паузы текст формуляра претерпел изменения. В нем теперь прописывалась цена сделки, а в формулировках, касающихся передачи авторских прав, расширились полномочия издателя; кроме того, в текст были включены устройства механического воспроизведения звука, всё больше завоевывающие тогдашний музыкальный рынок. Один из образцов этого типа договора представлен ниже:

Тысяча девятьсот *четырнадцатого* года *Марта тринадцатого* дня, я нижеподписавшийся *Свободный Художник Александр Тихонович Гречанинов* сим передаю Статскому Советнику **Карлу Александровичу Гутхейль**, торгующему под фирмою **А. Гутхейль** в Москве, и его правопреемникам навсегда и для всех стран, в полном объеме, мое исключительное и неограниченное авторское право во всех видах его осуществления, как то: воспроизведения путем печати и других графических способов умножения, распространения и исполнения, равно как и всякие другие, принадлежащие мне как автору, исключительные правомочия, в том числе право публичного исполнения, право переложения на инструменты, воспроизводящие музыкальные произведения механически (граммофоны, фонографы, пианолы и т. п.) и право перевода на другие языки, — на произведения мои *три сочинения*.

ор. 67. № 1. Ты запой, жавороночек

~ № 2. Про зайньку

~ № 3. Про воробья

Переданные мною **К. А. Гутхейль** права распространяются на все издания, независимо от их количества, а вместе с тем ему принадлежит исключительное право составления и издания всех родов сокращений, извлечений, переложений и переработок вышеозначенных произведений. Сверх того я уступаю **К. А. Гутхейль** следующие правомочия: 1) переуступать вышеозначенные права в целом или частями третьим лицам по своему усмотрению, 2) вносить целесообразные дополнения, сокращения или изменения в текст заглавного листа и обложки, 3) определять срок выпуска произведения в свет по своему усмотрению, 4) назначать продажные цены и подвергать таковые впоследствии изменениям. Если бы срок авторского права был продлен законом или район охраны был расширен путем международных договоров, то эти продления и расширения авторского права входят в состав настоящей передачи, равно как и всякие другие расширения авторских правомочий. Причитающийся мне по сему договору от **К. А. Гутхейль** гонорар *триста рублей получил сполна*.

*А. Гречанинов*¹

И, наконец, хронологически последние четыре соглашения заключались уже с новыми владельцами издательства, четой Кусевицких, хотя их имена в текстах не упоминаются. Формуляр получил название «Договора об отчуждении автор-

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 18.

ских прав», его формулировки стали еще многословнее, они давали еще больше преференций издателям, но при этом существенно урезали в правах автора:

Словом, я, *Гречанинов*, не оставляю в своем распоряжении или собственности никаких, без всякого исключения, прав на означенные мои произведения: ни авторских, ни прав изъавления, согласия на те или иные действия издателя, на кои закон требует согласия автора, ни каких-либо иных, ни существующих, ни впредь за мною, *Гречаниновым*, по закону могущих быть признанными, и все таковые мои права передаю сполна названной фирме и ее правопреемникам. Причем я, *Гречанинов*, отказываюсь: от заимствования мелодий из означенных моих произведений для других моих композиций, от включения таковых произведений в полное издание моих произведений (таковое включение может иметь место только с согласия названной фирмы или ее правопреемников) и от пользования текстами, послужившими материалом для моих вышеписанных произведений, или их переводами для моих других композиций¹.

Согласно припискам в конце этих документов, Гречанинов все-таки сумел добиться двух уступок. Он закрепил за собой право публичного исполнения собственных сочинений и право долевого участия в прибыли от продажи их звукозаписей. В целом же, принимая во внимание по существу кабальные для композитора условия последних договоров, «торгашеское» отношение к приобретенным произведениям, о чем выпренно сообщалось в цитированной выше заметке из «Русской музыкальной газеты», было свойственно скорее Кусевицким, нежели Гутхейлю.

Впрочем, финансовые показатели предприятия под руководством новых хозяев неуклонно снижались, что отчасти объясняется экономическим кризисом военных лет. С национализацией отрасли в советское время активы частных фирм данного профиля перешли в руки государства, а дореволюционные договорные обязательства потеряли юридическую силу. Благодаря этому Государственное музыкальное издательство сумело быстро наладить работу, печатая новые тиражи уже вышедших изданий, в том числе и произведения Гречанинова, впервые опубликованные Карлом Гутхейлем. Таким образом, плоды их сотрудничества, в свое время способствовавшие популярности композитора и укрепившие репутацию издателя как распространителя современной музыки, использовались в становлении советского нотоиздательского дела.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. New York: Изд. «Нового журнала», [1951]. 153 с.
2. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская типография, 1886. 48 с.
3. *Ломтев Д. Г.* Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова // Временник Зубовского института. 2025. № 3. С. 26—39.

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 24 об.

4. *Ломтев Д. Г.* Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 92—99.
5. *Марков И. М.* Гутхейль // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гонд—Корсов. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 121.
6. *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. 248 с.
7. *Томпакова О. М.* Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. СПб.: Композитор, 2007. 188 с.
8. *Юргенсон Б. П.* Очерк истории нотопечатания. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928. 191 с.
9. *Lomtev D.* Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Bureau, 2012. 264 S.
10. *Lomtev D.* Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S.
11. *Norris G.* Gutheil // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 10. London: Macmillian, 2001. P. 602.

Цитата в музыкальном искусстве — критерии атрибуции

ДЕНИСОВ АНДРЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются критерии атрибуции музыкальных цитат, позволяющие дифференцировать их по отношению к другим формам межтекстовых взаимодействий, в первую очередь — неосознанным заимствованиям. Отмечается необходимость учета как конкретного художественного контекста использования цитат, так и исторической изменчивости в интерпретации разных форм интертекстуальности (в частности, это касается понятия «плагиат»). Кроме этого, анализ цитат связан с установлением специфических особенностей их внутри-текстовой и внетекстовой организации. К первой относятся все структурно-семантические параметры, содержащиеся в данном произведении (границы материала, приемы трансформации первоисточника), ко второй — внешние обстоятельства, детерминировавшие и выбор первоисточника, и его трактовку (например, посвящение произведения какому-либо лицу или политическому событию). В заключение на конкретных примерах показаны практические аспекты изучения музыкальных цитат, в их числе — явления анахронизма и криптоцитаты.

Ключевые слова

цитата, атрибуция, контекст, точка зрения, анахронизм, криптоцитата.

Для цитирования

Денисов А. В. Цитата в музыкальном искусстве — критерии атрибуции // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 4 (51). С. 36–44.

Quotation in Musical Art: Criteria for Attribution

DENISOV ANDREY V.

Doctor of Arts, Professor, N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory; Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Abstract

The article examines the criteria for attributing musical quotations, which allow for their differentiation from other forms of intertextual interaction, primarily unconscious borrowing. It emphasizes the need to consider both the specific artistic context in which a quotation is used and the historical variability in interpreting different forms of intertextuality (particularly concerning

the concept of *plagiarism*). The analysis of quotations involves identifying the specific features of their intratextual and extratextual organization. The former encompasses all structural and semantic parameters contained within the work itself — the boundaries of the quoted material and the techniques used to transform the original source. While the latter involves external circumstances that determined both the choice of the original source and its interpretation — the dedication of a work to a specific person or political event. By way of conclusion, the article demonstrates practical aspects of studying musical quotations through specific examples, including the phenomena of anachronism and crypto-quotations.

Keywords

quotation, attribution, context, point of view, anachronism, crypto-quotation.

Цитирование как художественный прием можно встретить в музыке многих авторов — хорошо известно, что он получил распространение в искусстве различных стилевых направлений. Тем не менее исследований, в которых материал цитат был бы подвергнут систематизации, фактически не существует¹. Между тем именно цитаты могут подчас «рассказать» о произведении больше, чем оно само. Причины столь парадоксальной ситуации вполне очевидны: 1) как ни странно, до сих пор не всегда остается понятным, что можно считать цитатой, а что нет; 2) отсутствуют четкие критерии *структурных границ* цитаты (особенно — ее окончания); 3) материал цитаты оказывается весьма *изменчивым* по сравнению с первоисточником; 4) *конкретные проявления* принципа цитирования весьма многообразны.

По этим причинам установление отличий между цитированием как осознанным воспроизведением фрагмента иного текста (своего или чужого) и другими сферами межтекстовых взаимодействий при анализе неизбежно вызывает трудноразрешимые вопросы. В одних ситуациях заимствованный материал имеет четкие синтаксические параметры, в других — нет. Иногда он проводится однократно, иногда — многократно повторяется, причем в различных модификациях, а подчас становится объектом развития, переставая в результате быть областью чужих смыслов. Сама степень изменчивости цитируемого материала нередко оказывается очень высокой, максимально затрудняя ее однозначную дефиницию. Может складываться парадоксальная ситуация, когда абсолютно точное совпадение темы с чужим текстом *нельзя* считать цитатой, а достаточно сильно видоизмененный фрагмент — ею *является*.

¹ За исключением работ, посвященных творчеству конкретных авторов (в их числе — Ч. Айвз, И. С. Бах, П. Чайковский). Иная ситуация сложилась в области литературоведения, в которой цитаты служат объектом не только исследования, но и систематизации. В качестве примеров можно вспомнить многочисленные словари «крылатых» слов и выражений, изречений и т. д. (см., например: *Бабичев Н. Т., Боровский Я. М.* Словарь латинских крылатых слов. М.: Русский язык, 1997; *Душенко К. В.* Цитаты из русской литературы. 5500 цитат от «Слова о полку...» до Пелевина: Справочник. М.: КоЛибри, 2019; *Zoozmann R.* Zitaten- und Sentenzenschatz der Weltliteratur alter und neuer Zeit. Leipzig, 1911).

Критерии атрибуции цитирования заключаются, во-первых, в *конкретном художественном контексте* его применения, включающем сферу внемзыкальных значений, жанр сочинения и т. д.¹ При анализе ситуаций использования цитирования, становится ясным, что принципы выбора материала первоисточника у композиторов варьируются в весьма широких пределах. Иногда достаточно уже того, что избранное в качестве него произведение — одно из наиболее известных в наследии автора, иногда важен именно конкретный опус. В некоторых же ситуациях значимым оказывается его жанр или же вербальный текст, с ним связанный. Таким образом, очевидно и то, что уже выбор первоисточника нередко является определяющим для композитора в плане того, как он будет восприниматься аудиторией.

Во-вторых, эти критерии предполагают *историческую реконструкцию* интерпретации разных форм межтекстовых взаимодействий соответствующего времени. Нередко она и позволяет понять конкретные проявления этого принципа в зависимости от особенностей функционирования первоисточников в сфере коллективной слуховой памяти, его дифференциации от других форм обращения к чужому тексту, наконец — самого отношения к нему композиторов как к творческому методу. Например, если в эпоху барокко цитаты хоралов были возможны в основном в церковной музыке, то в период классицизма они встречаются и в светских жанрах. Меняется и интерпретация семантики цитат — подчас довольно существенным образом.

Наконец, подвижным оказывается отношение к межтекстовым взаимодействиям в целом — необычайно распространенные в XVII—XVIII веках пародийные заимствования во второй половине XIX века немыслимы в подобных масштабах. Напротив, роль цитирования в это время значительна, но сама трактовка используемого материала в структурно-семантическом плане индивидуализируется, обретая впечатляющее разнообразие форм. Трансформируется и отношение к понятию «плагиат» — в XIX веке оно становится значительно более жестким и строгим, чем в эпоху барокко.

Игнорирование этих критериев приводит к тому, что в работах нередко даются ссылки на примеры цитат, в действительности ими не являющиеся или даже вовсе не существующие (так как оказываются лишь завуалированными аллюзиями на чужие сочинения). Все это, конечно, затрудняет уже сам процесс собирания материала цитат, не говоря о его изучении.

Так, в качестве цитаты трактуют неосознаваемые заимствования, обладающие лишь внешним сходством с тем или иным первоисточником, и при этом формальное совпадение мелодического материала, например, интерпре-

¹ В ряде случаев оказывается важным анализ черновиков и эскизов сочинений, содержащих указания на первоисточник, впоследствии удаленные из текста или же фиксирующие материал цитаты в четко атрибутируемом виде, но максимально сокращенный в окончательной версии.

тируется как цитирование. Между тем сам автор мог и не предполагать его использования вовсе. В то же время за цитату принимают лишь отдельные интонационные ссылки, действительно напоминающие какое-то сочинение, но не имеющие статус ссылки на *чужой* текст¹. Отчасти это объясняется тем, что если в вербальном тексте границы цитаты как фрагмента другого текста можно дифференцировать благодаря осознанию его понятийной сущности, то в музыке подобное отграничение далеко не всегда возможно уже потому, что один и тот же мелодический материал в зависимости от контекста обретает абсолютно различную семантику.

Помимо контекстуальных и исторических критериев, при анализе цитат следует учитывать особенности как их *внутритекстовой*, так и *внетекстовой* природы. К первым относятся все структурно-семантические параметры, содержащиеся в данном конкретном произведении — границы цитаты, ее фактурное решение, внемузыкальная семантика, зафиксированная в тексте, и т. д. Ко вторым — внешние обстоятельства, детерминировавшие и выбор первоисточника, и особенности его трактовки. Например, к ним следует отнести посвящение произведения конкретному лицу или историческому событию, интерпретацию семантики первоисточника в данное время и в данной локальной традиции, в более широком плане — определенную слушательскую аудиторию, на которую было рассчитано восприятие цитаты.

Игнорирование этих обстоятельств неизбежно приводит к тому, что уже сам факт использования цитат будет крайне затруднительно обосновать. Исследуя их в ренессансном мотете, М. Фромсон указывает: «по правде говоря, цитаты из песен, подобно многим другим формам музыкальных ссылок, сравнительно мало интересны сами по себе. Они обретают смысл только в соотношении со специфическим историческим контекстом — данному географическому региону, литургической традиции, композиторской школе, культурному центру и т. д. <...> Изучение цитаты (и других форм музыкальных ссылок), следовательно, объединяет две противоположных методологии, часто находящиеся в оппозиции между собой при исследовании музыки Ренессанса — первая основана на субъективном прочтении музыкального текста, вторая — на более объективном анализе существующих письменных источников»².

Добавим, что внетекстовые связи могут раскрыть достаточно неожиданные точки зрения в отношении семантики цитаты, необъяснимые при анализе только ее текстовой организации. В частности, это касается *криптоцитат*, имеющих скрытые, зашифрованные смыслы, не предназначенные широкой

¹ Возможна и противоположная ситуация, когда исследователи по неведению ситуацию цитирования определяют как стилизацию (из-за незнания первоисточника).

² *Fromson M. Melodic Citation in the Sixteenth-Century Motet // Early Musical Borrowing. New York; London: Routledge, 2004. P. 160.*

аудитории. Не менее важен учет внетекстовых связей для понимания смысла литургических цитат и специфики религиозных представлений конкретной эпохи (такова, например, марианская символика в мотетах XIII века).

Вышесказанное можно обобщить в виде следующей таблицы:

<i>Критерии атрибуции музыкальных цитат:</i>	
Основные (указывают на реальные ситуации цитирования)	
Прямые	указания, данные автором в нотном тексте (в том числе, в черновиках).
Косвенные	указания (включающие факт обращения к цитате), данные автором в <ul style="list-style-type: none"> • перитекстах: названии и жанре сочинения, программном предисловии;
	<ul style="list-style-type: none"> • эпитекстах: статьях, письмах, мемуарах/дневниках.
Факультативные (указывают на потенциальные ситуации цитирования, но не гарантируют его реальное присутствие)	
Интрамузыкальные	Точное/частичное совпадение фрагмента произведения с первоисточником;
	дифференцированность фрагмента музыкального текста по отношению к контексту (за счет фактурного, синтаксического, метроритмического решения, стилистики).
Экстрамузыкальные	наличие в вербальном тексте / заглавии сочинения цитат из вербальных текстов музыкальных произведений (или указаний на них в виде упоминания названий, например), которые могли бы выступить в качестве первоисточников;
	указания, данные реципиентами произведения, в первую очередь — современниками автора (слушателями, критиками, исследователями).

Ситуацию цитирования можно считать доказанной при соблюдении хотя бы одного *основного* критерия. При соблюдении не менее *трех факультативных* критериев вероятность ситуации цитирования оказывается высокой, но не на 100 %. В частности, не исключена возможность ошибки или мистификации (см., например, музыку «Скарлатти» в «Капельмейстере» Д. Чимарозы или «Монтеверди» и «Легренци» в «Молчаливой женщине» Р. Штрауса — все они были написаны им самим). По отношению к основным критериям эти ситуации маловероятны (хотя возможны в отношении указания *первоисточника* цитаты — см. «Эдриофтальму» из «Сушеных эмбрионов» Э. Сати, в которой цитата траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена

названа «известной мазуркой Шуберта»). Дополнительным критерием, позволяющим установить более высокую вероятность ситуации цитирования, можно считать показатель частоты использования цитат в творчестве данного автора / соответствующую эпоху / конкретном жанре сочинения. Например, в эпоху барокко вероятность цитирования в протестантских литургических сочинениях несоизмеримо выше, чем в католических; зато в последних она оказывается весьма значительной в период Ренессанса.

Исследование и систематизация материала музыкальных цитат имеет важное практическое значение. Так, именно цитаты могут прояснять *время действия* произведения, иногда — достаточно точно. В том случае, если цитируются церковные песнопения, связанные с определенными праздниками, они иногда указывают на конкретный *день* (секвенция праздника Тела Христова «Lauda Sion» в конце «Мирейль» Ш. Гуно). Фрагменты произведений, хорошо знакомых аудитории соответствующего времени, способны обозначить определенный *год*. Слушая фрагменты популярных опер в финале второго акта «Дон Жуана» В. Моцарта, зрители премьерных спектаклей (в отличие от последующих поколений) были вполне в состоянии почувствовать себя современниками его героев¹. Цитата полонеза «Гром победы раздавайся» в «Пиковой даме» П. Чайковского позволяет предположить (учитывая сценический контекст), что ее действие разворачивается в 1791 году. Аналогичный вывод правомерно сделать в отношении второй редакции «Кардильяка» П. Хиндемита благодаря цитатам из «Фаэтона» Ж. Люлли (1683).

Использование множества цитат, появляющихся в сочинении в хронологической последовательности создания их первоисточников, может иметь мемуарный смысл, отображая биографические реалии автора («Lebenslauf» А. Шнитке, «Метамузыка» В. Сильвестрова). Другая, довольно специфическая ситуация — формирование с помощью цитаты иного по сравнению с сюжетом произведения временного ракурса — «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (романс А. Гурилева «К фонтану бахчисарайского дворца» — в сознании хана Гирея, находящегося у «Фонтана слез», возникает Мария как символ идеальной, но недостижимой красоты); а также рождение нескольких разных точек зрения в отношении восприятия сюжета.

Наконец, цитаты могут отображать *воспоминания* героя о событиях прошлого (например, днях молодости) — «Дети Розенталя» Л. Десятникова (песня «Эх, хорошо», которую поет Чайковский, вспоминая кремлевскую новогоднюю елку), «Пиковая дама» П. Чайковского (песня «Vive Henri Quatre» —

¹ «Свадьба Фигаро», звучащая третьим номером застольной музыки, была написана годом ранее, таким образом, фактически получается, что сюжет «Дон Жуана» разворачивается в 1786 или 1787 году (показательно, что в его либретто есть только указание на то, что действие происходит «в одном из городов Испании»). Подробнее см.: Денисов А. В. «Это тоже мне знакомо...»: явные и скрытые смыслы застольной музыки в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 20–31.

Графиня возвещает о том, что в дни молодости ее слышал сам король), или *видения*, в которых они предстают («Марсельеза» в конце четвертого акта «Орленка» А. Онеггера — Ж. Ибера: главному герою является мистический образ победоносной битвы Наполеона Бонапарата при Ваграме).

Особый случай — применение цитат, не соответствующих времени действия произведения и потому приводящих к рассогласованию его музыкально-стилевой и внемузыкальной плоскостей («Вечная память» в «Борисе Годунове» М. Мусоргского предстает в гармонизации, созданной в XIX веке) и/или фактологическим казусам (герой исполняет произведение, которое на самом деле еще не появилось на свет к моменту начала разворачивания сюжета, — один из героев оперы «Димитрий» В. Жонсьера поет романс А. Варламова «Вдоль по улице» (пример 1), хотя ее действие разворачивается в начале XVII века).



Пример 1. В. Жонсьер. «Димитрий», 4-й акт, «Славянская песня»

Данное явление *анахронизма* может возникать не только в силу его нерелевантности для автора или же допущенной им ошибки («Из Сибири в Москву» К. Мёллера, в котором звучит романс А. Варламова «Красный сарафан», появившийся намного позже времени действия балета), но и благодаря определенным художественным мотивам, например — воплощая *авторскую позицию* в восприятии сюжета / его конкретного образа, то есть представляя в качестве внесценического комментария (вальс из «Кавалера розы» во втором акте «Воццека» А. Берга¹).

¹ Как отмечает Ю. Векслер, «аллюзия на вальс из „Кавалера розы“ далеко не случайна. Послевоенные годы — время пребывания Штрауса на посту директора Венской оперы, той должности, которую некогда занимал Густав Малер. Судьба Штрауса самым тесным образом была связана с этим идеальным городом музыки, которому он воздвиг памятник в своей опере. Однако современная Вена постепенно дистанцировалась от него: в глазах молодых Штраус все более и более превращался в самовлюбленного консерватора» (Векслер Ю. В. Альбан Берг и Рихард Штраус: парадоксы рецепции // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1 (36). С. 84, 86).

Обращение к первоисточнику цитирования, связанному с конкретным периодом истории государства, может иметь ясно различимый *политический* подтекст, предполагая определенную реакцию аудитории, актуальную для соответствующего времени¹. Такова, например, песня «*Charmanthe Gabrielle*» в конце оперы А. Гретри «Петр Великий»². В результате подобные цитаты, помимо своего основного значения, обретают *вторичное*, обусловленное соответствующим историческим временем и спецификой функционирования в его контексте материала цитаты / ее вербального текста — цитата «*Esse quam bonum*» в «*Recordare Domine*» А. Вилларта, связанная с культом Савонаролы³, мотив «*Sanctus*» из григорианского «*Te Deum*» (так называемый *Trisagion* — пример 2) в литургических произведениях Э. Бланшара, А. Мадена и Л. Маршана, символизирующий сакральный статус королевской власти во Франции XVII–XVIII веков⁴.



Пример 2. «*Te Deum*», григорианский хорал, *Trisagion*

Наконец, особое положение занимает анализ уже упоминавшихся выше криптоцитат⁵. С одной стороны, он дает возможность по-новому взглянуть на многие произведения, в том числе — хорошо известные. Скрытые автобиографические подтексты в сочинениях А. Берга (в «Воццеке» и «Лириче-

¹ Значительное число подобных цитат анализирует в своей работе С. Кейм (*Keym S. Vom «revolutionären Te Deum» zur «Marseiller Hymne der Reformation»: Politische und Religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts // Die Musikforschung. 2012. Jg. 65. Heft 4. S. 338–367*).

² Эта песня в XVIII веке вызывала четкие ассоциации с эпохой короля Генриха IV. В результате, как отмечает Е. Шигаева, в тексте оперы аналогия «Петр — Людовик» дополняется параллелью Людовик XVI — Генрих IV, так как Буйи (либреттист оперы) и Гретри стремились укрепить авторитет существующей власти, пошатнувшийся в период премьеры сочинения: «Если Петр усердными трудами дал процветание своей империи, Людовик своей великой доблестью заставляет всех французов говорить: „Небеса слышат мою молитву...“» (Шигаева Е. Ю. Опера Андре Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции // Музыка. Искусство, наука, практика. 2013. № 2 (4). С. 37–38).

³ Слова «*Esse quam bonum*» (псалом № 133/132: 1) неоднократно использовались Дж. Савонаролой в проповедях, во Флоренции XVI века они представляли девиз (фактически — объединяющий призыв) его последователей.

⁴ См.: *Montagnier J.-P. Le Te Deum en France à l'époque baroque: Un emblème royal // Revue de Musicologie. 1998. Т. 84. № 2. Р. 199–233*.

⁵ Подробнее см.: *Денисов А. В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 8–21*.

ской сюите»), П. Чайковского (в Третьей оркестровой сюите) и многих других композиторов проливают свет как на обстоятельства их появления, так и на события в жизни авторов. С другой — исследование криптоцитат имеет существенное методологическое значение, в частности, для понимания программной музыки. В ее осмыслении существуют две опасные крайности: полное игнорирование скрытой программы, в которой ее содержание изначально было завуалировано автором; противоположная стратегия — абсолютизация программности, когда ее пытаются обнаружить даже в тех произведениях, в которых она просто отсутствует (например, в Симфонии *h-moll* Ф. Шуберта). Именно криптоцитаты представляют ключ, расшифровывающий смысловые измерения произведения, находящиеся в глубине его художественной структуры.

В целом, научные перспективы исследования принципа цитирования нельзя переоценить. Оно дает возможность, во-первых, установить границы *личностной ответственности* того или иного автора (в том случае, когда они, конечно, существуют); во-вторых — увидеть в новом свете механизмы *преемственности* между творческим наследием разных авторов, шире — исторических эпох в развитии искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. М.: Русский язык, 1997. 960 с.
2. Векслер Ю. В. Альбан Берг и Рихард Штраус: парадоксы рецепции // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1 (36). С. 74–91.
3. Денисов А. В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 8–21.
4. Денисов А. В. «Это тоже мне знакомо...»: явные и скрытые смыслы застольной музыки в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 20–31.
5. Душенко К. В. Цитаты из русской литературы. 5500 цитат от «Слова о полку...» до Пелевина: Справочник. М.: КоЛибри, 2019. 897 с.
6. Шугаева Е. Ю. Опера Андре Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции // Музыка. Искусство, наука, практика. 2013. № 2 (4). С. 26–41.
7. Fromson M. Melodic Citation in the Sixteenth-Century Motet // Early Musical Borrowing. New York; London: Routledge, 2004. P. 141–163.
8. Keym S. Vom «revolutionären Te Deum» zur «Marseiller Hymne der Reformation»: Politische und Religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts // Die Musikforschung. 2012. Jg. 65. Heft 4. S. 338–367.
9. Montagnier J.-P. Le Te Deum en France à l'époque baroque: Un emblème royal // Revue de Musicologie. 1998. Т. 84. № 2. P. 199–233.
10. Zoosmann R. Zitaten- und Sentenzenschatz der Weltliteratur alter und neuer Zeit. Leipzig, 1911. 880 S.

Тонкая настройка космоса: календарная астрономия и теории музыкального строя в позднеимперском Китае

Пер. с англ., вступ. статья
и прим. Н. А. Брагинской

ЧОУ ШЕРИЛ МАН-ИН

*PhD, доцент, Факультет музыки, Китайский университет Гонконга
(Гонконг, КНР)*

E-mail: myschow@cuhk.edu.hk

БРАГИНСКАЯ НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

*Доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств; заведующий кафедрой истории
зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: nb-sky@yandex.ru

Аннотация

В историографии китайских музыкальных теорий наблюдаются две параллельные тенденции: признание научных достижений теоретиков и отрицание их «суеверных» идей о взаимосвязи музыки и космоса. Например, Ян Инлю называет равномерную темперацию Чжу Цзайюя (1536–1611) «важным изобретением», но отвергает его космическое видение музыки как «мистическую мысль». Китайские музыковеды склонны считать аналоговые музыкальные теории ненаучными. Синологи обозначили этот когнитивный процесс кросс-доменного сопоставления понятием «корреляционного мышления», характеризуя его как до-логическое, непоследовательное, препятствующее развитию научной мысли. В данной статье представлен альтернативный взгляд на проблему, основанный на двух примерах. В первом рассматривается, как расчет равномерной темперации Чжу Цзайюя был вдохновлен «видимым» движением Солнца вокруг Земли. Во втором исследуется, как високосный месяц лунно-солнечного календаря был использован для легитимации дитонической коммы в китайском квинтовом строе («Правильные принципы музыки» (*Люйлюй чжэньи*), 1714). Эти два примера показывают, что корреляционное мышление имеет не только пояснительное, но также вдохновляющее и риторическое значение в формулировании китайских музыкальных теорий.

Ключевые слова

музыкальная космология, коррелятивное мышление, Чжу Цзайюй, равномерная темперация, *Люйлюй чжэньи*.

Для цитирования

Чоу Шерил Ман-Ин. Тонкая настройка космоса: календарная астрономия и теории музыкального строя в позднеимперском Китае / Пер. с англ., вступ. статья и прим. Н. А. Брагинской // Временник Зубовского института. 2025. № 4 (51). С. 45–56.

Fine-Tuning the Cosmos: Calendrical Astronomy and Tuning Theories in Late Imperial China

Translated from English, with Introductory Article and Notes by N. Braginskaya

CHOW SHERYL MAN-YING

PhD, Assistant Professor, Department of Music, The Chinese University of Hong Kong (Hong Kong, China)

E-mail: myschow@cuhk.edu.hk

BRAGINSKAYA NATALIA A.

Doctor of Arts, Associate Professor, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Head of the Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: nb-sky@yandex.ru

Abstract

The historiography of Chinese music theory is marked by two parallel trends: the recognition of theorists' scientific achievements alongside the dismissal of *superstitious* ideas concerning the connection between music and the cosmos. For instance, Yang Yinliu names Zhu Zaiyu's (1536–1611) equal temperament as an *important invention*, he rejects the composer's cosmic vision of music as *mystical thought*. Chinese music scholars often regard such analogical theories as unscientific, and sinologists have conceptualized this cognitive process of cross-domain mapping as *correlative thinking*, characterizing it as pre-logical, inconsistent, and an impediment to scientific development. This article suggests an alternative perspective through two case studies. The first examines how the apparent motion of the Sun around the Earth inspired Zhu Zaiyu's calculations for equal temperament. The second explores how the intercalary month of the lunisolar calendar was used to legitimize the ditonic comma within the Chinese circle-of-fifths tuning system, as presented in the *Correct Principles of Music* (*Lülü zhengyi*, 律呂正義, 1714). These cases demonstrate that correlative thinking held not only explanatory but also inspirational and rhetorical significance in the formulation of Chinese music theory.

Keywords

musical cosmology, correlative thinking, Zhu Zaiyu, equal temperament, *Lülü zhengyi*.

Предлагаемая вниманию читателей статья написана на основе доклада, который был подготовлен автором, доктором Шерил Чоу, для выступления на международной научной конференции «Космос и искусство. К 110-летию со дня рождения Б. В. Раушенбаха» (Российский институт истории искусств, 9–10 октября 2025). Появление представителя дальневосточного музыкознания в программе конференции имело свою предысторию и было инспирировано директором Зубовского института (Российского института истории ис-

кусств) Дмитрием Анатольевичем Шумилиным — инициатором и главным организатором научного события. В один из летних месяцев, приглашая меня к участию в проекте, Дмитрий Анатольевич спросил о возможности привлечения к междисциплинарному форуму специалиста из Китая, мотивируя свою идею тем, что традиционная музыкальная теория этой страны издревле пересекалась с космологией. Вскоре я направила письмо в Университет Гонконга, адресовав его главе Факультета музыки доктору Дэниэлу Чуа, моему давнему коллеге по IMS (International Musicological Society), в 2017–2022 годах занимавшему пост Президента Международного музыковедческого общества. Д. Чуа и порекомендовал кандидатуру Шерил Чоу, доцента Факультета музыки из Китайского университета Гонконга, аттестовав ее как очень компетентного (knowledgeable) эксперта в заявленной области. Шерил Чоу мгновенно откликнулась на мое письмо с приглашением к участию в конференции, поблагодарив Зубовский институт и лично директора Д. А. Шумилина за оказанную честь. Присланные ею тема и аннотация планируемого доклада идеально вписывались в тематику конференции. Так началось наше интенсивное эпистолярное общение, к концу сентября насчитывавшее уже около 50 писем.

Как выяснилось из нашей деловой переписки, в ходе которой обсуждались вопросы, возникавшие при переводе английского оригинала текста на русский язык, материал, предложенный Ш. Чоу, представлял собой часть ее диссертации. Научная работа, посвященная вопросам взаимодействия региональной теории музыки с западными учениями в Китае XVII века («The Order of Pitches: Music Theory, Science, and Western Learning in 17th-Century China»), в 2023 году была представлена к защите и удостоена степени PhD в области музыковедения в Принстонском университете. Там же проходило обучение Шерил Чоу; в 2018 году фрагмент будущего диссертационного исследования студентки Университета Принстона — сжатый вариант нынешнего доклада — прошел солидную апробацию во время ежегодного конгресса Американского музыковедческого общества (Сан Антонио, Техас, 1–4 ноября) в сессии под названием «Глобальные исследования музыки Восточной Азии: предложения по новым направлениям в музыковедении». Сама же юная докладчица была причислена к «новому поколению исследователей, которые имеют дело с целыми корпусами текстов, визуальных образов, музыкальных сочинений, звуковых представлений... они обладают глубокими познаниями в области восточноазиатских языков и культур, а также изучают многообразие западных и не-западных музыкальных жанров»¹. На основе разноуровневого синтеза искусств и строгих наук, восточных и западных музыкальных теорий в трудах молодых ученых формировалась особая мето-

¹ American Musicological Society. 84-th Annual Meeting. San Antonio. 1–4 November, 2018. Program & Abstracts. P. 422. URL: <https://societymusictheory.org/sites/default/files/events/programs/2018-program.pdf> (дата обращения: 28.09.2025).

дология, которая в случае с Шерил Чоу реализовалась в ряде значительных статей с говорящими названиями: «Локализованный пограничный объект: теория западной музыки XVII века в Китае» (Cambridge University Press)¹ или «Переосмысливая сущность: настройка и температура в китайской традиционной музыке» (Springer)². Особое значение научные выводы Ш. Чоу имеют для российской синологии с ее давними и разветвленными традициями. Космологическая проблематика применительно к китайской музыкальной теории разрабатывалась многими отечественными учеными; в математико-акустическом выражении система «люй» в XXI веке была представлена в специальной главе монографии В. И. Сисаури «Церемониальная музыка Китая и Японии»³. Анализируя онтологические основы *яюэ* / «совершенной музыки», на одной из стадий своего развития переместившейся в Японию и давшей начало культуре *гагаку*, Сисаури ограничивает хронологию своего исследования XIV веком, тогда как предметом интереса Ш. Чоу является более поздний этап эволюции музыкально-теоретических идей в Китае: конец XVI — начало XVIII века. Объектом пристального внимания Ш. Чоу зачастую становятся кросскультурные параллели, объединяющие развитие музыкально-исторических процессов на Западе и на Востоке. Поэтому в ее работах о китайской музыкальной теории обсуждается деятельность португальского иезуита Томаша Перейры при дворе императора Канси из династии Цинь, возникают имена Галилео Галилея, Марена Мерсенна, Томаса Гоббса⁴. И в настоящей статье мелькает тень Иоганна Кеплера, но основное ее содержание связано с обсуждением двух китайских музыкально-теоретических концепций, вдохновленных календарной астрономией. Первую разработал Чжу Цзайюй, принц династии Мин, в начале 1580-х годов открывший равномерную температуру; вторая обусловлена рефлексиями на тему темперированного строя, которые культивировались полтора века спустя в

¹ Chow S. A Localised Boundary Object: Seventeenth-Century Western Music Theory in China // Early Music History. Vol. 39. October 2020. P. 75—113.

² Chow S. Redefining Essence: Tuning and Temperament of Chinese Traditional Music // Of Essence and Context: Between Music and Philosophy / Ed. by R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė. Cham: Springer, 2019. P. 255—267.

³ Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2008. С. 21—25. В. И. Сисаури опирался на труды предшественников, среди которых В. М. Алексеев, Н. А. Невский, Ю. К. Щуцкий; данный аспект музыкальной китаистики продолжает развиваться в современных работах С. П. Волковой, М. Ю. Дубровской, М. В. Исаевой, Е. В. Шульгиной и других исследователей.

⁴ Показательно, что одна из более ранних статей Ш. Чоу была учтена и процитирована автором недавней русскоязычной диссертации, защищенной в июне 2025 года в Ростовской консерватории: Фу Сяоцзяо. Дворцовая музыка династии Цин по материалам исторических источников конца XVII—XVIII веков: Дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория, 2025. 184 с.

группе придворных теоретиков династии Цинь. Название статьи Шерил Чоу («Тонкая настройка космоса...») остроумно парафразирует название недавней фундаментальной работы Александра Рединга, профессора Гарвардского университета: «Тонкая настройка всемирной истории теории музыки...» (2022)¹. Материал публикуется впервые.

Н. Брагинская

В традиционной китайской теории музыки порядок музыкальный и порядок космический были взаимосвязаны. Официальные исторические труды Китая часто содержали главу о музыкальном строе и календаре, где двенадцать ступеней китайской музыкальной системы соотносились с двенадцатью месяцами года. Например, Чжу Цзайюй (1536—1611), принц династии Мин, музыкальный теоретик и астроном, вычисливший соотношение равномерной темперации, написал книгу под названием «Комплексное исследование темперации и календаря» (*Люйли ронгтон*, 1581). А несколькими веками ранее, в «Записках великого историка» (*Шицзи*, ок. 91 года до н. э.), Сыма Цянь указывал: «Одиннадцатый месяц; это — хуанчжун»². Необходимо прокомментировать, что термином «хуанчжун» обозначался тон, определявший стандарт строя; абсолютная высота хуанчжун менялась на протяжении истории Китая³.

Разумеется, связи между музыкой и космосом можно было найти и на Западе. Но хотя музыкальные аналогии не редкость в таких научных трудах, как «Гармония мира» («*Harmonices Mundi*») Иоганна Кеплера (1571—1630), современные ученые склонны отвергать эти аналоговые теории как бесполезные. Например, Фредерик Хант в своих «Истоках акустики» утверждает, что трактат «Гармония мира» Кеплера, опубликованный в 1619 году, содержит «массу далекой от физики музыкальной чепухи о гармонии небесных сфер», но при этом исследователь сочувственно отмечает, что заключительной части трактата «предшествует четкая и простая формулировка третьего закона движения планет»!⁴

Дифференцированная оценка Ханта представляет собой подход, встречающийся в историографии, посвященной теории китайской музыки. Ки-

¹ Rehding A. Fine-Tuning a Global History of Music Theory: Divergences, Zhu Zaiyu, and Music-Theoretical Instruments // Music Theory Spectrum. 2022. Vol. 44. № 2. P. 260—275.

² Цит. по: *Sima Qian*. Shiji [Records of the Grand Historian] // Chinese Text Project. URL: <https://ctext.org/shiji/lv-shu> (дата обращения: 22.09.2025).

³ В Дворцовом музее Пекина хранится духовой камертон XVIII века — набор из двенадцати трубок разной длины; в соответствии с измерениями, проведенными Вань И, хуанчжун в этом наборе примерно равен тону *ми* большой октавы (См.: *Wan Yi*. Qingdai gongting yinyue [Music in the Qing Court]. Beijing: Gugong bowuyuan zijincheng chubanshe, 1985. P. 49).

⁴ Hunt F. V. Origins in Acoustics: The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton. New Haven: Yale University Press, 1978. P. 78.

тайские музыковеды часто оценивают теории строя, основываясь на своих математических достижениях, и отвергают космический взгляд теоретиков на музыку как несущественный, нерелевантный или даже суеверный. Это касается равномерной темперации, точный расчет которой в Китае впервые провел Чжу Цзайюй. Так, на страницах «Проекта истории музыки в императорском Китае» Ян Инлю связывает достижение Чжу в вычислении равномерной темперации с его эмпиризмом, отвергая установленную им корреляцию между высотой звуков и космической гармонией как мистическую¹. Сегодня для китайских историков аналогия является устаревшим способом получения знаний, неуместным в современной науке и поэтому вынужденно отступающим в сферы эстетики и поэзии. Называя лежащий в основе этого способа когнитивный процесс «коррелятивным мышлением», Джозеф Нидхем видит в нем препятствие для научного развития Китая, поскольку оно затрудняет анализ с точки зрения механической причинности².

В данной статье представлен альтернативный взгляд на проблему — в опоре на два практических примера. В первом примере рассматривается, как расчет равномерной темперации, произведенный Чжу Цзайюем, был вдохновлен «видимым» движением Солнца вокруг Земли. Во втором примере исследуется, как вставной (intercalary) месяц³ лунно-солнечного календаря был использован в «Правильных принципах музыки» (*Ляюлюй чжэнъи*, 1714) для легитимации дитонической коммы китайского квинтового строя. Эти два примера показывают, что коррелятивное мышление имеет не только пояснительное значение, но также вдохновляющий и риторический подтекст в формулировании китайских музыкальных теорий.

Пенелопы Гук, автор исследования о роли музыки в научной революции XVII века, предполагает, что поиски Кеплера в области законов движения планет были обусловлены его верой в то, что эти законы могут найти подтверждение в музыкальном опыте, особенно в полифонической практике⁴. В отличие от Ф. Ханта, который безоговорочно отвергает гармонию сфер Кеплера как бессмыслицу, П. Гук дает положительную оценку роли музы-

¹ Yang Yinliu. Zhongguo gudai yinyue shigao [A Draft of Music History in Imperial China]. Beijing: Renmin yinyue chubanshe, 1981. P. 1011–1012.

² Needham J. Science and Civilisation in China. Vol. 2: History of Scientific Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1956. P. 280–281. См. также: Brown M. Neither „Primitives“ nor „Others“, but Somehow Not Quite like „Us“: The Fortunes of Psychic Unity and Essentialism in Chinese Studies // Journal of the Economic and Social History of the Orient. 2006. Vol. 49. №. 2. P. 219–252.

³ Практика интеркаляции, то есть введения дополнительного, тринадцатого месяца в древнем китайском календаре, напоминает практику високосных лет в григорианском календаре. (Прим. пер.).

⁴ Gouk P. The Role of Harmonics in the Scientific Revolution // The Cambridge History of Western Music Theory / Ed. by Th. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 233–235.

ки сфер в законах движения планет Кеплера, указывая направление для переоценки эпистемологической функции корреляционных моделей в китайской музыкальной теории.

Рассматривая равномерную темперацию как символ прогресса в области музыки, Роджер Харт переосмысливает роль корреляционного мышления в научном развитии Китая. Харт утверждает, что традиционный космический взгляд на музыку играет определенную роль в трудах Чжу Цзайюя, которые касаются не только равномерной темперации, но и ритуальной музыки, танцев, а также календарной культуры. Он предполагает, что целью Чжу Цзайюя при разработке математической формулы для равномерной темперации было восстановление ритуальной музыки до-цинской эпохи, иными словами, «восстановление тонов, гармонизировавших небо и землю в древности»¹.

На наш взгляд, существует более прямая связь между корреляционным мышлением и попыткой Чжу Цзайюя вычислить коэффициент равномерной темперации. В дальнейшем обсуждении будет показано, как Чжу вдохновлялся календарной астрономией при формулировании равномерной темперации, которая была разработана для устранения дитонической коммы, образующейся при спиральном движении квинт в строе «вычитание или прибавление трети» (*саньфэнь суни фа*). После этого будет представлен контрпример из «Правильных принципов музыки» (*Люйлюй чжэнъи*), чтобы показать, что обоснование строя с «вычитанием или прибавлением трети» также было вдохновлено календарной астрономией.

Зафиксированная во многих классических китайских сочинениях, таких как «Труды мастера Хуайнаня» (*Хуайнань-цзы*, ок. 139 года до н. э.) и «Анналы Люй Бувэя» (*Люйши Чуньцю*, ок. 239 года до н. э.), система настройки с вычитанием или прибавлением трети считалась ортодоксальной в императорском Китае. Она рождает двенадцать звуков в пределах октавы путем многократного уменьшения или увеличения длины колеблющейся струны на одну треть². Подобно пифагорову строю на Западе, эта система настройки с «вычитанием или прибавлением трети» создает квинтовый круг. Однако это не вполне замкнутый круг, поскольку он не возвращает струну к ее первоначальной колеблющейся длине, а различие между первым тоном, хуанчжун, и тринадцатым тоном, бян хуанчжун (измененный хуанчжун), совпадает с дитонической коммой в пифагоровом строе. На слух разница между

¹ Hart R. *Imagined Civilizations: China, the West, and Their First Encounter*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2013. P. 110–128.

² Альтернативный вариант названия — «вверх и вниз» — комментируется А. Редингом: если за исходный тон *C* берется струна с условной длиной 81, то при сокращении струны на треть возникает движение вверх, дающее *G* (54), следующий шаг вниз путем прибавления трети образует тон *D* (72), затем вновь вверх, с вычитанием трети длины — *A* (48) и т. д. (Rehding A. *Fine-Tuning a Global History of Music Theory*... P. 262). (Прим. пер.).

этими двумя тонами, хуанчжун и бянь хуанчжун, практически неразличима, она равна 23,5 цента¹, что составляет чуть больше одной пятой полутона.

Расчет равномерной темперации в опыте Чжу Цзайюя был обусловлен необходимостью решить эту нецикличность / «разомкнутость», присутствовавшую в методе настройки «вычитанием или прибавлением трети». Чтобы решить проблему дитонической коммы, Чжу Цзайюй вычислил общее соотношение между всеми соседними звуками в октаве. Поскольку отношение частот для октавы равно двум (то есть частота звука до второй октавы в два раза больше частоты до первой октавы), а интервалов двенадцать, это соотношение можно вычислить, извлекая корень двенадцатой степени из двух. Вопрос в том, как Чжу пришел к идее деления октавы на двенадцать равных интервалов. И почему его равномерная темперация, несмотря на свое математическое совершенство, не была принята в позднеимперском Китае, при дворах как Мин, так и Цин?

В Китае дитоническая комма строя с вычитанием или прибавлением трети рассматривалась скорее с точки зрения теории космоса, чем с музыкально-практической. Теоретики эпохи Мин считали этот строй проблемой, поскольку, по словам Джозефа Лэма, он «противоречил циклическим действиям космических и природных стихий, таким как годовые циклы четырех времен года и двенадцати месяцев. В космологически согласованном мире теоретиков Мин это противоречие привело к зловещему выводу: если двенадцать абсолютных тонов действуют не по кругу, что космологически неверно, то либо в тонах, либо в космологической системе есть ошибка. Очевидно, что теоретики эпохи Мин, как и их предшественники в более ранних династиях, предпочитают искать ошибку в расчете абсолютной высоты двенадцати тонов»².

Другими словами, данный метод настройки представлял для Чжу Цзайюя проблему, поскольку он не отражал кругообразность движения небесных тел, нарушая концепцию соотношения высоты тона в рамках корреляционной космологии: двенадцать тонов различной высоты соответствуют двенадцати месяцам года. В «Сущностном смысле музыки» (*Люйлюй цзинь*, 1596) Чжу писал, что выведенная им формула равномерной темперации стала результатом многолетних размышлений над словами его отца, который сравнивал музыкальный строй, базирующийся на «вычитании или прибавлении трети», с солнечным календарем: «То, что музыкальные теоретики называли „вычитанием одной трети“, похоже на то, что календаристы называли „одной четвертью“: оба эти соотношения являются лишь приблизительными.

¹ Цент в музыкальной акустике — это логарифмическая единица измерения интервалов между частотами звуковых колебаний. Интервал величиной в 100 центов равен 1/12 части октавы, то есть равномерно-темперированному полутону. Таким образом, октава равна 1200 центам. (*Прим. пер.*).

² Lam J. S. C. *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*. Albany: State University of New York Press, 1998. P. 85.

Со времен Лю Хуна¹ прошло уже более тысячи лет. Для тех, кто сомневался в точности „одной четверти“, чем больше они сомневались, тем точнее получалось значение. Для тех, кто верил в „вычитание одной трети“, — чем дольше они придерживались своей веры, тем менее точным становилось значение. Почему же существует такая большая разница в менталитете музыкальных теоретиков и календаристов? <...> Когда хуанчжун [*C*] вытекает из чжунлюй [*F*], он возвращается к исходной высоте звука. Когда чжунлюй рождается из хуанчжун, создается бесконечный цикл. Нет причин, по которым [высота] не могла бы найти путь обратно»².

Под «одной четвертью» Чжу подразумевал дробную часть числа дней солнечного года, который приблизительно равен $365\frac{1}{4}$. Более точное значение, согласно современным вычислениям, — 365,2422, иррациональное число. Лю Хун во II веке до н. э. вычислил его как 365 и $145/589$ ³. Поскольку количество дней в календарном году должно быть целым числом, предпринимались различные попытки синхронизировать календарный год с астрономическим циклом. Одним из примеров являются правила високосных лет в григорианском календаре, который мы используем сегодня⁴. Чтобы сравнить метод «вычитания или прибавления трети» с солнечным циклом, Чжу концептуализировал высоту тона в контексте циклической схемы — через отображение высоты тонов и процесс их вычисления на круговой траектории.

Проводя аналогию между числовым отношением музыкального интервала квинты ($1 - 1/3 = 2/3$) и приблизительным числом дней, за которые Солнце совершает один оборот вокруг Земли согласно геоцентрическому мировоззрению, Чжу Цзайюй считал отношение, используемое в методе «вычитания или прибавления трети», также приблизительным значением, точность которого можно было бы повысить более детальными расчетами. Проще говоря: Солнце не возвращается в исходное положение через $365\frac{1}{4}$ дней, потому что значение $365\frac{1}{4}$ является неточным, следовательно, отношение $2/3$ также должно быть неточным, поскольку оно не восстанавливает исходное значение хуанчжун [*C*]. Чжу считал: если можно вычислить точное количество дней, за которое Солнце возвращается в исходное положение после одного оборота, можно также вычислить отношение, которое позволит восстановить исходное значение хуанчжун [*C*] после цикла из двенадцати вычислений. С этой точки зрения открытие Чжу математического соотношения

¹ Лю Хун (Liu Hong; ок. 130—196) — математик и астроном, известный своими точными расчетами движения Солнца и Луны, что привело к созданию календарной системы под названием Цяньсян Ли.

² Zhu Zaiyu. *Lülü jingyi* [The Essential Principles of Music]. Haikou: Hainan chubanshe, 2000. P. 1.

³ Fan Ye and Sima Biao. Houhan shu [Book of the Later Han]. Vol. 11. Beijing: Zhonghua shuju, 1965. P. 3082.

⁴ См.: Elman B. A. On Their Own Terms: Science in China, 1550—1900. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. P. 81—82.

для равномерной темперации было продиктовано стремлением обнаружить скрытые закономерности природы посредством точных измерений. Движение небес равномерно, просто вычисления неточны.

Однако, основанная на сходной системе космологической корреляции, дитоническая комма настройки «вычитание или прибавление трети» рассматривалась совершенно иначе авторами «Правильных принципов музыки» (*Ляолюй чжэнъи*, 1714). «Тот факт, что мы не можем восстановить хуанчжун из чжунлюй, обусловлен математическим аппаратом. Поскольку длина [звуковой трубы/струны] уменьшается с каждым вычитанием, а [длина] добавленная меньше [вычитаемой], [длительность] бянь хуанчжун (бянь означает „измененный“) меньше хуанчжун примерно на один фэнь¹. Поскольку она близка к хуанчжун, она не может быть отдельным классом звуковой высоты [люй]. <...> При образовании высоты звука по нисходящей линии вычитанием и по восходящей линии сложением — длина уменьшается и увеличивается после каждого вычитания и сложения, подобно тому, как солнечный год состоит из более чем 360 дней, а лунный месяц — из менее чем 30, что приводит к появлению *вставных месяцев* (выделено мной. — *III. Ч.*). Вот почему древние люди сопоставляли двенадцать классов высоты звука с двенадцатью месяцами»².

Подобно теории Чжу Цзайюя, вышеприведенное объяснение из «Правильных принципов музыки» основывалось на корреляции между музыкальными тонами и циклом астрономических событий. Однако, в отличие от Чжу Цзайюя, его авторы не считали неспособность восстановить хуанчжун [С] проблемой. Напротив, это объяснение показало, что метод «вычитания или прибавления трети» гармонировал с космологическим циклом и, таким образом, воплощал аналогию между двенадцатью тонами и двенадцатью месяцами, аналогию, которая, по мнению авторов, была установлена в древности и, следовательно, имела ортодоксальный статус. Чтобы подтвердить этот аргумент, авторы использовали подход, отличный от подхода Чжу Цзайюя, оставаясь в рамках космологической корреляции. Вместо того чтобы рассматривать только солнечный цикл, как это делал Чжу Цзайюй, они учитывали и лунный цикл. Солнечный год состоит более чем из 360 дней, но двенадцать лунных месяцев имеют в общей сложности меньше 360 дней, поскольку каждый месяц содержит всего 29,53059 дней. Таким образом, в лунном календаре тринадцатый вставной месяц приходится добавлять раз в несколько лет. Разрыв между солнечным и лунным циклами связан с дитонической коммой. Тем самым данная модель легитимирует нерегулярность настройки с «вычитанием или прибавлением трети» как проявление нерегулярности движения небесных сфер.

¹ *Фэнь* — 1/10 часть цунь, наименьшей единицы в традиционной китайской системе измерения расстояний. (*Прим. пер.*).

² *Yunzhi et al. Yuzhi Lülü zhengyi wu bian* [The Imperially Commissioned Correct Principles of Music in Five Chapters]. Haikou: Hainan chubanshe, 2000. P. 9.

Итак, расчет равномерной темперации Чжу Цзайюя был обусловлен необходимостью решить проблему нецикличности, свойственной методу настройки «вычитание или прибавление трети», который создает двенадцать нот в октаве с помощью серии восходящих квинт и нисходящих кварт, образуя спираль, никогда не возвращающуюся к исходной высоте тона, хуанчжун [С]. Для Чжу проблема настройки «вычитание или прибавление трети» заключалась не столько в музыкальной практике, сколько в теоретическом несоответствии календарным циклам. Другими словами, нецикличность настройки была проблематизирована ожиданием, что круг квинт замкнется сам на себя, как это происходит с орбитой Солнца и другими круговыми путями, лежащими в основе действия природы.

Корреляция между квинтовым кругом и солнечным циклом позволила Чжу Цзайюю считать соотношение, используемое в настройке «вычитание или прибавление трети», неточным приближением к созданию совершенного цикла и, следовательно, вычислить «более точное» соотношение для равномерной темперации. Однако корреляция между коммой, образованной пятью восходящими квинтами и семью нисходящими квартами, с одной стороны, и вставным месяцем, вытекающим из асинхронности солнечного и лунного календарей, — с другой, позволила авторам «Правильных принципов музыки» легитимизировать настройку «вычитание или прибавление трети». Но это происходит не потому, что коррелятивное мышление по своей природе нелогично или непоследовательно. Это происходит потому, что можно концептуализировать высоту звука с помощью разных схем, тем самым порождая разные пути рассуждения в рамках одной и той же коррелятивной структуры — двенадцать высот соответствуют двенадцати месяцам года.

Современная канонизация равномерной темперации как телеологической цели развития настройки исходит из предположения, что дитоническая комма — это математическая задача, требующая решения. Обсуждение настройки в «Правильных принципах музыки» свидетельствует об обратном. Если бы Чжу Цзайюй, подобно авторам «Правильных принципов музыки», принял их концепцию дитонической коммы, он, возможно, не счел бы необходимым делить октаву на двенадцать равных частей, и первым китайцем, вычислившим формулу равномерной темперации, мог быть кто-то другой.

Александр Рединг в своей недавней статье о равномерной темперации Чжу Цзайюя предполагает следующее: Чжу, использовавший в качестве музыкально-теоретического инструмента тринадцатиструнный цинь (китайский вариант цитры), подразумевал, что «соотношения в музыкально-теоретической традиции следует понимать не как абстрактные, космические числа неоконфуцианской природы, а как конкретные, даже воплощенные звуки»¹. Но если учесть, что обе эти системы настройки опирались на календарную

¹ *Rehding A. Fine-Tuning a Global History of Music Theory... P. 271.*

астрономию в качестве музыкально-теоретической основы, то бинарная оппозиция между космическим и конкретным может восприниматься скорее кажущейся, чем реальной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сусаури В. И.* Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2008. 292 с.
2. *Фу Сяоцзяо.* Дворцовая музыка династии Цин по материалам исторических источников конца XVII—XVIII веков: Дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория, 2025. 184 с.
3. American Musicological Society. 84-th Annual Meeting. San Antonio. 1—4 November, 2018. Program & Abstracts. P. 422. URL: <https://societymusictheory.org/sites/default/files/events/programs/2018-program.pdf> (дата обращения: 28.09.2025).
4. *Brown M.* Neither „Primitives“ nor „Others“, but Somehow Not Quite like „Us“: The Fortunes of Psychic Unity and Essentialism in Chinese Studies // Journal of the Economic and Social History of the Orient. 2006. Vol. 49. №. 2. P. 219—252.
5. *Chow S.* A Localised Boundary Object: Seventeenth-Century Western Music Theory in China // Early Music History. Vol. 39. October 2020. P. 75—113.
6. *Chow S.* Redefining Essence: Tuning and Temperament of Chinese Traditional Music // Of Essence and Context: Between Music and Philosophy / Ed. by R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė. Cham: Springer, 2019. P. 255—267.
7. *Elman B. A.* On Their Own Terms: Science in China, 1550—1900. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. 605 p.
8. *Gouk P.* The Role of Harmonics in the Scientific Revolution // The Cambridge History of Western Music Theory / Ed. by Th. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 223—245.
9. *Hart R.* Imagined Civilizations: China, the West, and Their First Encounter. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2013. 374 p.
10. *Hunt F. V.* Origins in Acoustics: The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton. New Haven: Yale University Press, 1978. 196 p.
11. *Lam J. S. C.* State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness. Albany: State University of New York Press, 1998. 205 p.
12. *Needham J.* Science and Civilisation in China. Vol. 2: History of Scientific Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1956. 730 p.
13. *Rehding A.* Fine-Tuning a Global History of Music Theory: Divergences, Zhu Zaiyu, and Music-Theoretical Instruments // Music Theory Spectrum. 2022. Vol. 44. № 2. P. 260—275.
14. *Fan Ye and Sima Biao.* Houhan shu. Vol. 11. Beijing: Zhonghua shuju, 1965. 2351 p. (范曄, 司馬彪. 後漢書; Book of the Later Han; на кит. яз.).
15. *Sima Qian.* Shiji (司馬遷. 史記; Records of the Grand Historian; на кит. яз.) // Chinese Text Project. URL: <https://ctext.org/shiji/lv-shu> (дата обращения: 22.09.2025).
16. *Wan Yi.* Qingdai gongting yinyue. Beijing: Gugong bowuyuan zijincheng chubanshe, 1985. 168 p. (萬依. 清代宮廷音樂; Music in the Qing Court; на кит. яз.).
17. *Yang Yinliu.* Zhongguo gudai yinyue shigao. Beijing: Renmin yinyue chubanshe, 1981. 1070 p. (楊蔭瀏. 中國古代音樂史稿; A Draft of Music History in Imperial China; на кит. яз.).
18. *Yunzhi et al.* Yuzhi Lülü zhengyi wu bian. Gugong zhenben congkan 25. Haikou: Hainan chubanshe, 2000. 373 p. (允祉. 御製律呂正義編. 故宮珍本叢刊; The Imperially Commissioned Correct Principles of Music in Five Chapters; на кит. яз.).
19. *Zhu Zaiyu.* Lülü Jingyi. Gugong zhenben congkan 24. Haikou: Hainan chubanshe, 2000. 380 p. (朱載堉. 律呂精義. 故宮珍本叢刊; The Essential Principles of Music; на кит. яз.).

А. Н. Скрябин: «Свет должен наполнить зал...»¹

ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, директор, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: dashumilin@gmail.com

Аннотация

В статье развиваются идеи, изложенные автором в работе: «За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину». Говорится о близости отдельных философско-эстетических предположений композитора естественно-научным поискам и открытиям его времени. Подробно рассматривается феномен соответствия числовых пропорций внутри серии Бальмера, а также между некоторыми из спектральных линий гелия, наиболее употребительным в музыке ладовым, интонационным и гармоническим образованиям. Приводятся примеры из классической и этнической музыки. Выдвигается и обосновывается предположение о зависимости структурных особенностей ряда ладово-гармонических систем (пентатоники, мажорно-минорной) от фундаментальных закономерностей, лежащих в основании волновой природы физических явлений (не только акустических). Говорится о перспективах использования предложенных методов исследования в музыковедении в целом и скрябиноведении — в частности.

Ключевые слова

скрябиноведение, светомызыка, «Прометей», Шопен, Рахманинов, серия Бальмера, гармония сфер, светозвук, цветозвук, цветовой слух, *Tastiera per Luce*, *clavier à lumières*, сонификация.

Для цитирования

Шумилин Д. А. А. Н. Скрябин: «Свет должен наполнить зал...» // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 57–72.

Alexander Scriabin: *The Hall Must Be Filled with Light...*

SHUMILIN DMITRIY A.

PhD (History of Arts), Director, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: dashumilin@gmail.com

Abstract

This article expands upon ideas presented in the author's previous work, „Beyond the Sound... Dedication to Alexander Scriabin“. It discusses the affinity between some of Scriabin's philosophical and aesthetic assumptions and the scientific research and discoveries of his time. The phenomenon

¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 68.

of correspondence between the numerical proportions within the Balmer series, as well as between some of the spectral lines of helium, and the most common modal, intonational, and harmonic structures in music is examined in detail. The author provides examples from classical and ethnic music. A hypothesis is put forward and substantiated, suggesting that the structural features of a number of modal-harmonic systems (such as the pentatonic scale and the major mode) depend on fundamental principles underlying the wave nature of physical phenomena (not only acoustic ones). The article emphasizes that the proposed research methods hold promise for application in musicology as a whole and in Scriabin studies in particular.

Keywords

Scriabin studies, light-music, *Prometheus*, Chopin, Rachmaninoff, Balmer series, harmony of the spheres, light-color relationship, sound-color relationship, color hearing, Tastiera per Luce, clavier à lumières, sonification.

Более чем за сто лет до того времени, когда А. Н. Скрябин со своими единомышленниками, среди которых были знаменитый в Европе художник Жан Дельвиль¹ и скульптур Огюст де Нидерхаузерн, обсуждали концепцию световой симфонии, в 1802 году английский ученый Уильям Хайд Волластон обнаружил и описал собственные наблюдения линейчатых спектров в сплошном спектре солнечного излучения². 12 лет спустя немецкий оптик Йозеф фон Фраунгофер (1787—1826) более глубоко исследовал этот феномен, выявив и описав 574 линии в спектре Солнца³. Уже после знаменитых открытий Роберта Вильгельма Бунзена и Густава Роберта, а затем — Андерса Йонаса Ангстрема, существенно приблизивших науку к пониманию природы линий, вошедших в историю под названием «фраунгоферовых», в 1885 году швейцарскому ученому-математику Иоганну Бальмеру удалось найти закономерность в соотношениях спектральных линий первого из возникших и наиболее распространенного во Вселенной химического элемента — водорода, выраженную им в знаменитой формуле⁴:

$$\lambda = 3645,6 \left(n^2 / (n^2 - 4) \right) \text{ \AA}$$

Бальмер был убежденным пифагорейцем. В ходе исследований он стремился выявлять глубинные взаимосвязи между современными ему данными точной науки и фундаментальными положениями философских систем про-

¹ О творческом сотрудничестве Скрябина и Дельвиля см. в: Шумилин Д. А. Загадка «Прометей» // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. и отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74—101; Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2008.

² Wollaston W. H. A method of examining refractive and dispersive powers, by prismatic reflection // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. 1802. Vol. 92. P. 365—380.

³ Fraunhofer J. Bestimmung des Brechungs- und Farbenzerstreuungs-Vermögens verschiedener Glasarten, in Bezug auf die Vervollkommnung achromatischer Fernröhre. München: Lentner. 1817.

⁴ Balmer J. Notiz über die Spectrallinien des Wasserstoffs // Annalen der Physik und Chemie. 1885. Bd. 25. P. 80—87.

шлого. Не странно потому, что в поиске закономерностей в распределении спектральных линий Бальмер отталкивался от известных со времен Античности принципов и закономерностей. Открытие швейцарским ученым явления упорядоченности в распределении спектральных линий стало знаковым событием для истории науки. «С открытия Бальмера начинается целая эпоха в науке об атоме. По существу, вся теория атома начинается с его формулы. Тогда еще этого не знали, но, вероятно, почувствовали»¹.

К тому времени, когда в 1913 году Нильсу Бору удалось объяснить природу возникновения и распределения спектральных линий элементов, шестидесятый опус Скрябина — «Прометей. Поэма Огня» уже был хорошо известен в России и Европе. Произведение это стало первым в истории академической симфонической музыки светомузыкальным сочинением², в партитуре которого на специальном нотоносце «Luce» нотами выписаны различные цвета согласно оригинальной скрябинской системе цвето-звуковых соответствий³.

«Цвет и звук совершенно несравнимы; но оба можно свести к одной высшей формуле, каждый из них можно вывести, но самостоятельно, из одной высшей формулы...»⁴ Так же как у Гёте и у многих других творцов, у Скрябина была уверенность в том, что свет и звук — корреляты; именно это убеж-

¹ Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 60.

² В отечественной скрябиниане наибольшее количество работ, посвященных вопросу светомузыкального синтеза в «Прометее» Скрябина, создано казанскими учеными И. Л. Ванечкиной и Б. М. Галеевым. Свод их основных идей и достижений в этой сфере содержится в: Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня». Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина. 2-е изд., перераб. и доп. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2010. Там же — обширный перечень литературы по теме. Актуальный обзор общих вопросов светомузыкального синтеза в истории и теории искусства см. в: Искусство звука и света: Материалы Второй международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. Также см.: Искусство звука и света. История, теория, практика / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. Вып. 1.

³ Сохранилась партитура «Прометей», принадлежавшая биографу Скрябина — Л. Л. Сабанееву, в которой композитор собственноручно выписал таблицу соответствий того или иного цвета тональностям квинтового круга, а также оставил множество иных указаний: *Scriabine A. Prométhée. Le poème du feu. Pour grand orchestre et piano avec orgue chœurs [ad lib.] et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Berlin; Moscou: Edition russe de musique, 1911. 79 p. (Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228)*. Однако вопрос трактовки и интерпретации указаний Скрябина, включая саму партию Luce, весьма сложен. Автором настоящей статьи данной проблеме посвящено специальное исследование, отдельные результаты которого отражены в: Шумилин Д. А. Текстуалогические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометей» А. Н. Скрябина // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 2 т. Т. I / Глав. ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 16–31.

⁴ Гёте И. В. Учение о цвете (*Zur Farbenlehre*). Цит. по: Месяц С. В. Иоагнн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете» (Часть I) / Пер. С. В. Месяц и И. И. Канаева. М.: Кругъ, 2012. С. 341.

дение лежало в основе самой идеи световой симфонии. Но каковы принципы соотношения звука и цвета? Чутье художника подсказывало, что принципы эти определяются единым законом. Принцип единства — важнейшее понятие скрябинской философии¹. В поисках конкретных параметров соотношения звука и цвета среди широко бытовавших в то время в художественной среде представлений композитор не нашел для себя удовлетворительных трактовок. В построении собственной системы цветозвуковых соответствий он отталкивался от хорошо знакомых ему законов музыкальной гармонии.

Скрябину были известны основы спектроскопии. Но понимание глубинной природы и принципов электромагнетизма, физических закономерностей свечения химических элементов, механизма процессов ионизации и рекомбинации в период создания «Прометея» ему было недоступно. Однако именно *свечение* вещества, а не просто его *освещение* нужно было Скрябину для полного воплощения художественного замысла. «Александр Николаевич был необычайно упорен в своем желании видеть именно зал наполненным какой-то недостижимой „светящейся материей“, которая бы вся просияла светом»².

Смелая декларация Скрябиным собственной системы цветозвуковых соответствий и реализация таковой в симфоническом светомузыкальном произведении примечательна во многих аспектах. Несмотря на то что сам по себе творческий эксперимент — то есть исполнение «Прометея» со светом в согласии с авторским замыслом — так и не удался, а принципы цветозвуковых соответствий остались не до конца выстроены и объяснены композитором³, значение совершенного им прорыва весьма велико. **Скрябин ввел звуковую и световую «материю», как материал творчества художника и музыканта, в единую систему координат, выдвинув гипотезу об актуальности законов музыкальной гармонии для цвета и предложив систематизировать разнообразие цветов, опираясь на принципы и закономерности, разработанные в рамках теории музыки.** Таким образом, своим экспериментом Скрябин дал повод и возможность, применительно к искусству, ставить и исследовать вопросы о том, что:

¹ Подробнее об этом см.: Шумилин Д. А. Философская система Скрябина как ключ к пониманию его поздних музыкальных произведений // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: Структура и связи. Действие, движение, развитие в художественном и искусствоведческом тексте. Материалы конф. аспирантов Рос. ин-та истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ, 2009. С. 9–17.

² Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 70.

³ Подробнее об этом см. в: Шумилин Д. А. Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометея» А. Н. Скрябина.

- 1) законы электромагнетизма могут иметь непосредственную фундаментальную связь с законами музыкальной теории и акустики;
- 2) в контексте культуры и искусства свет и звук, как физические явления, могут рассматриваться в рамках единого поля явлений и закономерностей;
- 3) законы этого единого поля имеют императивное значение для волновых явлений, являющихся в искусстве «материалом» творчества и *переносчиками взаимодействия*.

Потому представляется, что искусствоведам, и в частности скрябиноведам, вполне уместно сосредотачивать внимание на поисках фундаментальной связи законов электромагнетизма и акустики в контексте исследований процессов формирования творческого замысла, выявления специфики композиционного мышления музыкантов и художников, структуры и свойств произведений искусства, специфики и природы воздействия художественного произведения на реципиента.

Новаторские идеи Скрябина были восприняты современниками лишь отчасти. Однако среди тех, кто отозвался на призыв композитора впоследствии, оказались выдающиеся деятели культуры. Вспомним хотя бы Василия Кандинского, а вместе с ним Йоханнеса Иттена и школу Баухауз, в которой с позиций теории изобразительного искусства разрабатывались идеи, близкие скрябинским. Цветомузыкальные эксперименты Скрябина придали импульс и к тому, чтобы такие понятия, как «цветовой интервал», «цветовая мелодия», «цветовой аккорд» и «цветовая гармония», развивались в рамках теории изобразительного искусства.

Идеи, близкие скрябинским, можно найти также в исследованиях его современников — ученых сферы точных наук. В XX веке явление это мало привлекало исследователей творчества композитора¹. В скрябиниане нечасто можно встретить рассуждения о том, что мысли композитора о дематериализации и «лучистой материи» имеют явную связь с естественно-научными поисками и открытиями того времени. Между тем А. Пуанкаре одну из глав в своей книге 1905 года непосредственно посвящает вопросу «Конца материи»². О превращении в результате длительного эволюционного развития человеческой плоти в «лучистый вид энергии» говорил, как известно, К. Э. Циолковский³. А через 15 лет после создания «Прометея» были сформулированы основы квантовой

¹ Одним из нескольких исключений являются работы А. И. Бандуры. В частности, малоизвестная широкому кругу читателей диссертация ученого: *Бандура А. И.* Творческая Вселенная А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1992. См. также: *Бандура А. И.* Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004.

² В русском переводе см.: *Пуанкаре А.* О науке / Пер. с фр. под ред. Л. С. Понтрягина. М.: Наука, 1983. С. 149.

³ *Чижевский А. Л.* Страницы воспоминаний о К. Э. Циолковском // Химия и жизнь. 1977. № 1. С. 22—32.

механики¹, в рамках которой казавшиеся многим «безумными» идеи Скрябина, зафиксированные им в записях 1904–1906 годов², вполне естественно вписываются в широкий контекст научных поисков корифеев европейской науки. Спустя много лет после кончины композитора Карл Юнг и Вольфганг Паули разрабатывали гипотезы, в рамках которых законы физики и сознания рассматривались как взаимодополняющие, возможно, зная и мнение Скрябина на этот счет: «Камень и мечта сделаны из одного вещества и оба одинаково реальны»³. А знаменитый вопрос Эйнштейна: «...По-вашему, Луна существует, только когда на нее смотришь?»⁴ — столь же актуален для Скрябина, сколь и для Нильса Бора, с которым Эйнштейн публично дискутировал о принципах квантовой механики на знаменитых Солвеевских конгрессах⁵.

Вернемся теперь к упомянутым в начале статьи открытиям ученых XIX века, главным образом — к открытию Бальмера, и посмотрим, какое отношение они могут иметь к будоражившей многие века умы художников и музыкантов идее цветозвуковых соответствий.

И по расположению линий спектра излучения видимого диапазона бальмеровской серии, и по сочетанию цветов можно заметить, что «интервальное строение» — то есть пропорциональные соотношения частот первых четырех линий серии — близко приведенной на примере 1 звуковой последовательности.



Пример 1

В самом деле, комплекс интервалов, соответствующих или максимально приближенных к числовым отношениям между первыми линиями серии: На, Нв, Нү, Нд, складывается в едва ли не наиболее широко исполь-

¹ Целесообразность обращения искусствоведов к научному аппарату квантовой механики и квантовой теории поля в наше время обосновывается, в частности, в работах В. В. Медушевского (см., например: *Медушевский В. В. Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике* // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 30–45).

² *Скрябин А. Н. Записи* // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120–247.

³ Там же. С. 179.

⁴ *Пайс А. Научная деятельность и жизнь Альберта Эйнштейна* / Пер. с англ. В. И. и О. И. Мацарских; под ред. А. А. Логунова. М.: Наука, 1989.

⁵ В приведенной форме соответствующий вопрос был адресован автору воспоминаний об Эйнштейне — физику-теоретику Абрахаму Пайсу в ходе дружеской беседы, состоявшейся около 1950 года (см.: *Пайс А. Научная деятельность и жизнь Альберта Эйнштейна*). Однако гораздо ранее, в процессе знаменитых дискуссий, проходивших в рамках Солвеевских конгрессов, Эйнштейн о том же спрашивал и Н. Бора. См. об этом также: *Kumar M. Quantum: Einstein, Bohr, and the Great Debate about the Nature of Reality*. New York; London: W. W. Norton, 2011.

зовавшейся и используемой до сих пор музыкантами всего мира мелодической последовательности¹. Сам этот факт был известен, очевидно, еще во времена Бальмера.

Высотное положение для нотной записи серии Бальмера выбрано не случайно. Связано это с очевидной, известной, но тем не менее мало привлекающей внимание музыковедов закономерностью: *gis* первой октавы, эталоном² частоты которой в воздухе принято считать 415,3 Гц, в числовом выражении по частоте отстоит от первой линии серии на 40 октав (456,62718 ТГц; частота излучения линии *Ha* в вакууме = 456,6776822491 ТГц).

Разумеется, речь не идет о прямом сопоставлении упругих волн и волн электромагнитных. Но если хотя бы что-то говорить о гипотетически существующих принципах цветозвукового соответствия, то одним из первых феноменов, на который следует обратить внимание исследователю, будет именно пропорциональное соотношение частот колебаний электромагнитных и упругих волн в единицу времени. Сочетание таковых в гармонических интервалах невозможно счесть явлением незначительным, особенно когда речь идет об октавных соотношениях. «Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере для меня лично, встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния. Там есть и *Cis* настоящий, и *h*, и *As*, и все, что вы хотите»³. Представляется, что весьма неслучайно автор этих слов — Н. А. Римский-Корсаков — на первом месте в перечислении тональностей поставил *Cis*. Примечательно, что звуковым «каркасом» темы вступления Третьей симфонии — «Божественной поэмы» Скрябина является тоническое трезвучие *Des-dur*: «творящий дух», словно несколько «раскачиваясь», начинает свою поступь с тех же звуков, но не в миноре, а в мажоре — в *Des-dur*.

Внимательный читатель, конечно же, заметит, что на основании вышеприведенного нотного примера невозможно говорить ни о *Des-dur*, ни о *Cis-dur*. Верно. Говоря о *Des-dur* и *Cis-dur*, точнее, о звуках, которые могут являться I, II, III и V ступенями данных энгармонически равных тональностей, мы вы-

¹ Автором настоящей статьи данный феномен рассмотрен подробно в: Шумилин Д. А. За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 4 (43). С. 9–23. Там же говорится о большей близости интервалов серии Бальмера натуральным интервалам и простым целочисленным соотношениям, нежели интервалам темперированным.

² Разумеется, вопрос «эталон» частоты звука, равно как и точного определения частоты электромагнитного излучения элементов, весьма сложный и не имеет однозначно принятых, «единственно верных» числовых значений. Применительно к рассматриваемому феномену подробнее об этом автором говорится в: Шумилин Д. А. За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину.

³ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. М.: Музгиз, 1959. С. 176.

ходим за пределы хорошо видимого человеком¹ спектра Бальмера, отображенного на примере 1. E α , в рамках предложенной системы нотного обозначения цвета, соответствует длине волны 388,902 нм² (линия H ζ). Его сочетание с первой линией серии (H α) составляет величину, равную 1,6875, что соответствует «пифагорейской большой сексте»³ и отстоит, таким образом, от первой линии на расстоянии, аналогичном двадцать седьмому обертону натурального строя. Если же мы сопоставим линию H ζ (e α) с воображаемым «тональным центром» серии Бальмера — линией H β (c α), то получим соотношение, равное натуральной большой терции⁴ ($486,134 \text{ нм} / 388,902 \text{ нм} = 1,250016713722223$).

Если проецировать всю серию Бальмера на нотный стан, последовательность будет выглядеть примерно следующим образом (пример 2).



Пример 2. Обозначения альтерации условны.

В овале — множество микрохроматических интервалов, все более сужающихся по мере приближения к границе серии Бальмера — f α

Во втором такте примера 2 — множество линий, соотносящихся между собой в интервалах меньших, чем полутон. Константа серии Бальмера (364,56 нм) отстоит от первой ее линии (H α ; g α) на расстоянии натуральной малой септимы (1,8), а от «тонального центра» (H β ; c α) — на расстоянии чистой квинты (1,3333).

Строение серии весьма примечательно. В первую очередь обращает на себя внимание четкое разделение всего строя, охватывающего объем натуральной малой септимы, на две квинты — пустую и заполненную. Это относит нас к античному музыкальному мышлению и другим музыкальным системам древности. Не связано ли с рассматриваемым феноменом желание наших предков укладывать ладовый объем в квинту?

Интонационное строение мелодической последовательности внутри заполненной квинты хорошо знакомо любому музыканту. Полный набор зву-

¹ Граница диапазонов видимого человеком спектра электромагнитного излучения не имеет точных числовых значений. Для кого-то видимый предел ограничивается длиной волны, равной 400 нм, для кого-то доступно различение цвета и на более коротких волнах. В научной литературе можно встретить различные данные по этому вопросу. См. также примечание 2 на с. 63.

² Здесь и далее данные, касающиеся длин волн спектральных линий водорода, приводятся по: Wiese W. L., and Fuhr J. R. Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium // Journal of Physical and Chemical Reference Data. September 2009. Vol. 38. No. 3.

³ Riemann Musiklexikon Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. S. 413.

⁴ Ibid. S. 412.

ков, аналогичных по внутреннему соотношению частот линиям: Нβ, Нγ, Нδ, Нζ, константа серии Бальмера — встречается в темах музыкальных произведений очень часто. Звукоряд: cis-dis-e-eis-fis характерен для тех случаев, когда, в миноре, происходит отклонение в тональность субдоминанты. Таково, к примеру, начало «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Начало темы фуги f-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» также охватывает все пять звуков «верхнего тетрахорда» бальмеровской серии.

Если же попеременно исключать из серии e или eis, какие-либо музыкальные примеры приводить будет уже излишним, поскольку получающиеся последовательности (с поправкой на неточность темперации) окажутся нижними тетрахордами мажора — в одном случае, и минора — в другом.

Так, начальная мелодия Вступления одного из наиболее выдающихся шедевров мирового оперного искусства — оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского размеренно течет по соответствующему руслу. Не только глубина духа народа, но также и глубина Вселенной отражена в этой мелодии. Свет первовещества и поэтика русской души словно слились в краткой попевке, написанной в том же cis-moll.

Обращает на себя внимание то, что малая терция, возникающая между линиями Нβ и Нδ (486,134 нм и 410,023 нм соответственно; в нотном примере — cis-e) в рассматриваемом светоряде, расположена до большой, образующейся между линиями Нβ и Нζ (486,134 нм и 388,902 нм соответственно, в нотном примере — cis-eis). Представляется, что на данный феномен стоит обратить самое пристальное внимание тем, кто ищет фундаментальные закономерности формирования и укоренения в музыкальной практике минорного наклонения: терция Нβ — Нδ не только первична в серии Бальмера, она существенно ближе к темперированной малой терции ($1,18921/1,185189699980984 = 1,00339211521926$), нежели натуральная малая терция ($1,2/1,18921 = 1,009073250309029$).

Но не только феномен первичности малой терции по отношению к терции большой в светоряде серии Бальмера привлекателен. Интересно само сочетание терций. Игра таким сочетанием, эффектное и убедительное его использование в музыкальном произведении — технически непростая задача для композитора. Примечательно, что в истории музыки его использование характерно для выдающихся композиторов-интуитивистов.

В частности, тонко и гениально использовал выразительные возможности специфического биения минорной и мажорной терций Ф. Шопен в Ноктюрне op. 27 № 1 cis-moll (пример 3).

На фоне колышущихся на протяжении нескольких секунд квинт и кварт, словно погружающих слушателей в бездны неземного пространства, возникает звук тонической минорной терции. Ее звучание несколько диссонирует с успевшим устояться в сознании слушателя натуральным звукорядом — слух ожидает большую, мажорную терцию. Но она возникает лишь в последующем такте, естественно вырастая из терции минорной.



Пример 3. Ф. Шопен. Ноктюрн *cis-moll* op. 27 № 1

Не обращает ли на себя внимания то, что так же и в такой же последовательности, если не считать микрохроматического тона, «вырастают» терции и в серии Бальмера? Интересно отметить и такую подробность: Ноктюрн *Des-dur*, в котором мажорная тоническая терция буквально «правит бал», стоит номером 2 в том же знаменитом 27-м опусе, уступая хронологический порядок *cis-moll*’ному Ноктюрну.

Не менее ярко и эффектно использовал специфический колорит сочетания мажорной и минорной тонических терций С. В. Рахманинов (пример 4).

И если про «космический» характер бездны, звучащей в начале *cis-moll*’ного Ноктюрна Шопена, говорить стоит осторожно, с оговорками на то, что ассоциации могут в данном случае возникнуть различные, то художественный образ вселенских колоколов *cis-moll*’ного Этюда-картины из 33-го опуса Рахманинова, пожалуй, очевиден если не для всех, то для большинства слушателей. В кульминационных моментах царствующий в произведении Рахманинова *cis-moll* дополняется звучанием мажорной тонической терции. Пунктирный ритм, специфика интонации подчеркивают подчиненность мажорной терции минорной — «свещающееся первовещество» Вселенной выражено в этом сочетании с удивительной яркостью и убедительностью.

Сочетание звучания интервалов, равных большой и малой терциям, — одна из ярких характерных особенностей поздних сочинений А. Н. Скрябина¹. С него начинается тема Прометея в «Поэме огня», Поэмы: op. 61, op. 63 № 1, op. 69 № 1, op. 71 № 1, оно присутствует также в основных темах всех поздних сонат композитора.

¹ В нотах это явление в большинстве случаев выражено как сочетание малой терции и уменьшенной квинты. В основных темах Девятой и Десятой сонат композитора сочетаются именно терции — большая и малая.



Пример 4. С. В. Рахманинов. Этюд-картина *cis-moll* op. 33 № 9 (№ 6)

Конечно, множество примеров сочетания интервалов, акустически равных малой и большой терциям, а также близких к ним нетемперированных интервалов можно найти в неевропейской музыке. В частности, в изобилии насыщает оно музыку традиции рагсангит. Так, джати раги Бхайрав¹ включает в себя две двойные терции, сцепленные секундами: са — **ре-комал** — га — ма — па — **дха-комал** — ни — **са**².

Развитие ладово-гармонических систем за пределами тетрахордового мышления, во многом, также отражает заложенные в сущности материи и света формулы и пропорции.

На расстоянии немногим менее октавы вниз от константы серии Бальмера (364,56 нм) располагается одна из линий (728,135 нм) второго как по

¹ Т. Е. Морозова в своем исследовании «Рага в музыке Хиндустани: Современный период» сопровождает описание раги Бхайрав сноской следующего содержания: «По индийской мифологии загадочное божество Бхайрав охраняет небесный дворец на горе Кайлаша, где обитает божественная супружеская чета — Шива и Парвати...» (Морозова Т. Е. Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М.: ИКАР, 2003. С. 243). См. также: Шумилин Д. А. Творчество А. Н. Скрябина и классическая музыкальная традиция Индии. К постановке проблемы // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сборник статей и материалов. Ч. 2 / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2014–2015. С. 26–37.

² См.: Морозова Т. Е. Рага в музыке Хиндустани... С. 243.

времени возникновения, так и по насыщению Вселенной химического элемента — гелия¹ ($728,135/364,56 = 1,997298112793504$). От «тонального центра» бальмеровской серии — cis (линии $H\beta$, 486,134 нм) она отстоит на расстоянии, очень близком квинте. Интересно, что, так же как и в случае с малой терцией, образующейся между линиями $H\beta$ и $H\delta$ (486,134 нм и 410,023 нм соответственно; $cis-e$), данное соотношение частот ближе не к натуральному, а темперированному интервалу:

$728,135/486,134 = 1,49780718896436$ (темперированная чистая квинта = 1,49831; натуральная чистая квинта = 1,5).

Другая — очень яркая линия $He\ I^2$ (587,5621 нм) подстраивает к получившейся квинте терцию:

$587,5621/486,134 = 1,208642267358383^3$ (натуральная малая терция = 1,2).

При взгляде на общую получившуюся систему линии эти становятся первой — fis и третьей — $aïs$ ступенями неполного мажорного звукоряда с двумя септимами — большой и малой (если исключить микрохроматику) (пример 5).



Пример 5

Кроме того, первые пять звуков получившегося звукоряда выстраиваются в бесполутоновую систему. Вряд ли факт этот можно счесть незначительным для прояснения фундаментальных закономерностей пентатоники, характерной для древнейших музыкальных культур Евразии. Следует учесть также, что во многих культурах, например — в китайской, пять тонов этой ладовой системы наделялись глубоким символическим смыслом. Порядок и гармоничное развитие страны ставились в зависимость от того, как используются звукоряды на практике⁴. Восхождение соответствующей ладовой системы (систем) к числовым, частотным, соотношениям, неотъемлемо присущим

¹ Общий набор спектральных линий гелия в видимом диапазоне не выстраивается в столь же упорядоченную, с точки зрения музыкальной теории, систему, каковую являет серия Бальмера.

² Комплекс линий на близких частотах см.: *Kramida A., Ralchenko Yu., Reader J., and NIST ASD Team (2024)*. NIST Atomic Spectra Database (ver. 5.12). URL: <https://physics.nist.gov/asd> (2025, October 10). National Institute of Standards and Technology, Gaithersburg, MD.

³ $587,562/486,134 = 1,208642061653783$; $587,564/486,134 = 1,208646175745782$.

⁴ Хорошо сказано у Ю. Н. Холопова: «В качестве стороны музыки, выявляющей действительность, лад отражает наиболее высокие явления духовной жизни данного общества и его эстетические ценности» (*Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс*. СПб.: Лань, 2003. С. 35).

первичной материи Вселенной и выраженным в таком феномене, как видимый для человеческого глаза тип излучения, свидетельствует о наличии неких универсальных принципов и законов, познание которых может открыть новые горизонты как в науке, так и в культуре в целом.

Водород — первый из химических элементов, возникших в видимой нами Вселенной на заре ее развития. Применительно к системе известных ныне науке элементов можно сказать, что «из него все начало быть, что начало быть». Его насыщение видимой Вселенной составляет порядка 75 % по массе и около 90 % по количеству атомов. Мы все, так же как и наша планета, состоим из этого вещества и его производных, исторически возникших в недрах звезд в процессах термоядерного синтеза. Гелий — второй как по времени возникновения, так и по насыщению Вселенной элемент после водорода. Элементы эти являются основными составляющими звезд, и не только звезд: на их долю приходится более 99 % всей видимой материи Универсума.

Вторичное значение имеет то, видим мы или не видим в обыденной жизни свет, излучаемый ионизованным элементом. Каким-то законом, актуальным для всего сущего, закреплены именно те, а не иные сочетания частот и длин волн, именно такой, а не иной светоряд характерен для излучательной способности первичного вещества в видимом человеческим глазом диапазоне. То, что среди бесчисленного разнообразия спектральных линий элементов, в большинстве своем сочетающихся в интервалах, весьма далеких от натуральных и темпированных, свету первовещества Вселенной свойственны последовательности частотных соотношений, издревле используемые в музыкальной культуре и лежащие в основе наиболее употребимых человечеством музыкально-ладовых образований, не может быть случайностью, недостойной внимания.

В своих сочинениях Скрябин широко использовал музыкально-выразительные возможности «звездного звукоряда». Особенно ярко выражено это в самых светлых его произведениях, среди которых: Четвертая соната op. 30 *Fis-dur*, Поэма op. 32 № 1 *Fis-dur*, Пятая соната op. 53, Десятая соната op. 70. Мечтавший найти универсальные закономерности, актуальные не только для таких феноменов, как свет и звук, но и для всех иных проявлений видимого и невидимого человеком миров, в жаркий летний день Скрябин любил работать над партитурами, расположившись на самом солнцепеке. Его самого и его рукописи ярко освещала ближайшая к Земле звезда — Солнце...

Работа над партией светового инструмента (*Lucis*) не была вполне завершена Скрябиным¹. «Но что он всегда определенно имел в виду — это ослепительный свет в кульминационном пункте, белый свет...»² На вопросы о

¹ Подробнее см. в: Шумилин Д. А. Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометей» А. Н. Скрябина.

² Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 71.

том, почему же финальный аккорд «Прометея» сопровождается белым светом, не входящим ни в спектр, ни в его собственную систему цветозвуковых соответствий, композитор отвечал: «Но ведь когда свет усиливается до ослепительности, то все цвета обращаются в белый, все в нем сливается... <...> Мне солнце тут надо! <...> Свет такой, как будто несколько солнц вдруг сразу засияло!»¹

Та световая материя, о которой мечтал Скрябин, — вполне естественное для космического пространства состояние вещества. Проблема лишь в том, что человек не может существовать в такой среде, хотя издревле наблюдает за огромными массами светящейся материи, глядя на небо. Скрябин был одним из тех, кто всю жизнь пристально вглядывался в небесную, космическую глубину. Он стремился не только к тому, чтобы сделать доступным человеку творческое преобразование и восприятие световой материи, он мечтал об усвершенствовании самого человека, мысленно приближая его к состоянию «лучистой энергии», как скажет позднее о том же К. Э. Циолковский.

В первой половине XIX века даже среди крупных ученых было распространено мнение, согласно которому человек никогда не узнает химический состав звезд. Открытие метода спектрального анализа позволило разрешить эту, казавшуюся неразрешимой, задачу. Думается, существенно менее века пройдет до того момента, когда будет получено естественно-научное объяснение и открыты более глубокие и фундаментальные законы соответствий между звуком и цветом, чем те, о которых мы знаем сегодня. Понимание природы как единой субстанции, доступной нам в ощущениях посредством различных органов чувств, было свойственно многим творцам и философам. Именно так мыслил бытие А. Н. Скрябин, полагавший, что «...если бытие может более или менее непосредственно открываться человечеству и говорить ему о себе, то прежде всего и, может быть, исключительно языком музыки»².

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004. 383 с.
2. Бандура А. И. Творческая Вселенная А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1992. 227 с., нот., ил.
3. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня». Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина. 2-е изд., перераб. и доп. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2010. 352 с.

¹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 71.

² Фохт Б. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 209.

4. Искусство звука и света: Материалы Второй международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 280 с.
5. Искусство звука и света. История, теория, практика / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. Вып. 1. 346 с., ил.
6. Медушевский В. В. Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 30–45.
7. Месяц С. В. Иоанн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете» (Часть I) / Пер. С. В. Месяц и И. И. Канаева. М.: Круг, 2012. 464 с.
8. Морозова Т. Е. Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М.: ИКАР, 2003. 444 с.
9. Пайс А. Научная деятельность и жизнь Альберта Эйнштейна / Пер. с англ. В. И. и О. И. Мацарских; под ред. А. А. Логунова. М.: Наука, 1989. 568 с.
10. Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. М.: Молодая гвардия, 1971. 304 с.
11. Пуанкаре А. О науке / Пер. с фр. под ред. Л. С. Понтрягина. М.: Наука, 1983. 560 с.
12. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
13. Скрябин А. Н. Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120–247.
14. Фохт Б. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 201–226.
15. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с., ил.
16. Чижевский А. Л. Страницы воспоминаний о К. Э. Циолковском // Химия и жизнь. 1977. № 1. С. 22–32.
17. Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2008. 247 с.
18. Шумилин Д. А. За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 4 (43). С. 9–23.
19. Шумилин Д. А. Загадка «Прометея» // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. и отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74–101.
20. Шумилин Д. А. Творчество А. Н. Скрябина и классическая музыкальная традиция Индии. К постановке проблемы // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сборник статей и материалов. Ч. 2 / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2014–2015. С. 26–37.
21. Шумилин Д. А. Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометея» А. Н. Скрябина // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 2 т. Т. I / Глав. ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 16–31.
22. Шумилин Д. А. Философская система Скрябина как ключ к пониманию его поздних музыкальных произведений // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: Структура и связи. Действие, движение, развитие в художественном и искусствоведческом тексте. Материалы конф. аспирантов Рос. ин-та истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ, 2009. С. 9–17.
23. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. М.: Музгиз, 1959. 527 с.
24. Balmer J. Notiz über die Spectrallinien des Wasserstoffs // Annalen der Physik und Chemie. 1885. Bd. 25. P. 80–87.
25. Fraunhofer J. Bestimmung des Brechungs- und Farbenzerstreuungs-Vermögens verschiedener Glasarten, in Bezug auf die Vervollkommnung achromatischer Fernröhre. München: Lentner. 1817. 36 p.

-
26. *Kramida A., Ralchenko Yu., Reader J., and NIST ASD Team (2024)*. NIST Atomic Spectra Database (ver. 5.12). URL: <https://physics.nist.gov/asd> (2025, October 10). National Institute of Standards and Technology, Gaithersburg, MD.
 27. *Kumar M.* Quantum: Einstein, Bohr, and the Great Debate about the Nature of Reality. New York; London: W. W. Norton, 2011. 448 p.
 28. *Riemann Musiklexikon Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. 1103 S.
 29. *Scriabine A.* Prométhée. Le poème du feu. Pour grand orchestre et piano avec orgue choeurs [ad lib.] et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Berlin; Moscou: Edition russe de musique, 1911. 79 p. (Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228).
 30. *Wiese W. L., and Fuhr J. R.* Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium // *Journal of Physical and Chemical Reference Data*. September 2009. Vol. 38. No. 3. 720 p.
 31. *Wollaston W. H.* A method of examining refractive and dispersive powers, by prismatic reflection // *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. 1802. Vol. 92. P. 365—380.

К вопросу об электронных аудиотехнологиях как музыкальном инструментарии в контексте систематики Хорнбостеля—Закса (записки-размышления по поводу авторской системы классификации)

КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: mcarpets@mail.ru

Аннотация

Появление феномена электронных аудиотехнологий в качестве инструментария творческой работы оказало беспрецедентное влияние на музыкальную эстетику, теорию и практику в течение прошлого, XX столетия. Своим существованием в художественном пространстве они не только актуализировались историческим событием в органологии, обозначив мощную веху эволюционного, а в ряде прецедентов и революционного развития музыкального инструментария, но во многом инициировали новые ракурсы развития философии музыкального искусства, расширив горизонты понимания сущности аудиального материала, его возможностей, аналитических и композиционных техник, стимулировав изучение художественных и физико-акустических аспектов природы звука. При этом за более чем столетний период существования музыкальных инструментов, использующих в качестве принципа звукогенерации электрическую схемотехнику, в мире создано несчетное количество типов и моделей подобной аппаратуры, роль которой в формировании облика искусства постмодерна инструментоведам и теоретикам музыкального искусства придется так или иначе учитывать. Одной из основополагающих проблем, связанных с пониманием и изучением этого обширного, но относительно нового «типа» музыкального инструментария, является отсутствие какой бы то ни было единой, объединяющей все это разнообразие развитой системной классификации. Более того, задача усложняется принципиальной и очевидной необходимостью систематического описания и классификации широкого, разрозненного по ряду принципов состава этой группы инструментария, реализованного в рамках существующих в современной органологии нормативов, то есть формальных критериев таксономии Хорнбостеля—Закса. Отдельным аспектом, значительно усложняющим задачу, является появление в последние декады так называемых программатических инструментов, архитектура всех модульных компонентов которых выстроена на основе программного кода. При этом сам модульный, а часто даже гибридный тип архитектуры инструментария электронных аудиотехнологий, по существу, не укладывается в систему соответствий иерархической природы таксономической систематики.

Ключевые слова

электронные аудиотехнологии, системная классификация Хорнбостеля—Закса, органология, классификация, систематика, музыкальный инструмент.

Для цитирования

Карпец М. И. К вопросу об электронных аудиотехнологиях как музыкальном инструментарии в контексте систематики Хорнбостеля—Закса (записки-размышления по поводу авторской системы классификации) // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 73—86.

On Electronic Audio Technologies as Musical Instruments in the Context of the Hornbostel—Sachs Taxonomy (Notes on an Authorial Classification System)

KARPETS MAXIM I.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: mcarpets@mail.ru

Abstract

The emergence of electronic audio technologies as a toolkit for creative work has had an unprecedented influence on musical aesthetics, theory, and practice throughout the 20th century. Their presence in the artistic realm not only marked a significant event in organology—representing a powerful milestone in the evolutionary revolutionary development of musical instrumentation—but also initiated new perspectives in the philosophy of musical art. This expansion broadened our understanding of the nature of sonic material, its possibilities, and analytical and compositional techniques, while also stimulating the study of both artistic and physical-acoustic aspects of sound. Over the more than a century that musical instruments based on electrical circuitry have existed, countless types and models of such equipment have been created worldwide. Organologists and music theorists will inevitably need to account for their role in shaping the face of postmodern art. A fundamental problem in understanding and studying this extensive, yet relatively new *type* of instrumentation, is the lack of a unified and developed system classification that can encompass all its diversity. This task is complicated by the clear and essential need to systematically describe and classify the broad and disparate range of instruments in this group according to the standards of modern organology—namely, the formal criteria of the Hornbostel—Sachs taxonomy. A further complication arises from the emergence in recent decades of so-called software-based instruments, whose architecture is built entirely on program code. Moreover, the modular and often hybrid architecture of electronic audio technologies fundamentally resists fitting into the hierarchical correspondence system of traditional taxonomic classification.

Keywords

electronic audio technologies, Hornbostel—Sachs system classification, organology, classification, taxonomy, musical instrument.

Появление феномена электронных аудиотехнологий в качестве инструментария творческой работы оказало беспрецедентное влияние на музыкальную эстетику, теорию и практику в течение прошлого, XX столетия. Своим существованием в художественном пространстве они не только актуализи-

ровались как историческое событие в органологии, обозначив мощную веху эволюционного, а в ряде прецедентов и революционного развития музыкального инструментария, но во многом инициировали новые ракурсы развития философии музыкального искусства, расширив горизонты понимания сущности аудиального материала, его возможностей, аналитических и композиционных техник, стимулируя изучение художественных и физико-акустических аспектов природы звука. При этом за более чем столетний период существования музыкальных инструментов, использующих в качестве принципа звукогенерации электрическую схемотехнику, в мире создано неслучайное количество типов и моделей подобной аппаратуры, роль которой в формировании облика искусства постмодерна инструментами и теоретиками музыкального искусства и, в свою очередь, будущим исследователям придется так или иначе учитывать. В изучении этого инструментария в музейных коллекциях будущего, очевидно, важная роль будет отводиться техникам сохранения, восстановления, даже копирования и аутентичного воссоздания конструктивных нюансов тех аппаратов, что давно уже не производятся и так же давно уже не используются на практике. Очевидно, это будет связано с появлением новых типов техник реставрации, что подразумевает достаточно широкий горизонт интердисциплинарных компетенций в плане исторических и технологических аспектов в эволюционном развитии электронных аудиотехнологий.

Однако, возвращаясь в день сегодняшний, укажем на то, что мы неоднократно отмечали в своих публикациях¹: одной из основополагающих проблем, связанных с пониманием и изучением этого обширного, относительно нового «типа» музыкального инструментария, является отсутствие какой бы то ни было единой, объединяющей все это разнообразие развитой системной классификации. Более того, задача усложняется принципиальной и очевидной необходимостью систематического описания и классификации широкого, разрозненного по ряду принципов состава этой группы инструментария, реализованного в рамках существующих в современной органологии нормативов, то есть формальных критериев таксономии Хорнбостеля—Закса. Формулировка принципов объединения в единую классификацию, очевидно с необходимостью коррекции последней, огромного количества схемотехники, реализующей разные типы и алгоритмы синтеза и обработки звукового сигнала, не говоря уже о фундаментальном разделении на аналоговые и дигитальные (цифровые) принципы конструкции инструментов, учитывая необходимость выстраивания систематического, упорядоченного подхода к

¹ Карпец М. И. Мультимедиа: логический плюрализм и интердисциплинарная конвергенция // Временник Zubовского института. 2022. № 4 (39). С. 84–92; Карпец М. И. Электронные аудиотехнологии виртуального инструментария. К вопросу о формировании взгляда на проблему понимания и классификации // Временник Zubовского института. 2023. № 1 (40). С. 86–94.

феноменологии музыкального инструментария, в тех формах, в которых он существует сегодня в творческой практике, представляется в высшей степени логичным и актуальным решением. При этом подразумевается, что все эти инструменты, представленные электронными аудиотехнологиями, будут составлять единую подсистему, в которой они должны быть связаны между собой посредством кодировки единой классификационной системы. Отдельным аспектом, значительно усложняющим задачу, является появление в последние декады так называемых программатических инструментов, чья архитектура всех модульных компонентов выстроена на основе программного кода, вариабельная структура которого может быть перестроена, перекомпилирована в зависимости от конкретных (творческих либо утилитарных) потребностей¹. Подобная задача включала бы создание объективных и систематических связей, отношений сходства и различия, даже формулирования аспектов идентичности между электронными звуковыми приборами и программатическими решениями в пределах определенных, заранее сформулированных аспектов иерархической таксономии. Однако, помимо разрозненной природы этого инструментального комплекса, конкретной очевидной проблемой, также существенно усложняющей реализацию задачи, является принципиальное несоответствие между иерархической природой таксономической системы и модульной, часто даже гибридной и нестабильно-вариабельной архитектурой электронного инструментария, что обусловлено спецификой реализации электротехнической концепции схемостроений либо программатической ее составляющей, реализующей специфику звукоизвлечения. Определение исходного источника начального импульса звуковой вибрации, то есть аспект, являющийся основным и самым фундаментальным критерием классификации, на котором, собственно, и основана систематика Хорнбостеля—Закса, как раз и является, пожалуй, самым проблематичным звеном в этом «уравнении».

Определяя специфику генерации звуковых вибраций «электрическим» способом, то есть в процессе последовательных преобразований электри-

¹ В целях придания концепции более формального характера рассмотрения дифференциации между электронными инструментами, имеющими традиционную в историческом и органологическом плане коннотацию, то есть инструменты аппаратного типа, — обстоятельство, связанное с проблематикой программатического (виртуального) инструментария, в рамках данного текста будет сознательно упущено. Этому посвящен ряд работ автора: *Карпец М. И.* Современное музыкальное программное обеспечение // Музыкально-компьютерные технологии в образовании: Сборник учебных и магистерских программ: Учебное пособие / Научн. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Союз художников, 2009. С. 208—217; *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 31—46; *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии виртуального инструментария. К вопросу о формировании взгляда на проблему понимания и классификации.

ческого сигнала на основе фиксированной аппаратной микропроцессорной схемотехники, либо учитывая программатическую вариабельность архитектуры, становится очевидным фундаментальное отличие этого типа создания звука от природы его акустической генерации. Указанный аспект, по существу, не вписывается в логику концепции исходного уровня формирования начального импульса звуковой вибрации или по крайней мере основательно проблематизирует трактовку ее природы.

В первую очередь это различие отражено в упомянутой выше модульной конструкции электронных аппаратных систем, где каждый модуль выполняет свою особую роль в общем процессе. При этом результирующий «художественный» вариант синтезированной звуковой волны, с ее спецификой окраски тембра, высотности, динамических и частотно-спектральных свойств и т. д., — есть результат слаженности совокупного процесса целого конгломерата подсистем. Осцилляторы, модуляторы, генераторы ADSR-ограничивающей, управляемые напряжением генераторы, усилители, кольцевые модуляторы, триггеры и микшеры, эквалайзеры, временные и динамические процессоры — это лишь только перечень основных систем, задействованных в процессе генерации звука¹. Все это изучено на примере уникальных экспериментальных конструктивных реализаций модульных моделей гибридных установок в произведениях аудиального искусства первых десятилетий электронной эры: как в практике «*musique concrète*» конца сороковых Пьера Шеффера с коллегами в Париже, так и у Карлхайнца Штокхаузена в Кёльне в начале и середине пятидесятых годов, и отчасти у американцев в практике «*tape music*», а также в конструкциях музыкальных инструментов последующего времени.

Модульная архитектура этих гибридных систем не укладывается напрямую в иерархическую формальную структуру систематики Хорнбостеля—Закса. В этом плане в концепции последней актуализируются возможные теоретические пробелы и слабые места в отношении рассматриваемого типа инструментария, представленного электронными аудиотехнологиями. С этой целью может быть приведен ряд конкретных примеров, гипотетических возможностей, а также ссылок на существующие конструктивные типы.

Исходные факторы формирования начального импульса звуковой вибрации, как известно², имели решающее значение как для Курта Закса и Эриха

¹ При этом сегодня все новые и новые типы схемотехники, а также программатические системы, реализующиеся в новых инструментах, в новых их конструктивных моделях, включающие новые схематипы и алгоритмы, выстраиваемые зачастую на совсем новых принципах, предлагают музыкантам новые решения.

² Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мацеевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 229—261; Имханицкий М. И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. 2021. № 2 (774). С. 168—185.

фон Хорнбостеля, так и для Виктора Шарля Маййона, чей метод классификации и лег в основу систематики Хорнбостеля—Закса. Это был основной и самый важный дифференциальный критерий идентификации, рассматриваемый учеными в качестве отличительного, нейтрального, универсального в широком горизонте культурных традиций аргументом классификации музыкального инструментария, на котором исследователи-инструментоведы и основывали свою таксономию. При этом, следуя логике Маййона, последняя формировалась в четыре традиционные основные категории или семейства музыкальных инструментов на основе различия в исходном генеративном факторе.

В случае инструментария, реализованного электронными аудиотехнологиями, — этот первый аргумент сразу же создает ситуацию неясности. На первый взгляд решение вопроса о том, где происходит зарождение начальной вибрации, кажется очевидным: электрическая энергия преобразуется в механическое действие. Основной преобразователь здесь представлен конструкцией громкоговорителя, реализующей возможность создания волны давления воздуха, воспринимаемой реципиентом в качестве звука, посредством модуляции электрическим сигналом магнитного поля катушки динамика. Последнее колеблется в соответствии со свойствами электрического сигнала, зависит от его напряжения и влияет на действия мембраны динамика, которая в итоге и способствует созданию волны давления воздуха.

В этом ключе исследователи формулировали аспекты природы начальной вибрации, согласно указанной электроакустической схеме, *до преобразования электрического импульса в механическую реализацию сигнала*, указывая, к примеру, на *электронный осциллятор* (VCO — *voltage controlled oscillator*)¹, *электромагнитный преобразователь* (звукосниматель) либо же *генератор тонового колеса*². Генеративная природа *осциллятора* реализуется в преобразовании линейного тока в определенные типы формы звуковой волны. Варианты электрического импульса переменного тока, пройдя стадию усиления и будучи отправленными на динамик, преобразуются в то, что мы в просторечии называем «*электронным звуком*», к примеру, звук синусоидальной формы волны.

¹ *Осциллятор* — устройство, генерирующее периодические колебания определенной формы. См.: URL: <https://digitalmusicacademy.ru/lesson-oscillator> (дата обращения: 13.04.2025), а также: Бабаджанян А. А., Худавердян С. Х. Оптимизация аудиочастотного генератора, управляемого напряжением // Известия вузов. Электроника. 2024. Т. 29. № 1. С. 42—51.

² *Тоновое колесо* — простое электромеханическое устройство, используемое для генерации звука в ряде электромеханических музыкальных инструментов, к примеру в органе Хаммонда. См.: Reid G. Synthesizing Tonewheel Organs. URL: <https://www.soundonsound.com/techniques/synthesizing-tonewheel-organs-part-1> (дата обращения: 13.04.2025), а также: Tonewheel. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tonewheel> (дата обращения: 13.04.2025).

Сформулировав, таким образом, источник начальной вибрации в качестве *осциллятора*, появляется возможность выстраивания высокоуровневой дифференциации между *электрофонами* (электронными инструментами с осцилляторами в качестве генератора начальной вибрации) и *электромеханическими инструментами* (электрическими инструментами с механическим типом создания импульса начальной вибрации). Последняя группа, следуя логике системы Хорнбостеля—Закса, может быть распределена по исходным группам, к примеру: *электрогитара* — усиленный хордофон, *электропиано* — усиленный идиофон или хордофон, *EWI* (electronic wind instrument)¹ — усиленный аэрофон и т. д.² Подобный подход в значительной степени соответствовал бы интуитивному восприятию природы музыкального инструментария электронных аудиотехнологий, реализующего систему параллельных соответствий схожих типов, представленных своими акустическими прообразами.

Однако такой подход приходится подвергнуть сомнению, но не в силу некой натяжки — отсутствия прямых логических условий соответствия систематике Хорнбостеля—Закса, но в первую очередь, опять же, в силу упомянутой выше гибридной модульности архитектуры рассматриваемых инструментов и связанной с этим степени влияния каждого из этих модулей на результирующий характер вибрации диафрагмы динамика громкоговорителя³ — соответственно, на получаемый в итоге звук.

Кроме того, учитывая высокую степень различий между *электронными* и *электромеханическими* (а еще более усложняя «формулу» — также и *программатическими* инструментами), — большая дистанция в рамках таксономической системы между ними кажется очевидной на первый взгляд. При этом же многое усложняется и становится несколько менее ясным при более детальном погружении в особенности физической природы этих устройств.

В качестве наглядности обоснования, с целью формулирования аспектов особой специфики природы аудиального генезиса и преобразований, далее будут приведены в пример различные типы электронного музыкального ин-

¹ Электронный духовой инструмент. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_wind_instrument (дата обращения: 13.04.2025), а также: URL: <https://www.akaipro.com/products/ewi-series.html> (дата обращения: 13.04.2025).

² Bakan M. B., Bryant W., Li Guangming, Martinelli D., Vaughn K. Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments // Selected Reports in Ethnomusicology, 8: Issues in Organology. 1990. P. 37—63. URL: https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Aagcd%3A6%3A21402742/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Acrawler&id=ebsco%3Aagcd%3A31597926&link_origin=www.google.com (дата обращения: 13.04.2025).

³ Weisser S., Quanten M. Rethinking Musical Instrument Classification. Towards a Modular Approach to the Hornbostel-Sachs System // Yearbook for Traditional Music. 2011. 43. P. 122—146. URL: https://www.researchgate.net/publication/259749475_Rethinking_Musical_Instrument_Classification_Towards_a_Modular_Approach_to_the_Hornbostel-Sachs_System (дата обращения: 13.04.2025).

струментария, а также комплексные, многосоставные творческие техники, связанные с опытами, применяемыми в студиях в раннюю эпоху становления эстетики, теории и практики электронной и экспериментальной музыки, в пятидесятые годы прошлого столетия.

Логика, связанная с природой формирования начального импульса звуковой вибрации, хорошо прослеживается с учетом контура *осциллятора*, который обеспечивает фундамент преобразования колебаний сигналов электрической энергии в физической природе вибрацию воздуха. Неструктурированный поток электрического напряжения подается к *осциллятору*, который преобразует его в так называемый «электронный звук», то есть электромагнитный сигнал, характеризующийся определенной спецификой формы волны и частоты. При этом «аналоговая» механическая вибрация, придающая молекулам воздуха энергетический импульс и приводящая их в движение, расположена в динамике.

Вне всяких сомнений, электрогитара формально является хордофоном, поскольку очевидна ее прямая родственная связь с гитарой акустической. Однако в контексте систематики Хорнбостеля—Закса, а именно в плане техники звукоизвлечения, все не так однозначно. Импульс генерируется движением металлической струны перед *электромагнитным преобразователем*. Именно это действие, по существу, и является основой формирования начального импульса звуковой вибрации, но при этом все действие осуществляется в плоскости электротехники. Волна же давления воздуха (звуковой сигнал) также, действительно, параллельно создается вибрирующей струной, однако в конкретном случае это есть лишь «побочное действие», которое можно не учитывать, ибо оно несколько не влияет на окончательный «художественный» результат. Причем физические действия со струной, которые имеют место в случае акустического инструмента, даже не аналогичны электротехническим аспектам взаимодействия, при которых электрический сигнал возбуждается тем же колебанием струны, поскольку на магнитное поле *преобразователя* (звукоснимателя) влияет лишь относительно небольшая часть гитарной струны. Фактический же звук инструмента при этом появляется посредством преобразования электрической энергии внутри динамика, как это происходит в случае полностью электронных инструментов с *осциллятором*. В некотором смысле электрогитару можно было бы назвать промежуточным звеном в контексте типовой дифференциации инструментария, поскольку она реализует в себе особенности как акустических инструментов, так и полностью электронных. Все это создает некоторую неоднозначность трактовки. Однако эта путаница примечательна, поскольку она ставит под сомнение критерии различий и сходства между *акустическими, электромеханическими и электронными* инструментами, особенно в контексте принципа формирования начального импульса звуковой вибрации. В связи с чем появляются сомнения, связанные с формулированием таксономических позиций этих инструментов.

Электромеханический способ создания звука в инструменте с *тоновым колесом*, таком, как, к примеру, *орган Хаммонда*¹, вполне напоминает конфигурацию между струной и *электромагнитным преобразователем* электрогитары. Однако в этом случае магнитное поле *преобразователя* (звукоснимателя) модулируется движением так называемого металлического *тонового колеса*. При этом не задействована вибрация струны (или другого вибрирующего или колеблющегося тела). Зубцы на колесе движутся перед звукоснимателем, генерируя сигнал, принимающий характер в соответствии с формой зубцов на колесе (например, синусоидальную, пилообразную и т. д.). Процесс генерации сигнала начальной вибрации схож с тем, что имеет место в случае с электрогитарой: колеблющийся диапазон расстояний (движения) проводника (струны, колеса) в магнитном поле *преобразователя*. Инструменты с *тоновым колесом*, несмотря на интуитивное видимое сходство с конфигурацией струны и *звукоснимателя*, все же можно отнести к *электрофонам*, как и электромеханический музыкальный инструмент *Rhodes Piano*². В отличие от других электрических фортепиано, где источником звука является струна или металлический язычок, источник звука в фортепиано Родеса — металлическая пластина, подобная камертону. Начальные колебания, создающие звуковую волну (как это было в случае с электрогитарой), вызываются механическими колебаниями камертонов, звук которых считывается электромагнитным звукоснимателем Лео Фендера³, после чего с помощью элек-

¹ *Орган Хаммонда* (англ. Hammond organ) — электромеханический музыкальный инструмент (электрический орган), спроектированный и построенный американским изобретателем Лоуренсом Хаммондом в 1935 году. В основе принципа генерации звука в инструменте реализован так называемый колесный тон-генератор (*tonewheel generator*) — сквозной вращающийся вал с дисками диаметром примерно 30 мм. Вал приводился в действие синхронным электромотором, частота вращения которого задается частотой входного напряжения. Каждый диск имел насечки в виде нанесенных по периметру зубцов-выступов. Количество зубцов в сочетании со скоростью вращения определяло высоту тона генерируемого диском звука. При прохождении перед магнитом вершины зубца в обмотке возникает наибольший ток. Когда против магнита оказывается середина между зубцами, сила тока падает вплоть до нуля. В итоге электрический сигнал, а после его преобразования и звуковая волна имеет такой же характер, как и конфигурация зубцов, к примеру — синусоидальной формы. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Орган_Хаммонда (дата обращения: 13.04.2025).

² *Родес-пиано* — электромеханический инструмент, в котором происходит преобразование механической энергии колебания вибратора в электрическую энергию. Цепь звукообразования инструмента состоит из следующих звеньев: нажатие клавиши — удар молоточка по вибратору — преобразование звукоснимателем механических колебаний в электрические — предварительное усиление электрического сигнала — обработка электрического сигнала — конечное усиление электрического сигнала (воспроизведение звука громкоговорителями). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Родес-пиано> (дата обращения: 13.04.2025).

³ *Лео Фендер* (Leo Fender) — американский изобретатель и основатель компании Fender Electric Instrument Manufacturing Company, ныне известной как Fender Musical Instruments Corporation. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Фендер,_Лео (дата обращения: 13.04.2025).

тронной схемотехники усиливаются. Исходя из этого, следуя логике генерации начальной вибрации, инструмент должен быть отнесен к категории *идиофонов*. Однако в данном случае в итоге все же учитываются не сами звуки идиофонов, а стабильные электрические синусоидальные волны, генерируемые вибрацией металлических пластин перед преобразователями звукопередатчиков. После генерации электрические импульсы проходят через множество других элементов (модулей) схемотехники, от частотных генераторов до усилителей, фильтров и генераторов огибающей.

Однако основной звуковой сигнал в инструментах может быть представлен без какой-либо существенной трансформации, непосредственно из *осциллятора*. При этом специфика или индивидуальность инструмента, очевидно, актуализируется в комбинации его модулей, с конкретной акцентуацией на базовой технике генерации сигнала, будь то электромагнитная, механическая, либо же электронная, осцилляторного типа.

Как уже было замечено выше, электро- и акустическая гитара имеют щипковые струны, что делает их связанными между собой генеалогически и типологически. В связи с чем высокий уровень дифференциации в системе кажется весьма странным. Однако при этом все три рассмотренных выше разноплановых на первый взгляд инструмента разделяют *принцип электромагнитной индукции*, — формирование начального импульса звуковой вибрации в них осуществляется посредством преобразования электрической энергии внутри динамика. Что, опять же, вызывает сомнения в их высокой степени дифференциации в рамках общей системы. Гитара, имеющая резонирующий корпус и оснащенная звукопередатчиком, вне сомнений, является как акустическим, так и электроакустическим инструментом и может быть представлена в исполнительской практике в обоих контекстах. Однако с формальной точки зрения классификация Хорнбостеля—Закса все же является упорядоченной. Инструмент не может быть одновременно электрофоном и хордофоном, акустическим и электрическим, электроакустическим и электронным и т. д. Множественности элементной базы конструктива инструментов либо же целые блоки сходств и различий, которые можно найти в сложных схемотехнических решениях инструментария, представленного электронными аудиотехнологиями, очевидно, также должны быть систематически исключены из общей иерархической древоподобной системы. При этом инструмент должен быть представлен какой-либо конкретной категорией, отбросив всю усложненность, что призвано реализовать систему жестких, неизменных связей между категориями и инструментами внутри иерархии. Это ставит под сомнение аспекты научного обоснования, а также удобство использования структуры, подобной системе Хорнбостеля—Закса, в контексте органологического анализа современной музыкальной практики с использованием электронных аудиотехнологий в качестве инструментария.

Высокая степень дифференциации между электромеханическими и электронными инструментами, на базе рассмотренных выше аргументов, основана на довольно неполной интерпретации физических основ в контексте системы Хорнбостеля—Закса, а также игнорирует многие важные отношения сходства и различия между двумя «полюсами», представленными, с одной стороны, электромеханическими и электронными, с другой — акустическими музыкальными инструментами.

Хорнбостель и Закс создавали основы своей системы классификации в контексте понимания аспектов органологии XIX и начала XX века. Однако, возможно, особенности ее структуры могли бы быть построены иначе в случае возможности анализа авторами электронной и конкретной музыкальной практики, к примеру, Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Шеффера и Джона Кейджа. В эпоху второго авангарда пятидесятых—шестидесятых годов XX столетия указанными художниками, в сущности, были сформулированы иные ракурсы изучения и творческого постижения аудиальных аспектов музыкального искусства, природы музыкального материала, принципов его композиции, основ звука как такового¹.

В качестве примера комплексных, модульных технологий студийной электроакустической композиции можно привести сочинение П. Шеффера «*Étude aux chemins de fer*» («Этюд железных дорог») — один из техopusов, который стал первой частью концептуального проекта «*Cinq études de bruits*» («Пять шумовых этюдов»), ознаменовавшего собою утверждение техники и эстетики *musique concrète* в 1948 году. Несмотря на то что это сочинение следует скорее считать экспериментальным эссе, нежели «серьезной» композицией, оно знаменательно в истории музыки XX столетия фактом того, что музыкальное произведение впервые было создано исключительно за счет технологического процесса.

Исходным фонографическим материалом композиции, как известно², явились записанные на ленту звуки, издаваемые механическими элементами подвижного состава поезда. В процессе композиции материал подвергался большому ряду изменений, в том числе и с помощью фильтрации аппарат-

¹ Карпец М. И. Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века: на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2010.

² Tournet-Lammer J. Sur les traces de Pierre Schaeffer: Archives 1942–1995. Institut national de l'audiovisuel, 2006. 473 p. URL: https://books.google.ru/books/about/Sur_les_traces_de_Pierre_Schaeffer.html?id=9M07AQAAIAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 13.04.2025); Palombini C. Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music // Computer Music Journal. 1993. Vol. 17. No. 3 (Autumn). P. 14–19. URL: <https://www.jstor.org/stable/3680939> (дата обращения: 13.04.2025); Cliver C. Musical Train Rides in the Classroom // Indiana Theory Review. Vol. 12 (SPRING and FALL 1991). Indiana University Press, 1991. P. 163–185. URL: <https://www.jstor.org/stable/24045354> (дата обращения: 13.04.2025).

ным блоком кольцевого модулятора, трансформирующего исходный материал наложением на него электронно генерированных волн разной формы (синусоидальных и прямоугольных). На пленку записывался измененный таким образом фрагмент, который впоследствии подвергался еще ряду процедур, в ходе которых пленка разрезалась и полученные в результате фрагменты записи склеивались воедино, но уже в иной последовательности, временном/скоростном факторе, а также реверсивно. На полученный трек в многоканальном режиме накладывались другие элементы фонографии исходного аудиального комплекса, которые, в свою очередь, подверглись фильтрации и модуляции с помощью иных техник генерации и модификации. Итоговым результатом явилась сложная многоуровневая композиционная структура фонографии, сводимая в единый звуковой поток, воспроизводимый в итоге диафрагмой динамика. Что же в данном случае является источником формирования начального импульса звуковой вибрации? Аудиозапись звуков локомотива? Либо же следует также отметить все инструментальные модули, повлиявшие на конечный результат: фильтры, генераторы, модуляторы, системы временной и динамической обработки? Последние, в сущности, также могут быть представлены в статусе музыкальных инструментов во многих отношениях!

Современный электронный синтезатор в этом плане является портативной реализацией экспериментальной электронной студии. Это комплекс модулей, объединенный в рамках единого корпуса и оснащенный (к примеру) контроллером клавиатуры фортепианного типа. Эти модули соединены в единую цепь-схему, в которой каждый из них имеет широкие возможности контроля и модуляции входящих и выходящих электрических сигналов. Однако всю эту схему целиком, вне сомнений, можно рассматривать в качестве единого инструмента, имеющего целью создание сложных звуковых объектов в результате модульной процедуры преобразований сигнала.

Сегодня в творческой музыкальной практике используется широкий спектр разнообразного аппаратного инструментария, различающегося по возможностям, габаритам, типам систем управления, контроля и ввода и т. д. Сущность природы такого инструментария в определенной степени может быть сформулирована именно в модульной, многосегментной его конструкции, основанной на физических характеристиках систем управления и взаимодействия сигналами электрического напряжения.

Сущность научной классификации, или таксономии, заключается в том, чтобы упорядочить и логически связать конкретно определенную группу элементов (феноменов, объектов). Основной ее задачей является формулирование систематического подхода к тому, что изначально представляется хаотическим явлением, выстраивая систему упорядоченного понимания. Аргументами упорядочивания музыкального инструментария, к примеру, не выступают ни культура, его сформировавшая, ни культур-

ный контекст, ни цвет, ни социальный статус исполнителей. Хорнбостель и Закс предложили положиться исключительно на нейтральные критерии в определении формальной природы инструментария. Персидские, африканские и индейские флейты имеют одно и то же определение в систематике классификации Хорнбостеля—Закса — все они являются флейтами, вне зависимости от их происхождения, названий и того, как и где они используются. Природа музыкальных инструментов заключена в процессах создания звука, и это их самая определяющая характеристика, это то, что отличает их от других объектов. Процесс создания звука в них происходит по-разному, к тому же именно этот процесс, по существу, и является способом дифференциации их внутри четко определенной группы. Вне всяких сомнений, сама идея иерархической классификации (таксономии) Хорнбостеля—Закса, отрицающей сложные отношения сходства и различия, остается интересной и систематической. Вместе с тем она, разумеется, может быть подвергнута критике с разных позиций, в особенности в контексте музыкальной культуры XXI столетия, с его мощным технологическим прорывом в области развития компьютерных, микропроцессорных систем, информационных технологий, взаимосвязанных баз данных, все более проникающих в качестве нового модульного инструментария в художественное пространство. Учитывая эти очевидные факты, приходится признать, что дальнейшее развитие иерархической таксономии становится весьма сомнительным и выглядит сегодня скорее памятником эпохи библиотечного дела XIX столетия, нежели современным инструментом классификации.

Подводя итог, в этом контексте обращает на себя внимание несоответствие между особенностью иерархической структуры системы классификации и некоторыми важными физическими свойствами электрически генерированного звука, которые сильно отличаются от таковых в акустически созданных. При этом первый и самый важный критерий подразделения — указание на природу формирования начального импульса звуковой вибрации — вызывает существенную неясность в случае инструментария, представленного электронными аудиотехнологиями. Помимо этого, сама модульная природа этих инструментов, их схемотехника, построенная на основе управления электрическими сигналами, вследствие физического своеобразия и сложнейшей комплексности этих процессов, не совместимы с использованием иерархической системы классификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаджян А. А., Худавердян С. Х. Оптимизация аудиочастотного генератора, управляемого напряжением // Известия вузов. Электроника. 2024. Т. 29. № 1. С. 42—51.
2. Имханицкий М. И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. 2021. № 2 (774). С. 168—185.

3. *Карнец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 31–46.
4. *Карнец М. И.* Мультимедиа: логический плюрализм и междисциплинарная конвергенция // Временник Зубовского института. 2022. № 4 (39). С. 84–92.
5. *Карнец М. И.* Современное музыкальное программное обеспечение // Музыкально-компьютерные технологии в образовании: Сборник учебных и магистерских программ: Учебное пособие / Научн. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Союз художников, 2009. С. 208–217.
6. *Карнец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века: на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2010. 232 с.
7. *Карнец М. И.* Электронные аудиотехнологии виртуального инструментария. К вопросу о формировании взгляда на проблему понимания и классификации // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 86–94.
8. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 229–261.
9. *Bakan M. B., Bryant W., Li Guangming, Martinelli D., Vaughn K.* Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments // Selected Reports in Ethnomusicology, 8: Issues in Organology. 1990. P. 37–63. URL: https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Aagd%3A6%3A21402742/detail?sid=ebsco%3Aplink%3Acrawler&id=ebsco%3Aagd%3A31597926&link_origin=www.google.com (дата обращения: 13.04.2025).
10. *Clüver C.* Musical Train Rides in the Classroom // Indiana Theory Review. Vol. 12 (SPRING and FALL 1991). Indiana University Press, 1991. P. 163–185. URL: <https://www.jstor.org/stable/24045354> (дата обращения: 13.04.2025).
11. *Palombini C.* Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music // Computer Music Journal. 1993. Vol. 17. No. 3 (Autumn). P. 14–19. URL: <https://www.jstor.org/stable/3680939> (дата обращения: 13.04.2025).
12. *Reid G.* Synthesizing Tonewheel Organs. URL: <https://www.soundonsound.com/techniques/synthesizing-tonewheel-organs-part-1> (дата обращения: 13.04.2025).
13. *Tournet-Lammer J.* Sur les traces de Pierre Schaeffer: Archives 1942–1995. Institut national de l'audiovisuel, 2006. 473 p. URL: https://books.google.ru/books/about/Sur_les_traces_de_Pierre_Schaeffer.html?id=9M07AQAIAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 13.04.2025).
14. *Weisser S., Quanten M.* Rethinking Musical Instrument Classification. Towards a Modular Approach to the Hornbostel-Sachs System // Yearbook for Traditional Music. 2011. 43. P. 122–146. URL: https://www.researchgate.net/publication/259749475_Rethinking_Musical_Instrument_Classification_Towards_a_Modular_Approach_to_the_Hornbostel-Sachs_System (дата обращения: 13.04.2025).

Иконостас домовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге и его древнерусский исторический образец

КАДОЧНИКОВ ИЛЬЯ ВИКТОРОВИЧ

*Аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: 9300988@gmail.com

Аннотация

В статье рассмотрена история создания иконостаса домовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге по проекту А. П. Брюллова в 1848 году. Прототипом иконостасной композиции является иконостас церкви Воскресения Словущего в Московском Кремле. Сравнительный анализ художественной структуры петербургского иконостаса и его исторического прототипа выявил как ряд совпадений, так и значительное число отличий, связанных с художественными предпочтениями А. П. Брюллова.

Ключевые слова

искусство Российской империи середины XIX века, национальный стиль в церковном искусстве, архитектор А. П. Брюллов, Мраморный дворец в Санкт-Петербурге, исторические прототипы, композиция иконостаса, русские художественные традиции XVII века.

Для цитирования

Кадочников И. В. Иконостас домовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге и его древнерусский исторический образец // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 87–108.

The Iconostasis of the House Church in the Marble Palace, Saint Petersburg, and Its Old Russian Historical Prototype

KADOCHNIKOV ILYA V.

Postgraduate Student, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: 9300988@gmail.com

Abstract

The article traces the history of the design, construction and existence of the iconostasis for the house church of the Marble Palace in Saint Petersburg. Created from a design by Alexander Brullov in 1848, the iconostasis reflects the growing interest in national culture and seventeenth-century art that characterized this period. The composition takes as its prototype the Baroque iconostasis of the Church of the Resurrection in the Terem Palace of the Moscow Kremlin. A comparative analysis of the Saint Petersburg iconostasis and its Moscow prototype reveals both significant similarities in their decorative systems and substantial differences arising from Alexander Brullov's artistic preferences and interpretations.

Keywords

Russian Empire art of the mid-19th century, National Style in church art, architect Alexander Brullov, Marble Palace in Saint Petersburg, historical prototypes, iconostasis composition, Russian artistic traditions of the 17th century.

История создания и бытования Введенской церкви петербургского Мраморного дворца нашла свое отражение в дореволюционных публикациях протодьякона В. Орлова¹, служившего в Введенском храме, и протоиерея столичных придворных церквей Н. И. Брянцева², а также в научных трудах современных исследователей — В. В. Антонова и А. В. Кобак, М. В. Басовой, Ю. В. Трубинова³. В настоящей статье мы, опираясь на собранные и систематизированные указанными авторами материалы, а также архивные материалы РГИА⁴, ИИМК РАН⁵ и графические материалы из фондов НИМ РАХ⁶, детально остановимся на истории появления в 1840-х годах в дворцовом церковном интерьере многоярядной иконостасной композиции, устроенной

¹ Орлов В., *протодьякон*. Мраморный дворец. 1785—1885 // Русская старина. 1885. Т. 46. № 4—6. С. 421—446.

² Брянцев Н., *протоиерей*. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып 7. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1883. С. 46—59.

³ Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга: Энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, 2010. С. 175; Басова М. В. Минейные и праздничные иконы И. С. Чирикова и М. И. Дикарева из домовых церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (2.III.1893—27.VI.1972): Краткое содержание докладов / Науч. ред. Г. В. Вилинбахов, Л. Л. Каганэ. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994. С. 47—87. С наибольшей полнотой история церкви и ее иконостаса прослежена в публикациях Ю. В. Трубинова. См.: Трубинов Ю. В. Реликвии Великого князя Константина Николаевича в Мраморном дворце XIX века // Константиновские чтения — 2013. Константиновичи — государственная деятельность и традиции благотворительности. К 400-летию Дома Романовых: Сборник материалов научной конференции 30 октября 2013 / Ред. А. Н. Журавская. СПб.: Дворец Конгрессов, 2013. С. 62—74; Трубинов Ю. В. Мраморный дворец и служебный дом. Очерки истории архитектуры здания и судеб обитателей. СПб.: Нестор-История, 2018. С. 112, 198—199, 393—405.

⁴ РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445.

⁵ ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1922 г. Д. 44; Оп. 1931 г. Д. 756.

⁶ НИМ РАХ. КП-101/1664. АГ-2417.

«по образцу» знаменитого памятника церковного искусства — иконостаса XVII века церкви Воскресения Словущего в Теремном дворце Московского Кремля. Целью нашего исследования является сопоставление стилевых особенностей петербургского иконостаса и его исторического прототипа, а также определение роли данного петербургского памятника в процессе становления русско-византийского стиля в церковном искусстве середины XIX века. Вопросы сравнительного анализа данных петербургского и древнерусского памятников, а также вопросы выбора и использования древнерусского исторического прототипа при устройстве иконостасной композиции церкви Мраморного дворца ранее исследователями не рассматривались.

Деревянный резной иконостас, установленный в 1849 году в церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы — домовый храм Мраморного дворца, стал одним из первых примеров петербургского иконостасного строительства не только «преимущественно и по возможности во вкусе древнего Византийского зодчества», что в 1840-е становилось обязательным требованием нового официального «русско-византийского» стиля¹, но по образцу определенного древнерусского памятника и задумывался как реплика последнего, что для второй четверти XIX века было случаем уникальным. Автором проекта архивные источники называют архитектора Александра Павловича Брюллова (1798—1877)². В монографических изданиях, посвященных творчеству зодчего, информация о брюлловском проекте иконостаса скупа и противоречива³. Между тем значение этого произведения для понимания эволюции художественных форм и стилиевой ориентации предалтарных преград православных храмов Северной столицы крайне велико.

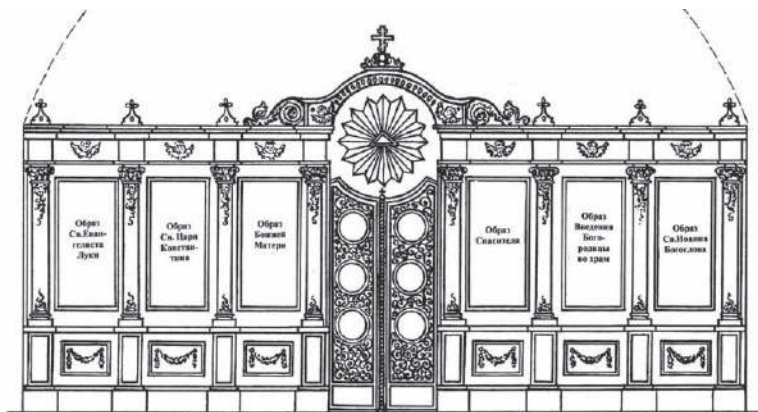
В настоящее время история появления и бытования церкви Мраморного дворца представляется в следующем виде. Дворец на набережной Невы строился по проекту архитектора Антонио Ринальди в 1768—1783 годах. Заказчиком строительства выступала императрица Екатерина II. Дворцовая церковь, устроенная по проекту Ринальди, была освящена в ноябре 1783 года, церковное помещение размещалось в нижнем этаже неевского корпуса, имело отдельный вход с улицы через курдонёр, а также вход из внутренних покоев дворца.

В 1796 году, по случаю предстоящего бракосочетания, Мраморный дворец был пожалован императрицей внуку — великому князю Константину Павловичу. Интерьеры дворца в этой связи частично перестраивались по

¹ Свод законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича составленный. Устав строительный. Раздел III. СПб.: Тип. Второго отделения Собств. е. и. в. канцелярии, 1842. С. 40.

² РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445. Л. 1—3.

³ Об архитекторе А. П. Брюллове см.: *Оль Г. А. Архитектор Брюллов. Л.; М.: Госстройиздат, 1955; Оль Г. А. Александр Брюллов. Л.: Лениздат, 1983; Калугина Н. А. Александр Брюллов. Архитектор и рисовальщик. М.: БуксМАрт, 2021.*



Ил. 1. Ю. В. Трубинов. Реконструкция первоначального иконостаса домовая церкви Мраморного дворца (Трубинов Ю. В. Мраморный дворец и служебный дом. Очерки истории архитектуры здания и судеб обитателей.

СПб.: Нестор-История, 2018. С. 113, ил. 88: Мраморный дворец.

Иконостас первоначальной домовая церкви. 1785.

Реконструкция Ю. Трубинова. 2001)

проекту архитектора И. Е. Старова, в рамках этой перестройки была обновлена и заново освящена домовая церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы¹. Композиционное решение предалтарной преграды Введенской церкви в полной мере соответствовало эстетическим установкам раннего классицизма — алтарная преграда была сделана невысокой, иконы стояли в один ряд (ил. 1). В состав композиции входили образы: Спасителя, Богородицы, Иоанна Богослова, святого императора Константина, евангелиста Луки, а также местная икона Введение во храм и изображение Тайной вечери над Царскими вратами². В создании иконописного убранства принимали участие немецкий художник Иосиф Крист и русский живописец Иван Бельский, исполнивший Плащаницу и мозаичный образ Божией Матери, установленный в алтаре³.

В 1832 году, после смерти великого князя Константина Павловича, император Николай I решил отписать дворцовое здание своему второму сыну — великому князю Константину Николаевичу (1827—1892), которому в то время исполнилось 5 лет. Работы по очередному обновлению дворца начались в 1843 году. Завершить строительство и отделку предполагалось к запланированной на 1849 год свадьбе Константина Николаевича и принцессы

¹ Трубинов Ю. В. Мраморный дворец и служебный дом... С. 198—199.

² Брянецев Н., протоиерей. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 47.

³ Трубинов Ю. В. Мраморный дворец и служебный дом... С. 112, 198.

Александры Фридрики Саксен-Альтенбургской. Именным указом императора главным архитектором перестройки дворца был назначен Александр Брюллов¹. По проекту зодчего декорации нескольких парадных интерьеров XVIII века с незначительными изменениями были сохранены, в здании появились новые покои, оформленные в мавританском, неоготическом и неоренессансном «стилях». Главным «стилистическим откровением» обновленного дворца стало устройство в интерьере его домового храма высокого многоярусного иконостаса, заметно отличавшегося по своему художественному решению от петербургских алтарных преград предшествующего времени. Образцом для зодчего при создании этого произведения стал иконостас XVII века церкви Воскресения Словущего в Московском Кремле². На причины обращения петербургского архитектора к указанному памятнику следует остановиться подробнее.

Десятилетием ранее, в 1837 году, в Москве под началом К. А. Тона развернулось строительство Большого Кремлевского дворца. Одновременно с этими работами по «высочайшему указу» производилась и капитальная реставрация древних кремлевских памятников. Центральное место среди последних занимал возведенный в годы правления царя Михаила Федоровича Теремной дворец (1635—1636), включавший в себя, помимо многочисленных помещений светского назначения, несколько старинных храмов. Реставрацией дворцовых покоев руководил присланный из Петербурга академик Ф. Г. Солнцев. В 1836—1837 годах интерьеры дворцовых церквей Солнцевым были обмеряны и детально зарисованы. Частично этот художественный материал нашел отражение на страницах многотомного издания «Древности государства Российского» (1846—1853), печатавшегося под покровительством и на средства императора Николая I. Идея установки в Мраморном дворце Петербурга иконостаса «по образцу» Воскресенской церкви Теремного дворца также, скорее всего, принадлежала императору. Основу оригинального проекта должны были составить солнцевские обмерные чертежи.

По архивным материалам Оружейной палаты история воскресенского иконостаса представляется сейчас в следующем виде. Первая иконостасная конструкция появилась в интерьере храма в середине XVII века. Алтарь церкви в этот период был освящен в честь преподобномученицы Евдокии — святой покровительницы второй супруги царя Михаила Федоровича. Иконы для иконостаса в 1664 году писал жалованный иконописец Симон Ушаков с товарищами. Судя по тому, что в источниках упоминаются образа:

¹ Калугина Н. А. Александр Брюллов... С. 189.

² Исполненный в классицистической стилистике иконостас ринальдиевской церкви был сохранен и передан в пользование монахам Задне-Никифоровской пустыни Олонецкой губернии (см.: Брянецев Н., протоиерей. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 48).

Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, двенадцати апостолов и 17 икон господских праздников, иконостас был трехъярусным и состоял, помимо Царских и дьяконских врат, из местного, деисусного и праздничного чинов¹.

В годы правления Алексея Михайловича дворцовая Евдокиинская церковь стала местом молитвы и богослужений для царской семьи. Нередко литургию там служили московские патриархи. В период проведения Большого Московского собора (1666—1667) в домовой церкви совершали литургии патриархи Паисий Александрийский и Макарий Антиохийский. Секретарь Антиохийского патриарха, архидьякон Павел Алеппский, оставил воспоминания о совместном с другими предстоятелями служении в Евдокиинском храме: «Поднялись в церковь и служили в ней вместе с патриархом московским и архиепископом сербским. В присутствии царя и некоторых его приближенных, а также царицы и сестер царя, которые стояли в нарфексе, дверь за нами заперли, чтобы никто не входил»².

После вступления на престол государя Федора Алексеевича (1676—1682) интерьер дворцовой церкви Преподобномученицы Евдокии был значительно обновлен, что было связано с замыслом царя устроить в Кремле «малое подобие» Нового Иерусалима³. Переоборудованный Евдокиинский храм решено было освятить в честь праздника Словущего Воскресения Христова. В 1677 году царь повелел «стены полевкасить, обелить вновь»⁴, устроить новую роспись и новый иконостас. С этой целью «Лета 7186 го мая в 31 день великий государь царь и великий князь Федор Алексеевич... указал дать своего государева жалования... мастером иноземцам Афонасью Федорову пушкарского приказа Оське Васильеву Оружейной палаты Клишке Михайлову с товарищи семи человеком по сукну анбурскому человеку для того по указу великого государя делают они в церковь преподобномученицы Евдокии что у великого государя на сенях иконостас резной»⁵.

Согласно документу, исполнение резного декора Воскресенской церкви было поручено резчикам-иноземцам — Афанасию Федорову, Осипу Васильеву и Климу Михайлову с учениками. Эти мастера считались лучшими

¹ Извеков Н. Д., протоиерей. Церкви во имя Воскресения Христова и Воздвижения Честного Креста Господня в Большом Кремлевском дворце в Москве. М.: Рус. печатня, 1912. С. 4.

² Там же. С. 5.

³ Соколова Н. М. Новый Иерусалим в Кремле. Незавершенный замысел царя Федора Алексеевича // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 16 / Отв. ред. А. К. Левыкин. М., 2003. С. 62.

⁴ Борисова Т. С. Убранство церкви Воскресения Словущего в XVII веке // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 23 / Отв. ред. А. Л. Баталов. М., 2015. С. 204.

⁵ Там же. С. 202.

из белорусских резчиков, пришедших в Москву из Речи Посполитой. Многие из них работали в 1660—1670-е годы в Воскресенском Ново-Иерусалимском монастыре, а затем трудились над украшением московских храмов, в том числе и над оформлением церквей Теремного дворца¹. Современные исследователи относят к важным нововведениям иноземных — белорусских — резчиков применение архитектурных форм и сквозной рельефной барочной резьбы, превращавшей иконостасную структуру из традиционной плоской иконной стены-экрана в пышную резную раму².

Новая иконостасная структура Воскресенской церкви представляла собой традиционную пятиярусную композицию, полностью закрывающую алтарь, но была выдержана в новой — барочной стилистике. Деисусный ряд был оформлен в виде эффектной барочной аркады, иконные образы в ней разделялись золочеными прорезными колонками с капителями, увитыми виноградной лозой и акантовыми листьями. В отличие от предшествующего, евдокиинского иконостаса, количество чиновных рядов увеличилось до пяти, число икон в каждом из рядов сократилось — деисусный, праздничный и пророческий ряды в воскресенском иконостасе состояли из двенадцати иконных образов. Венчал иконостасную композицию монументальный резной крест со скульптурным изображением распятого Иисуса и скульптурами предстоящих ему Богородицы и апостола Иоанна³.

Резной декор воскресенского иконостаса не был полностью позолочен. В отличие от соорудившихся в 1670—1680-е годы в той же стилистике иконостасов Новодевичьего и Донского монастырей, для иконостасов царских домовых церквей предполагалась более изысканная отделка — наряду с глянцево- и матовой позолотой в царских иконостасах применялось серебрение с последующей тонировкой цветными лаками различных оттенков⁴. В воскресенском иконостасе стебли прорезной лозы на колонках были отделаны серебром, гроздья и листья вызолочены. Фоновые поверхности и все элементы резьбы прописаны светло-зеленым, светло-синим и красно-розовым полупрозрачными лаками.

¹ Корнеева (Комашко) Н. И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века // РусАрх. Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. URL: www.rusarch.ru/komashko1.htm (дата обращения: 10.01.2025).

² Шалина И. А., Трифонова А. Н. Резной иконостас 1716 года // Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. К 900-летию основания / Науч. ред. Т. Ю. Царевская. Великий Новгород: НГОМЗ, 2019. С. 355—356.

³ Резные скульптурные группы «Распятие с предстоящими», дополнительно моделированные темперной живописью, в 1680-е годы еще только начинали появляться в московских храмах. Воскресенский иконостас стал одним из первых подобных памятников.

⁴ Постернак К. В. Цветовое решение русских иконостасов эпохи барокко (на примере памятников Санкт-Петербурга) // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 29 / Отв. ред. А. Л. Баталов. М., 2021. С. 66.

В 1678 году почти все иконные образы воскресенского иконостаса (за исключением двух старинных почитаемых икон местного ряда) были написаны заново большой группой мастеров, в число которых входили восемнадцать жалованных иконописцев и двадцать московских городских иконописцев, работавших под общим руководством Симона Ушакова. Стилистика иконных образов в целом соответствовала новой эстетике и новому, обновленному языку иконописи, утверждавшемуся в работах Симона Ушакова. В этих произведениях традиционная иконописная система эклектически сочеталась с отдельными западноевропейскими живописными приемами, в то же время художественный язык произведений учеников и последователей Ушакова в данном памятнике оставался средневековым — достаточно лапидарным и лаконичным.

Необычной для кремлевских иконостасов была трактовка иконных образов — изображения святых в местном и деисусном рядах были поясными, а в медальонах пророческого и праотеческого рядов — оплечными. Золото в живописи использовалось очень деликатно — в нимбах и элементах разделки одежд, фоновые части икон были не позолоченными, а живописными с применением тональной моделировки. Все святые показаны обращенными в молении к центральным образам и изображены в трехчетвертных разворотах.

Отличительной чертой воскресенской иконостасной композиции стала необычайная гармоничность сочетания моделировки икон и богато декорированной резной расписной рамы иконостаса, а также выраженная национальная окраска, проявившаяся во всех декоративных деталях. Иконостас Воскресенской церкви стал ярким памятником переходного времени, в его художественном убранстве традиции древнерусского искусства органично сочетались с новыми барочными веяниями.

В XVIII столетии в связи с протечками и пожарами резной декор церкви Воскресения Словущего несколько раз восстанавливался. Без попечительства и внимания властей дворцовый храм никогда не оставался. Необходимость в его капитальной реставрации появилась после оккупации и разграбления Москвы солдатами Наполеона. В 1838 году высочайшим указом было поручено иконостасную конструкцию разобрать и «исправить починкою и позолотою»¹.

Освещая в своей монографии это событие, московский историк церкви протоиерей Благовещенского собора Московского Кремля Н. Д. Извеков отметил, что «вызванные на торги подрядчики по разным работам обязывались, прежде всего, поставить наилучших мастеров и, начав работу с 1-го мая 1840 г., окончить столярную — к 1-му августа, а иконостасную — к 1-му июня

¹ Извеков Н. Д., протоиерей. Церкви во имя Воскресения Христова и Воздвижения Честного Креста Господня в Большом Кремлевском дворце в Москве. С. 5.

1841 г.»¹. Разборку и починку иконостаса и хор с позолотой и окраской, по данным Извекова, подрядился устроить московский 3-й гильдии купец Максимов. Ему было поставлено в условие, «чтобы он разобрал иконостас, хоры и царские места бережно, снял образа, все ветхие части иконостаса сделал вновь из владимирского соснового леса, все ветхие резные украшения также сделал вновь, и всю работу произвел в точности и по образцу старых частей иконостаса, а новые — по рисунку верно». Реставрацией иконной живописи занимался художник Малахов. По счастью, все древние иконы в иконостасе уцелели и требовали только «починки». Вследствие замедления в производстве работ все поставленные перед ними задачи подрядчики смогли исполнить только в 1842 году².

Обновленный, сверкающий сусальным золотом и яркими цветными лаками иконостас и академик Солнцев, и внимательно следивший за работами в Кремле Николай I приняли без замечаний. Более того, восстановленный «в первоизданном виде» домовый иконостас «первых Романовых» решено было «в точности» воссоздать в великокняжеском дворце в Санкт-Петербурге.

О том, как выглядели иконостасная композиция и интерьер Воскресенской церкви после реставрации, мы можем составить сейчас представление по датируемой серединой XIX века акварели художника П. Григорьева³ (ил. 2). Интересующая нас конструкция состоит из пяти рядов иконных образов. Центральная ось композиции выделена крупным размером Царских врат, декорированных горельефной прорезной резьбой, и размещенной над створами иконой «Тайная вечеря». Расположенный выше поясной образ Спаса в Силах, заметно превосходящий своими габаритами другие иконные изображения, воспринимается не только как центральный образ деисусного чина, но и как главный смысловой узел всей иконостасной структуры. Северные двери, как следует из описания Извекова, отведены под изображение архиерея Стефана, южные — архиерея Никанора. В местном ряду по правую сторону от Царских дверей размещены иконы: Воскресения Христова, Полоцкой Богородицы и в углу, за южной дверью — великомученика Феодора Стратилата. Левую часть чина формируют иконы: Похвалы Божьей Матери, апостола Иоанна Богослова и Николая Чудотворца. Выше находятся двенадцать икон праздничного ряда в круглых резных рамах.

¹ Извеков Н. Д., протоиерей. Церкви во имя Воскресения Христова и Воздвижения Честного Креста Господня в Большом Кремлевском дворце в Москве. С. 22.

² Там же. С. 23.

³ П. Герасимов. Иконостас церкви Воскресения Словущего. Акварель. 1850. Музеи Московского Кремля. Гр-3620/20. Опубликовано: Московский Кремль и его окрестности. История — Древности — Реликвии: Акварели и литографии XIX столетия / Вступ. сл.: И. А. Родимцева; текст и коммент.: И. А. Богатская; ред.: Э. Дюкамп. Париж: Ален де Гуркюф, 1994. С. 138.



Ил. 2. П. Герасимов. Иконостас церкви Воскресения Словущего. Акварель. 1850. Музеи Московского Кремля. Гр-3620/20 (Московский Кремль и его окрестности. История — Древности — Реликвии: Акварели и литографии XIX столетия. Париж: Ален де Гуркюф, 1994. С. 138, ил. 114; Герасимов П. А. Акварель «Внутренний вид церкви Воскресения Словущего в Московском Кремле»)

Над ними крупноформатные иконы с поясными изображениями апостольского моления. Святые в пророческом и праотеческом рядах в рамках-картушах круглой формы представлены «оплечно». Центральным изображением этих чинов был убранный в пышный барочный картуш образ Богоматери. Венчала иконостасную композицию группа Распятие с предстоящими.

Согласно классификации типов иконостасных композиций, предложенной И. Л. Бусевой-Давыдовой, такой иконостас близок по типу к «метрическим»¹. Иконные рамы в иконостасах «метрического» типа строго приравниваются по ширине и создают прямоугольную «сетку», за исключением икон местного ряда. Композиция воскресенского иконостаса отличается смещением не только осей икон нижнего — местного, но и самого верхнего — праотеческого ряда.

К проектированию введенского иконостаса Брюллов приступил в самом начале 1848 года — с момента, когда стало понятно, что дворцовая церковь будет располагаться на новом месте. По согласованию с духовными властями храм был устроен на 3-м этаже невской анфилады над прежней церковью, занимавшей изначально 1-й этаж здания. Перенос церковного зала на

¹ Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — развитие — символика: Сборник статей / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 633.

третий этаж, с одной стороны, был созвучен ситуации в Московском Кремле — церковь Воскресения Словущего помещалась в верхней части Теремного дворца; с другой — новые требования Синода к устройству домовых церквей предписывали проектировать их таким образом, чтобы выше храмовых интерьеров других помещений не было. Приближение сроков сдачи работ не позволило зодчему менять положение несущих стен и конструкцию кровли для увеличения высоты церковной залы. Новый храм оказался невысоким. Ниже своего исторического образца оказался и его иконостас.

При детальном сопоставлении композиции и декора петербургского иконостаса с его московским прототипом создается впечатление, что детали древней резьбы пытались в Петербурге воспроизвести в полном объеме в масштабе 1: 1. Цокольная часть иконостасной структуры и декор местного ряда были повторены полностью. Сложность поставленной Брюллову задачи заключалась в том, что в Мраморном дворце церковный зал был меньше, чем в Московском Кремле. Полностью иконостас не помещался не только по высоте, но и по ширине. В результате боковые части, для сохранения размеров и пропорциональных соотношений деталей, решили разместить под углом к основной части — в заворот¹. Такое изменение повлекло за собой смещение боковых дверей ближе к центральной оси и не позволило Брюллову в композиции петербургского иконостаса сдвинуть оси икон местного ряда по отношению к другим рядам, как это было сделано в кремлевском прототипе. Над каждой из икон местного ряда в проекте Брюллова оказалось по два образа в праздничном, деисусном и пророческом рядах. Для праотеческого ряда места не хватило из-за низкого потолка.

Воспроизведение в Петербурге пышного барочного резного декора осуществлялось, вероятнее всего, с применением технологии папье-маше. Такой способ восстановления и тиражирования элементов сложной барочной резьбы был успешно применен В. П. Стасовым в 1820-е годы при реставрации после пожара дворцовой церкви Воскресения Христова в Царском Селе. Позднее данная технология использовалась и при восстановлении декора парадных залов Зимнего дворца в 1838—1839 годах. Вместе со Стасовым в Зимнем дворце работал и Брюллов, что позволило ему в полной мере оценить преимущества стасовской технологии. Изготовление деревянной конструкции и элементов форм декоративной резьбы иконостаса в Мраморном дворце, согласно архивным материалам, зодчий поручил специалистам знаменитой петербургской мастерской Е. Скворцова², которые в течение года — с ноября 1848 по ноябрь 1849-го — с поставленной задачей успешно справились.

Завершенная в 1849 году иконостасная композиция Введенской церкви по своим конструктивным и стилевым характеристикам в целом соответствова-

¹ НИМ РАХ. КП-101/1664. АГ-2417.

² Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга... С. 175.



Ил. 3. Иконостас домовй церкви Мраморного дворца. Фото И. Ф. Чистякова. 1924. ИИМК РАН. Ф. 40 (Религиозный Петербург. Альманах. Вып. 106 / Сост. П. Климов. СПб.: Palace Editions, 2004. Статья Ю. В. Трубинова. С. 283, ил. 504: Церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы. Иконостас)

ла московскому прототипу, но включала в себя не пять, а только четыре ряда икон. На старых фотографиях (ил. 3) хорошо видно, что ориентирована она была не по вертикали, а по горизонтали. В результате выравнивания вертикальных осей, иконных изображений в ее чинах стало больше, чем в московском аналоге, — 16 против 12 в Деисусе и праздниках, 14 против 12 в пророках. Из-за ограничений по высоте архитектор вынужден был отказаться от установки резной сени над Царскими вратами и крупноформатных изображений на центральной оси композиции. Вследствие удаления центральных образов и увеличения количества икон в чиновых рядах, верхняя часть композиции стала восприниматься, по сравнению с московским прототипом, несколько замельченной и дробной.

В процессе изготовления иконостасной конструкции было принято решение отказаться от воспроизведения сложной полихромной отделки царских иконостасов XVII века. Согласно описи Введенской церкви, составленной в 1849 году, «Иконостас. Соснового дерева и в резной работе. Гладкие места иконостаса золоченые на гольдфарбе, а резьба по левкасу на полименте в мат»¹. Отделка иконостаса, производившаяся в 1849 году, в полной мере соответствовала новым тенденциям, утверждавшимся в 1840-е в петербургском церковном искусстве. С отходом от традиций классицизма и утверждением

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 460. Опись Константиновскому дворцу. 1849. Цит. по: Трубинов Ю. В. Мраморный дворец и служебный дом... С. 397.

нового «русско-византийского» стиля возник вопрос о необходимости применения отделочных материалов, соответствующих древнерусским традициям. Иконостасы церквей, строившихся в столице по проектам К. А. Тона, были полностью вызолочены по образцу московских монастырских храмов 1680—1690 годов. Иконостас Введенской церкви, подобно тоновским многоярусным иконостасам церквей Святой великомученицы Екатерины (Екатерингофская, 1837), Введения во Храм Пресвятой Богородицы лейб-гвардии Семеновского полка (1842), Преображения Господня на Аптекарском острове (1845), также был позолочен полностью.

В отличие от резного декора, состав икон домово́й церкви Мраморного дворца во многом был оригинальным и от московского образца заметно отличался. Традиционный для древнерусских пророческих рядов образ Богородицы в брюлловской версии пророческого чина отсутствовал. Его замещало вписанное в круглый медальон изображение Святого Духа в виде голубя. Вместо образа Спаса в Силах смысловым центром деисусного ряда Введенского храма стала икона горизонтального формата «Тайная вечеря». Традиционный состав участников апостольского моления был дополнен изображениями князя Владимира Святого, княгини Ольги Киевской, князя Михаила Черниговского и великомученика Георгия. Местный ряд формировали образы Спасителя, Богородицы, Введения во храм, императора Константина и его матери Елены, царицы-мученицы Александры и святого Николая (покровителей императорской семьи и владельцев дворца). На створах боковых врат были представлены Архангел Михаил и благоверный князь Александр Невский¹.

При исследовании причин изменений иконографической программы необходимо отметить, что в столичных иконостасах эпохи классицизма связь с древнерусской традицией устройства чиновых рядов была нарушена. Зачастую единственным совпадением с древнерусскими памятниками оставалось размещение икон Спасителя и Богородицы по сторонам Царских врат. В высоких многоярусных иконостасах «русско-византийского» стиля по проектам Тона расположение икон предписывалось специальными программами, но не соответствовало древнерусским традициям. В большинстве случаев центральным у Тона становился крупноформатный образ Тайной вечери, по сторонам и над ним располагались иконы Господних праздников, по краям третьего, четвертого и пятого ярусов находились ростовые изображения святых покровителей гвардейских полков, чьи дни памяти совпадали с победами в важнейших битвах. В местном ряду чаще всего располагались иконы святых — покровителей императорской семьи.

Как можно заметить, программа расположения икон в введенском иконостасе была компромиссной. С одной стороны, центральным образом, как

¹ *Брянцев Н., протоиерей.* Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 48.

и в проектах Тона, была икона «Тайной вечери», в местном ряду находились иконы святых покровителей императора и великокняжеской семьи. С другой стороны, Брюлловым была сделана попытка восстановления традиционного древнерусского разделения икон по ярусам на местный, праздничный, деисусный и пророческий чины.

В обязанности А. П. Брюллова входило не только составление проекта и иконографической программы иконостаса, но и составление сметы и списка исполнителей всех работ. Эти документы утверждались лично владельцем дворца — великим князем Константином Николаевичем.

Согласно первоначальной росписи работ, составленной зодчим 4 мая 1848 года, исполнение образов местного ряда предполагалось поручить младшему брату зодчего — К. П. Брюллову¹. Работу над остальными иконами планировали распределить между известными мастерами религиозной живописи, академиками Императорской Академии художеств и придворными живописцами — иностранцами: К. Дузи, М. И. Скотти, Т. К. Неффом, Ф. А. Бруни, Ф. П. Брюлло и П. М. Шамшиным². Некоторые из них прошли европейскую художественную школу и были далеки от традиционного русского искусства, тем более — иконописного. Тимолеон Нефф учился живописи в Дрездене, затем работал в Италии, а с 1832 года стал придворным живописцем императора Николая I. Козроэ Дузи учился живописи в Венеции, впервые приехал в Петербург в 1841 году, поработав до этого в Мюнхене, и почти сразу получил место при дворе. Остальные были выпускниками Петербургской академии художеств, подолгу жили и стажировались в Италии, в 1840-е участвовали в оформлении храмов «русско-византийского» стиля, строившихся в столице по проектам К. А. Тона. В стилистическом отношении иконостасные образы тоновских храмов 1840-х годов, исполненные Ф. А. Бруни, П. М. Шамшиным и Ф. П. Брюлло, являли собой образцы академического искусства эпохи позднего ампира и, в отличие от архитектурных проектов, не были ориентированы на древнерусские иконографические каноны.

По замыслу зодчего, ключевая роль в создании стилистики иконных образов введенского иконостаса зависела от выбора «великого Карла». Домовая церковь Мраморного дворца должна была стать первым петербургским памятником, где иконы К. П. Брюллова были бы представлены столь полно. В предшествующее десятилетие художник был занят созданием многочисленных картонов и эскизов монументальных росписей для Исаакиевского собора в Петербурге³ и храма Христа Спасителя в Москве.

В 1845 году, по просьбе министра двора П. М. Волконского, К. П. Брюллов исправлял живопись образов Богоматери и Спасителя в иконостасе церкви

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445. Л. 1–2.

² РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445. Л. 1–2.

³ Толмачева Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства. СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2018. С. 164–171.

Преображения Господня лейб-гвардии Гренадерского полка на Аптекарском острове. Иконы для Преображенской церкви были написаны академиком В. К. Сазоновым масляными красками на холсте на золотом фоне. Исправленные Брюловым образы вызвали восторженные отклики современников и одобрение императора. По мнению автора описания Преображенской церкви, иконы были исполнены «в древнем греческом стиле... С них постоянно снимаются художниками копии, и уже весьма много снято их для разных церквей»¹.

Подобного эффекта А. П. Брюллов ожидал и от икон Введенской церкви, но Карл Павлович был вынужден по состоянию здоровья уехать в Италию, вернуться для исполнения живописи в церкви Мраморного дворца он уже не смог. К осени 1848 года работа была перераспределена между оставшимися мастерами.

После рассмотрения владельцем дворца эскизов, подготовленных художниками в ноябре 1848 года, иконописные работы были распределены следующим образом: Ф. П. Брюлло — старший брат А. П. Брюллова и самый старший из мастеров — получил заказ на создание икон пророческого и деисусного рядов, Т. К. Неффу было предложено написать образы евангелистов и Благовещения в картушах Царских врат и образы Богородицы и Спасителя в местном ряду. В это же время Нефф и Брюлло были заняты подготовкой эскизов и картонов икон для главного храма империи — Исаакиевского собора². Икону Тайной вечери над Царскими вратами написал Ф. А. Бруни — основное его внимание в 1848—1849 годах было сосредоточено на росписи сводов Исаакиевского собора и завершении икон для иконостаса церкви Благовещения Пресвятой Богородицы при лейб-гвардии Конном полку³. Храмовую икону местного ряда «Введение Богородицы во храм» исполнил П. М. Шамшин, незадолго до этого вернувшийся из пенсионерской поездки по Италии, но уже занятый, как и Бруни, живописными работами в Благовещенской церкви. Остальные иконы местного ряда и все праздники написали «в итальянском вкусе» придворные художники К. Дузи и М. И. Скотти⁴. 8 декабря 1849 года все иконы были благосклонно приняты заказчиком и установлены в иконостас⁵.

Помимо иконостаса, в церкви находились чтимые иконы XVIII века — плащаница работы Ивана Бельского и запрестольный образ «Страдания

¹ *Исполатов И., протоиерей*. Церковь Преображения Господня что на Васильевском острове // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 6. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1878. С. 89.

² *Любезников О. А.* Исаакиевский собор: малоизученные вопросы истории создания храма (по новым архивным данным). СПб.: ЛЕМА, 2015. С. 53—54.

³ *Толмачева Н. Ю.* Исаакиевский собор... С. 181.

⁴ *Брянцев Н., протоиерей*. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 48.

⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445. Л. 3.

Спасителя», их предполагали реставрировать и разместить в новом церковном зале. На стенах планировалась орнаментальная роспись, алтарь и жертвенник были изготовлены из розового мрамора по проекту А. П. Брюллова «в византийском стиле», в их рельефном резном декоре использовались мотивы византийских орнаментов, розеток-плетенок и греческих крестов¹.

К началу декабря 1849 года плащаница была успешно отреставрирована Ф. П. Брюлло и заняла свое место в интерьере церкви. Менее удачной оказалась реставрация запрестольного образа «Страдания Спасителя». На 9 декабря 1849 года была назначена торжественная церемония въезда великокняжеской семьи в Мраморный дворец. Император Николай I встречал великого князя Константина Николаевича и великую княгиню Александру Иосифовну у парадного подъезда дворца иконой Спасителя. К торжеству был подготовлен императорский указ «О пожаловании Мраморного дворца в дар в потомственное владение...»². Церковное помещение к торжеству готово не было. Освящение церкви и всего дворцового здания откладывалось.

10 декабря, на следующий день после церемонии, великий князь выразил желание, чтобы запрестольный образ написал заново «в византийском стиле» иконописец Василий Пешехонов. В тот же день было начато золочение поверхности стены под живопись. Согласно рапорту А. П. Брюллова, «в нише за престолом Образ Христа Спасителя... иконописцем Василием Пешехоновым за триста рублей серебром» был написан в течение следующих семи дней. К концу декабря все работы по устройству домово́й церкви и укомплектованию ее полным набором утвари завершились³.

После освящения, в начале 1850 года, новая церковь Мраморного дворца выглядела достаточно эклектично. В ее интерьере сочетались исторические иконы XVIII века, запрестольный образ, исполненный Пешехоновым в «византийском стиле», мраморные алтарь и жертвенник, украшенные «византийскими» орнаментами, и иконостасная конструкция, воспроизводившая основные черты и декор московского древнерусского прототипа. В стилистическом отношении иконостасные образы являли собой образец академического искусства эпохи романтизма. В сочетании с изощренным резным обрамлением новые иконные изображения смотрелись как произведения европейского происхождения и мало напоминали древнерусские письма.

Александр Брюллов исполнил желание монарха, взяв за основу своего произведения московский образец. Однако в процессе работы над проектом перенес вектор своих поисков на выявление и акцентирование барочной стилистики, которая, впрочем, и была заложена в декоре исторического прототипа.

¹ Архив ГЭ. Ф. IV. Оп. 1. Д. 1063. Л. 5. Цит. по: *Трубинов Ю. В.* Мраморный дворец и служебный дом... С. 398.

² *Трубинов Ю. В.* Мраморный дворец и служебный дом... С. 399.

³ Там же. С. 398.

Вскоре после торжественного освящения стало понятно, что созданный Брюлловым на основе московского образца иконостас не соответствует представлениям великого князя о «русско-византийском» стиле в церковном искусстве. «В 1850 году великий князь пожелал все иконы в иконостасе, писанные академиками в итальянском вкусе, заменить другими иконами, в древнем стиле, по древним подлинникам»¹. К исполнению новых иконных образов был привлечен Василий Пешехонов, незадолго до этого написавший для дворцовой церкви запредельный образ Христа Спасителя на золотом фоне.

Василий Макарович Пешехонов был потомственным иконописцем, происходившим из семьи тверских иконописцев-старообрядцев, основавших в 1820-е годы в Петербурге собственную мастерскую. Встав на путь единоверия, Пешехоновы имели возможность участвовать в выполнении ответственных церковных и частных заказов. Архивные документы неоднократно упоминают о сотрудничестве Пешехоновых с академиком Ф. Г. Солнцевым. «Единственным известным ему мастером, способным справиться с задачей возобновления византийской живописи» называл Солнцев главу петербургской мастерской Макария Самсоновича Пешехонова. В 1843 году Солнцев ходатайствовал о привлечении Пешехоновых к реставрации настенной живописи Софийского собора в Киеве. Хотя в целом киевские реставрационные работы были оценены церковными властями негативно, современный исследователь поздней русской иконописи Ж. Г. Белик объясняет факт отстранения Пешехоновых не претензиями к качеству исполнения работ, а признанием Пешехоновых «неблагонадежными» в силу их старообрядческого происхождения². Неблагонадежность Пешехоновых, однако, не помешала князю Г. Г. Гагарину вскоре пригласить их для «возобновления» средневековой живописи в соборе Святого Андрея Первозванного в Пицунде. На время длительных отлучек Макария Самсоновича главой столичной мастерской оставался его сын — Василий Макарович Пешехонов.

На протяжении всей своей деятельности мастерская Пешехоновых проводила систематическую работу по собиранию прорисей с произведений древнерусской живописи. Прориси использовались как образцы при создании новых икон, а также копий и реплик, исполнявшихся иконописцами пешехоновской мастерской по многочисленным заказам, поступавшим как от купцов-старообрядцев, так и от просвещенных представителей петербургской знати, высоко ценивших документальную точность иконографии пешехоновских писем.

Стилистика икон Пешехоновых в середине XIX века представляла собой сочетание письма иконного типа — главным образом в изображении архи-

¹ *Брянцев Н., протоиерей.* Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 47.

² *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М.: Индрик, 2011. С. 45.

тектуры и одежд персонажей — с объемной и по-академически идеализированной трактовкой ликов. Что касается иконографических изводов, то они, в большинстве своем, были ориентированы на позднюю древнерусскую традицию, на художественные схемы XVII — начала XVIII века.

По образцам древних икон В. М. Пешехонов писал в 1840-е для новорожденных великих князей и великих княжен «образа в меру роста»¹, то есть размеры написанных икон соответствовали росту новорожденных детей будущего императора Александра II и его братьев.

Для Введенской церкви Василий Макарович написал в течение двух лет более пятидесяти икон, сорок из них были установлены в иконостасе, остальные разместили в алтаре. Согласно письменным источникам, иконы были «писаны по золотому фону; одежды святых забликованы золотом», поля иконных изображений украшали «золотые узоры с цировкою»².

В настоящее время иконы Пешехоновых из церкви Мраморного дворца в музейных собраниях не выявлены. Тем не менее высокое качество фотографий введенского иконостаса, исполненных фотографом Императорской Археологической комиссии И. Ф. Чистяковым³, позволяет составить представление о композиции и стилистике иконных образов. В отличие от икон из церкви Воскресения Словущего в Теремном дворце, в петербургском иконостасе деисусный и местный ряды были составлены из ростовых изображений, пророческий ряд представлен поясными образами. Как и в московском прототипе, святые были показаны в трехчетвертных разворотах. Композиция и стилистика пешехоновских икон более напоминали произведения старших современников Симона Ушакова, нежели барочные памятники переходного времени. В сравнении с другими иконами пешехоновской мастерской, сохранившимися в Нововалаамском монастыре и датированными 1850 годом⁴, образы из церкви Мраморного дворца выглядят наиболее соответствующими желанию великого князя молиться перед иконами, выполненными «в древнем стиле и по древним подлинникам».

Содержание иконостасной композиции после осуществленной великим князем корректировки претерпело серьезные изменения, происходившие вследствие желания заказчика следовать древнерусским образцам. Вместо «Тайной вечери» смысловым центром Деисуса стала икона «София Премудрость Божия» новгородского извода. Выше «Софии» в круглом медальоне был представлен образ Бога Саваофа с исходящим от Него Святым Духом

¹ «Писал сий образъ...»: Подписная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии: Каталог: В 2 т. / Сост.: О. А. Коробко, Г. А. Ченская, текст: М. В. Басова, отв. ред. Е. А. Терюкова. СПб.: ГМИР, 2021. Т. 2. 384. С. 124.

² *Брянцев Н., протоиерей.* Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 48.

³ НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1931 г. Д. 756. Л. 21.

⁴ *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 84.

в виде голубя. В пророческом ряду появилась икона Богоматери Знамение, в деисусном — изображения равноапостольных святых Константина и Елены, Владимира и Ольги. На северных вратах вместо Архангела Михаила в пару к ростовому изображению Александра Невского иконописцы исполнили образ святого благоверного князя Георгия Владимирского¹. В новой художественной версии иконостас обрел совершенно иное звучание и в значительно большей степени стал напоминать если не кремлевский образец, то художественное произведение, порожденное национальной культурой.

Когда работы по созданию новых чиновных икон подошли к завершению, иконные образы, исполненные ранее профессорами Академии художеств, были по повелению Константина Николаевича из иконостаса извлечены и перенесены в предцерковное помещение. Там их установили в специально подготовленные киоты, из них было «составлено подобие отдельного иконостаса»².

Как это ни парадоксально, несмотря на желание великого князя удалить из иконостаса иконы, «писанные в итальянском вкусе», в праздничном ряду остались на своих местах произведения придворных художников-итальянцев, также на своих местах остались образы евангелистов и Благовещения в картушах Царских врат, написанные Т. Неффом.

Василий Пешехонов, помимо исполнения икон, полностью переделал в «русско-византийском стиле» настенную роспись церковного зала, разместив на стенах не только традиционные орнаменты, но и образы «святых князей». В 1852 году иконостасная конструкция Введенской церкви была расписана в соответствии с отделкой кремлевского прототипа. Согласно описанию, иконостас Мраморного дворца был «выкрашен синей масляной краской и украшен золочением в два цвета»³. Высокие заказчики, в меру своего понимания, стремились содействовать выполнению поставленной перед архитектором Брюлловым задачи — устройству в Мраморном дворце иконостаса, соответствующего древнерусскому кремлевскому образцу.

В отличие от «русско-византийских» проектов К. А. Тона 1830—1840 годов, где использовались отдельные элементы декора, заимствованные из древнерусского зодчества, применение А. П. Брюлловым приемов копирования древнего памятника стало новым и необычным. Впервые после длительного перерыва в столичном иконостасе было восстановлено устройство чиновных рядов, и пусть не сразу, но произошел возврат к древнерусскому канону расстановки иконных образов.

Замена в дворцовом иконостасе картин знаменитых художников-академиков на иконы, написанные иконописцами-старообрядцами «в древнем стиле

¹ Орлов В., протоиерей. Мраморный дворец. 1785—1885. С. 443.

² Бранцев Н., протоиерей. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мраморном дворце. С. 48.

³ Орлов В., протоиерей. Мраморный дворец. 1785—1885. С. 443.

и по древним подлинникам», стала ярким отражением процесса изменения понимания традиций древнерусского искусства, происходившего на фоне открытия и изучения в 1850-е годы древнерусских памятников. Рост интереса заказчиков к пешехоновским иконам и установка икон «русско-византийского стиля» в иконостасах столичных храмов в 1860—1870 годах подтвердили стремление общества к возрождению древних православных традиций в церковном искусстве.

Процесс создания введенской иконостасной композиции отразил драматическую сложность перемен, происходивших в столичном церковном искусстве в конце 1840-х — начале 1850-х годов. Стремительное изменение требований высоких заказчиков к составу и стилистике иконных образов было обусловлено не только вкусовыми предпочтениями «русско-византийского стиля», но и разделением на собственно русское и византийское направления, происходившее внутри «византийского стиля» в результате появления новых сведений о древнерусских и средневековых византийских памятниках. Способность мастеров быстро адаптироваться к изменяющимся предпочтениям придворного вкуса зачастую стоила им всей дальнейшей карьеры. Последующее возвышение Пешехоновской мастерской и мастеров «византийского стиля» — К. Дузи и Т. Нэффа, удаление икон А. Ф. Брюлло из иконостаса Исаакиевского собора¹ и уход А. П. Брюллова на преподавательскую деятельность во многом, как нам представляется, были обусловлены оценкой заказчиками работ в Мраморном дворце.

В последующие годы устройство иконостасов «по образцу» знаковых древних памятников станет для зодчих важнейшим аргументом, подтверждающим генетическую связь новых церковных построек, возводившихся в стиле историзм, с древнерусской церковной традицией. Ссылки на знаменитые древнерусские иконостасы присутствовали в программах устройства предалтарных преград важнейших петербургских храмов, в первую очередь связанных с императорским заказом. Проектируя внутреннее убранство домово́й церкви во дворце великого князя Николая Николаевича в 1850-е годы, архитектор А. А. Штакеншнейдер опирался на особенности художественного убранства интерьера ростовской церкви Спаса на Сенях. Позднее к устройству иконостасов «по образцу» знаковых произведений древнерусского церковного искусства обращались такие мастера «русского стиля», как Н. В. Султанов, В. А. Косяков и С. С. Кричинский.

На рубеже XIX и XX веков новый владелец Мраморного дворца великий князь Константин Константинович озаботился вопросом переделки интерьера домово́й Введенской церкви и вел по этому вопросу переговоры с архитектором и знатоком древнерусского искусства Н. В. Султановым. Но данная затея закончилась лишь заказом цикла минейных икон, исполнен-

¹ Любезников О. А. Исаакиевский собор... С. 55.

ных мастерами Мстеры И. С. Чириковым и М. С. Дикаревым¹. После революции, в 1930 году, иконостас Введенской церкви был разобран и, согласно новейшим исследованиям сотрудников ГРМ, «утилизирован»². Иконостас церкви Воскресения Словущего в Теремном дворце уцелел. Церковь находится в закрытой для туристов части Кремля и входит в состав помещений резиденции Президента Российской Федерации.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

НА ИИМК РАН — Научный архив Института истории материальной культуры Российской академии наук.

НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

О заготовлении Образов для Церкви // РГИА. Ф. 468. Оп. 35. № 445. Ед. хр. 9.

Изъятия церковных ценностей из закрытой церкви при Мраморном дворце // НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1922 г. Д. 44. Ед. хр. 11; Оп. 1931 г. Д. 756. Ед. хр. 32.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга: Энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, 2010. 512 с.
2. Басова М. В. Минейные и праздничные иконы И. С. Чирикова и М. И. Дикарева из до-мовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (2.III.1893—27.VI.1972): Краткое содержание докладов / На-уч. ред. Г. В. Вилинбахов, Л. Л. Каганэ. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994. С. 47—87.
3. Белик Ж. Г. Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М.: Индрик, 2011. 168 с.
4. Борисова Т. С. Убранство церкви Воскресения Словущего в XVII веке // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 23 / Отв. ред. А. Л. Баталов. М., 2015. С. 200—206.
5. Брянецев Н., протоиерей. Церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы в Мрамор-ном дворце // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып 7. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1883. С. 46—59.
6. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — развитие — символика: Сборник статей / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 621—650.

¹ Басова М. В. Минейные и праздничные иконы И. С. Чирикова и М. И. Дикарева из до-мовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге. С. 47.

² Мантуров М. В. Мраморный дворец как объект культурного наследия по документам 1917—1935 гг. (История признания Мраморного дворца памятником) // Страницы истории отечественного искусства: Сборник статей по материалам научной конференции. Русский му-зей, Санкт-Петербург, 2019. Вып. 25 / Ред. В. Д. Демина. СПб.: Palace Editions, 2020. С. 403.

7. *Извеков Н. Д., протоиерей.* Церкви во имя Воскресения Христова и Воздвижения Честного Креста Господня в Большом Кремлевском дворце в Москве. М.: Рус. печатня, 1912. 51 с.
8. *Исполатов И., протоиерей.* Церковь Преображения Господня что на Васильевском острове // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 6. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1878. С. 84–96.
9. *Калугина Н. А.* Александр Брюллов. Архитектор и рисовальщик. М.: БуксМАрт, 2021. 512 с.
10. *Корнеева (Комашко) Н. И.* Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века // РусАрх. Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. URL: www.rusarch.ru/komashko1.htm (дата обращения: 10.01.2025).
11. *Любезников О. А.* Исаакиевский собор: малоизученные вопросы истории создания храма (по новым архивным данным). СПб.: ЛЕМА, 2015. 74 с.
12. *Мантуров М. В.* Мраморный дворец как объект культурного наследия по документам 1917–1935 гг. (История признания Мраморного дворца памятником) // Страницы истории отечественного искусства: Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2019. Вып. 25 / Ред. В. Д. Демина. СПб.: Palace Editions, 2020. С. 399–405.
13. Московский Кремль и его окрестности. История — Древности — Реликвии: Акварели и литографии XIX столетия / Вступ. сл.: И. А. Родимцева; текст и коммент.: И. А. Богатская; ред.: Э. Дюкамп. Париж: Ален де Гуркюф, 1994. 153 с.
14. *Оль Г. А.* Архитектор Брюллов. Л.; М.: Госстройиздат, 1955. 131 с.
15. *Оль Г. А.* Александр Брюллов. Л.: Лениздат, 1983. 152 с.
16. *Орлов В., протодьякон.* Мраморный дворец. 1785–1885 // Русская старина. 1885. Т. 46. № 4–6. С. 421–446.
17. «Писал сий образ...»: Подписная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии: Каталог: В 2 т. / Сост.: О. А. Коробко, Г. А. Ченская, текст: М. В. Басова, отв. ред. Е. А. Терюкова. СПб.: ГМИР, 2021. Т. 2. 384 с.
18. *Постерняк К. В.* Цветовое решение русских иконостасов эпохи барокко (на примере памятников Санкт-Петербурга) // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 29 / Отв. ред. А. Л. Баталов. М., 2021. С. 65–85.
19. Религиозный Петербург. Альманах. Вып. 106 / Сост. П. Климов. СПб.: Palace Editions, 2004. 557 с.
20. Свод законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича составленный. Устав строительный. Раздел III. СПб.: Тип. Второго отделения Собств. е. и. в. канцелярии, 1842. 512 с.
21. *Соколова Н. М.* Новый Иерусалим в Кремле. Незавершенный замысел царя Федора Алексеевича // Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 16 / Отв. ред. А. К. Левыкин. М., 2003. С. 53–63.
22. *Толмачева Н. Ю.* Исаакиевский собор. История строительства. СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2018. 326 с.
23. *Трубинов Ю. В.* Мраморный дворец и служебный дом. Очерки истории архитектуры здания и судеб обитателей. СПб.: Нестор-История, 2018. 864 с.
24. *Трубинов Ю. В.* Реликвии Великого князя Константина Николаевича в Мраморном дворце XIX века // Константиновские чтения — 2013. Константиновичи — государственная деятельность и традиции благотворительности. К 400-летию Дома Романовых: Сборник материалов научной конференции 30 октября 2013 / Ред. А. Н. Журавская. СПб.: Дворец Конгрессов, 2013. С. 62–74.
25. *Шалина И. А., Трифонова А. Н.* Резной иконостас 1716 года // Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. К 900-летию основания / Науч. ред. Т. Ю. Царевская. Великий Новгород: НГОМЗ, 2019. С. 353–366.

Спектакль Р. Р. Кудашова «Бродский. Ниоткуда» (БТК, 2016): сюжет, жанр, драматургия спектакля и способ существования актера

КОЖЕВ КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ

Аспирант, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: kozhev.k@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Р. Р. Кудашова «Бродский. Ниоткуда» (2016), поставленного на сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол на основе биографии и творчества Иосифа Александровича Бродского (1940–1996). Постановка входит в сценическую трилогию Кудашова «Русские поэты XX века». Реконструкция и последующий анализ спектакля позволили определить все составляющие его сценической поэтики (режиссерский сюжет, сценографическое решение, способ существования актера, приемы актерской игры, структура сценического образа, принцип связи сцены и зрительного зала, драматургия спектакля, жанр). Научная новизна статьи заключается в изучении специфических черт режиссуры Кудашова при создании в кукольном театре поэтической постановки, которая играется актерами живого плана. В результате было доказано, что в спектакле «Бродский. Ниоткуда» Кудашов продолжает традиции поэтических постановок Ю. П. Любимова в Театре на Таганке (хоровое начало, метафорический характер сценического действия, многофункциональное сценическое пространство, игровой способ существования актера, многоэпизодный спектакль).

Ключевые слова

Р. Р. Кудашов, «Бродский. Ниоткуда», И. А. Бродский, Большой театр кукол, поэтический спектакль, игровой театр, игра с вещью, оратория, многоэпизодный спектакль, романтическая драма.

Для цитирования

Кожев К. А. Спектакль Р. Р. Кудашова «Бродский. Ниоткуда» (БТК, 2016): сюжет, жанр, драматургия спектакля и способ существования актера // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 4 (51). С. 109–124.

Performance by Ruslan Kudashov *Brotsky. Out of Nowhere* (Bolshoi Puppet Theatre, 2016): Plot, Genre, Dramaturgy, and the Actor's Method

KOZHEV KONSTANTIN A.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: kozhev.k@mail.ru

Abstract

The article studies the stage poetics of Ruslan Kudashov's production *Brodsky. Out of Nowhere* (2016), staged at the Saint Petersburg Bolshoi Puppet Theatre and based on the biography and works of Joseph Brodsky (1940–1996). The performance is part of Kudashov's stage trilogy *Russian Poets of the Twentieth Century*. The reconstruction and subsequent analysis of the production made it possible to identify all the components of its stage poetics: the director's plot, scenographic solution, the actor's method, acting techniques, the structure of the stage image, the principle of interaction between stage and audience, the performance's dramaturgy, and its genre. The scientific novelty of the article lies in the study of the specific features of Kudashov's directing in creating a poetic production in a puppet theatre, performed by live actors. As a result, it was demonstrated that in *Brodsky. Out of Nowhere*, Kudashov continues the traditions of Yuri Lyubimov's poetic productions at the Taganka Theatre: the choral element, metaphorical nature of the stage action, multifunctional stage space, the actor's playful method, and the multi-episode structure.

Keywords

Ruslan Kudashov, *Brodsky. Out of Nowhere*, Joseph Brodsky, Bolshoi Puppet Theatre, poetic performance, interactive theatre, interaction with objects, oratorio, multi-episode performance, romantic drama.

26 ноября 2016 года на Малой сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол (БТК) состоялась премьера спектакля «Бродский. Ниоткуда», завершающего трилогию о поэтах XX века, в которую вошли также постановки «Башлачев. Человек поющий» (БТК, 2011) и «Высоцкий. Requiem» (БТК, 2015). Руслан Равилевич Кудашов (р. 1972), режиссер-постановщик спектакля, на вопрос о своем выборе именно этих поэтов в качестве героев своих постановок, рассказывал, что эти трое очень повлияли на него и на его поколение: «к ним сложно относиться равнодушно, их влияние оставляет отпечаток в жизни. Бродского стало активно читать и молодое поколение, и тему его одиночества каждый понимает — по-своему, перекладывая на свою жизнь, — но понимает»¹. Сергей Беспалов, как представитель этого самого молодого поколения и актер БТК, абсолютно солидарен с режиссером, потому что «понимать и обращаться к строению мира в социалистическом, атеистическом государстве, осознать метафизику мира, некую субреальность, задумываться о течении жизни, ее конечности, задаваться вопросами о человеке... Это вполне логичные для каждого вопросы, но не вполне логичные для того общества, в котором жил Бродский»². Сценография и костюмы спектакля, выполненные художником Мариной Завьяловой, стали номинантами Молодежной премии «Прорыв»³.

¹ Цит. по: *Парамонова И.* В Петербургском БТК нашли ключ к Бродскому // MR7.ru. Мой район / Истории. 24.11.2016. URL: <https://mr-7.ru/articles/2016/11/24/v-peterburgskom-btk-nashli-kliuch-k-brodskomu> (дата обращения: 27.07.2025).

² Цит. по: Там же.

³ См.: Завьялова Марина. Главный художник Большого театра кукол с 2014 года // Санкт-Петербургский Большой театр кукол / Люди театра. URL: <https://puppets.ru/zavyalovamarina> (дата обращения: 27.07.2025).

У Иосифа Бродского (24.05.1940, Ленинград — 28.01.1996, Нью-Йорк) необычайно сложная и драматическая судьба. Оратор, публицист и педагог, не понятый на родине, осужденный за тунеядство, он стал признанным литератором на Западе и обладателем Нобелевской премии по литературе (1987). Он называл себя «русским поэтом, англоязычным эссеистом и американским гражданином»¹. Бродского не стало в 1996 году. Он похоронен в Венеции на старинном кладбище на острове Сан-Микеле².

Целью данной статьи является анализ *сценической поэтики* спектакля Руслана Кудашова «Бродский. Ниоткуда».

В связи с заявленной целью ставятся следующие задачи:

- реконструировать спектакль «Бродский. Ниоткуда»;
- определить *реальный жанр* постановки;
- сформулировать *режиссерский сюжет* и особенности его *строения*;
- раскрыть устройство *сценографии* спектакля и обоснованность использования *реальных вещей*;
- определить *способ актерского существования* и *приемы актерской игры*;
- установить *драматургию* спектакля;
- на основе приведенного анализа сформулировать основные принципы *сценической поэтики* спектакля «Бродский. Ниоткуда».

Источниковой базой является видеозапись спектакля, рецензии на постановку, интервью режиссера Руслана Кудашова и актера БТК Сергея Беспалова.

Кудашов в спектакле «Бродский. Ниоткуда» продолжает традиции *поэтических постановок* Театра на Таганке Юрия Любимова, в котором «артисты разыгрывают театральные этюды на тексты Иосифа Бродского»³, с той лишь разницей, что, в отличие от Башлачева и Высоцкого, Бродский был исключительно *поэтом*, а не *музыкантом*. Поэтому «песни на стихи Бродского — немислимый, казалось бы, жанр. В БТК же слова, Бродским в рифмы сложенные, именно пропевают, представая во всех возможных пиках и стилистических ипостасях»⁴. Сергей Бондаренко считает, что «Бродский» — это комедия, где «жанр побеждает жизнь, художественная реальность торжествует над реальным миром»⁵. Ольга Комок больше склоняется к «клас-

¹ Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ / Литература / Персоны / Поэт. URL: <https://www.culture.ru/persons/2115/iosif-brods-kii> (дата обращения: 27.07.2025).

² См.: Там же.

³ Виноградова П. Дух поэзии в кукольном театре // Санкт-Петербургские ведомости. 2017. 27 янв. № 4. С. 11.

⁴ Кингисепп М. Малитвослов // INFOSKOP. № 233. 2016. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/molitvoslov/> (дата обращения: 27.07.2025).

⁵ Бондаренко С. Бродский. Комедия // Петербургский театральный журнал. 30.11.2016. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/brods-kij-komediya/> (дата обращения: 27.07.2025).

сическому жанру *оратории* (курсив мой. — К. К.), в котором хор важнее солистов, лирические отступления подавляют всем известный сюжет (обычно библейский, а в данном случае биографический), при этом выражение коллективных эмоций затмевает личные страсти исполнителей»¹. Несмотря на наличие комедийных моментов, в полной мере назвать постановку комедией нельзя, так же как и *ораторией* — в этом формате выполнены начальные эпизоды в первом и втором актах. *Формальный жанр* постановки скорее представляет собой *театрализованное зрелище*, в котором «Руслан Кудашов уловил ускользящую от многих современных трактователей специфику противоестественного существования лирического героя Бродского на границе двух миров: реального и филологического»².

В отличие от двух предыдущих спектаклей трилогии, *режиссерский сюжет* «Бродского» не имеет полной *кольцевой структуры*, как и не выстраивает *коллективный образ* советского человека, что также отличает постановку от любимовских спектаклей. Впервые здесь появляется центральный *лирический герой*, вокруг жизни которого и строится весь сюжет. И все же это *спектакль по модели* поэтических спектаклей Ю. П. Любимова на Таганке (термин Е. И. Горфункель)³, в котором присутствует *хоровое начало* и *метафорический* характер повествования, свойственный любимовским постановкам.

С самого начала зрителя погружают в необычную атмосферу, хорошо описанную тем же Сергеем Бондаренко: «Начали с „Большой элегии Джону Донну“, распетой на два голоса актерами в жабо и актрисами в стилизованных елизаветинских кринолинах: папиросная бумага поверх стальных каркасов. И эта полифония, заданная в прологе — метафора двойственности, на которой построен весь спектакль»⁴. Стоит отметить, что *пролог* длится целых 15 минут и выполнен в жанре *оратории*. В темноте сцены при свете церковных свечей актрисы на глазах зрителей «входят» в платья-корсеты, словно в коконы. Позади них актеры-мужчины в воротниках-жабо и со свечами в руках. Из боковой двери выходит «Бродский» — переодетая в мужские вещи актриса в очках. В руках у нее ноты. Она (или «он») здоровается за руку с мужчинами, садится за пианино и задает ритм двумя клавишами. «Джон Донн»⁵, — непрерывно повторяет женский хор. «Джон Донн уснул, уснуло все вокруг. / Уснули стены, пол, постель, картины, / Уснули стол, ковры, за-

¹ Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол // Деловой Петербург. 02.12.2016. URL: https://www.dp.ru/a/2016/12/01/Kto_kuda (дата обращения: 27.07.2025).

² Бондаренко С. Бродский. Комедия.

³ См.: Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. С. 200–202.

⁴ Бондаренко С. Бродский. Комедия.

⁵ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Режиссер Руслан Кудашов / Санкт-Петербургский Большой театр кукол / Видеозапись. 1 отделение. URL: <https://drive.google.com/drive/folders/1b74axfqoLbG8hjVfXgU8te0ZozSXLLII> (дата обращения: 29.07.2025).

совы, крюк, / Весь гардероб, буфет, свеча, гардины», — пропевает основной текст стихотворения мужской хор. При этом никакого действия на сцене не происходит. Атмосфера передается исключительно голосом (попеременно мужским и женским хором) и музыкой. «Уснуло всё. Спят крепко толпы книг. / Спят реки слов, покрыты льдом забвенья. / Спят речи все, со всею правдой в них. / Их цепи спят; чуть-чуть звенят их звенья»¹, — все глубже погружают в угрюмую атмосферу таинственности мужские голоса. И уже в следующем четверостишии к ним присоединяется женский хор: «Все крепко спят: святые, дьявол, Бог. / Их слуги злые. Их друзья. Их дети. / И только снег шуршит во тьме дорог. / И больше звуков нет на целом свете»². А затем остается только женский: «Но чу! Ты слышишь — там, в холодной тьме, / Там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе. / Там кто-то предоставлен всей зиме. / И плачет он. Там кто-то есть во мраке»³. В конце эпизода на головы хористов словно бы падает снег. Под протяжное женское пение мужчины монотонно скандируют: «...Подобье птиц. Душа его чиста, / А светский путь, хотя, должно быть, грешен, / Естественней вороньего гнезда / Над серую толпой пустых скворешен...»⁴. Постепенно гаснут свечи. Но в темноте еще слышатся женские голоса. На их фоне в таком же монотонном ритме звучит одинокое мужское соло «В тот вечер возле нашего огня». В темноте лишь виден силуэт актера, гребущего веслом по воде. «Далее происходит развитие действия, смыслом которого становится изображение непростой жизни Иосифа Бродского через его же стихотворения и оригинальное, яркое, очень эффектное преподнесение их зрителю»⁵. Так начинается *основное действие* спектакля.

Словно из ниоткуда возникает качающийся «на ветру» фонарь. Актер в шапке-ушанке и телогрейке на лопате везет подушку и затем ложится на нее под фонарем, в свете которого возникает женская фигура, словно молитву читающая «Рождественский романс»: «Плывет в тоске необъяснимой / Среди кирпичного надсада / Ночной кораблик негасимый / Из Александровского сада, / Ночной фонарик нелюдимый, / На розу желтую похожий, / Над головой своих любимых, / У ног прохожих». На этом фоне герой, лежа на подушке, произносит: «В Новогоднюю ночь я сижу на стуле. / Ярким блеском горят кастрюли. / Я прикладываюсь к микстуре. / Нерв разошелся, как черт в сосуде. / Ощущаю легкий пожар в затылке. / Вспоминаю выпитые бутылки, / Вологодскую стражу, Кресты, Бутырки. / Не хочу возражать по сути»⁶. С обеих сторон от него две

¹ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:06:05—00:06:48.

² Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:06:48—00:07:30.

³ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:07:31—00:07:40.

⁴ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:13:30—00:15:42.

⁵ Игнатьева Е. Бродский жив // PROтеатр info. 15.02.2017. URL: <http://proteatr.info/brodskij-zhiv/> (дата обращения: 29.07.2025).

⁶ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:17:35—00:22:07.

женщины: одна постоянно гладит и успокаивает, вторая же берет подушку из-под головы героя и делает несколько попыток заглушить его крик. Двойственность существования — между тем, что должен делать, и тем, к чему стремится душа, — сводила Бродского с ума. «Перед нами сразу предстает зрелый Бродский, оградившийся от всего мира и не желавший покидать своей комнаты. Он возводит отчужденность в цель жизни. В конце своих размышлений он растворяется в темноте и оставляет зрителя наедине с писателем»¹.

Удивляет зрителя не только двойственность существования героя. Он сам словно раздвоился. «На сцене два поэта, две ипостаси. Порывистый и угловатый Бродский, прошедший застенки, с разбегу бьется о стену под жизнерадостные советские песни. А потом, сидя у этой же стены с неизменной сигаретой, наблюдает за самодовольным Бродским периода славы — картавившим блюзик на слова „От окраины к центру“ в коричневом вельветовом костюме»². Веселый комичный стендап («Вот мы и встретились, бедная юность») постепенно переходит в минорный, протяжный, в стиле Бродского, и уже несмешной речитатив, где вопрос «Неужели не я? Что-то здесь навсегда изменилось» звучит как немой укор судьбе»³.

Почти все стихотворения, использованные в первом отделении, посвящены отношениям Бродского и Марины Басмановой. Она была музой поэта и его неофициальной женой. Их отношения нельзя назвать счастливыми, скорее роковыми, которые принесли обоим много горя⁴. Всю тяжесть этой любви и последующего расставания Бродский выразил в стихах. Их знакомство на вечеринке («Глаголы») и начало отношений («Ни тоски, ни любви, ни жалости»), эпизоды, в которых «он боготворит свою музу, старается всячески угодить, и она отвечает ему взаимностью»⁵ («Я обнял эти плечи»). Впереди их ждут 10 лет бесконечных эмоциональных качелей на фоне непрекращающихся гонений со стороны государства и правоохранительных органов («Не выходи из комнаты», «Великий Гектор стрелами убит», «О слепых музыкантах»). Измена Басмановой с другом и коллегой Бродского Дмитрием Бобышевым отразилась в немой сцене с рогами⁶, которая, несмотря на весь трагизм ситуации, представлена очень забавно.

Особое место занимает в судьбе Бродского суд по обвинению в тунеядстве и ссылка в Архангельскую область. И хотя сам он считал этот период самым

¹ Коткин А. Бродский сквозь время // PROтеатр info. 15.02.2017. URL: <http://proteatr.info/brodskij-skvoz-vremya/> (дата обращения: 29.07.2025).

² Бондаренко С. Бродский. Комедия.

³ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:23:52—00:28:03.

⁴ См.: Туровская Н. Иосиф Бродский и Марина Басманова. Роман в стихах и акварелях // Интервью. Люди и события. 01.2018. URL: <https://interviewmg.ru/229/> (дата обращения: 29.07.2025).

⁵ Коткин А. Бродский сквозь время.

⁶ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:52:41—00:55:08.

счастливым в своей жизни¹, пусть и не любил об этом вспоминать², сам факт суда и ссылки человека, не вписывающегося в советские стандарты, более чем нелеп и трагичен. Кудашов мастерски обыгрывает арест и ссылку Бродского в трех эпизодах. В эпизоде «Развивая Платона» у героя отбирают все, абсолютно не церемонясь и оставляя его буквально в одном нижнем белье. «И когда бы меня схватили в итоге за шпионаж, / Подрывную активность, бродяжничество, менаж-а-труа, / И толпа бы, беснуясь вокруг, кричала, / Ты-ча в меня натруженными указательными: „Не наш!“»³ Словно в подтверждение этому, герой достает из чемодана радиоприемник, а охранник сдирает с него усы. С преступниками не церемонятся, отчаянно бьют, цинично заявляя: «Кто Вам сказал, что Вы поэт? Художник должен видеть и во мраке. Жалко мне тебя, жидяра»⁴. На двери милиционер рисует мелом решетку и пишет год: «1964». Именно в этом году Бродский находился в заключении, а затем был отправлен в ссылку⁵. Он отмечает дни неволи, рисуя мелом палочки на стене. «Ночь. Камера. Волчок / Х...рит прямо мне в зрачок. / Прихлебывает чай дежурный. / И сам себе кажусь я урной, / Куда судьба сгребает мусор, / Куда плюется каждый мусор... / ...Куда забрел ты, Аполлон?»⁶ Осенью 1965 года Бродский выходит на свободу. И страсти в отношениях с Еленой Басмановой, несмотря на рождение общего сына в 1968 году⁷, достигают накала в эпизоде «Привет трагедии», а затем плавно переходят в «Посвящается Ялте». В последнем фрагменте стоит отметить поцелуй героев через красную ткань — как отсылку к картине «Влюбленные» Рене Магритта. Любовь слепа, даже если раны от нее кровоточат. А затем вроде бы абсолютно серьезное стихотворение о расставании: «Прощай, дорогая, сними кольцо, / Выпиши вестник мод. / И можешь плюнуть тому в лицо, / Кто место мое займёт»⁸. Очень точно посыл Кудашова в этом эпизоде описала Алла Игнатенко: «Актеры показывают видимость уважения друг другу, но потом, в финале, раздеваются, и у него на спине традиционный русский посыл на три буквы, а у неё — „сама пошла“. И это действительно Бродский, веришь этому безоговорочно»⁹. Казалось бы, это конец отношений, но на деле — не

¹ См.: *Туровская Н.* Иосиф Бродский и Марина Басманова. Роман в стихах и акварелях.

² См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

³ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:00:48—01:01:24.

⁴ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:02:02—01:02:32.

⁵ См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

⁶ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:02:59—01:03:36.

⁷ См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

⁸ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:02:59—01:03:36.

⁹ *Игнатенко А.* От петербургских мостов к мостам Венеции // Арт-журнал ОКОЛО. 03.05.2017. URL: <https://okolo.me/2017/05/ot-peterburgskih-mostov-k-mostam-venetsii/> (дата обращения: 01.08.2025).

так. Агония любви длилась вплоть до эмиграции поэта («Прачечный мост», «Шесть лет спустя», «Лесная идиллия», «Прощайте, мадемуазель Вероника», «Дидона и Эней») и усугублялась дельнейшими нападками системы. Бродский пишет «Письмо генералу Z» — «наверное, одно из самых важных у Бродского в контексте современного мира. Да что там, в контексте любого мира. Он давно сошел с ума. „Я не хочу умирать из-за / Двух или трех королей, которых / Я вообще не видал в глаза / (Дело не в шорах, но в пыльных шторах). / Впрочем, и жить за них тоже мне / Неохота. Вдвойне“»¹.

В 1972 году Бродского вызывают в ОВИР (Отдел виз и регистрации, подразделение МВД СССР, занимавшееся вопросами регистрации иностранцев и оформления выездных документов для граждан Советского Союза) и практически приказывают выехать из страны². Он уезжает, положив конец многотрадальному любовному треугольнику между ним, Еленой Басмановой и Бобышевым³. И вот она, долгожданная свобода — «Это когда забываешь отчество у тирана, / А слюна во рту слаще халвы Ширази, / и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана, / Ничего не каплет из голубого глаза». «Свобода!» — кричит герой. «Свобода!» — вторит ему хор голосов⁴. Первому месту жительства Бродского за границей, Нью-Йорку, посвящено стихотворение «Лагуна». Атмосферу города на реке Гудзон передают звуки чаек и прибоя, по экрану-стене движутся видеопроекции картинки города. Этим умирающим эпизодом заканчивается первое отделение спектакля.

Начало второго отделения также выполнено в жанре *оратории*. Хор в черных костюмах и белых воротниках-жабо на сцене поет «Октябрьскую песню», танцует балет под оперные арии и вступает в танцевальную дуэль под цитаты из «Набережной неисцелимых» и национальные мотивы⁵. Первые сцены сразу настраивают зрителя на лирический и, во многом, на трагический лад. Свободная жизнь в профессии за рубежом принесла Бродскому нестерпимую тоску по Елене Басмановой и их сыну. Любовь к этой женщине не отпускает его: «Ты снилась мне беременной, и вот, / Проживши столько лет с тобой в разлуке, / Я чувствовал вину свою... / ...Мы там женаты, венчаны, мы те / Двуспинные чудовища, и дети / Лишь оправданье нашей наготы... / ...Оставить вас в том царствии теней, / Безмолвных, перед изгородью дней, / впадающих в зависимость от яви, / С моей недосыгаемостью в ней»⁶. В мыслях героя его любимая приходит и уходит как видение. Он кричит от боли. Словно в ответ ему, три женщины со сложенными в свертки покрывалами в

¹ Игнатенко А. От петербургских мостов к мостам Венеции.

² См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

³ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:54:08—01:59:27.

⁴ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 02:00:17—02:02:25.

⁵ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:00:00—00:07:59.

⁶ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:08:33—00:10:25.

руках под звуки взрывов и sireны воздушной тревоги в молитвенном звучании стихотворения «Сретенье» будто пророчат: «Рана сия / Даст видеть тебе, что сокрыто глубоко / В сердцах человеков, как некое око». На стене-экране горит Исаакиевский собор, а свертки превращаются в свечи, освещающие путь, предначертанный свыше¹. Тема блокады, начатая в «Сретении», продолжается в следующем эпизоде — «Песни счастливой зимы». Здесь отсылка и к раннему детству Бродского, и к сердечному холоду, когда желание и возможности не совпадают. Излечиться от любви к Елене Басмановой поэт смог только ближе к концу жизни («Дорогая, я вышел из дома поздно вечером», «Храм Мельпомены»).

В 1987 году Бродский получил Нобелевскую премию «за всеобъемлющую литературную деятельность, отличающуюся ясностью мысли и поэтической интенсивностью»². Он прощается с любовью всей своей жизни («Я был только тем, чего ты касалась ладонью») и познает мировое признание. Под аплодисменты и вспышки фотоаппаратов герой читает свою «Нобелевскую лекцию», где в финале «голос Бродского» возвещает: «Лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии»³. Герой выходит в зал с бокалом в руке, машет зрителям, он успешен, а в душе его тоска и уже хроническое чувство одиночества. Он словно обращается к своему сыну, пропевая слова, как священник перед алтарем: «Расти большой, мой Телемак, расти. / Лишь боги знают, свидимся ли снова... / ...Без меня / Ты от страстей Эдиповых избавлен, / и сны твои, мой Телемак, безгрешны»⁴.

Действие спектакля «Бродский. Ниоткуда» проходит на *Малой сцене* Санкт-Петербургского БТК. «При входе в зал внимание зрителя привлекают необычные декорации — неглубокий бассейн посередине сцены, внутри которого горят свечи. На сцене три двери — картинные рамы, пианино, черный фон. Цветовыми доминантами становятся красный, белый и черный, но темные тона все же преобладают»⁵. Художником Мариной Завьяловой выстроено *многофункциональное* пространство. И это тоже уже традиция, взятая на вооружение из поэтических постановок Театра на Таганке, — создавать декорации, способные менять свою функцию в зависимости от действия, происходящего на сцене. Но, в отличие от «Башлачева» и «Высоцкого», в «Бродском» декорации постоянные — их не выносят и не изменяют по ходу спектакля. *Слугами просцениума* являются сами исполнители ролей.

¹ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:12:22–00:15:41.

² См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

³ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Режиссер Руслан Кудашов / Санкт-Петербургский Большой театр кукол / Видеозапись. 2 отделение. URL: <https://drive.google.com/drive/folder/s/1b74axfqoLbG8hjVfXgU8te0ZozSXLLII> (дата обращения: 29.07.2025). 00:25:55–00:26:29.

⁴ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 2 отделение. 00:28:30–00:29:09.

⁵ *Игнатьева Е.* Бродский жив.

Сценография представляет собой соединение классической декорации с элементами *игровой сценографии*, где «в ограниченном пространстве Малой сцены — самые настоящие венецианские каналы с водой, разводные мосты, а в барочных рамах дверей — образы из прошлого»¹. Перед зрителем предстает античная *скена* и *декоративный портал* в ранних ренессансных театрах с тремя *портальными проемами*, декорированными рамами живописных картин. Эпизоды «Большая элегия Джонну Донну» и «Октябрьская песня», которые являются прологами к первому и второму действиям соответственно, словно погружают зрителя в эпоху Возрождения. На сцене весь актерский состав, «облачившись в бумажные жабо и кринолины»², с зажженными свечами в руках, под звуки клавиесина, лирических мелодий и оперных арий, создает камерную атмосферу. У зрителя возникает ощущение причастности к чему-то особенному, исключительному, «не для всех» — к тому, что смогут увидеть только те, кто способен «раздвинуть границы» и разглядеть за потоками фраз настоящую боль поэта.

Проемы снабжены дверями и используются не только как вход и выход актеров, но и как театральные ложи. Например, в эпизодах «От окраины к центру», «Я был только тем, чего ты касалась ладонью» в проемах герою рукоплещут и кричат зрители. Используемый Кудашовым прием создания реквизита и декораций прямо во время действия с помощью *рисования мелом* на черной стене, а также использование ее как *экрана для видеопроекции* позволяют быстро изменять игровое пространство и время, события в жизни героя и место действия. В эпизоде «Ни тоски, ни любви, ни жалости» героиня рисует на стене лампочку, под которой «сидят» влюбленные. В «Ночь, камера, волчок» охранник изображает на двери решетчатое окно камеры, а герой затем под ним ставит небольшие черточки, отмечая дни, проведенные за решеткой. В сцене «Одному тирану» мелом на стене официантка рисует столики в кафе с чашками и цветочными горшками. Совершенно по-иному предстает перед зрителем стена в эпизоде «Лагуна»: проектор высвечивает проплывающие небоскребы, слышен шум волн и крики чаек. А в «Сретеньи» на стену проецируется изображение Исаакиевского собора; движение софитов, изображающих ПВО, и звук воздушной тревоги завершают общую картину трагедии.

Через бассейн с водой слева и справа перекинуты два черных мостика. Мосты — это тоже *сценическая метафора*, ведь «всю жизнь Бродский карабкался по таким мостам: в Ленинграде, разделенном Невой на острова, в Венеции, веками уходящей под воду, в Нью-Йорке, продуваемом ветром с Гудзона. Вся его жизнь была как путь вверх и вниз, и снова вверх, а спуск в конце

¹ Завьялова Марина. Главный художник Большого театра кукол с 2014 года.

² *Виноградова П.* Дух поэзии в кукольном театре.

пути — на Набережную Неисцелимых»¹ в Венеции. Вода в бассейне является неотъемлемой частью постановки: ею оживляют (в «Великий Гектор стрелами убит» героиня брызгает водой на героя и «оживляет» его), умываются (в «Прачечном мосту» герой ложится на мост и умывает лицо водой из бассейна), в ней стирают вещи (в «Письме генералу Z» герой достает из-за пазухи красное платье, полощет его в бассейне, выжимает и прикалывает ножом к стене), по ней ходят (в «Шесть лет спустя» в бассейне между героями происходит дуэль копьями, которые они по очереди втыкают друг в друга; в «Дедал в Сицилии» герой в бассейне смывает с рук красную краску) и даже плывут (в эпизодах «В тот вечер возле нашего огня» и «Подражая Некрасову, или Любовная песнь Иванова» герой гребет по «реке» веслом). По сути, бассейн — это то место в спектакле, «куда, как в реальную грязную речку, летят свечи, черновики, бинты, шприцы, бутылки и прочий реквизит. Мокрые ботинки, тоги и штаны актеров вызывают искреннее к ним сочувствие, вот только их лирическим героям (точнее, одному Герою) сочувствовать сполна никак не удастся»².

Способ существования актера в спектакле *игровой*. Основными приемами актерской игры являются *игра с вещью* (героя душат подушкой в эпизоде «Речь о пролитом молоке», забирают все его вещи в «Развивая Платона», поливают его ноги из чайника в «Сначала в бездну свалился стул») и *игра с костюмом* (героиня замотана в красную ткань в «Привет трагедии», а затем этой тканью обматываются герой и героиня в «Посвящается Ялте»; герой снимает рубашку и кладет в ведро, после чего героиня достает ее из другого ведра уже постиранную в «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером»; герой снимает пальто и кепку и вешает их на стул в «Набережной Неисцелимых»). Колористическим акцентом выступает красный цвет: платье героини (Эпизод об измене, «Письмо генералу Z»), накидка и ногти («Привет трагедии», «Посвящается Ялте»), пальто («Сретенье») и толстовка («Пророчество»), императорская мантия («Шесть лет спустя») и руки («Дедал в Сицилии»).

Связь сцены и зрительного зала — *игровая*. Мизансцены — преимущественно *фронтальные*. Все действие спектакля происходит на *просцениуме* — передней части сцены. Такая близость к зрителю требует большой ответственности от режиссера и актеров, ведь «на просцениуме все жесты, движения, позы и гримасы должны быть обдуманно тактичны, должны стремиться к тому, чтобы он (актер. — К. К.) был в состоянии уметь выразить все замыслы драматурга»³. Поэтому даже то, что в спектакле герои в эпизодах много курят (Эпизод измены), пьют алкоголь («Письмо генералу Z») и даже не-

¹ Виноградова П. Дух поэзии в кукольном театре.

² Колок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол.

³ Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2: 1908—1917. М.; Л.: Academia, 1929. С. 23.

нормативно выражаются («Ночь, камера, волчок»), выглядит совершенно органично и не вызывает негативного восприятия. При этом «прикоснуться к действующим лицам не получится. Над каналом возведены ажурные мосты, но пересечь их не дано никому. Даже прямая декламация в зал наталкивается на „четвертую стену“, столь неожиданную в камерном пространстве БТК»¹. Несмотря на то что спектакль не кукольный, в нем присутствуют черты, свойственные театру кукол, когда сами актеры словно «марионетки, обостренно и порой наивно визуализирующие, пробуящие на вкус, обжигающие пространство внутри стиха»². Этот момент отлично виден в эпизоде «Лесная идиллия», когда герои вынуждены делать то, что от них требуют, против своей воли³.

В плане *драматургии спектакля* постановка представляет собой *много-эпизодный спектакль*, в котором *монтаж* эпизодов выполнен по принципу *контраста*: «эпизоды бешеной активности контрастируют с длинными периодами статики, как в хорошей партитуре»⁴. Например, трагический фрагмент «Речь о пролитом молоке» сменяется фееричным эпизодом «От окраины к центру»; после камерной сцены «Ночь, камера, волчок» идет легкое, шансонное посвящение «Одному тирану»; драматичному эпизоду «Шесть лет спустя» приходят на смену русско-народная сцена «Лесная идиллия», а затем абсолютно несчастный по атмосфере эпизод «Прощайте, мадемуазель Вероника». Вообще «спектаклю Руслана Кудашова хватает дерзости и хулиганства — это не антология творчества поэта. Ведь и в самом Иосифе Александровиче было это хулиганство и мальчишество — и когда он жил в Ленинграде без гроша за душой, и когда он был преподавателем университета в США и нобелевским лауреатом»⁵. То есть сама жизнь Бродского развивалась по контрасту. Совершенно хулиганский эпизод «Пророчество», где актриса в образе эдакого неразумного подростка вещает зрителям про свои мечты о большой и чистой любви: «Я буду стар, а ты — ты молода. / Но выйдет так, как учат пионеры, / Что счет пойдет на дни — не на года, / Оставшиеся нам до новой эры»⁶, сменяется тягостным: «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» — когда прожившие много лет вместе, измотанные бытом, супруги ненавидят друг друга⁷.

Роль *лирического героя* досталась актеру БТК Анатолию Гушину. По мнению Елизаветы Игнатьевой, «игра молодого человека качественно и идеаль-

¹ Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол.

² Бондаренко С. Бродский. Комедия.

³ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 01:39:18—01:43:39.

⁴ Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол.

⁵ См.: Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ.

⁶ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 2 отделение. 00:29:25—00:32:39.

⁷ См.: Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 2 отделение. 00:32:45—00:35:53.

но передала все переживания и душевные метания скитальца-поэта¹. С ней согласна Мария Кингисепп, которая считает, что этот актер «существует в профессии „на разрыв аорты“»².

Как и в двух предыдущих спектаклях трилогии, в постановке «Бродский. Ниоткуда» «каждое стихотворение Иосифа Бродского обыгрывается и само становится отдельным спектаклем»³, то есть имеет свою *завязку, кульминацию* и *развязку*. В драматургическом плане это *поэтическая постановка*, в которой актеры «прикладывают канонические строфы то к джазовым шлягерам, то к минималистичным полотнам в духе „новой простоты“. Выплясывают частушки под балалайку. Вытанцовывают арии Генделя и хоральные прелюдии Баха. Поют романсы и даже фольклорные колыбельные»⁴. Исполнение стихов и песен в спектакле происходит *сольно* («От окраины к центру», «Глаголы», «Прачечный мост»), *дуэтом* («Я обнял эти плечи», «О слепых музыкантах», «Шесть лет спустя»), *хором* («Большая элегия Джону Донну», «Октябрьская песня», «25 декабря 1993 года»).

Исходя из инструментального оформления, спектакль «Бродский» представляет собой постановку *с музыкой и под музыку*. Стихи и песни звучат под *живое* музыкальное сопровождение (под звон бутылки в «О слепых музыкантах», под балалайку в «Лесной идиллии», под пианино в «Большой элегии Джону Донну») и под *фонограмму* русской и иностранной музыки («От окраины к центру», «Я не то что схожу с ума, но устал за лето», «Октябрьская песня»).

Руслан Кудашов отдал инициативу в выборе поэтического материала исполнителям. Актер Сергей Беспалов, говоря о творчестве поэта, признается: «Бродского увлекали спокойные пейзажи, но за всем этим — такой внутренний пульс, такая горячая жила. Мы старались показать это в спектакле»⁵. Отличительной чертой «Бродского» от «Башлачева» и «Высоцкого» является *фонограмма голоса самого поэта*. Если в предыдущих постановках голос поэтов звучал в финале как апофеоз всего действия, то здесь он звучит по ходу повествования в ключевые моменты его биографии (встреча с Мариной Басмановой в «Я обнял эти плечи», арест в «Развивая Платона», эмиграция в США в «Я не то что схожу с ума, но устал за лето»).

В конце жизни Бродский встретил новую любовь, благодаря которой смог хоть немного согреться. Но финал спектакля не назовешь счастливым. «Дедал в Сицилии» пишет письма «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря». У Бродского больше нет «ни страны, ни погоста», он хотел бы прийти уми-

¹ Игнатьева Е. Бродский жив.

² Кингисепп М. Малитвослов.

³ Игнатенко А. От петербургских мостов к мостам Венеции.

⁴ Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол.

⁵ Парамонова И. В Петербургском БТК нашли ключ к Бродскому.

рать на Васильевский остров¹ и быть похороненным на «Еврейском кладбище около Ленинграда». И если во втором отделении «основным мотивом стала тоска по родине, по месту, где прошла юность, где он знает каждую выбоину в асфальте и каждый кирпич в кладке соседских домов»², то в финале все же звучит надежда на лучшее. На сцену выходят все актеры, занятые в постановке, и под звуки фортепиано поют о чуде: «А если ты дом покидаешь — включи / Звезду на прощанье в четыре свечи, / Чтоб мир без вещей освещала она, / Вослед тебе глядя, во все времена»³. От просмотра спектакля у зрителя остается странное послевкусие. Словно неосознанно «ты проговариваешь про себя строки его часов. Про Петербург, про любовь, про одиночество, про человеческую глупость. И это очень близко, это внутри»⁴.

Задуманный Кудашовым спектакль о жизни и творчестве Бродского превратился, по сути, в философское размышление о той роли, которую сыграл поэт в жизни общества. В спектакле «тема двойственности раскрыта через образы из воспоминаний Иосифа Бродского: измученный жизнью поэт противопоставлен молодому и дерзкому юнцу, желающему покорить мир»⁵. В этом контексте *реальный жанр* постановки — *романтическая драма*.

Как итог, следует выделить следующие особенности *сценической поэтики* спектакля «Бродский. Ниоткуда».

Руслан Кудашов, как и в двух предыдущих постановках трилогии, обращается к *модели поэтических постановок*, в которых присутствуют *хоровое начало* и *метафорический* характер повествования, свойственные спектаклям Ю. П. Любимова на Таганке. Однако, в отличие «Башлачева» и «Высоцкого», в «Бродском» действие разворачивается вокруг одного *лирического героя*. Постановка выдержана в жанре *романтической драмы*.

Спектакль проходит на *малой сцене* БТК в традиционном *темном многофункциональном* сценическом пространстве. Основной цвет — черный. В качестве цветовых акцентов используются красный и белый цвета. Сцена разделена стеной с тремя проемами в обрамлении картинных рам. Проемы снабжены дверями и используются не только как вход и выход актеров, но и как театральные ложи. В качестве *декораций* также выступают два черных *мостика* через импровизированную *реку* с настоящей водой. Вода в бассейне является неотъемлемой частью постановки: ею оживляют, умываются, в ней стирают вещи, по ней ходят и даже плывут. Мосты носят метафориче-

¹ См.: Бродский И. А. «Ни страны, ни погоста...» // КУЛЬТУРА.РФ / Литература / Каталог стихотворений / Иосиф Бродский — стихи. URL: <https://www.culture.ru/poems/31038/ni-strany-ni-pogosta> (дата обращения: 01.08.2025).

² Коткин А. Бродский сквозь время.

³ Спектакль «Бродский. Ниоткуда» / Видеозапись. 1 отделение. 00:53:45—00:55:25.

⁴ Игнатенко А. От петербургских мостов к мостам Венеции.

⁵ Коткин А. Бродский сквозь время.

ский характер, связывая Бродского с наиболее значимыми городами в его жизни — Санкт-Петербургом, Нью-Йорком и Венецией.

Руслан Кудашов ориентируется на *игровой театр*, на *игровой* способ существования актера и на *принцип связи* сцены и зала, свойственный театру Е. Б. Вахтангова. В качестве основного *приема актерской игры* выступает *игра с вещью и игра с костюмами*.

Исходя из инструментального оформления, спектакль «Бродский» представляет собой постановку *с музыкой и под музыку*. Стихи и песни звучат *сольно, дуэтом и хором* под *живое* музыкальное сопровождение и под *фонограмму* русской и иностранной музыки. Отличительной чертой «Бродского», по сравнению с «Башлачевым» и «Высоцким», является *фонограмма голоса* самого *поэта по ходу* повествования в ключевые моменты его биографии.

Сценография соединяет в себе классические декорации с элементами *игровой* сценографии: античная *скена* и декоративный *портал* в ранних ренессансных театрах с тремя порталными проемами, декорированными рамами живописных картин. Проемы снабжены дверями и используются не только как вход и выход актеров, но и как театральные *ложи*. Используемый Кудашовым прием создания реквизита и декораций прямо во время действия с помощью *рисования мелом* на черной стене, а также использование ее как *экрана для видеопроекции* позволяют быстро изменять игровое пространство, время, события в жизни героя и место действия. Актерская игра происходит на *просцениуме* — передней части сцены.

Драматургия спектакля не закольцована до конца. Монтаж эпизодов выстроен *по контрасту*. Каждая сцена имеет свою *завязку, кульминацию и развязку*. Начало первого и второго действия выдержаны в жанре *оратории*, в отличие от финала, который скорее напоминает некую незавершенность и надежду на чудо. «И если первый, двухчасовой акт прячет разобщенность текста с действием, а артистов с публикой за слитностью формы, то второй акт беспомощно раскрывает все карты. Это не более чем набор этюдов. Прошел третий час спектакля так, словно взялся ниоткуда. И ни за чем»¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко С. Бродский. Комедия // Петербургский театральный журнал. 30.11.2016. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/brodskij-komediya/> (дата обращения: 27.07.2025).
2. Бродский Иосиф Александрович // КУЛЬТУРА.РФ / Литература / Персоны / Поэт. URL: <https://www.culture.ru/persons/2115/iosif-brodskii> (дата обращения: 27.07.2025).
3. Бродский И. А. «Ни страны, ни погоста...» // КУЛЬТУРА.РФ / Литература / Каталог стихотворений / Иосиф Бродский — стихи. URL: <https://www.culture.ru/poems/31038/ni-strany-ni-pogosta> (дата обращения: 01.08.2025).
4. Виноградова П. Дух поэзии в кукольном театре // Санкт-Петербургские ведомости. 2017. 27 янв. № 4. С. 11.

¹ Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол.

5. Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2: 1908—1917. М.; Л.: Academia, 1929. 492 с.
6. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. 524 с.
7. Завьялова Марина. Главный художник Большого театра кукол с 2014 года // Санкт-Петербургский Большой театр кукол / Люди театра. URL: <https://puppets.ru/zavyalovamarina> (дата обращения: 27.07.2025).
8. Игнатенко А. От петербургских мостов к мостам Венеции // Арт-журнал ОКОЛО. 03.05.2017. URL: <https://okolo.me/2017/05/ot-peterburgskih-mostov-k-mostam-venetsii/> (дата обращения: 01.08.2025).
9. Игнатъева Е. Бродский жив // PROтеатр info. 15.02.2017. URL: <http://proteatr.info/brods-kij-zhiv/> (дата обращения: 29.07.2025).
10. Кингисепт М. Малитвослов // INFOSKOP. № 233. 2016. URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/molitvoslov/> (дата обращения: 27.07.2025).
11. Комок О. «Бродский. Ниоткуда» в Большом театре кукол // Деловой Петербург. 02.12.2016. URL: https://www.dp.ru/a/2016/12/01/Kto_kuda (дата обращения: 27.07.2025).
12. Коткин А. Бродский сквозь время // PROтеатр info. 15.02.2017. URL: <http://proteatr.info/brods-kij-skvoz-vremya/> (дата обращения: 29.07.2025).
13. Парамонова И. В Петербургском БТК нашли ключ к Бродскому // MR7.ru. Мой район / Истории. 24.11.2016. URL: <https://mr-7.ru/articles/2016/11/24/v-peterburgskom-btk-nashli-kliuch-k-brods-komu> (дата обращения: 27.07.2025).
14. Туровская Н. Иосиф Бродский и Марина Басманова. Роман в стихах и акварелях // Интервью. Люди и события. 01.2018. URL: <https://interviewmg.ru/229/> (дата обращения: 29.07.2025).

Метод сравнительного искусствознания в изучении образа Шурале в искусстве Татарстана: к постановке проблемы

МИННЕБАЕВА АДЕЛИНА АЛЬБЕРТОВНА

*Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: adelina.mineb@mail.ru

Аннотация

В статье осуществляется попытка применить метод сравнительного искусствознания при изучении образа Шурале в искусстве Татарстана XX—XXI веков. Дается краткая характеристика мифологического персонажа и его воплощений в различных видах искусства. На основе массивного иконографического и аудиального материала выявляются универсалии, позволяющие идентифицировать образ Шурале.

Ключевые слова

Шурале, Г. Тукай, метод сравнительного искусствознания, художественные универсалии, архетипический образ, искусство Татарстана.

Для цитирования

Миннебаева А. А. Метод сравнительного искусствознания в изучении образа Шурале в искусстве Татарстана: к постановке проблемы // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 4 (51). С. 125—135.

The Comparative Art History Method in Studying the Image of Shurale in the Art of Tatarstan: Problem Statement

MINNEBAEVA ADELINA A.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: adelina.mineb@mail.ru

Abstract

The article attempts to apply the comparative art history method to study the image of Shurale in the art of Tatarstan during the 20th and 21st centuries. It provides a brief characterization of

this mythological creature and its embodiments across various art forms. Drawing upon extensive iconographic and auditory materials, the study identifies universal features that enable the identification of the Shurale image.

Keywords

Shurale, Gabdulla Tukay, comparative art history method, artistic universals, archetypal image, art of Tatarstan.

В связи с возникновением того или иного типа художественного творчества в различные исторические периоды, их научное осмысление зарождалось в разное время. Так, например, первые теоретические труды о музыке появились еще в период Античности¹, а работы по исследованию кино возникли только в XX веке. Закономерно, что инструментарий анализа и степень развития понятийно-терминологического аппарата в искусствovedческих дисциплинах представлены по-разному, поэтому при объяснении тех или иных явлений возможно обращение к исторически более ранним направлениям искусствознания. Например, Н. Пуссен, формулируя теоретические постулаты о живописи, объяснял ритм как пульс художественного организма, чья частота биения определяет экспрессивность произведения².

Подобный подход позволил обнаружить, что при сравнительном сопоставлении различных видов искусств можно выявить общие закономерности — универсалии (от *lat. universalis* — «всеобщий»). Ученые получили возможность не только раскрыть новые области для изучения, но и по-новому взглянуть на уже известный материал.

Поиск взаимосвязей искусств, их сравнительный функциональный и структурный анализ, выявление общих и специфических основополагающих универсалий³ — то, что легло в основу метода сравнительного искусствознания, который плодотворно применяется в исследовании национального искусства. Например, ученые используют теорию архетипов К. Г. Юнга, вырабатывая такие понятия, как «культурный архетип»⁴, «этнокультурный

¹ Одним из первых исследователей называют Пифагора, который занимался поиском и фиксацией соотношений между числами и высотой тона.

² См.: Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. С. 47.

³ См.: Мацневский И. В. Сравнительное искусствознание — XXI век: К введению в проблематику // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов. Ч. 1 / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2014. С. 6—24.

⁴ Колчева Э. М. Понятие «Культурный архетип» как инструментарий анализа национального искусства // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnyy-arhetip-kak-instrumentariy-analiza-natsionalnogo-iskusstva> (дата обращения: 15.02.2025).

архетип»¹, «визуальный архетип»². Особый интерес вызывают мифологические образы, которые вбирают в себя многовековой культурный опыт и получают отражение в различных видах искусства. В большей степени эта идея нашла развитие в литературоведении в работах Е. М. Мелетинского³, В. Н. Топорова⁴, С. С. Аверинцева⁵, которые ввели в научный оборот понятие «архетипический образ». В определенной степени оно также может применяться и в изучении разных видов искусств⁶. К подобным архетипическим образам можно отнести и образ Шурале⁷, получивший воплощение в искусстве Татарстана.

В фольклоре народов Волго-Уралья присутствуют образы мифологических существ — обитателей леса, обладающих, как правило, недобрыми намерениями по отношению к человеку. Несмотря на сходство в названиях, существовали разные традиции их визуализации: «удмурты словом „шурали“ или „урали“ называют филина. А марийцы гукающую ночную птицу называют „шур-лочо“, что значит „половина-карлик“. Злой лесной дух, имеющий лишь полдуши, мог вселяться в людей. В старочувашском языке образовалось слово „сурале“ — человек, в которого вселился „сура“ (чёрт-половинник). В северных говорах чувашского языка и в марийском звук „с“ иногда переходит в „ш“ — этим объясняется появление „шуреле“»⁸. По одной из версий слово «шурале» восходит к слову «страшилище» (*шөр* или *шур*) или к «испугаться» (*шөрләү*)⁹. По другой — «шурале < чурали — это эллипсис (фонетически и даже словесно измененный) от словосочетания «нога, которая смотрит назад (назад)... существо, похожее на человека, но более разумное, из-

¹ Джабраилова А. Ш. Этнокультурный архетип дагестанского народа // *Философия и культура*. 2018. № 5. С. 10—16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnyy-arhetip-dagestanskogo-naroda> (дата обращения: 15.02.2025).

² Кажгали улы А. Визуальный архетип. Алматы: Интерпринт, 2014.

³ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995.

⁵ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // *Вопросы литературы*. 1970. № 3. С. 113—143.

⁶ Султанова Р. Р. Интерпретация фольклора в современном изобразительном искусстве (на примере легенд и преданий о Елабуге) // *Гасырлар авазы — Эхо веков*. 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-folklor-a-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve-na-primere-legend-i-predaniy-o-elabuge> (дата обращения: 15.02.2025).

⁷ На *тат.* «Шүрәле». Также в трудах К. Насыри и Я. Коблова встречаются варианты написания «шурали», «шуряле».

⁸ Погорелова А. Н., Фазылзянова Г. И. Интерпретация произведений Г. Тукая в видах и жанрах искусства // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 1. С. 21.

⁹ Валиева М. Р. Булгарские мифонимы башкирского языка // *Вестник Челябинского государственного университета*. 2014. Вып. 10 (339). С. 37—42.

вестно своей способностью оглядываться назад»¹, что опять же напоминает сову/филина, способных поворачивать голову более чем на 200 градусов².

В татарских преданиях Шурале представляли в виде антропоморфного существа с рогом во лбу и с длинными пальцами. В конце XIX века татарский просветитель К. Насыри написал этнографический очерк по мифологии казанских татар для журнала «Записки Императорского Русского географического общества по Отделению этнографии», в котором отметил, что дух имеет «очень большие груди, из которых одну закидывает на правое плечо, а другую — на левое»³. Подобное описание также можно встретить в книге Я. Д. Коблова 1910 года: «по внешнему виду он похож на человека; у него очень длинные, крепкие пальцы до трех вершков длины и необычайно длинные сосцы, которые он закидывает через плечо»⁴. В «Мифологическом словаре» (1990) указывается, что эта черта характерна только для «женских» особей: «у татар представляется в образе волосатого мужчины с рогом во лбу или голой женщины с длинными грудями, закинутыми, как и у албасты, за плечи назад»⁵.

По преданиям, Шурале мог защекотать человека до смерти, поэтому его считали опасным существом, с которым следует избегать каких-либо контактов. Даже попытка причинить ему вред могла принести отрицательные последствия для обидчика. Примером тому служит предание о том, как жители деревни⁶ забили насмерть Шурале, что обрекло их на постоянную нищету и разруху: такую деревню считали проклятой Шурале⁷. Если же встреча с лесным духом состоялась, то человек мог спастись благодаря чтению молитв или народной смекалке. В одном из известных сюжетов крестьянин обмазал смолой спину лошади, тем самым поймав в ловушку Шурале⁸. По другой легенде⁹, существо любит слушать звук кубызы, под который начинает неис-

¹ *Әхмәтъянов Р. Г.* Татар теленең этимологик сүзлеге: ике томда. Казан: Мәғариф-Ваҡыт, 2015. Т. 2: М—Я. Б. 495.

² Например, есть деревянный барельеф Д. Садретдинова «Шурале», где существо изображено с совой на плече.

³ *Насыри К.* Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь из суннитского магометанства. СПб.: В тип. В. Безобразова и комп., 1880. С. 13.

⁴ *Коблов Я. Д.* Мифология казанских татар. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1910. С. 11.

⁵ *В. Н. [Басилов В. Н.] Шурале // Мифологический словарь / Глав. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 610.*

⁶ Как правило, так говорили про любую бедную деревню. См.: *Нуруллин И. З.* Тукай / Авториз. перевод с тат. Р. Фиша. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 28.

⁷ На *тат.* «Шүрәле каргаган» (см.: *Коблов Я. Д.* Мифология казанских татар. С. 13—14).

⁸ В преданиях можно встретить упоминания о том, что Шурале является любителем верховой езды и хорошим наездником, способным скакать на лошади всю ночь. См.: Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар / Г. Гыйльманов хикаяләвендә. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1999. К. 2. Б. 70.

⁹ Татар мифлары... Б. 71.

тово танцевать. Однажды ночью крестьянин, стороживший лошадь, сидя на дереве, начинает играть на музыкальном инструменте, в этот момент появляется Шурале. После окончания мелодии он изъявляет желание залезть к крестьянину, но тот с высоты бьет его обухом топора.

В еще одном предании рассказывается, как находчивый дровосек, отправившийся в лес за дровами, перехитрил лесного духа: он уговорил его засунуть пальцы в расщепленное дерево, а затем выбил клин. На возмущенные крики существа с требованием озвучить свое имя человек назвал себя «Былыр», что по-татарски означает «В прошлом году», и это помогло ему спастись от возможной мести собратьев лесной нечисти¹. Именно этот сюжет вдохновил татарского поэта Г. Тукая² на создание поэмы «Шурале» (1907). По свидетельству одного из современников, «Габдулла любил щекотать других, как Шурале. Неподдалеку от нас стояла бедная деревенька Новый Менгер. Говаривали, что жители этой деревни забили насмерть Шурале, потому, мол, они и такие бедные. Очевидно, Габдулла слышал об этом»³. Впоследствии поэт часто публиковал свои произведения под псевдонимом Шурале.

В интерпретации Г. Тукая пугающий обитатель леса похож на худого и нагого человека, чьи руки с длинными пальцами⁴ напоминают ветки дерева. У лесного духа глубоко посаженные глаза, кривой рог, крючкообразный нос. Его внешность настолько безобразна, что вызывает безотчетный страх⁵. Шурале говорит о себе, что не является ни разбойником, ни святым⁶. Он привык убивать людей щекоткой, хотя и делает это не от злого умысла.

Амбивалентная природа персонажа проявляется как в описании его внешнего облика (существо, похожее на человека, но им не являющееся), так и в плане раскрытия внутренних мотивов (не добро и не зло в привычном их

¹ Насыри К. Поверья и обряды казанских татар... С. 14.

² Габдулла Тукай (1886–1913) — татарский поэт и писатель, публицист и литературный критик. За неполные 27 лет жизни и за 8 лет творческой деятельности Тукай внес огромный вклад в создание современного литературного языка, обосновал национальную идентичность татарской культуры и внедрил в общественное сознание необходимость прогресса.

³ Нуруллин И. З. Тукай. С. 28.

⁴ Пальцы чуть больше аршина, то есть около 35–40 сантиметров.

⁵ «Нәрсә бу? Качкынмы, женме? Йә өрәкме, нәрсә бу? / Кот очарлык, бик килешсез, әллә нинди нәрсә бу!» (Тукай Г. Шурале // Тукай донъясы: Габдулла Тукай. URL: <http://gabdullatukay.ru/works/poem/1907/shurele/> (дата обращения: 31.01.2024)).

Пер. Р. Бухараева: «Кто пред ним? Беглец-острожник? Оборотень? / Кто пред ним? С кем несчастный повстречался, не с шайтаном ли самим?» (Тукай Г. Шурале / Пер. с тат. Р. Бухараева; худ. Н. Альмеев. М.: Советская Россия, 1986. С. 28).

Пер. С. Липкина: «Джин, разбойник или призрак — этот скрюченный урод? / До чего он безобразен, поневоле страх берет» (Тукай Г. Шурале / Худ. Б. Альменов; пер. с тат. С. Липкина. Казань: Татарское книжное изд-во, 1966. С. 16).

⁶ Пер. С. Липкина: «Молодой джигит, не бойся, не влечет меня разбой. / Но хотя я не разбойник — я не праведник святой» (Тукай Г. Шурале. 1966. С. 19).

понимании). Исследователь К. Габбасова справедливо называет Шурале мифологическим образом в своей первозданной сущности, который «является бессознательно-художественной обработкой природы и общественных явлений, поэтически оформленных Г. Тукаем»¹.

Благодаря поэтическому дару Г. Тукая² мифологический персонаж обрел самостоятельность и даже в некотором роде самодостаточность. Шурале стал символом татарской культуры, этот образ нашел претворение практически во всех пространственных и временных видах искусства. Если его воплощения в первые десятилетия XX века были связаны с поэмой Г. Тукая, то впоследствии стали возникать новые интерпретации по мотивам татарских преданий.

Свое первое визуальное воплощение образ получил в книжной графике — в сборнике произведений Г. Тукая 1914 года³. Неизвестный художник представил массивное идолоподобное существо, в котором еще чувствуется некоторая скованность в изображении фигур. В 1920-е годы И. Плещинский⁴ и Б. Урманче⁵ создали принципиально разные интерпретации образа Шурале. И. Плещинский в технике черно-белой линогравюры изображает гротескно-демонический облик персонажа, представляющего в виде черта⁶, Б. Урманче в технике цветной литографии представляет его как хтонеобразное существо-циклоп⁷. В последующие десятилетия многие мастера книжной графики предлагали варианты облика Шурале: среди наиболее известных —

¹ Габбасова К. А. Изображение природы в поэзии Габдуллы Тукая // Тукай донъясы: Габдулла Тукай. URL: <http://gabdullatukay.ru/rus/tukay-science/scientists/kadriya-gabbasova-izobrazhenie-prirody-v-poezii-gabdully-tukaya/> (дата обращения: 31.01.2024).

² В предисловии к одному из изданий Тукай выразил надежду на скорое появление талантливых татарских художников: «...надо надеяться, что и среди нас появятся талантливые художники и нарисуют изогнутый нос, длинные пальцы, голову со страшными рогами, покажут, как прищемлялись пальцы Шурале, напишут картины лесов, где водились лешие...» (*Тукай Г. Эсэрләр: 6 т. Академик басма. 1 т.: Шигъри эсэрләр (1904—1908) / Төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. Р. М. Кадыров, З. Г. Мөхәммәтшин; кереш сүз авт. Н. Ш. Хисамов, З. З. Рәмиев. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. Б. 237*).

³ *Тукай Г. Мәжмугаи асары / Ж. Вәлиди тарафыннан язылган Тукайның тәржемәи хәле. Казан: Магариф, 1914.*

⁴ *Тукай Г. Шурале: сказка / Пер. с тат. П. Радимова; иллюстрацию и обложку рисовал и резал на линолеуме И. Плещинский. Казань, 1921. 16 с.*

⁵ *Тукай Г. Шүрәле / [Рәс. Б. Урманче]. Казан: Шарык, 1923. 10 б., 1 рәс.*

⁶ Маленький рог, увенчивающий небольшую голову, «козлиная борода», копыта, озорной хвост с кисточкой на конце, почти касающийся острых позвонков, непропорциональное длинное и острое тело, покрытое шерстью.

⁷ В облике Шурале много природно-стихийного естества (тело, покрытое шерстью, гиперболизированные черты лица, кривые рога, вытянутые конечности). Осознанно или нет, автор подошел к образу через ассоциации с древнегреческой мифологией: сказка о Шурале напоминает синтез двух историй — встреча Одиссея и Полифема и смерть Милона Кротонского.

Г. Арсланов¹ и Б. Альменов² показали более комичного и человекообразного персонажа, Ф. Аминов³ преподнес его в виде черта-половинника, а Н. Альмеев⁴ — как наивное звероподобное существо с лосиной мордой и глуповатой улыбкой. С 1960-х годов появляются станковые графические и живописные интерпретации образа Шурале (Х.-М. Казаков, В. Аршинов, Л. Кальюранд, И. Колмогорцева, Г. Эйдинов, А. Абзгильдин и др.). С 1970-х годов в скульптуре и декоративно-прикладном искусстве возникают вариации облика персонажа (Б. Урманче, Б. Шубин, Р. Сафин, Г. Зяблицев, В. Губская, А. Фатхутдинов и др.). В живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве мастера не только вдохновлялись произведением Г. Тукая, но и развивали иные авторские видения персонажа.

В 1940-е годы по мотивам сказки Г. Тукая был создан первый татарский балет «Шурале» (композитор Ф. Яруллин, либретто А. Файзи и Л. Якобсона) с новым сюжетом, в котором Шурале приобретает мотивацию и является антагонистом. Балет в постановке Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова был экранизирован в 1980 году (Лентелефильм; реж. О. Рябоконь, роль Шурале сыграл Н. Остальцов).

В 1986 году по одноименной пьесе Р. Бухараева⁵ был поставлен кукольный спектакль «Волшебные сны Апуша» с участием лесного духа. В 1987 году по мотивам татарских народных сказок и поверий был выпущен мультфильм «Шурале» (Союзмультфильм; автор сценария М. Акчурина, реж. Г. Баринаева).

По сказке Г. Тукая были созданы диафильм «Шурале» в 1980-е годы (студия Сувар; худ. К. Камалетдинов), музыкальный клип 2009 года (музыка Ф. Яруллина; роль Шурале исполнил Р. Валеев), одноименные мультфильмы: любительский в 2013 году (автор Д. Садыков), который позднее был переснят с улучшенной графикой студией Татармультфильм в 2014 году (реж. Д. Садыков); в 2016 году издан первый татарский комикс «Шурале» (Mardesign, А. Марданшин, М. Рогова).

На протяжении XX—XXI веков деятели искусства создали не один десяток произведений самых разных жанров, посвященных образу Шурале, представляя как похожие, так и совершенно отличные трактовки облика и характера персонажа. Если представить эволюцию этого образа в виде дерева, то корнями являются предания и мифы, под почвой можно понимать

¹ *Tuqaj G. Şyräle* / [çäv. red. Q. Şəixettinef]. Qazan: Tatgosizdat, 1936. 31 b.: portr., rəs.

² *Tuqaj G. Şüräle* / [Рэс. Б. Альменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. 16 с.; *Tuqaj G. Şüräle: әкият-поэма* / [Рэс. Б. Альменов]. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1966. 32 б.

³ *Tuqaj G. Шурале* / Худ. Ф. Аминов; пер. с тат. С. Липкина. М.: Советская Россия, 1974. 16 с.

⁴ *Tuqaj G. Шурале*. 1986.

⁵ Р. Бухараев также переводил поэму Тукая «Шурале» на русский язык в 1980-е годы.

татарское мировоззрение, стволom выступает поэма Г. Тукая, крупными ветками — опусы, вдохновленные сочинением поэта (например, либретто балета, пьеса Р. Бухараева и другие литературные произведения, такие как книга «Шурале и ветер»¹ М. Галиева), а листва — это многочисленные воплощения в разных видах искусства. Подобная схема помогает проанализировать выстраивание образа, сопровождающееся процессом конструкции и деконструкции. Важно отметить, что огромный массив визуальной и аудиальной информации позволяет не только обнаружить различия между трактовками, вследствие особой художественной манеры мастеров или специфики обращения с образом в разных видах искусства, но и выявить сходства, которые можно обозначить как универсалии.

Во-первых, Шурале — житель леса, и поэтому в его облике всегда присутствует элемент, указывающий на место его обитания. В поэме и ее переводах на русский язык длинные угловатые руки сравниваются с ветками или кривыми корнями. Во многих произведениях Шурале словно сливается с древесной корой и при виде человека будто отделяется от ствола (в книжной иллюстрации, балете, диафильме, мультфильмах, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, многих станковых графических и живописных произведениях). В балете артист, исполняющий роль Шурале, постоянно взаимодействует с декорациями и в отдельных сценах сливается со стволом или ветками деревьев. При этом следует отметить особенность существа, подчеркиваемую в некоторых трактовках: его нередко изображают оглядывающимся через плечо (в иллюстрациях Б. Альменова, Н. Альмеева).

Во-вторых, несмотря на лесное происхождение, всегда подчеркивается выраженный антропоморфизм существа. Сколько бы в облике ни было зооморфных черт, Шурале стоит и ходит на двух ногах, экспрессивно жестикулирует, имеет активную мимику, понимает человека и может вести с ним осмысленный диалог. В редких случаях существо может даже играть на музыкальном инструменте (Р. Нигматуллина. Скульптура «Шурале с Апушем»).

В-третьих, можно обозначить Шурале как архетипический образ. В нем есть двойственность, проявляющаяся как в облике, так и в характере. Существо «одновременно предстает как... обманщик и жертва обмана. <...> Его поведение всегда диктуется импульсами, над которыми сам он не властен»². Тем самым в нем угадываются черты трикстера³, что часто обыгрывается в визуальных воплощениях персонажа. У И. Плещинского Шурале напоми-

¹ На *тат.* «Шүрәле һәм җил». См.: *Галиев М. Б.* Шурале и ветер: Стихи: [Для мл. шк. возраста] / [Худож. В. Булатов]. Казань: Татар. кн. изд-во, 1990.

² *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. С. 14.

³ *Трикстер* (англ. *trickster* — «проказник, ловкач») — демонически-комический дублер культурного героя, который наделяется чертами плута-озорника (см.: *Мелетинский Е. М.* Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2: К—Я. С. 26).

нает сатира, представителя стихийного, дионисийского культа. В ранней интерпретации Б. Урманче Шурале напоминает циклопа и Милона Кротонского, что заставляет вспомнить похожие сюжеты в древнегреческой мифологии. В 1980-е годы художник несколько изменил облик персонажа. Он убрал сходство с циклопом, оставил любопытство и наивность, сместил акцент на взаимодействие Шурале с окружающей природой и изменил взаимоотношения с дровосеком (в этих иллюстрациях разумный человек будто бы обижает неразумного лесного обитателя в его же доме).

В татарском искусстве образ Шурале обладает едва ли не самым большим количеством различных воплощений: на протяжении XX—XXI веков практически каждое десятилетие появляется новое прочтение этого персонажа. Также следует заметить, что многие художники в своем творчестве продолжают возвращаться к образу и перерабатывать его. На основании выявленных универсалий можно проанализировать, каким образом выстраивается иконография Шурале, в какую сторону смещается вектор в ту или иную эпоху (например, каких черт в облике становится больше: зооморфных или антропоморфных).

Таким образом, если рассматривать персонаж Шурале как один из архетипических образов татарского искусства, то возникает возможность изучить механизм художественно-продуктивного мышления, тесно переплетенного с процессом мифотворчества. Развитие этого образа совпало с этапом культурного реформаторства, который «протекал одновременно с формированием татар как культурно и политически модернизированной европейской нации»¹. Художники, предпринимая попытку обновить существующие порядки или установить новые, обратились к образам традиционной культуры, тем самым обеспечив плавный переход от привычного к новому. Шурале, будучи изначально результатом народного творчества, выходит на литературный, профессиональный уровень в сказке Г. Тукая², после чего начинается его самостоятельное существование в различных видах искусства. Тем примечательнее, что некоторые из новых форм академического искусства (например, первый татарский балет Ф. Яруллина «Шурале») начинались имен-

¹ Валеева-Сулейманова Г. Процессы модернизации в татарском искусстве начала XX в. // Гасырлар авазы — Эхо веков. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessy-modernizatsii-v-tatarskom-iskusstve-nachala-hh-v> (дата обращения: 06.03.2025).

² Следует отметить, что Тукай стал одним из реформаторов татарского языка, и именно сказка «Шурале» стала первой профессиональной татарской сказкой, в которой поэт объединил высокую литературную традицию и разговорный стиль речи. Он сохранил народный дух и национальный колорит, органически связав сказочное действие с реальной действительностью. Тем самым Тукай проделал то же, что и Пушкин для русской литературы. «Эту сказку „Шурале“ я написал, пользуясь примером поэтов А. Пушкина и М. Лермонтова, обрабатывавших сюжеты народных сказок, рассказываемых народными сказителями в деревнях» (Тукай Г. Стихотворения, поэмы и сказки. Казань: Татарское книжное изд-во, 1986. С. 9).

но с обращения к этому образу. Выявление универсалий на примере образа Шурале в полной мере позволяет рассмотреть закономерности, свойственные искусству Татарстана XX—XXI веков, и раскрыть механизмы художественного мышления. В дальнейшем подобный подход может быть использован при изучении других образов традиционной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113—143.
2. *В. Н. [Басилов В. Н.]* Шурале // Мифологический словарь / Глав. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 610.
3. *Валеева-Сулейманова Г.* Процессы модернизации в татарском искусстве начала XX в. // Гасырлар авазы — Эхо веков. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessy-modernizatsii-v-tatarskom-iskusstve-nachala-hh-v> (дата обращения: 06.03.2025).
4. *Валиева М. Р.* Булгарские мифонимы башкирского языка // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. Вып. 10 (339). С. 37—42.
5. *Габбасова К. А.* Изображение природы в поэзии Габдуллы Тукая // Тукай доньясы: Габдулла Тукай. URL: <http://gabdullatukay.ru/rus/tukay-science/scientists/kadriya-gabbasova-izobrazhenie-prirody-v-poezii-gabdully-tukaya/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. *Галиев М. Б.* Шурале и ветер: Стихи: [Для мл. шк. возраста] / [Худож. В. Булатов]. Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. 25 с.
7. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 196 с.
8. *Джабраилова А. Ш.* Этнокультурный архетип дагестанского народа // Философия и культура. 2018. № 5. С. 10—16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnyy-arhetip-dagestanskogo-naroda> (дата обращения: 15.02.2025).
9. *Кажгали улы А.* Визуальный архетип. Алматы: Интерпринт, 2014. 486 с.
10. *Коблов Я. Д.* Мифология казанских татар. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1910. 49 с.
11. *Колчева Э. М.* Понятие «Культурный архетип» как инструментарий анализа национального искусства // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnyy-arhetip-kak-instrumentariy-analiza-natsionalnogo-iskusstva> (дата обращения: 15.02.2025).
12. *Мацевский И. В.* Сравнительное искусствознание — XXI век: К введению в проблематику // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов. Ч. 1 / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацевский. СПб.: РИИИ, 2014. С. 6—24.
13. *Мелетинский Е. М.* Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2: К—Я. С. 25—28.
14. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
15. *Насыри К.* Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь из суннитского магометанства. СПб.: В тип. В. Безобразова и комп., 1880. 30 с.
16. *Нуруллин И. З.* Тукай / Авториз. пер. с тат. Р. Фиша. М.: Молодая гвардия, 1977. 240 с.
17. *Погорелова А. Н., Фазылыянова Г. И.* Интерпретация произведений Г. Тукая в видах и жанрах искусства // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1. С. 20—26.
18. *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. М.: Альма Ма-тер, 2023. 250 с.

19. *Султанова Р. Р.* Интерпретация фольклора в современном изобразительном искусстве (на примере легенд и преданий о Елабуге) // Гасырлар авазы — Эхо веков. 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-folklor-a-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve-na-primere-legend-i-predaniy-o-elabuge> (дата обращения: 15.02.2025).
20. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
21. *Тукай Г.* Стихотворения, поэмы и сказки. Казань: Татарское книжное изд-во, 1986. 415 с.
22. *Тукай Г.* Шурале / Пер. с тат. Р. Бухараева; худ. Н. Альмеев. М.: Советская Россия, 1986. 56 с.
23. *Тукай Г.* Шурале / Худ. Б. Альменов; пер. с тат. С. Липкина. Казань: Татарское книжное изд-во, 1966. 32 с.
24. *Тукай Г.* Шурале / Худ. Ф. Аминов; пер. с тат. С. Липкина. М.: Советская Россия, 1974. 16 с.
25. *Тукай Г.* Шурале: сказка / Пер. с тат. П. Радимова; иллюстрацию и обложку рисовал и резал на линолеуме И. Плещинский. Казань, 1921. 16 с.
26. Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар / Г. Гыйльманов хикәяләвендә. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1999. Икенче китап. 432 б. (Татарские мифы: божества, поверья, заклинания, заговоры, приметы, обряды / В обраб. Г. Гильманова. Казань: Татарское книжное издательство, 1999. К. 2. 432 с.; *на тат. яз.*).
27. *Тукай Г.* Әсәрләр: 6 т. Академик басма. 1 т.: Шигъри әсәрләр (1904—1908) / Төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. Р. М. Кадыров, З. Г. Мөхәммәтшин; кереш сүз авт. Н. Ш. Хисамов, З. З. Рәмиев. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. 407 б. (*Тукай Г.* Сочинения: В 6 т. Академическое издание. Т. 1: Поэтические произведения (1904—1908) / Сост., авт. прим. и коммент. Р. М. Кадыров, З. Г. Мухамметшин; авт. вступ. статьи Н. Ш. Хисамов, З. З. Рамеев. Казань: Татарское книжное издательство, 2011. 407 с.; *на тат. яз.*).
28. *Тукай Г.* Мәжмугаи асары / Ж. Вәлиди тарафыннан язылган Тукайның тәржемәи хәле. Казан: Магариф, 1914. 442 б. (*Тукай Г.* Избранные произведения / Авт. биографии Тукая: Д. Валиди. Казань: Магариф, 1914. 442 с.; *на тат. яз.*).
29. *Тукай Г.* Шүрәле / [Рәс. Б. Альменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. 16 с. (*на тат. яз.*).
30. *Тукай Г.* Шүрәле / [Рәс. Б. Урманче]. Казан: Шарык, 1923. 10 б., 1 рәс. (*на тат. яз.*).
31. *Тукай Г.* Шүрәле: әкият-поэма / [Рәс. Б. Альменов]. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1966. 32 б. (*на тат. яз.*).
32. *Тукай Г.* Шүрәле // Тукай донъясы: Габдулла Тукай. URL: <http://gabdullatukay.ru/works/roem/1907/shurele/> (дата обращения: 31.01.2024). (*на тат. яз.*).
33. *Әхмәтьянов Р. Г.* Татар теленң этимологик сүзлеге: ике томда. Казан: Мәгариф-Вакыт, 2015. Т. 2: М—Я. 567 б. (*Ахметьянов Р. Г.* Этимологический словарь татарского языка: В 2 т. Казань: Мәгариф-Вакыт, 2015. т. 2: М—Я. 567 с.; *на тат. яз.*).
34. *Tuqaj G. Şüräle* / [Çäv. red. Q. Şəjxettinef]. Qazan: Tatgosizdat, 1936. 31 b.: portr., rəs. (*на тат. яз.*).

Гностицизм и мрачные культы древности: точки пересечения

ЦУКАНОВ ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Доктор философских наук, доцент, доцент кафедры журналистики и медиатехнологий СМИ, Высшая школа печати и медиатехнологий, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: tsukanov_1975@inbox.ru

Аннотация

Одной из сокровенных составляющих комплекса мировоззренческих установок современной западной ментальности является склонность к гнозису как некоему особому, сотериологическому в своей сущности, знанию, доступному лишь избранным. Систематизация данного знания была предпринята еще в эпоху поздней Античности различными гностическими школами, учившими о бренности существования и принципиальном ничтожестве человека как творения злого демилурга, а не подлинного, благого, Бога. Обычно гнозис трактуется как пневматическое, светлое начало, выводящее его носителей из тьмы мира сего в идеальное пространство Плеромы. Именно эта интерпретация была абсорбирована Западом уже в Новое и Новейшее время, что привело к возможности ложной самоидентификации в терминологии культурной и родовой исключительности. В рамках статьи с опорой на метод историзма был предпринят анализ данной опасной установки и выявлено базовое основание, ведущее к гностическим заблуждениям. Генетически гнозис оказался ближе к онтологической хтонии, чем к свету. Упорная же фиксация старых и новых гностиков на некоем эксклюзивном, просвещающем знании объясняется как своего рода идейная мимикрия и искусство имитации мудрости, но не сама мудрость в чистом виде. Как в повседневной практике громче всех кричит «держи вора» именно вор, так и в области познавательной деятельности дискурс о свете часто поддерживается мракобесами. В ходе исследования выяснилось, что гнозис произрастает из корня, имеющего обскурантскую, а не просветительскую природу.

Ключевые слова

гнозис, гностицизм, хтонизм, Великая Мать, нуминозное, пренатальный хаос, цивилизация.

Для цитирования

Цуканов Е. А. Гностицизм и мрачные культы древности: точки пересечения // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 136–149.

Gnosticism and the Dark Cults of Antiquity: Points of Intersection

TSUKANOV EVGENY A.

Doctor Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Journalism and Media Technologies of the Media, Higher School of Printing and Media Technologies, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: tsukanov_1975@inbox.ru

Abstract

One of the innermost components of the complex of worldview attitudes of modern Western mentality is the inclination towards Gnosis as a special, soteriological in its essence, knowledge accessible only to the chosen few. The systematization of this knowledge was undertaken back in the era of late antiquity by various Gnostic schools which taught about the transience of existence and the fundamental insignificance of humans as creations of an evil demiurge, rather than the true, benevolent God.

Usually, gnosis is interpreted as a pneumatic, luminous principle that leads its bearers out of the darkness of this world into the ideal space of the Pleroma. This interpretation was absorbed by the West in the Modern and Contemporary eras, leading to the possibility of false self-identification in terms of cultural and racial exclusivity.

Within the framework of the article, relying on the method of historicism, an analysis of this dangerous mindset was undertaken and the fundamental basis leading to Gnostic delusions was identified. Genetically, Gnosis turned out to be closer to ontological chthonia than to light. The stubborn fixation of old and new Gnostics on some exclusive, enlightening knowledge is explained as a kind of ideological mimicry and the art of imitating wisdom, but not pure wisdom itself. Just as in everyday practice it is the thief who shouts 'stop the thief' the loudest, so in the field of cognitive activity, discourse about light is often supported by obscurantists. The research revealed that Gnosis grows from a root that has an obscurantist, rather than enlightening nature.

Keywords

Gnosis, gnosticism, chthonism, the Great Mother, numinous, prenatal chaos, civilization.

Современная западная цивилизация, складываясь тысячелетиями, естественным образом несет в себе отпечатки тех культурных традиций, которые уже давно сошли с исторической сцены. Как представляется, одной из таких традиций является маниакальное стремление видеть окружающую действительность в оптике априорного несовершенства, а себя — как носителя некоей преобразовательной миссии, причем с уклоном в особую ригористичность и тягой к принудительному переустройству мира (пресловутое «бремя белого человека» Р. Киплинга). Подобный взгляд был сформирован в первые три века христианской эры благодаря кипучей теоретической деятельности множества религиозных деноминаций, имевших схожие (жизнеотрицающие) поведенческие и мировоззренческие императивы. Среди них особо выделялись карпократиане и василидиане, валентиниане и николаиты, каиниты и офиты. Согласно святому Епифанию Кипрскому, авторитетному христианскому ересеологу, к IV веку их уже насчитывалось более восьми десятков сект («Панарион, или Против ересей»). Общее название, закрепленное за ними, — гностики, а выработанная ими доктринальность стандартно именуется гностицизмом. Для нее в общем характерны следующие упадочные мотивы: наш мир создан не подлинным Богом-Творцом, а его карикатурной имитацией, demiургом, который заложил в ткань бытия бесчисленное количество ошибок, влияющих на качество исходной онтологической конструкции. В этом мире (он именуется кеномой — от *греч.* «пустота, умаление») торжествуют смерть и болезни, страдания и слезы, неспра-

ведливость и насилие. Демиург, по мысли гностиков, есть хищник и узурпатор, с которым необходимо бороться, однако не все люди могут себе это позволить в связи с априорной глупостью. Большинство — это грубо материальные личности, не умеющие понять, насколько мир отвратителен. Но есть якобы очень узкий круг особо одухотворенных субъектов, представляющий как бы авангард человечества, который в состоянии не только постичь эту страшную тайну, но и осуществить отчаянно смелый бунт против иллюзорной действительности. Это тайное знание (собственно, гнозис) стало результатом откровения избранным, сделанного посланницей из подлинного бытия (плеромы — от *греч.* «полнота») Софией Верховной Премудростью как одного из божественных эонов, выпавших в пространство кеномы. Данная космология давала право гностикам всех мастей со спокойным сердцем в сотериологических целях творить любые злодеяния, на это же была сориентирована вся гностическая проповедь.

Гностицизм, по нашему мнению, обладает огромным потенциалом приспособляемости к альтернативным культурным средам и выживаемости за счет ухода в андеграунд и культурной «партизанщины». Обладая оптимальными вирусными достоинствами долгого параллельного существования в теле симбиотического партнера-хозяина, гностицизм летально не окончил своей биографии ни в Средние века, когда преобладал сугубо христианский позитивный дискурс, ни в Возрождение, реанимировавшее античное языческое наследие, ни в эпоху превосходства рационалистической науки Просвещения и Нового времени, ни в век постмодернистской экспансии релятивизма. Образно выражаясь, гностицизм последовательно, из эпохи в эпоху, проходя через купели все новых и новых культурных крещений, с одной стороны, регулярно модернизировался, приобретая оригинальные формы, с другой же — оставался константным самому себе. Здесь мы попробуем разобраться в исторических метаморфозах гностического учения, породившего бесчисленное множество мелких фракций, включая и хорошо замаскированные латентные ипостаси данной нигилистической традиции.

Вслед за А. Неклессой мы будем считать гностицизм «многовековым подспудным процессом»¹, сопровождавшим человеческую цивилизацию с момента ее возникновения. Обмолвимся и о том, что цивилизация, по сути, представляет собой тончайшее пленочное образование, деликатно наброшенное на поверхность клокочущей темной бездны природной дикости и варварства, о чем так убедительно написал Льюис Морган². Цивилизация историче-

¹ Неклесса А. И. Неопознанная культура. Гностические корни постсовременности // Глобальное сообщество: Картография постсовременного мира = Global society: Cartography of The Post-Modern World. М.: Восточная литература, 2002. С. 30.

² Морган Г. Л. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1934.

ски тяжело досталась человечеству, и это есть единственная преграда, защищающая нас от первозданной свирепой природы. Поэтому закономерно, что между природой в чистом виде и нежной пленкой цивилизации изначально намечился конфликт интересов. И если природа, условно, всегда тянула человека в область онтологического низа и ничто как делегатов бессознательного небытия, то цивилизация, наоборот, сразу стала союзником символического верха, а соответственно, бытия и сознания. Появление в структуре мироздания нового игрока в лице ноосферной цивилизации (νοῦς — с *греч.* «ум, интеллект», то есть пространство, в котором преобладает не рефлекторно-аффективное, а обдуманное, трезвое поведение индивидов) не могло не вынудить мрачную природу защищать свои права на пренатальный хаос и дезорганизованность. В связи с этим уместно было бы начать наш разбор подспудных протогностических практик очень издавна — с древнейших хтонических культов, среди которых особым негативизмом отличаются традиции почитания Кибелы и Аттиса, Молоха и Ваала, Изиды и Митры. В этом же ряду «гармонично» смотрелись бы и первертные (с *лат.* *perversus* — «извращенный, перевернутый») мистерии в честь Диониса, Деметры и Персефоны. Они, как нам кажется, и были теми первичными бастионами сопротивления разнузданного естества «травмирующему» влиянию порядка и дисциплины. Конкретизация данного представления, как известно, содержится в литературе по психоанализу, получившей старт от фрейдовского научного бестселлера «Тотем и табу» и успешно продолженного учениками З. Фрейда, такими как К. Г. Юнг («Психология бессознательного», «Психоанализ и искусство») и Э. Нойманн с его работами «Великая Мать» и «Происхождение и развитие сознания».

Детство цивилизации, если верить выводам, сделанным антропологами и этнографами, занимавшимися бытом и поведением изолированных примитивных народов, было отмечено множеством изуверских обычаев и предрассудков: к примеру, преднамеренным уродованием тел¹, ритуальной эксгумацией трупов², кормлением идолов и кровавыми жертвоприношениями³, шаманским сумасшествием в целях общения с демонами⁴, умиротворением разгневанных теней предков, вырвавшихся из могилы⁵, и т. п. А. Ф. Лосев подсказывает мысль о том, что степень зависимости первобытного человека от природы до наступления эпохи палеометалла была настолько велика,

¹ Кэмпбел Дж. Мифический образ. М.: АСТ, 2002. С. 533.

² Миклухо-Маклай Н. Н. Путешествия на берег Маклая. М.: Географгиз, 1956. С. 333.

³ Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре. Смоленск: Русич, 2000. С. 499.

⁴ Жеребина Т. В. Система жертвоприношений у шаманистов Северной Азии (к проблеме типологии) // Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 29.

⁵ Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 115.

что гарантировала наличие узаконенного живодерства в социуме на фоне спутанности мыслительных процедур его обитателей. «Все вещи и явления, — полагает он, — представляются сознанию первобытного человека исполненными беспорядочности, диспропорции и дисгармонии, доходящей до прямого уродства и ужаса»¹. Природа как бы не отпускала человека из своих цепких объятий в самостоятельное рациональное плавание по бурным водам жизни до краха матриархата, замешанного на простейших чувственных реакциях — страхе и предвкушении неожиданных опасностей. Очень точно, на наш взгляд, А. Ф. Лосев фиксирует три периода эволюции сознания человека: от тупого и безотчетного животного инстинкта — через промежуток мифопоэтического оборотничества — к светлому рациональному мышлению². Лишь с переходом человечества от присваивающего к производящему типу хозяйства перед ним замаячила возможность на равных противостоять давлению природы. Для нас в лосевской интерпретации проблемы важны два нюанса: во-первых, то, что неприятие мира, его отторжение может возникать как рефлексивный момент от его непонимания, а, во-вторых, само непонимание имеет эстетический фундамент — мы не понимаем то, что не нравится (безобразно), а значит, и отторгаем его. Иными словами, пока мир представляет собой устрашающую загадку, он не может нравиться. Возможно, данный сдвоенный эмоциональный механизм работает и в случае с гностицизмом, который отрицает не мир вообще, а мир в его лиминальном состоянии перехода из одной устойчивой парадигмы в другую. Вполне естественно, что рухнувшая на глазах у гностиков античная картина действительности в I—III веках н. э. не могла рождать энтузиазма и приподнятости духа. Вселенная казалась холодной и колючей до тех пор, пока не сформировалась новая стабильность Средневековья с иными производительными силами и производственными отношениями, более позитивным менталитетом. Однако вернемся к разбору темных протогностических культов древности, которые, на наш взгляд, и по сей день рудиментарно питают своими соками извечную мироотрицающую традицию. Добавим, что парадоксальным образом именно они (эти культы), во всей своей разрушительной сути, одновременно стали и очень прочным строительным материалом цивилизации. Воистину, человечество каким-то непостижимым чудом научилось делать добро из зла, потому как изначально его, видимо, больше не из чего было делать. Оказалось, что заложенный в основание мира достаточно шаткий принцип *creatio ex nihilo*³

¹ Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. С. 43—44.

² Там же. С. 17.

³ Именно так необычно в католицизме на латыни догматически была сформулирована методология сотворения Богом нашего мира. Дословно: «сотворение из ничего». Хотя, как мы отлично знаем от Лукреция, — «из ничего ничего не бывает».

по своим резистентным характеристикам заметно превосходит любые крепчайшие скрепы. Получается, что тысячелетиями человеческая цивилизация существовала на фундаменте абсолютного Ничто, обратной стороной которого, правда, по логике, является Всё.

Эрих Нойманн, размышляя о феномене детства вообще, справедливо полагает, что «ребенок живет в предличностном мире (и чем меньше ребенок, тем острее его ощущения), то есть в мире, обусловленном архетипами, в мире, в котором, в отличие от развитого сознания, внешняя физическая реальность и внутренняя психическая реальность все еще представляют собой единое целое. Следовательно, все, что происходит в неразвитой личности ребенка, имеет сверхчувственный мифический характер и судьбоносное значение, словно вмешательство божества»¹. По аналогии с индивидуальным миром ребенка, как нам кажется, можно говорить и о детстве человечества, в котором предличностное состояние микшированности внутреннего с внешним должно было доминировать, а невозможность различить себя на общем фоне природы — порождать химерические оцепенение и обморок. Это, вероятно, как беспричинно бояться собственной тени, впрочем, как и всех теней на свете, не обладая еще эксклюзивной субъектностью, незыблемым человеческим «я».

По Нойманну, повелительницей этой первобытной синкретической жутки могла быть так называемая уроборическая Великая Богиня Мать, смутные представления о чудовищной власти которой лежат в фундаменте общечеловеческой религиозности. Ее амбивалентный характер проявляется во множестве аспектов: с одной стороны, она — дающая жизнь, с другой — отнимающая и пожирающая ее, она одновременно женщина и мужчина (на некоторых изображениях она снабжена фаллосом и бородой), она создает свет, солнце, луну и звезды из своей материнской ночной тьмы². Великая Мать — это символ тяжелого нерефлектирующего сознания, которое содержит в себе тотально все вещи в непротиворечивом оксюморонном виде, сочетая несочетаемое. Образ Великой и Страшной Матери стал естественным порождением матриархального периода, длившегося по меркам патриархата целую вечность.

Достаточно отчетливые следы первично-матриархальной хтонической спутанности и доисторической треморальности (от *лат.* tremor — «дрожь, дрожание»; в данном случае — психическая неустойчивость, колебательность), превращенные к эпохе бронзы пробуждающимся рационализирующимся сознанием в проартикулированный магический функционал, по инерции переходят в культы тех божеств, которые организуют вокруг себя религиозные практики хорошо изученных древних цивилизаций, таких

¹ Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book: Ваклер, 1996. С. 97.

² Там же. С. 101.

как шумеро-вавилонская, египетская, финикийско-сирийская, греческо-римская. Трудно не заметить, что многие могущественные боги (а чаще — богини) этих великих цивилизаций с откровенной ненавистью относятся к человеку, составляя как бы антигуманистические партии своих пантеонов. Как и у более поздних гностиков, человек для них — явление уродливое и нежелательное.

Одной из самых ярких модификаций злой и жестокой Великой Матери стала Лилит как представительница шумеро-аккадской, а затем и иудео-еврейской мифологической традиции. По преданию, она была первой женой Адама¹, тем не менее задолго до возникновения библейского эпоса Лилит встречается на пути знаменитого культурного героя Месопотамии Гильгамеша (III тысячелетие до н. э.)². Вот что о Лилит известно исследователям: этимология ее имени восходит к *евр.* Lil («ночь»), это злой демон женского пола, овладевающий мужчинами против их воли, в связи с чем Талмуд, например, не рекомендует мужчинам ночевать в доме одним. В быту Лилит известна как вредительница деторождения. Считалось, что она не только наводит порчу на младенцев, изводя их, но похищает и подменяет их, женщин же оставляет бесплодными, а рожениц увечными. Ей свойственно особое живодерство — Лилит пьет кровь новорожденных и высасывает мозг из костей. В разных источниках проходит под прозвищами Батна (*евр.-арам.* «чрево»), Одем («краснота»), Аморфо (*греч.* «не имеющая формы») и «Мать, удушающая дитя»³. Стоит отметить, что при всей монструозности Лилит она не одинока среди божеств шумерской материнско-мизантропической традиции. В. В. Емельянов называет некоторые из них — Нинхурсаг, Дингирмах, Нинмах, Инанну, Ишхару, подчеркивая при этом, что шумеры с особой осторожностью относились ко всему феминному, поскольку женщина, и тем более женщина-богиня, является агрессивным и капризным существом, готовым проклясть мужчину и навлечь на него всяческие неприятности, включая болезни. Опасения в отношении женского начала были настолько серьезны, что в шумерской клинописи, например, перед мужским именем ставится показатель «человек», тогда как перед женским нет. О том же говорит и наличие, по сути, двух шумерских языков — с «мужской» и «женской» фонетикой⁴. Тот же автор, раскрывая страшную природу Лилит, проводит перспективную, на наш взгляд, параллель со славянской практикой обращения с духами людей, умерших не своей смертью, уподобляя ее тем самым так называемым залю-

¹ Папазян А. А. Лилит // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 55.

² Крамер Н. С. История начинается в Шумере. М.: Наука, 1965.

³ Папазян А. А. Лилит.

⁴ Емельянов В. В. Древний Шумер. Очерки культуры. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. С. 115.

женным покойникам¹. Сюда же, на наш взгляд, следовало бы подверстать и тему русалок, которые поведенчески напоминают Лилит.

Еще один страшный образ шумеро-аккадской мифологии — богиня-мать Иштар, она же Астарта, которая также приходит в цивилизованный светлый мир эпохи бронзы с мрачным матриархальным наследством. Из деталей ее биографии обращает на себя внимание факт принудительного низведения собственного супруга на тот свет², что, в общем-то, вписывается в базовый сценарий нежелания женской коварно-хаотической доминации сдавать свои ведущие позиции брутально-мужскому принципу подчинения порядку на стыке каменного и бронзового веков. Культ Иштар в городе Уруке был связан с оргиастическими празднествами, включавшими самоистязания в форме самооскопления, проявлениями сексуальной свободы, принесением в жертву девственности жрицами — «кадишту». Иштар считалась покровительницей проституток, гетер и гомосексуалистов³. Мудрый Гильгамеш отвергает любовь этой богини, мотивируя это ее непостоянством и вероломством. Для него она — «жаровня» и «черная дверь», липкая «смола» и блудница⁴. Однако почитание Иштар-Астарты широко распространяется по различным культурным ландшафтам восточной ойкумены, чувствительно подмывая цивилизованную почву, что проявлялось в обратном расчеловечивании не так давно созданного человека разумного. В Египте ее знают под именем Сехмет, в Карфагене — Тиннит, в Греции — Афродиты, в Риме, соответственно, — Венеры или Юноны⁵. Как известно, в эллинистический период Афродита до смерти полюбила красивого юношу Адониса, миф о котором включает массу пикантных антигуманистических подробностей. А если учесть, что миф об Адонисе пользовался потом спросом в гностической среде, то можно, наверное, говорить и о матриархальной подоплеке гностицизма. Стоит также добавить, что неприличному и изуверскому культу Иштар-Астарты отчаянно сопротивлялись настроенные монотеистически еврейские проповедники-иудеи, а затем их эстафету примут христиане.

Еще одной ипостасью Великой хтонической Матери богов, имевшей, как нам представляется, колоссальное деградирующее влияние в зонах молодых античных цивилизаций, была Кибела, карающий образ которой знали жители Малой Азии и Крита, Греции и Египта, Галлии и Рима. Ее неизменными атрибутами являлись безумство и экзальтация, глубокий оргиастиче-

¹ Емельянов В. В. Древний Шумер... С. 128.

² Крамер Н. С. История начинается в Шумере. С. 182.

³ Афанасьева В. К., Дьяконов И. М. Иштар // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 595.

⁴ Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 40.

⁵ Шифман И. Ш. Астарта // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 116.

ский экстаз, вызываемый шумными плясками корибантов — невменяемых спутников богини¹. В процессе исполнения буйных ритуалов в честь Кибелы отключался разум ее приверженцев, утрачивалось человеческое достоинство, и люди опускались до полускотского иррационального состояния. Они наносили себе кровавые раны, удаляя интимные части тела². Опьяняющий и разнузданный культ Кибелы сопровождался также почитанием ее возлюбленного — Аттиса, — то ли мужа, то ли сына, то ли просто прохожего. В результате некоторых изуверских операций с анатомией Аттиса³ этот персонаж сначала умирал насильственной смертью, а потом воскресал, но так или иначе выражал тот специфический тип любви, который был в ходу у архаических и диких народов, не знавших цивилизации. Как пишет В. Буркерт, который видит в кибелизме «освобождение от уз порядка», греки перенесли на Кибелу миф о Деметре⁴, в связи с чем обеих богинь позволительно, наверное, считать одним и тем же лицом. В период поздней Античности Кибела также отождествлялась с женой Кроноса титанидой Реей⁵. Это, на наш взгляд, может свидетельствовать об особой устойчивости мотива подспудного человеконенавистничества в греческом культурно-религиозном и идеологическом коде. Этот мотив станет в дальнейшем стержнем гностицизма.

Наиболее воинственная фигура олимпийского пантеона — богиня Афина — также имеет существенный матриархальный бэкграунд. С одной стороны, появившись из головы Зевса, она считалась мыслью верховного божества, выражая собой его мудрость, с другой же — само ее появление на свет обставлено нуминозными (в значении Рудольфа Отто⁶) подробностями: рождена в Ливии у озера Тритон, что как бы непрозрачно намекает на ее земноводную природу, ее узнаваемыми аксессуарами, выдающими прежний зооморфизм, являются змея и сова, она держит в руках щит из козьей шкуры с головой inferнальной Медузы. Культ Афины в доахейскую эпоху пеласгов включал человеческие жертвоприношения, за что А. Тахо-Годи и А. Ф. Лосев объявляют ее «чудовищем и людоедом»⁷. Афина, по расхожему мнению, — дева, но чрезвычайно странная. Согласно уважаемым знатокам античных мифов, она есть на самом деле «...древняя универсальная Вели-

¹ Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. С. 278.

² Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. С. 53.

³ Там же.

⁴ Буркерт В. Греческая религия: Архаика и классика. СПб.: Алетей, 2004. С. 310.

⁵ Тахо-Годи А. Рея // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 379.

⁶ Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 11—15.

⁷ Тахо-Годи А., Лосев А. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетей, 1999. С. 248.

кая Мать, которая зарегистрирована решительно во всех материалах архаической мифологии всех стран, которая является и родительницей, и губительницей всего живого»¹.

Безусловно, «отравленной хтоническим ядом» богиней, как выразился бы М. Евзлин², выглядит и египетская Изида. Оттого она не может быть приветлива к людям. И действительно, на ее совести, например, смерть двух детей царя Библоса, у которого был обнаружен сундук с телом Осириса. Она их убивает буднично, как бы между прочим³. Вероятно, в контексте именно ее культа египтяне, ради стимуляции плодородия, совершали ежегодное торжественное жертвоприношение девушки-невесты Нилу перед разливом вод⁴. Слабо завуалированный элемент некрофилии содержит в себе сюжет с зачатием Гора Исидой от мертвого Осириса. Еще бо́льшую оторопь вызывает смакование в ритуалах темы собирания безутешной богиней кусков расчлененного тела супруга с целью раздельного их захоронения в отдаленных уголках Египта. Настораживает и дружба «матушки» Исиды с проводником людей в царство мертвых, покровителем кладбищ, мрачным богом Анубисом. Исида, при всей ее внешней семейной добродетельности, все-таки связана со злым началом не менее, чем, скажем, ее мать, богиня неба Нут, ежедневно пожиравшая собственных детей, или же крокодилолюбивая Нейт⁵. Трогательный ореол верности и нравственной чистоты Исиды совсем меркнет на фоне грязных и коварных приемов, которыми она пользуется в борьбе с царем богов Ра из-за магических полномочий. Став злой волшебницей, она насылает на Ра ядовитую змею. Наверное, вовсе не случайно древние греки отождествляли Исиду с обсуждавшейся выше репликой Кибелы — богиней мрачных недр Деметрой⁶. Обоим так к лицу статус своего рода хозяек небытия. А от темы небытия всегда один шаг к гностицизму.

Главным способом прорыва аффективно-матриархального хтонизма в по-сторонний, ставший уже классическим к железному веку, мир были особые коллективные священнодействия в формате игр или мистерий. В античном мире их было достаточное количество, но алгоритм празднования и его общий смысл, в принципе, были идентичны друг другу, поэтому остановимся лишь на двух наиболее известных — Дионисийских и Элевсинских ми-

¹ Тахо-Годи А., Лосев А. Греческая культура в мифах, символах и терминах. С. 248.

² Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. С. 239.

³ Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1983. С. 342.

⁴ Там же. С. 348.

⁵ Рубинштейн Р. И. Нейт // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 209.

⁶ Редер Д. Г. Исида // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 568—570.

стериях. Думается, что их антигуманная идейная начинка предстанет в предельно репрезентативном виде.

Можно поспорить с Е. Р. Доддсом по поводу того, что дионисийский культурно-религиозный комплекс в целом был очистительно-освобождающим и даже радостным явлением¹. Как известно, в античной Греции справлялись особые оргии по Дионису, которые, как нам кажется, не очищали, а, наоборот, заражали общественное сознание иррациональными импульсами, и в этом смысле культ «народного бога» выглядит явно антигигиенично. Как в психологическом, так, впрочем, и практико-магическом смысле. Если дионисийские кровавые оробасии и могли освободить их участников от чего-либо, так в первую очередь от самих себя. В. Ф. Отто с педантичным натурализмом так рисует дионисийское действо: «На празднестве Диониса в Аркадии женщин полосовали бичами»². Дионисийские фестивали сопровождались бурными потоками вина, ритуальное и массовое употребление которого формировало почву для пробуждения в людях истерического безумия, в недрах которого зачиналась животная агрессия. «Диониса почитали на острове Тенедос, — пишет далее автор, — и прозвали „убийцей детей“, ибо таковых приносили ему в жертву (Аполлодор). Жестокость вопиет из культа и мифа. Очевидно: беспредельное, где кипит хмель жизни, угрожает опьянением, распадом, уничтожением»³. Никто, по В. Ф. Отто, не внушает ужаса столь беспредельного — разве только монстры вечной тьмы. И это делает легитимной констатацию, что развеселый Дионис и замогильный Аид в главном — одно и то же⁴. Да, собственно, и Э. Р. Доддс в другом месте только подкрепляет подобный взгляд на Диониса, который, с его точки зрения, будучи «мастером магических иллюзий», «давал видеть мир как мировое ничто»⁵. Посему дионисизм мы также вправе считать колыбелью гностической мировоззренческой матрицы, ибо кровожадные удовольствия вакханалий, обеспечивающие сброс ответственности и обязательств членов цивилизованного социума, есть именно отрицание «неправильного» мира с его устойчивыми институтами, якобы травмирующими человека, — то есть любимые темы гностиков. Категоричнее других о вакхическом духе как «пагубной заразе»⁶ высказался французский антрополог Рене Жирар, и, думается, подобрался близко к истине.

Не меньшим хтоническим неистовством, вполне возможно, отличались и Элевсинские мистерии, берущие свой разбег предположительно со II тыся-

¹ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. СПб.: Алетейя, 2000. С. 118.

² Отто В. Ф. Дионис. Миф и культ. М.: Клуб Касталия, 2016. С. 112.

³ Там же. С. 113.

⁴ Там же. С. 118.

⁵ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. С. 119.

⁶ Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 169.

челетия до н. э.¹ Хотя, окруженные флером эзотерической таинственности, они чаще всего предстают перед аналитиком в виде предмета вольных интерпретаций, мы все же можем составить некий обобщенный и очень приблизительный их портрет. За внешне невинной и безобидной маской банального культа плодородия с поклонением зерну под Элевсинскими празднествами могли скрываться сумеречный демонизм и припадочность массовых регрессивных психозов с кровавой оргиастичностью и промискуитетными непотребствами. Базовый миф о Деметре и Персефоне, вокруг которого строились эти мистерии, предполагал интенсивный контакт иерофантов с мрачной стихией земли через насильственное умерщвление предназначенных к жертве людей или животных, беспорядочные совокупления, безумные танцы, культивацию атмосферы страха и ужаса. И в этом смысле вовсе не случайным кажется метафорическое присутствие на Элевсинских фестивалях уже знакомого нам деструктора Диониса в виде его ипостаси Иакха², и распутной богини мрака Гекаты — покровительницы мертвецов и завсегдающая кладбищ, близкой Деметре, и неприличные, связанные с отсылкой к гениталиям, жесты толпы, обценная лексика³, намеки на каннибализм, торжественно-траурный антураж процессий. Иными словами, похоже, что это был достаточно депрессивный праздник, не дарящий, а, наоборот, отнимающий чувство оптимизма и надежды, вселяющий безотчетную тревожность в социум. Считается, что эпизод с ведьмовским шабашем у Гёте в «Фаусте», известный как «Классическая Вальпургиева ночь», был навеян информацией о специфике именно Элевсинского культа⁴. Есть эта связь с первобытной архаикой и доолимпийским хтоническим титанизмом также и в сцене нисхождения Фауста к Матерям, встреча с которыми ему кажется значительно более страшной, чем контакты с чертом. Занятно, что черт у Гёте этих Матерей боится еще сильнее главного героя поэмы. Заканчивая тему Элевсина, необходимо добавить, что незаменимым элементом разыгрываемых в честь Деметры таинств были так называемые орфические гимны, получившие название от имени мифологического героя Орфея, бросившего вызов смерти. В античном мире весьма авторитетной была секта орфиков, которых знают как тех, кто проложил дорогу философии⁵. Однако, прежде чем ее проложить, орфизм, по идее, должен был как-то переплестись с глубокой хтонической традицией, впитав в себя ее inferнальные соки. И действительно, такие переплетения есть — в частности, в той части учения Орфея, в котором

¹ Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М.: Энигма, 1996. С. 11.

² Зелинский Ф. Ф. История античных религий. Т. 1—3. СПб.: Издательский проект «Квадривнуум»; Алетейя, 2014. С. 194.

³ Буркерт В. Греческая религия... С. 488.

⁴ Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. С. 28.

⁵ Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2010. С. 75.

он выводит генезис людей из копоты испарений пораженных молнией Зевса титанов¹. Таким образом, орфизм также настроен на унижение и дискриминацию людского рода, как и гностицизм, настаивающий на преобладании в человечестве земляных гиликов над психиками и пневматиками. К тому же и мир как юдоль скорби и место нашего обитания в гностической интерпретации есть творение неквалифицированного демиурга, имитатора подлинного божества. Такой радикально-негативный подход к трагедии мироздания у орфиков и впоследствии у гностиков иногда объясняется латентной манифестацией рабского сознания у носителей этих идеологий².

Теперь можно обобщить все сказанное выше о древних протогностических культурно-религиозных трендах, вскормивших гностицизм пищей хтонической консистенции. Она, эта консистенция, была очевидно непригодна для совершенствования человека, но, напротив, могла способствовать его истреблению. Хтонизм, как мы показали, берет начало в архаических культах Великих Матерей, наподобие Кибелы, Лилит, Деметры, Исиды, Иштар-Астарты, Венеры и Афины. Эти культы имели явно человеконенавистнический характер, служа, вероятно, способом матриархального контроля над первобытным обществом через устрашение. Далее inferнальный хтонизм Матерей был воспринят модными мистериальными практиками по типу дионисизма и элевсинизма, а далее привился к деструктивно-орфической традиции. Классический гностицизм II—III веков впитывает уже фактически готовое отрицающее жизнь и человека мировоззрение, на свой лад несколько перерабатывая — схематизируя — его, но в корневище оставляя нетронутым. В дальнейшем гностицизм быстро распространяется в пространстве европейской культуры, проникая в самые отдаленные ее уголки, становясь чем-то вроде философско-антропологической и даже онтологической базы западной цивилизации, что необходимо непременно учитывать в рамках диалога культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьева В. К., Дьяконов И. М.* Иштар // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 595.
2. *Безверхин А. С.* Генезис и структура орфического мистериального культа // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 6 А. С. 10—14.
3. *Буркерт В.* Греческая религия: Архаика и классика. СПб.: Алетейя, 2004. 585 с.
4. *Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное. СПб.: Алетейя, 2000. 509 с.
5. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. 344 с.
6. *Емельянов В. В.* Древний Шумер. Очерки культуры. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. 360 с.

¹ *Безверхин А. С.* Генезис и структура орфического мистериального культа // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 6 А. С. 11.

² *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии: Учеб. пособие для филос. фак. и отделений ун-тов. М.: Высшая школа, 1981. С. 117.

7. Жеребина Т. В. Система жертвоприношений у шаманистов Северной Азии (к проблеме типологии) // Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 23—41.
8. Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
9. Зелинский Ф. Ф. История античных религий. Т. 1—3. СПб.: Издательский проект «Квадриум»; Алетейя, 2014. 864 с.
10. Крамер Н. С. История начинается в Шумере. М.: Наука, 1965. 256 с.
11. Кэмпбел Дж. Мифический образ. М.: АСТ, 2002. 683 с.
12. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М.: Энигма, 1996. 254 с.
13. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 975 с.
14. Миклухо-Маклай Н. Н. Путешествия на берег Маклая. М.: Географгиз, 1956. 415 с.
15. Морган Г. Л. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1934. 350 с.
16. Неклесса А. И. Неопознанная культура. Гностические корни постсовременности // Глобальное сообщество: Картография постсовременного мира = Global society: Cartography of The Post-Modern World. М.: Восточная литература, 2002. С. 17—47.
17. Отто В. Ф. Дионис. Миф и культ. М.: Клуб Касталия, 2016. 224 с.
18. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 272 с.
19. Папазян А. А. Лилит // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 55.
20. Редер Д. Г. Исида // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 568—570.
21. Рубинштейн Р. И. Нейт // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 209.
22. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре. Смоленск: Русич, 2000. 624 с.
23. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
24. Тахо-Годи А. Рея // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: К—Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 379.
25. Тахо-Годи А., Лосев А. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. 718 с.
26. Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2010. 590 с.
27. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 280 с.
28. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1983. 708 с.
29. Чаньшев А. Н. Курс лекций по древней философии: Учеб. пособие для филос. фак. и отделений ун-тов. М.: Высшая школа, 1981. 377 с.
30. Шифман И. Ш. Астарта // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А—К. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 115—116.
31. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 221 с.
32. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book: Ваклер, 1996. 304 с.

Уникальность русской культуры первой половины XIX века

КАЗИН АЛЕКСАНДР ЛЕОНИДОВИЧ

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, научный руководитель, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: alkazin@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению своеобразия русской культуры первой половины XIX века в религиозно-философском и художественном плане. На обширном материале литературных и философских текстов того времени автор показывает диалектику традиции и новизны в переходе отечественной культуры от установок Просвещения и Романтизма к классическому типу русской духовности, восходящему к православию как типу сознания. В творчестве крупнейших писателей и мыслителей указанного периода Россия вернулась к самой себе, к собственным ценностно-цивилизационным корням.

Ключевые слова

русская культура, искусство, христианство, православие, Просвещение, романтизм, традиция, новаторство, ценностная структура творчества.

Для цитирования

Казин А. Л. Уникальность русской культуры первой половины XIX века // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 150—167.

The Uniqueness of Russian Culture in the First Half of the 19th Century

KAZIN ALEXANDER L.

Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Director, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alkazin@yandex.ru

Abstract

The article examines the distinctiveness of Russian culture in the first half of the 19th century from religious, philosophical, and artistic perspectives. Drawing on a wide range of literary and philosophical texts from that period, the author demonstrates the interplay between tradition and innovation during Russian culture's transition from the ideals of the Enlightenment and Romanticism toward a classical type of Russian spirituality rooted in Orthodoxy as a form of consciousness. Through the works of the greatest writers and thinkers of this period, Russia reconnected with itself and its own value system and civilizational roots.

Keywords

Russian culture, art, Christianity, Orthodoxy, Enlightenment, Romanticism, tradition, innovation, value structure of creative work.

В 2017 году Российским институтом истории искусств был опубликован коллективный труд «Фундаментальные основания государственной культурной политики России». На обложке этой книги размещена фотокомпозиция произведений архитектуры и скульптуры, символизирующих собой ключевые этапы отечественной истории: памятник Тысячелетию России в Великом Новгороде, Спасская башня Московского Кремля и Александровская колонна на фоне Зимнего дворца в Санкт-Петербурге¹. Может возникнуть вопрос: как сочетаются между собой столь различные по стилю (и, следовательно, по картине мира) идейно-художественные концепты/символы? Обозначают ли они органическую последовательность развития отечественной культуры или, наоборот, подчеркивают ее прерывность и, в определенном плане, даже парадоксальность? Является ли воспетый Пушкиным ампирный Александрийский столп знаком торжества европеизма в национальном сознании или, напротив, образом безоговорочной идейной и военной победы над Европой в Отечественной войне против нашествия «двунадесяти языков» под водительством Бонапарта? И как это творение француза Монферрана соотносится с вышеупомянутой эстетико-мировоззренческой и художественной эмблематикой Новгородской вечевой республики или Московского православного царства?

Предложенные вопросы имеют прямое отношение к уникальности русской духовной и художественной ситуации первой половины XIX века. До начала цивилизационных реформ Петра Первого почти никто (за исключением старообрядцев) не сомневался, что Святая Русь — это православная сторона света, в которой христианство сохранилось в своей подлинной первоначальной форме. Споры — и весьма жестокие — велись как раз о том, какой из греческих изводов православной веры, старый или новый, более соответствует заповедям Христа. Достаточно вспомнить печальную судьбу митрополита Исидора, который подписал в 1439 году Флорентийскую унию с католиками, за что был возведен римским папой в сан кардинала, но по возвращении в Москву был немедленно низложен и взят под стражу по приказу великого князя Василия Второго. Вплоть до конца XVII столетия Русь всячески стремилась сохранить себя в качестве последнего, Третьего Рима, по слову псковского старца Филофея: два Рима пали, Третий стоит, а четвертому не бывать.

Однако с началом XVIII века в России стали происходить изменения, для которых наиболее подходящим является понятие *цивилизационной ре-*

¹ Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / Отв. ред. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2017.

волюции. Говоря коротко, на уровне религии Петр отменил патриаршество, заменив его Синодом; на уровне государства он заменил соборную (народную) монархию императорским сословным абсолютизмом; наконец, на уровне культуры он фактически уравнивал русский язык с иностранным (немецким, французским), так что через сто лет дворянская девушка Татьяна Ларина «по-русски плохо знала, журналов наших не читала, и изъяснялася с трудом на языке своём родном». Правда, это не помешало русским генералам, говорившим по-французски, взять штурмом Париж 1 апреля 1814 года.

Как сочеталось всё это на евразийских пространствах России — тем более если учесть, что введенные Петром в смысловую сердцевину русской жизни европейские интеллектуальные и художественные структуры явились характерным продуктом эпохи Просвещения, с ее деизмом, а затем и открытым атеизмом и материализмом? Именно устами Вольтера было провозглашено: «если бы Бога не было, его следовало бы выдумать», а святая Жанна д'Арк осмеяна тем же автором в посвященной ей поэме. Еще раньше, в XVII веке, под пером английского философа Гоббса государство, мыслившееся на Руси как Священное Царство (Катехон), было названо Левиафаном, регулирующим «борьбу всех против всех». Столетием раньше нечто близкое было сформулировано в книге Макиавелли «Государь». И хотя сам Петр был человеком вполне московского воспитания, прекрасно знал церковную службу, сам пел на клиросе и готов был сражаться с теми же европейцами до последней капли крови (вспомним его обращение к войскам перед Полтавской битвой) — все же в целом надо признать, что его совокупная реформационно-революционная деятельность во многом противоречила глубинным установкам русского Логоса, как его понимали у нас со времен Илариона Киевского, Сергия Радонежского и Филофея Псковского. Не случайно старообрядцы ушли от Петра в леса, заподозрив в нем антихриста и оставив после себя пророчество, что Петербургу «быть пусто». Это пророчество отозвалось жестоким стихотворением «Петербург» З. Гиппиус 1909 года:

Твой остов прям, твой облик жёсток,
Шершавопыльный — сер гранит,
И каждый зыбкий перекресток
Тупым предательством дрожит.

Твое холодное кипенье
Страшной бездвижности пустынь.
Твое дыханье — смерть и тленье,
А воды — горькая полынь.

Как уголь, дни, — а ночи белы,
Из скверов тянет трупной мглой.
И свод небесный, остеклелый

Пронзен заречною иглой.

Бывает: водный ход обратен,
Вздыбясь, идет река назад...
Река не смоем рыжих пятен
С береговых своих громад,

Те пятна, ржавые, вскипели,
Их ни забыть, — ни затоптать...
Горит, горит на темном теле
Неугасимая печать!

Как прежде, вьется змей твой медный,
Над змеем стынет медный конь...
И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, —

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк.

Что касается самого Петра, то его борьба за просвещенную Империю неизбежно включала в себя смешение «французского с нижегородским», так что расчерченные по линейке петербургские перспективы сочетались у него чуть ли не с ордынскими приемами вестернизации подданных. Был, однако, еще третий участник строительства новой столицы — святой благоверный князь Александр Невский, мощи которого, по повелению императора, были доставлены в Петербург из Владимира. Быть может, покровительство князя Александра и привело к тому, что град Петров не провалился в финское болото, а породил единственное в своем роде явление «трагического империализма», если воспользоваться термином Н. П. Анциферова¹. Метафизическая двойственность Санкт-Петербурга, напряжение между православием и западничеством, между Богочеловеком и человекобогом останется на двести лет его столичного расцвета родимым пятном всей послепетровской Руси.

Впрочем, в течение почти всего XVIII века указанное напряжение носило сравнительно мирный характер. Наиболее чуткие люди — такие, как преподобные Паисий Величковский и Тихон Задонский, с одной стороны, и подвижники-старообрядцы — с другой, почуяли, что «повредился Третий Рим», и ушли в сторону. Что же касается петербургской светской культуры, то здесь воцарился поначалу своего рода петровский «модерн в стиле барокко». Так, например, в одах Сумарокова достоинство невской столицы выво-

¹ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1922.

дилось прежде всего из ее преемства от деяний святого князя Александра, защитника Руси:

Брег над быстрою Невою
Александров держит храм.
(«Ода на победы государя Петра Великого»)

С другой стороны, Петербург у Михаила Ломоносова получает вид чего-то слишком веселого:

В стенах Петровых протекает
Полна веселья там Нева.
Венцом, порфирию блистает,
Покрыта лаврами глава.
Там равной ревностью пылают
Сердца, как стогны все сияют
В исполненной утех ночи.
О сладкий век! о жизнь драгая!
Петрополь, небу подражая,
Подобны испустил лучи.
(«На день восшествия на престол Имп. Елизаветы Петровны»)

Так в чем же подражает небу Петербург — в уповании на благоверного князя Александра, разбившего шведов на невских берегах, или в дерзком замысле затмить солнце своим земным великолепием? Москва почитала себя Третьим Римом не только за царское величие или архитектурные красоты, но за служение Богу так, как она Его понимала. Справится ли с подобной задачей Санкт-Петербург — эта двоящаяся столица новой вестернизированной России?

Ключевое событие русской жизни и культуры первой половины XIX века — Отечественная война 1812 года. С русской стороны это была война за православное Отечество против антропоцентрического модерна, олицетворенного фигурой «императора французов» как носителя просветительско-масонских установок буржуазной революции, что было отмечено императором Александром I в его «Воззваниях» к народу по поводу начала и окончания вражеского нашествия и установлением Священного союза. Во-первых, победоносный исход войны показал миру, что Россия как субъект истории остается единой вопреки всем разделениям по петровской табели о рангах, иностранному языку дворянства и даже крепостному праву, которое пытался смягчить уже «рыцарь на троне» Павел Первый. Во-вторых, Отечественная война послужила толчком для многозначительного разделения внутри

самой России — на будущих западников и славянофилов, первых из которых представляли Петр Чаадаев и Александр Герцен, а вторых — Иван Киреевский и Алексей Хомяков. Как верно отметил тот же Герцен, «мы, как Янус или как двуглавый орел, смотрели в разные стороны в то время, как сердце билось одно»¹. Конечно, кое в чем прав был Владимир Набоков, иронизировавший сто лет спустя в своих университетских «Лекциях по русской литературе» относительно гражданственно настроенных петербургских литераторов, «составлявших опьяняющие коктейли из Гегеля и Шлегеля (с добавкой Фейербаха)»². Однако убедительным возражением автору «Других берегов» и тех же «Лекций» может служить судьба «главного западника» тридцатых — сороковых годов Чаадаева, который после французского похода начал подозревать, что Россия есть как бы лишняя страна на свете («заблудилась на земле»), а закончил утверждением, что «мы призваны решить большую часть проблем социального порядка, завершить большую часть идей, возникших в старых обществах, ответить на важнейшие вопросы, какие занимают человечество»³. Не менее характерна в таком плане линия жизни «главного славянофила» эпохи Ивана Киреевского, слушавшего в Германии лекции Гегеля и Шеллинга, издававшего журнал «Европеец», но затем резко изменившего свои взгляды на Европу и Россию (особенно после посещения Оптиной пустыни).

Таковы были противоречивые, по существу революционные, исходные условия послепетровской, «вздернутой на дыбы» России, в которых пришлось начинать свой уникальный для русской и мировой истории путь писателям Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Тютчеву, художнику Иванову, композитору Глинке и многим другим представителям петербургского Золотого века. Если сказать кратко, перед отечественной культурой первой половины XIX столетия встала фундаментальная задача — *воссоединить в личном и народном творческом акте прошлое и настоящее русского национального духа*. Сопоставить византийское и евразийское наследие, образы новгородских и киевских святых, Красную площадь Москвы — Третьего Рима, заветы Сергия Радонежского и Серафима Саровского — с новейшими установками европейского Просвещения и Романтизма, причем так, чтобы дух этого наследия не только не угас на путях самодовлеющего рассудка и неограниченной игры воображения, но еще более укрепился бы в своем умственном и творческом самосознании. Уникальность этого пути заключалась в том, что это был путь *одновременно вперед и назад* — возврат к своим

¹ Герцен А. И. Былое и думы: В 2. М.: Художественная литература, 1969. Т. 1. С. 468.

² Набоков В. В. Николай Гоголь (1809—1852). Наш господин Чичиков // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 74.

³ Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 157.

собственным, но временно подзабытым за период петровских преобразований духовным корням, и вместе с тем путь вперед, к великому мировому значению русской литературы, философии, музыки, живописи, сохранившей в себе, вопреки всем соблазнам антропоцентризма, первоначальную христианскую точку отсчета. Не случайно Томас Манн в XX веке назовет русскую литературу святой.

Первым этим путем прошел Александр Пушкин. Царскосельский лицей, в котором учился будущий поэт, волею судеб оказался во многом произведением европейского либерализма и масонства, начиная с преподавателя французского языка де Будри (родного брата якобинца Марата) и кончая близким соседством (по расположению полка в том же Царском Селе) гвардейца Петра Чаадаева — будущего автора запрещенных «Философических писем». Отсюда, конечно, весь первый период «свободопоклоннической» поэзии юного Пушкина, от сомнительной «Гавриилиады» (рукописи которой не существует) до подражания библейской притче о Сеятеле:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич. (1823)

Забегая на полвека вперед, можно предположить, что подобное стихотворение мог бы написать молодой Ницше с его изначальным делением людей на рабов и господ. В такой контекст вполне ложится и известная беседа Пушкина с англичанином — «умным афеєм»¹, который, со своим британским здравым смыслом, кажется, почти убедил молодого русского поэта, что рассчитывать на рай в небесах особенно не стоит. Все это были продукты и мифы «эпохи разума», созданиями которой питалась в те годы

¹ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 13: Переписка, 1815—1827. М.: Воскресенье, 1996. С. 92. Весной 1824 года Пушкин познакомился в Одессе с англичанином, о котором он писал: это «единственный умный афеј (атеист. — А. К.), которого я еще встретил».

значительная часть молодежи обеих русских столиц. Именно эта «слишком человеческая» мудрость оказалась в творчестве зрелого Пушкина решительно преодолена.

В свое время мне уже приходилось писать о главных пушкинских шедеврах — от «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки» и «Медного всадника»¹. Совершенно прав В. С. Непомнящий: «Пушкин — это Россия, выраженная в слове»². В этой связи особого внимания заслуживают «Маленькие трагедии» — прямой отклик поэта на события в Европе.

Не будет преувеличением сказать, что все четыре «Маленькие трагедии» посвящены тому или иному проблемному сдвигу в истории цивилизации, сознательно и/или бессознательно «убившей бога», после чего устремившейся — вслед за Фаустом³ — к овладению сущим всеми доступными ей средствами, включая помощь представителей темной стороны бытия.

Такова уже первая «маленькая история» — «Скупой рыцарь», само название которой содержит в себе оксюморон, во всяком случае с точки зрения христианства: рыцарь, посвящающий свои силы и саму жизнь Богу, оказывается скупцом, скрягой, собирающим вокруг себя презренный металл и, более того, прямо утверждающим, что «с меня довольно сего сознанья». Речь, таким образом, идет здесь не о наивном плотском обладании чем-то материальным — слишком мелко для рыцаря. Дело идет о «чистом» богатстве, о *богатстве как идее*, дающем владельцу его почти божественное могущество в здешнем мире: «сильна моя держава». В описываемую Пушкиным ренессансную эпоху европейское рыцарство уже вступило в ту фазу инволюции, где сила золота превысила по своим экзистенциальным возможностям значение яда и кинжала, и даже преодолела традиции древних родовых связей светской и церковной аристократии Старого Света. Заклучая в себе магию священного металла, золото как инструмент политики и личной судьбы стало на переходе к Новому времени («заря капитализма») фетишем, в противоречиях которого запутались герои трагедии, не в силах взять на себя их христианское (в отличие от иудейского) разрешение. «Держава металла» победила церковные обеты и родовые связи, вплоть до отцеубийства. Впоследствии «ротшильдовскую идею» духовной (идеальной) власти денег в ее зрелом варианте подробно разработал Достоевский в своем «Подростке».

¹ См.: Казин А. Л. Событие искусства: классика, модерн и постмодерн в пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.

² Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Советский писатель, 1983. С. 318.

³ В своей известной книге «Закат Европы» О. Шпенглер характеризует европейскую цивилизацию как «фаустовскую», основным устремлением которой является бесконечная экспансия в любом ее проявлении. В отличие от Шпенглера, другой немецкий автор, В. Шубарт, выделяет иной тип культуры — «иоанновский», основанный на чувстве братства между людьми, присущем русскому народу. См.: Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Родина, 2023.

Что касается «Моцарта и Сальери», то здесь Пушкин обращается к центральной проблематике романтизма: гений дает правило искусству (по определению И. Канта¹). Собственно, это и есть ключевая формула модерна. Но у Пушкина к романтизму есть вопросы. Великий композитор Моцарт (имеется в виду персонаж трагедии), которого «бог в макушку поцеловал», — по существу, и есть *главное божество* трагедии. И хотя он порой иронизирует над собой («мое божество проголодалось»), на деле он не ведает ни сомнений, ни ограничений своего дара. Он абсолютно свободен и самодостаточен в своей гениальности, так что любые «слишком человеческие» свойства и границы для него только лишняя обуза. Он не ходит, а летает. В таком плане далеко не случаен разговор Моцарта с Сальери относительно *гения и злодейства*. Если «бог» есть я сам, то в искусстве, да и в жизни мне *всё позволено*. Достоевский впоследствии уточнил эту мысль: гений тот, кто дает правило *всему*. Сальери с Моцартом, как известно, так и не ответили себе на поставленный в их беседе сакральный вопрос — сакральный для цивилизации, переходящей от теоцентрической фазы в антропоцентрическую. Если в *классике* истина, благо и красота суть одно и то же, только по-разному явленное, то для высокого *модерна* (в том числе романтизма) они уже различаются. Как православный поэт-мыслитель, зрелый Пушкин на стороне классики: романтические искусы для себя он прошел, свидетельством чему, в частности, его исповедальный «Пророк».

Две последние трагедии — «Каменный гость» и «Пир во время чумы» — по-своему продолжают спор о человеке (гуманизме) в его наличной западной модификации. И здесь всё названо своими именами. В «Каменном госте» Дон Гуан прямо вызывает из могилы призрак убитого мужа своей новой возлюбленной — и проваливается вместе с ним в потустороннюю мглу. В «Пире во время чумы» председатель пира Вальсингам гордо произносит в лицо священнику: «Нам не страшна могилы тьма!» — и продолжает свой кощунственный пир назло Богу и ангелам его. В обоих случаях сила смерти явно превышает для участников действия силу и привлекательность жизни². Если Гамлет еще спрашивал Бога: «быть или не быть?» — то персонажам «Маленьких трагедий» такого вопроса и обратиться не к кому: они сами отменили своего «бога», заняв его место во Вселенной. Любопытно отметить в этой связи, что *последнее* произведение Пушкина (январь 1837 года, за месяц до дуэли с Дантесом) представляет собой своего рода пародию на сочинения Вольтера — кумира его вольнодумной молодости³.

¹ См.: Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.

² См.: Сурикова А. С. Потустороннее в западной культуре. СПб.: Петрополис, 2021.

³ Пушкин А. С. Последний из свойственников Иоанны д'Арк // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. С. 349—352.

Согласно тексту уже упомянутых «Лекций по русской литературе» Набокова, Александр Пушкин, возможно, величайший поэт в мире, за исключением Шекспира¹. Не будем здесь углубляться в сравнения. Пушкин велик не только сам по себе, но и по тому влиянию, которое он оказал на своих современников и потомков. В первую очередь это относится к Лермонтову, Гоголю и Тютчеву.

Имя Лермонтова прочно связано в читательском сознании с фигурой армейского офицера Печорина, названного автором «героем нашего времени», и вместе с тем с величественным образом летящего над миром Демона, презиравшего «творенье Бога своего»: «И всё, что пред собой он видел, он презирал иль ненавидел». Надо признать, что в романтической перспективе обе фигуры совмещаются вплоть до неразличимости. Предметная реалистическая проза романа оказывается аналогом космических полетов падшего ангела. При этом и тот и другой персонаж, вопреки собственному демонизму, подвержены силе любви: Печорин в более телесной и эгоистической, Демон — в более открытой духовной форме. Более того, Демон ради любви к земной женщине готов даже отказаться от присущей ему онтологии зла, заменив ее ангельской природой богопочитания.

В этой двойственности загадка Лермонтова. На определенном уровне бытия его поэтический (и прозаический) мир — демонский и ангельский одновременно. Не случайно, видимо, тайна Демона стоила разума Михаилу Врубелю. В отличие от гётевского Мефистофеля или байроновского Каина, лермонтовские носители зла оказываются в немалой степени *причастны добру* — парадокс для рациональной западной теологии (исключая, разумеется, гностические ереси). Что касается Фауста, то он тоже по-своему раздвоен, однако Фауст — человек *par excellence*, по-европейски точно выполняющий все пункты договора с чертом. Лермонтов же характеризует себя (и в значительной степени своего героя) именно как *русского*: «Нет, я не Байрон, я другой, ещё неведомый избранник, как он, гонимый миром странник, но только с русской душой».

Онтологическая двойственность присуща и другому знаковому лицу поэзии Лермонтова — царю Ивану Васильевичу. Скульптор Микешин, к примеру, отказался (вслед за Карамзиным) поместить фигуру Иоанна IV на своем памятнике Тысячелетию России в Великом Новгороде. Лермонтов, напротив, посвятил грозному владыке целую поэму.

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы... —

¹ Набоков В. В. Николай Гоголь (1809—1852). Наш господин Чичиков. С. 88.

это не просто стилизованный былинный зачин, а осознание того места, которое занимает в русской вселенной московский государь. Что бы ни происходило в стране — это происходит в кругозоре православного царя: таков исток лермонтовского зачина. Для католического Рима — это «цезарепапизм», для византийского Константинополя — это «симфония властей», а для Москвы — это обычная, даже обыденная действительность, «реализм действительной жизни». Таково само царское положение, идеальная топология царя. Потому и служба русскому царю — не личная, а сверхличная, потому и нельзя грустить на пиру у царя:

Неприлично же тебе, Кирибеевич,
Царской радости гнушаться;
А из роду ты ведь Скуратовых,
И семьею ты вскормлен Малютиной.

Пожалуй, ключевой эпизод поэмы — это суд Иоанна над купцом Калашниковым, а по существу — над всеми действующими лицами. Любимый опричник убит в честном бою и, таким образом, получил свое, а вот что касается остальных:

Хорошо тебе, детинушка,
Удалой боец, сын купеческий,
Что ответ держал ты по совести.
Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую,
Твоим братьям велю от сего же дня
По всему царству русскому широкому
Торговать безданно, безпошлинно.
А ты сам ступай, детинушка,
На высокое место лобное,
Сложи буйную головушку,
Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью.

По сути, купеческий сын Калашников пострадал за Третий Рим, за то, чтобы и дальше царское место было рядом с солнцем и звездами. Разумеется, тут отсутствует гуманистическое снисхождение, однако и жена, и братья Калашниковы и весь люд московский и даже сам Калашников воспринимают царский приговор как *внутренне справедливый*:

И проходят мимо люди добрые:
Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,

Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гуслиеры — споют песенку.

Пожалуй, самое большое искушение для романтиков (и не только романтиков) начала XIX столетия — это образ Наполеона. С одной стороны, узурпатор, «корсиканское чудовище», с другой — герой-победитель, диктующий народам и царствам свою свободную волю, лично «делающий историю». Не кто иной, как сам Гегель, заметил в письме другу, что он видел Наполеона, когда тот въезжал в Йену на белом коне — видел «саму мировую душу»¹. В отличие от вышеназванных почитателей коронованного генерала Французской революции, у Лермонтова Бонапарт предстает совсем в другой перспективе:

Два великана

В шапке золота литого
Старый русский великан
Поджидал к себе другого
Из далёких чуждых стран.

За горами, за долами
Уж гремел об нём рассказ,
И померяться главами
Захотелось им хоть раз.

И пришёл с грозой военной
Трёхнедельный удалец —
И рукою дерзновенной
Хватъ за вражеский венец.

Но улыбкой роковую
Русский витязь отвечал;
Посмотрел — потрянул главою...
Ахнул дерзкий — и упал!

Но упал он в дальнем море
На неведомый гранит,
Там, где буря на просторе
Над пучиною шумит.

Это не значит, разумеется, что Лермонтов не отдавал себе отчета в демоническом отблеске наполеоновской славы («трехнедельный удалец»), — это значит, что в лермонтовском космосе был также иной источник света, исхо-

¹ Гегель — Нитхаммеру, 13 октября 1806 // *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1971. С. 255.

дящий, в данном случае, от сияния золота, которым покрыты на Руси купола православных соборов. Да и Максим Максимыч из «Героя нашего времени» — главный экзистенциальный оппонент Печорина и даже Бонапарта (подобно капитану Тушину из «Войны и мира» Льва Толстого) — также имеет в своем символическом составе долю этого драгоценного металла. Виссарион Белинский, к примеру, во многом ошибался, но в своей оценке личности «простого русского человека» Максима Максимыча был совершенно прав.

Наряду с Пушкиным и Лермонтовым, другой крупнейший русский писатель первой половины XIX века — Николай Гоголь — еще менее поддается просветительской или романтической квалификации, чем Лермонтов и тем более Пушкин. По характеристике современного специалиста по творчеству Гоголя В. А. Воропаева, «вся его жизнь, подобно жизни инока, была непрерывным подвигом и восхождением к высотам духа, но знали об этой стороне его личности только ближайшие к нему духовные лица и некоторые из друзей. В сознании большинства современников Гоголь представлял собой классический тип писателя-сатирика, обличителя пороков, общественных и человеческих, блестящего юмориста. Гоголя в другом его качестве, как *начинателя святоотеческой традиции в русской литературе* (курсив мой. — А. К.), как религиозного мыслителя и публициста и даже автора молитв, его современники не узнали»¹.

Впрочем, были и другие мнения. Тот же Набоков, например, в своих «Лекциях» настаивал, что литература есть феномен языка (вполне модернистский взгляд), и потому отвергал всю глубинную идеологию Гоголя с порога. Со своей стороны, мистик Дмитрий Мережковский интересовался преимущественно чертом у Гоголя, так и назвав свое исследование: «Гоголь и черт». Что касается нашего современника, автора 24-томной «Ноомахии» А. Г. Дугина, то Гоголь у него отнесен к представителям «подземной» России, находящейся в области темной богини Кибелы².

Конечно, судить о раннем — действительно романтическом — Гоголе эпохи «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» («Страшная месть», «Вий» и другие народные легенды) как о *главном* у Гоголя — такая же ошибка, как переносить на зрелого Пушкина вольнодумство его юности. Гораздо сложнее разобраться, что же в итоге хотел сказать стремящийся к святости поздний Гоголь своей поэмой «Мертвые души» с ее сожженной второй частью и ненаписанной третьей. Здесь, разумеется, не место разбирать богат-

¹ Воропаев В. А. Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. М.: Паломник, 2014. С. 3.

² Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Русский Логос I. Царство Земли. Структура русской идентичности. М.: Академический проект, 2019.

ство этой огромной поэмы в прозе — напомним только, что, по замыслу автора, Чичиков должен был подняться из ада (первая часть) через чистилище (вторая часть) к свету (третья часть). Конечно, поздний Гоголь как художник слова уступил в себе место «художнику духа», перейдя от иносказания образами к прямой проповеди «Выбранных мест из переписки с друзьями» и «Размышлений о божественной литургии», совершив при этом паломничество в Иерусалим (в 1848 году) и трижды в Оптину пустынь (в 1850 и 1851 годах). Судьба литературная в случае Гоголя сделалась как бы личной авторской судьбой, — вероятно, потеря для искусства, но приобретение для небесного выбора его души.

Вместе со своими героями Гоголь прошел огромный символический путь от этнографических пейзажей Малороссии и бесконечных проспектов Петербурга с путешествующими по ним носами — до Чичикова, улетающего на своей бричке за горизонт земли: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься...» Применительно к Чичикову подобный финал inferнальной первой части тем более удивителен, что поначалу этот «не слишком толстый и не слишком тонкий» персонаж («черт» и «порождение Кибелы») стилизуется Гоголем... под Наполеона. Во всяком случае, планы у него наполеоновские — не случайно вся губерния принимает его за императора, покинувшего предназначенный ему остров. Есть в образе Чичикова первого тома явное указание на власть над миром — и вместе с тем призрачность, онтологическое и социальное самозванство. Чтобы обрести реальность, ему необходимо сбросить с себя маску таинственного повелителя живых и мертвых душ, претендующего «пасти народы». Однако Чичикову в первой части поэмы это не удается — это сделал за него *сам Гоголь*. Впоследствии по схожему пути пошел Лев Толстой, отвергнув свои прежние писания — и вместе с ними Шекспира, Бетховена, Вагнера, почти всю новоевропейскую культуру и цивилизацию, — чтобы уйти из Ясной Поляны на поиски истины в беспредельных просторах своего Отечества.

Среди созидателей художественного и философского самосознания нашей культуры первой половины позапрошлого века нельзя не назвать имени Федора Тютчева — не только великого поэта, но и выдающего мыслителя. Общеизвестно его поэтическое «определение России», предложенное именно во время Крымской войны:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,

Край ты Русского народа!
Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя. (1855)

Сравнительно менее известен в широких кругах культурологический трактат Тютчева «Россия и Запад», написанный примерно в те же годы. Тютчев прямо говорит здесь, что в Европе есть две силы — Россия и революция, и одной из них не жить. Во многом этот трактат предвосхитил фундаментальный труд Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», опубликованный в конце 1860-х годов. Под революцией Тютчев имел в виду фактический отказ просвещенного Запада от христианского смысла истории под знаком гуманизма: «Для предложения христианству беспристрастности нужно перестать быть христианином»¹. В те годы Фридрих Ницше был еще совсем молод, и текст под названием «Антихрист» еще не родился в голове этого «последнего романтика», но Тютчев в некотором смысле его предвидел. Основные итоги тютчевского анализа «заката Европы» можно свести к следующим: 1) разрыв просветительской цивилизации с церковью как хранительницей образа Божьего в человеке; превращение человека в самодовлеющее индивидуалистическое «Я»; 2) демократия во имя «свободы, равенства и братства», на деле означающая не власть народа, а власть множества таких одиноких «Я», легко управляемых своими политическими вождями; 3) формирование на этой основе либеральной общественности, враждебной церковной и государственной власти в принципе; 4) завоевательный поход против России как православной страны, противостоящей указанным нормам и целям европейской революции.

Как поэт, мыслитель и дипломат, Тютчев всеми силами стремился не допустить подобного развития событий в Отечестве, в том числе и на должности председателя Комитета по иностранной цензуре, на которую его назначил император Николай Первый. Но главное, конечно, было в том, что в кругозоре его мысли русский народ оставался христианским народом. «Русский народ — христианин не только в силу православия своих убеждений, — подчеркивал Тютчев, — но еще благодаря чему-то более душевному, чем убеждения. Он христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как

¹ Тютчев Ф. И. Римский вопрос // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. Т. 3: Публицистические произведения. М.: Классика, 2003. С. 166.

бы основу его нравственной природы... Революция — прежде всего враг христианства!»¹

Тютчевский опыт религиозно-мировоззренческой и вместе с тем интимно личной поэзии, внутренне соотнесенный с опытом ее философского осмысления на материале отечественной и европейской культуры, чрезвычайно ценен для классической русской литературы, равно как и для понимания отечественной истории. Пушкин заметил, что Россия требует «иной мысли, иной формулы». В определенном отношении можно сказать, что Тютчев эту формулу нашел:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить. (1866)

Эта вера и есть главное, что обнаружила русская мысль, литература, музыка, живопись первой половины XIX века в своем самосознании. Запад к тому времени уже далеко продвинулся по пути атеистического антропоцентризма. Россия выбрала иную дорогу. Как заметил в начале XX столетия великий немецкий поэт Р.-М. Рильке, «тяжелая рука Господа-ваятеля лежит на ней как мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится ее судьба»².

Завершая эту статью, приведу заключение фундаментальной работы И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» (1852): «Христианство пришло на Запад через учение Римской Церкви; в России оно основано на светильниках Церкви Православной. Богословие на Западе имеет характер рассудочной отвлеченности — в Православии оно сохранило внутреннюю цельность духа; там раздвоение сил разума — здесь стремление к их живой совокупности; там движение ума к истине посредством логического сцепления понятий — здесь стремление

¹ Тютчев Ф. И. Россия и Революция // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. Т. 3. С. 144.

Весьма примечательна, в частности, тютчевская трактовка наполеоновского натиска на Россию: «Личным врагом Наполеона была Англия. А между тем разбит он был в столкновении с Россией. Ибо именно она была истинным его противником — борьба между ним и ею была борьбой между законной Империей и коронованной революцией...» (Тютчев Ф. И. Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 224).

Со своей стороны, несовместимость безбожной революции с Россией подтверждает и Ф. Энгельс: «Никакая революция в Западной Европе не может окончательно победить, пока поблизости существует современное российское государство» (Энгельс Ф. Введение к брошюре «О социальном вопросе в России» // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Т. 18. 2-е изд. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1961. С. 567).

² Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 173.

к ней посредством внутреннего возвышения самосознания к сердечной целостности; там искание наружного, мертвого единства — здесь стремление к внутреннему, живому; там Церковь смешалась с государством, соединив духовную власть со светскою и сливая церковное и мирское значение в одно устройство смешанного характера — в России Церковь оставалась несмешанной с мирскими целями и устройством; там схоластические и юридические университеты — в древней России молитвенные монастыри, сосредоточившие в себе высшее знание; там рассудочное и школьное изучение высших истин — здесь стремление к их живому и цельному познанию; там государственность происходит от насилий завоевания — здесь из естественного развития народного быта; там враждебная разграниченность сословий — в древней России их единоклубная совокупность; там искусственная связь рыцарских замков — здесь согласие всей земли; там собственность как основание гражданских отношений — здесь собственность как выражение отношений личных; там право как справедливость внешняя — здесь внутренняя; там революция — здесь естественное возрастание быта; там щеголеватость роскоши и искусственность жизни — здесь простота; там внутренняя тревожность духа при рассудочной уверенности в своем нравственном совершенстве — у русского глубокая тишина и спокойствие внутреннего самосознания при постоянной недоверчивости к себе и при неограниченной требовательности нравственного усовершенствования; одним словом, там — разделение духа, в России — стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего»¹.

Конечно, во многом это идеализация. Однако приходится констатировать, что русская культура рассматриваемого периода, оттолкнувшись (в положительном и отрицательном смысле) от просветительских и романтических структур мышления Европы XVIII — начала XIX века, в обновленных своих ценностных парадигмах во многом преодолела их, вернувшись — на новом духовном и цивилизационном уровне — к тем православным по истоку началам, о которых пишет Иван Киреевский. Так произошло с «французом» Пушкиным, с «католиком» Чаадаевым, с «бывшим европейцем» Киреевским, с «байронистом» Лермонтовым, с поэтом и дипломатом Тютчевым. Михаил Глинка в те же годы создал первую русскую национальную оперу «Жизнь за царя», Александр Иванов написал великую христианскую картину «Явление Христа народу». Лично близкий Иванову Гоголь пошел в этом отношении еще дальше — стал проповедником и паломником Иерусалима. Даже дворянский революционер Герцен не избежал своего рода народнического «возвращения в Россию».

Встреча с Европой в петровском Санкт-Петербурге была закономерной для отечественной культуры. Осознав себя на фоне иной религиозной и куль-

¹ Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 248—293.

турной парадигмы, Россия продолжила избранный ею еще в X столетии духовный путь, осуществляя на протяжении последующих веков строительство собственной цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1922. 228 с.
2. *Воропаев В. А.* Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. М.: Паломник, 2014. 336 с.
3. Гегель — Нитхаммеру, 13 октября 1806 // *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1971. С. 254—255.
4. *Герцен А. И.* Былое и думы: В 2. М.: Художественная литература, 1969. Т. 1. 925 с.
5. *Дугин А. Г.* Ноомахия: войны ума. Русский Логос I. Царство Земли. Структура русской идентичности. М.: Академический проект, 2019. 461 с.
6. *Казин А. Л.* Событие искусства: классика, модерн и постмодерн в пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 243 с.
7. *Кант И.* Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 368 с.
8. *Киреевский И. В.* О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 248—293.
9. *Набоков В. В.* Николай Гоголь (1809—1852). Наш господин Чичиков // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 72—105.
10. *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Советский писатель, 1983. 366 с.
11. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 13: Переписка, 1815—1827. М.: Воскресенье, 1996. 651 с.
12. *Пушкин А. С.* Последний из свойственников Иоанны д'Арк // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. С. 349—352.
13. *Рильке Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 455 с.
14. *Сурикова А. С.* Потустороннее в западной культуре. СПб.: Петрополис, 2021. 496 с.
15. *Тютчев Ф. И.* Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 183—230.
16. *Тютчев Ф. И.* Римский вопрос // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. Т. 3: Публицистические произведения. М.: Классика, 2003. С. 158—178.
17. *Тютчев Ф. И.* Россия и Революция // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. Т. 3: Публицистические произведения. М.: Классика, 2003. С. 144—157.
18. Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / Отв. ред. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2017. 287 с.
19. *Чаадаев П. Я.* Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 147—161.
20. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М.: Родина, 2023. 384 с.
21. *Энгельс Ф.* Введение к брошюре «О социальном вопросе в России» // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: В 50 т. Т. 18. 2-е изд. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1961. С. 566—568.

Метафизические войны в современном киноискусстве

ЦУКАНОВА ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА

Кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, Высшая школа печати и медиатехнологий, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: tsukanov@rambler.ru

Аннотация

В статье на проективном уровне ставится и решается задача эффективного противостояния агрессивной экспансии чужеродных западных смыслов и ценностей в самобытное пространство отечественной культуры с использованием широких возможностей современного кинематографа. На взгляд автора, релевантное усмотрение и преодоление указанной негативной тенденции становится возможным лишь с применением теоретических знаний и методов из области философской антропологии, поскольку на кону стоит, прежде всего, судьба идеального образа человека в его перспективном развитии. Моделирование этого образа в дальнейшем может развиваться в русле заведомо альтернативных и конфликтующих сценариев — либо неуклонного, трагического озверивания, свойственного европейской традиции нигилизма, либо подлинного обожения (теозиса) и преображения по христианским лекалам. На повестке в очередной раз стоит наш «ответ Чемберлену».

Ключевые слова

массовая культура, антропология, метафизика, вселенная Marvel, «Люди Икс», смыслы, идеи, ценности.

Для цитирования

Цуканова И. В. Метафизические войны в современном киноискусстве // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 4 (51). С. 168–178.

Metaphysical Wars in Modern Cinema

TSUKANOVA IRINA V.

PhD (Philosophy), Associate Professor of the Department Humanitarian and Socio-Economic Disciplines, Higher School of Printing and Media Technologies, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: tsukanov@rambler.ru

Abstract

This article, on a projective level, poses and addresses the task of effectively countering the aggressive expansion of alien Western meanings and values into the distinctive space of Russian culture by utilizing the broad capabilities of modern cinema. From the author's perspective, the relevant

discernment and overcoming of this negative trend becomes possible only through the application of theoretical knowledge and methods from the field of philosophical anthropology, because the fate of the ideal image of a person in its prospective development is at stake. The modeling of this image can subsequently develop along the lines of deliberately alternative and conflicting scenarios — either a steady, tragic belief inherent in the European tradition of nihilism, or genuine adoration (theosis) and transformation according to Christian models. Once again, ‘Our reply to Chamberlain’ is on the agenda.

Keywords

mass culture, anthropology, metaphysics, Marvel Universe, X-Men, meanings, ideas, values.

Мир современного искусства, несомненно, отличается значительно бóльшим разнообразием подходов к выражению продуцируемых авторских концепций, нежели чем, скажем, полтора-два столетия назад. Это, разумеется, не может считаться удивительным, с учетом переживаемого сегодня обществом информационного бума, порождающего волны смысловой избыточности и, как следствие, — неопределенности¹. Однако в данном контексте поражает тот факт, что волны информационных цунами регулярно генерируются и нагнетаются в одной части планеты, окутанной, как сказал Маклюэн², сетью электрических импульсов, а обрушиваются с чудовищной силой на другую. Загадочным образом это составляет дорогу с односторонним движением, или, по-другому, глобальным вызовом, без какого-либо вразумительного ответа. Мы имеем в виду продукцию массовой культуры и искусства, которая умело навязывается странами западной цивилизации странам «второго и третьего эшелона» в формате макдональдизации³ и миккимаусизации⁴, как своего рода фатальную мировоззренческую оптику, через которую обречены рассматривать окружающую реальность миллиарды людей, живущих на земном шаре. Но справедливо ли это?

Сегодня, увы, технологически стало возможным на экзистенциальном уровне как бы выкрасть массовое сознание у широчайшей аудитории, одновременно ввергнув его в пространство филигранно срежиссированных знаково-символических вселенных, которым уже несть числа. Речь идет о нескончаемых сверхпопулярных супергеройских метасериалах, имеющих как печатную (комиксы), так и кинематографическую версии, адаптированных под многие языки, включая и русский. Они, как правило, отличаются впечатляющей дизайнерской соблазнительностью и мифологической убедитель-

¹ Глик Д. Информация. История. Теория. Поток. М.: АСТ: CORPUS, 2013. С. 250–288.

² Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004. С. 47.

³ Ритцер Д. Макдональдизация общества 5. М.: Праксис, 2011.

⁴ Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М.: Политиздат, 1985.

ностью настолько, что это постепенно становится эффективным инструментом изящнейших и изощреннейших манипуляций¹. Красота, как говаривал классик, очаровательна и распутна². Но красота, добавим мы, — сущность нездешняя, метафизическая, что предоставляет исследователю право размышлять об основоположениях, которые выходят за пределы всякого возможного опыта³ и вместе с тем влияют на текущую обстановку в рамках эмпирической действительности. Метафизика по определению — сфера ноуменальных, возвышенных (идеальных) значений, которые вместе с тем определяют характер протекания процессов в материальном отсеке Бытия. Не стоит забывать, что, по Платону, заложившему основы метафизики, эйдосы есть, а вещей нет, — до тех пор, пока вещи не станут причастны эйдетическим энергиям. «Прежде всего, по моему мнению, — заявляет на эту тему Платон устами своего Тимея, — надо различать: что всегда существует и никогда не происходит, и что всегда происходит и никогда не существует»⁴.

Среди представленных американской киноиндустрией вселенных супергероев, на наш взгляд, особой оригинальностью выделяются растянувшиеся на долгоиграющие фазы и серии проекты Marvel и «Люди Икс» (X-Men) в силу глубокой проработанности сюжетных линий, наличия эстетической логики и нетривиальных средств подачи предъявляемых нарративов⁵. Не будем заострять внимание на перипетиях экранного существования Капитана Америки или Халка, Железного Человека или Человека-Муравья, а лучше сосредоточимся на более важном вопросе — выявлении базовой антропологической установки, идеи-фикс сериалов, способной поколениями держать в метафизическом напряжении внимание поклонников. Киноантропология⁶ и, шире, антропология средств массовой информации⁷ — это то, что давно волнует исследователей. В порядке гипотезы заявим, что метафизика Marvel и «Людей Икс» жестко детерминирована особенностями их антропологии.

Требуется сразу отметить, что каждый такой персонаж удивляет своей аффективной нацеленностью на принудительное спасение людей от той или иной разновидности зла с применением прорывных научно-инженерных ноу-хау, создаваемых в секретных лабораториях, курируемых некими таинственными структурами. По сюжету, например, Железный Человек был

¹ Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

² Горький М. Жизнь Клима Самгина. СПб.: СЗКЭО, 2024. С. 252.

³ Кант И. Критика чистого разума. М.: Академический проект, 2020. С. 9.

⁴ Платон. Тимей // Сочинения Платона: В 6 т. М.: Синодальная типография, 1879. Т. 6. С. 389.

⁵ Аннотация, описание и комментарии отдельных аспектов фильмов вселенных Marvel и «Люди Икс» даются на основе личного авторского опыта телесмотрения.

⁶ Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

⁷ Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013.

рожден усилиями владельца компании «Stark Industries», специализирующейся на производстве уникального оружия. Одно из таких изобретений — титановый самодвижущийся экзоскелет с имплантированным в него атомным реактором — становится продвинутым апгрейдом априори немощной человеческой природы. Главный герой, бонвиван Тони Старк, фактически скрещивается с данным чудо-гаджетом, получая нечеловеческое всемогущество. Чем с успехом и пользуется, громя банды всевозможных виртуальных террористов, заговорщиков, а потом и инопланетный темный разум, задумавший подлое вторжение.

Следующий персонаж проекта Marvel, признанный невероятным (incredible) из-за открывшихся в нем сверхчеловеческих талантов биогенетической специфики, — Халк. Это титаническое существо, пробуждающееся в скромном, тщедушном ботанике (доктор Роберт Брюс), кровь которого в ходе эксперимента была облучена радиацией, что привело к критической трансформации его ДНК. В гневе ботаник неожиданно обретает безграничную силу и выносливость, способности к регенерации, молниеносному преодолению физического, в том числе и космического, пространства. Дарования этого свирепого зеленого монстра используются затем в противостоянии с коварной американской военщиной, а также в предотвращении агрессии инопланетян.

Капитан Америка. Это еще один гибрид, выведенный на свет при помощи инъекции в его кровь «сыворотки суперсолдата». Капитан Америка (настоящее имя Стив Роджерс) мастерски владеет щитом из сверхпрочного вымышленного металла вибраниума, умеет одним ударом пробивать им любые стены, с легкостью делает полутонные жимы лежа, атлетически сложен, быстр, вынослив, невероятно ловок. Стал ветераном войн с инопланетянами, неоднократно спасал США от различных угроз, жертвуя жизнью, впадая в анабиоз, выходя за пределы времени.

Человек-Муравей. Наверное, самый фантастический герой комиксов и киносериалов Marvel, обладающий навыками изменения собственных размеров до микроскопических и проникновения в субатомные недра вещества, вплоть до онтологического Ничто, с компетенциями обратного возвращения к нормальному состоянию. Человек-Муравей (Скотт Лэнг) имеет также опции метаморфозиса до гигантских масштабов, телепатической связи с армиями других насекомых через специальное устройство в шлеме, управления хитроумным биоэлектрическим снаряжением, а также комплексным владением такими боевыми искусствами, как айкидо и дзюдо, джиу-джитсу и муай-тай, что служит непреодолимым фактором победы в любой схватке или столкновении с врагами. Данное уникальное и эксклюзивное существо было создано ученым-отшельником Хэнком Пимом как идеальное оружие шпионажа и диверсий. Он же открыл портал в пространственно-временном континууме, из которого к нам регулярно проникают разнообразные демо-

нические акторы. Опираясь на компетенции Человека-Муравья, Пиму этих акторов в конце концов удастся усмирить.

Что касается линейки людей-мутантов из проекта «Люди Икс», то наиболее фактурным из них внешне кажется Человек-Росомаха, хотя, конечно, немалой креативностью отличаются также и образы Циклопа, Айсберга, Чудо-Девушки Феникса, Грозы, Шельмы, Магнето, Человека-Ртути, Колосса и еще пятидесяти трех участников этой колоритной коллекции-пантеона. Из резюме Человека-Росомахи мы узнаем, что он, в частности, является обладателем адамантинового скелета, шести стальных втягивающихся когтей и обостренных донельзя рефлексов, дающих фору в любой стычке с противником. Его тело предрасположено к стремительному заживлению ранений любой степени сложности, а также абсолютно резистентно к ядам.

Очевидно, что все перечисленное есть вариации на тему ницшеанской «белокурой бестии», то есть властного хищного зверя в человеческом облики, выделяющегося на общем фоне своими исключительными качествами и превосходящего остальных в иррациональном стремлении раскрыть в себе дополнительные неведомые возможности. Сам Ницше без всякого смущения и ложных прикрас описывает подобных существ как «ликующих чудовищ, которые, должно быть, с задором и душевным равновесием идут домой после ужасной череды убийств, поджогов, насилия, пыток, точно речь шла о студенческой проделке, убежденные в том, что поэтам надолго есть теперь что воспевать и восхвалять»¹. Заметен здесь, как нам кажется, и изрядный реверанс в адрес ожившего в последнее время гностического мировоззрения², наполненного мизантропическими и социофобскими мотивами горделивого самопревозношения духовно-одаренных пневматиков над ордами, как выразился бы Жан Бодрийяр³, «молчаливого большинства» (гиликами и психиками)⁴. Необходимо констатировать, что подобная антигуманная адресация, к сожалению, распространяется сегодня в сфере масскульта с силой лесного пожара, что, судя по всему, свидетельствует о финальной стадии кризиса порождающей подобный минорный дискурс цивилизации, о закате которой чуткие и прозорливые мыслители стали говорить еще в начале прошлого столетия⁵.

¹ Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего; К генеалогии морали: Poleмическое сочинение. М.: Академический проект, 2020. С. 264.

² См.: Цуканов Е. А. Старый гностицизм на новый лад: медиа-модернизация мизантропических учений древности // Цуканов Е. А., Цуканова И. В. Феномен всемедиа: генезис, проблемы, участники. СПб.: Алетей, 2024. С. 94—101.

³ См.: Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000.

⁴ Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. С. 62.

⁵ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993.

Ну а что же мы? Какие метафизические смыслы можем предъявить своей и глобальной общественности на сегодняшний день мы — представители альтернативной поведенческой матрицы, вобравшей в себя коды византийской православной ментальности, чуждой беспощадной и бескомпромиссной брутальности нищезанятия и гностицизма? Как показывает практика, в основном современная российская киноиндустрия по инерции пытается следовать в фарватере западной, порождая монстров, наподобие Халка («Последний богатырь», «Корень зла» и «Посланник тьмы»), или вообще нисходя до банальностей «Супер Бобровых» или «На границе миров». Мультсериалы по типу «Трех богатырей» от анимационной студии «Мельница» — не в счет, поскольку они, во-первых, рассчитаны на детское восприятие, а во-вторых, данный проект еще не успел разрастись до размеров вселенной, да и, видимо, вряд ли разрастется в ближайшей перспективе. Единственной светлой альтернативой западной супергероике могут, на наш взгляд, считаться трилогия «Майор Гром» и кинолента «Черная молния», да и то с определенными оговорками. В «Майоре Громе» слишком заметны реминисценции к известным американским текстам и символам (цитаты из культовой «Матрицы» братьев Вачовски), частое упоминание Диснейленда и т. п. Недостатком «Черной молнии» является то, что она вообще прошла практически незамеченной. Предварительный вывод в том, что мы серьезно уступаем в гонке метафизических вооружений, развернувшейся сегодня в глобальном информационном поле. Мы, к сожалению, еще не смогли силами массового искусства сконструировать внятный идеальный образ человека будущего, который бы вызывал большие объемы эмпатии и вдохновения у зрителя как в самой России, так и за рубежом. Думается, что подобные грустные расклады располагают к тому, чтобы в режиме импровизации, хотя бы эскизно, очертить контуры отечественного супергероя с нетипичным для западного менталитета набором скилов (от *англ.* skill — «навык, умение»). Героя во всех отношениях только грядущего — в мир кинематографических грез, которым пока безраздельно правят нищезанятские по своей сути демоны вселенных Marvel и «Людей Икс». С нашей точки зрения, решать данную задачу удобнее всего с опорой на православные святцы, поскольку подлинная человеческая героика, близкая нашему духу, скрывается именно в житиях православных подвижников, канонизированных в различные эпохи ортодоксальной церковью. Выведение их на экраны в должном количестве — жизненная необходимость. Можно с уверенностью констатировать, что подробная распаковка и визуализация стяжаемых почитаемыми в русской традиции святыми совершенств не оставит равнодушными потребителей современной кинопродукции.

Для иллюстрации нашего тезиса упомянем фигуры наиболее авторитетных в русском народе святых — Георгия Победоносца, Николая Угодника, Пантелеимона Целителя, Сергия Радонежского и Серафима Саровского. Это, как представляется, те персонажи, которые вряд ли бы заробели при встре-

че с Человеком-Росомахой или Человеком-Ртутью — из-за наличия таких компетенций, которых нет в арсенале героев Marvel и «Людей Икс». Прежде всего, это любовь, жертвенность, смиренномудрие, терпение трудностей и скорбей, бесстрашие, твердость в вере, великодушие и всепрощение, бесребреничество, честность, дар непрестанной молитвы, дар прозорливости, дар исцеления и даже воскрешения умерших. Причем весь перечисленный опционал — не какая-то игра воображения, но зафиксированный историками фактаж, ставший фундаментом христианской цивилизации. Между прочим, фактаж вполне киновеничный, от которого при должном монтажно-дизайнерском тщании мороз обязательно будет бежать по коже.

Георгий Победоносец. Чтобы не заниматься профанацией, скажем, что это, пожалуй, самый мощный духовный атлет из всех канонизированных святых. По сравнению с ним Люди Икс выглядят жалкими хлюпиками. Трудно даже сосчитать те скилы, которые открыл и «прокачал» в себе этот воин. Во-первых, он отверг расположение нечестивого императора Диоклетиана, отказавшись служить ему телохранителем после того, как получил приказ казнить невинных. Не всякий бы, наверное, осмелился перечить высокому начальству, рискуя собственной карьерой. Во-вторых, святой Георгий мужественно принял целую череду пыток за послушание: его заключили в колодки, а на грудь положили тяжелый камень, его били воловьими жилами, колесовали, бросали в негашеную известь, принуждали бежать в сапогах с острыми гвоздями внутри. Ничто не могло заставить святого отречься от Христа. В конце концов ему отсекали голову мечом, однако на этом славные деяния святого Георгия не закончились. В-третьих, он воскрес! Через некоторое время после честной смерти он явился жителям Бейрута, которых, по легенде, терзал злой змей, и порастил того чудесным копьем¹. Мы знаем, чей облик изображен на гербе Москвы и чьим на самом деле именем отпускали крепостных крестьян на свободу в России в Юрьев день. Не витиеватые математические формулы и нестандартные инженерные решения, облачающие марвеловского супергероя в крепкие панцири, но благодать Божия и искреннее нежелание служить пороку делают святого Георгия победителем над самой смертью и естественным заступником за род людской.

Николай Мирликийский. Он же — Николай Чудотворец. Он же — Николай Угодник. Он же — Никола Скоропослушник. Такими возвышенными эпитетами окрестила народная молва еще одного потенциального супергероя гипотетической православной киновселенной. Акафист святителю Николаю содержит следующие умильные строки: «Радуйся, плавающим среди пучин добрый кормчий. Радуйся, треволения морские прекращающий. Радуйся, проводник застигнутых вихрями. Радуйся, согревающий страждущих от морозов». Святой Николай за свои духовные подвиги получил в на-

¹ Избранные жития святых. СПб.: САТИСЪ, 2011. С. 89–91.

граду огромное количество неординарных умений от Господа: видеть будущее, слышать зов погибающих, исправлять ошибки сильных мира сего, быстро устранять опасности, защищать сирот, благотворствовать бедным, учительствовать и биться за веру и, снова — воскрешать умерших¹. Все эти навыки, ярко показанные на экране, вне всяких сомнений, гарантированно рождали бы душевный катарсис в зрителе.

Святой великомученик Пантелеимон. Юношей стал врачом при дворе императора-язычника Максимиана Галерия. Вскоре при загадочных обстоятельствах принял христианство — у него на глазах ребенок умер от укуса змеи, но святой Пантелеимон горячо помолился, и ребенок воскрес. Этот случай перепахал и преобразил душу святого Пантелеимона настолько, что он стал исповедником Христова учения. Чудеса исцеления и воскресения сыпались как из рога изобилия на зависть недоброжелателям. Когда его сдали властям, святой Пантелеимон так же, как и святой Георгий Победоносец, претерпел жуткие мучения, но не отказался от своей веры. Всякий раз после пыток он оставался невредимым, а однажды (какой величественный кадр!) масличное дерево, к которому был привязан святой Пантелеимон, покрылось маслинами прямо во время истязаний². Скорее всего, святой просто позволил казнить себя, сжалившись над усталостью палачей. Во время усечения его головы из раны истекли кровь и молоко.

Наполнены великими чудесами добродетельная жизнь и деятельность двух русских святых — преподобных Сергия Радонежского и Серафима Саровского. Оба — укротители природы, оба — молитвенники, смиренномудрые простецы и благовествователи. Тихие, скромные, ласковые. «Стяжи дух благ, — говорил святой Серафим, — и тысячи вокруг тебя спасутся». Чего только не пережили за свой век эти святые! Многолетнее лесное анахоретство, встречи с лютыми разбойниками и свирепыми зверьми, имели много трудный опыт молчаливчества и столпничества. Святой Серафим в детстве невредимо падал с высокой колокольни, а святой Сергей через духовное наитие в одно мгновение освоил не дававшуюся ему по малолетству грамоту. За свою кротость не раз удостоивались непосредственного лицезрения самой Богородицы и Спасителя. Оба — объединители и духовные окормители Руси и России³. Как при жизни, так и после кончины мощи святого Сергия и святого Серафима являются нетленными реликвиями нашей страны, служа доказательством всемогущества Божия.

Еще раз подчеркнем, что кинематографический эффект от создания православной вселенной экранных супергероев (данное слово, чтобы не впа-

¹ Избранные жития святых. С. 277–282.

² Там же. С. 183.

³ Училище благочестия, или Примеры христианских добродетелей. Избранное из жития святых. Минск: Белорусский экзархат: Харвест, 2005. С. 454.

дать в прелесть, на афишах можно писать в кавычках) станет серьезным подспорьем в борьбе за обретение национального суверенитета в глобальном информационном пространстве. Этот эффект со временем может охватить и сопутствующие кинематографу сферы, поскольку «фабрика грез» на сегодняшний день уже включает и искусственный интеллект, и дополненную реальность, и качественный геймплей. Образы героев православных Четьих миней, перенесенные в современную медиасреду, обязательно найдут спрос у иностранной аудитории, как закономерно нашли свой экспортный спрос в Европе и Китае трогательные мультипликационные проекты «Маша и Медведь», «Смешарики», «Три кота» и др. Они одновременно стали элементами мягкой силы России на международной арене, проводниками нашей уникальной культуры, замешанной на добром отношении к миру и человеку, найдя собственную медийную нишу и потеснив западных конкурентов в данном сегменте. В связи с этим нет необходимости в долгой аргументации мысли о том, что нужно продолжать свое наступление в знаково-символической реальности, продвигая через представление подвигов наших святых идею несостоятельности ницшеанского технологического озверивания человека и недопустимости гностического унылого сегрегационизма и дискриминации целых социальных страт. Есть ощущение, что настало время сделать достоянием масс те антропологические и метафизические сокровища, которые долго и бережно хранились нетронутыми внутри церковной ограды, обладая, как оказалось, также и скрытым медиапотенциалом. Разумеется, святость нельзя разложить на молекулы, бросив на всеобщее обозрение то, что лежит глубоко внутри необычных явлений, но можно попробовать осторожно обнажить внекаузальную алгоритмику православного чуда, которое значительно более продуктивно, чем марвеловское — детерминированное светской наукой — волшебство. С другой стороны, очевидно, что у подвигов наших святых имеется как физическая, так и химическая, и даже, наверное, математическая составляющая, поскольку святые существовали в теле, которое, как и любое другое тело, подчиняется законам природы. И здесь у кино появляется шанс наглядно ответить на вопросы, только кажущиеся абсурдными: какова, например, скорость движения мысли православного столпника в процессе молитвенного делания, не превышает ли она в качестве предела отведенную Эйнштейном скорость света в триста тысяч километров в секунду? Или: мог ли, допустим, святой Сергей Радонежский в ходе Куликовской битвы синхронно пребывать в двух местах — в своей келье и в гуще нашего воинства? Могут ли вообще святые находиться, как выразился бы Шредингер, в суперпозиции¹ — одновременно в состоянии жизни и смерти? Изменяет ли горячая молитва биохимию крови? Влияет ли крещенская вода на электродинамику головного мозга? Являются ли ре-

¹ Шредингер Э. Избранные труды по квантовой механике. М.: Наука, 1976. С. 273.

гулярные ночные бдения с прекращением функции сна организма святого Серафима Саровского средством открытия квантового тоннеля в потустороннее? Не будет ли наивным считать нимбы православных святых особым свечением потока фотонов, которого до сих пор не могут добиться ученые, работающие с адронным коллайдером? И, наконец, позволительно ли считать богослужебные предметы, которыми пользуются священники во время литургии, спецоборудованием, гарнитурным комплектом приборов, обеспечивающим реальную коммуникацию с Творцом? Грамотная и сосредоточенная визуализация этих «странных» вопросов за счет современной киноаппаратуры может приблизить нас к парадоксальному синтезу религии и искусства с изначальной базовой установкой на то, что Бог может действовать через все, что угодно, включая и кинокамеру.

В заключение сделаем необходимые выводы. Глобальная экспансия западного образа мысли и поведенческих стереотипов может и должна быть приостановлена за счет усиления конкурентоспособности продукции отечественных кинопроизводителей и вывода ее на мировые рынки. Сегодня на этих рынках тотальное доминирование принадлежит западному кинематографу, заполонившему все имеющиеся ниши, что позволяет создавать целые вселенные героев, наподобие вселенной Marvel или «Людей Икс». Однако героизм этих персонажей стоит признать сомнительным, поскольку он построен на механизме расчеловечивания, порождая девиантные антропологические эксцессы, отрицательно корректирующие к тому же христианскую метафизику. Чтобы воспрепятствовать данной негативной тенденции предлагается дать комплексный ответ марвеловскому смысловому медиаимпериализму. Для этого необходимо, во-первых, осознать непримиримую разницу между западным и российским способом рефлексии о человеке. По нашему мнению, и западная, и отечественная интеллектуальная традиция понимают человеческий фактор как преходящий, однако мы по-разному видим здесь нюансы. Если постмодернистский запад усматривает возможность успешного апгрейда хомо сапиенса со всеми его недостатками посредством исключительно самочинного демиургизма, основанного на достижениях обезбоженной светской науки (очередное «добьемся мы освобождения своею собственной рукой»), то традиционно православный взгляд на проблему решительно отвергает демиургизм в пользу полагания на домостроительство Божье, в котором мы — лишь соучастники его замысла о нас самих («помилуй мя, Боже, по велицей милости Своей и по множеству щедрот Своих очисти беззаконие мое»). Из этих полярных позиций, во-вторых, вытекает предельно ясный ответ на вопрос: почему, например, Халк — это совсем не Николай Чудотворец, а Железный Человек — никакой не Георгий Победоносец. Потому что у нас в основе чудес — покаяние и, отсюда, стяжание усиливающей человека Божественной благодати, у них же — вызов имеющемуся порядку вещей и, отсюда, перманентная тяга к «прокачиванию» собственных скилов, что рас-

шифровывается как латентное богоборчество. Следовательно, их мощь — через упражнения в силе (императив Симона Волхва), наша же мощь — через упражнение в немощи (императив апостола Петра¹). Чей антропологический перфекционизм в итоге возобладает — покажет дальнейшая история.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 32 с.
2. *Глик Д.* Информация. История. Теория. Поток. М.: АСТ: CORPUS, 2013. 576 с.
3. *Горький М.* Жизнь Клим Самгина. СПб.: СЗКЭО, 2024. 1392 с.
4. *Грей Г.* Кино: Визуальная антропология. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.
5. Избранные жития святых. СПб.: САТИСЪ, 2011. 318 с.
6. *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. 384 с.
7. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Академический проект, 2020. 567 с.
8. *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 832 с.
9. *Кукаркин А. В.* Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М.: Политиздат, 1985. 399 с.
10. *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004. 432 с.
11. *Ницше Ф.* К генеалогии морали // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего; К генеалогии морали: Полемическое сочинение. М.: Академический проект, 2020. С. 227—396.
12. Новозаветные апокрифы. СПб.: Амфора, 2001. 423 с.
13. *Платон.* Тимей // Сочинения Платона: В 6 т. М.: Синодальная типография, 1879. Т. 6. С. 371—488.
14. *Ритцер Д.* Макдональдизация общества 5. М.: Праксис, 2011. 592 с.
15. *Савчук В. В.* Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. 350 с.
16. Училище благочестия, или Примеры христианских добродетелей. Избранное из жития святых. Минск: Белорусский экзархат: Харвест, 2005. 576 с.
17. *Цуканов Е. А.* Старый гностицизм на новый лад: медиа-модернизация мизантропических учений древности // *Цуканов Е. А., Цуканова И. В.* Феномен всемедиа: генезис, проблемы, участники. СПб.: Алетейя, 2024. С. 94—101.
18. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. 663 с.
19. *Шредингер Э.* Избранные труды по квантовой механике. М.: Наука, 1976. 424 с.

¹ Новозаветные апокрифы. СПб.: Амфора, 2001. С. 339—340.

№ 4 / 2025

К 80-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Развитие туркменской музыкальной культуры в годы Великой Отечественной войны

ДЖУМАГУЛЫЕВА ЗУЛЬФИЯ

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки, Туркменская национальная консерватория имени М. Кулиевой (Ашхабад, Туркменистан)

E-mail: zulfiaoraz@mail.ru

Аннотация

В статье представлен анализ и обобщение основных явлений туркменского музыкального искусства в годы Великой Отечественной войны. Несмотря на трудные условия, в республике продолжалось дальнейшее развитие музыкального искусства, основы которого были заложены в довоенные годы. Важнейшими завоеваниями явились становление и быстрое развитие оперного и балетного, танцевального и хорового искусства. В 1940-е годы, по существу, начинается становление композиторской школы в Туркменистане. Свой вклад в общую победу внесли бахши, сазанда и тогда начинающие, а в будущем — известные туркменские композиторы, создававшие произведения, отражающие события борьбы советского народа с фашистскими захватчиками. Невозможно переоценить роль в развитии музыкальной культуры Туркменистана того периода эвакуированных из фронтовых и прифронтовых районов солидных творческих сил, а также высококвалифицированных специалистов, приглашенных из различных городов страны еще в довоенные десятилетия.

Ключевые слова

Великая Отечественная война, Туркменистан, эвакуация, профессиональная музыкальная культура, концертные фронтовые бригады, первые национальные оперы и балеты, народные музыканты, творческое содружество.

Для цитирования

Джумагулыева З. Развитие туркменской музыкальной культуры в годы Великой Отечественной войны // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 181—191.

The Development of Turkmen Musical Culture During the Great Patriotic War

JUMAGULYEVA ZULFIYA

PhD (History of Arts), Senior Lecturer of the Music Theory Department, Turkmen National Conservatory Named After Maya Kuliyeva (Ashgabat, Turkmenistan)

E-mail: zulfiaoraz@mail.ru

Abstract

This article presents an analysis and summary of the main phenomena of Turkmen musical art during the Great Patriotic War. Despite difficult conditions, the republic continued to develop musical art, the foundations of which were laid in the pre-war years. The most important achievements were the establishment and rapid development of opera and ballet, as well as dance and choral arts. The 1940s essentially marked the formation of a composer's school in Turkmenistan. Bakhshis, sazandahs, and other Turkmen composers — both those beginning their careers at the time and those who would later become famous — contributed to the overall victory by creating works reflecting the Soviet people's struggle against the fascist invaders. It is impossible to overestimate the role in developing Turkmenistan's musical culture during this period of both the substantial creative forces evacuated from front-line and near-front areas, and the highly qualified specialists who had been invited from various cities across the country during the pre-war decades.

Keywords

Great Patriotic War, Turkmenistan, evacuation, professional musical culture, frontline concert brigades, first national operas and ballets, folk musicians, creative collaboration.

Великая Отечественная война оказала огромное влияние на культурное пространство Советского Союза. Военные годы стали периодом глубоких испытаний, но также и значительных достижений в области литературы, искусства и науки.

В период войны Туркменистан превратился в одну из основных тыловых баз. Народное хозяйство республики перестраивается в соответствии с нуждами фронта. В республике находились в эвакуации тысячи людей из Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Одессы, Прибалтики, Молдавии. Осенью 1941 года были эвакуированы Киевская киностудия, Московский и Одесский государственные университеты, Харьковский гидрометеорологический и Сочинский бальнеологический институты, работники стратегически важных заводов и учреждений.

С первых же дней войны деятели туркменского музыкального искусства энергично влились в военно-шефскую работу, которая проводилась как в тылу, так и в рядах Советской армии, на многих фронтах Великой Отечественной войны. В сентябре 1942 года Управление по делам искусств при Совнаркоме ТССР приняло решение об организации концертных фронтовых бригад, которые должны были выступать непосредственно в рядах действующих армий. В столице Туркмении была создана специальная комиссия, которая принимала концертные программы бригад. По прибытии участников бригад в Москву проходило прослушивание в Центральном доме Красной армии. Уже в октябре 1942 года на фронт выехала первая из десяти концертных бригад.

Туркменские концертные фронтовые бригады выступали с гастролью в течение четырех лет — вплоть до апреля 1945 года. Длительность гастролей — от двух до девяти месяцев. Бригады составлялись из артистов драматических театров, театра оперы и балета, филармонии, поэтов, писателей, народных

музыкантов. Группы, формировавшиеся из 9—14 человек, были интернациональными. Всего туркменскими концертными фронтовыми бригадами было дано около тысячи концертов — не считая выступлений Восьмой бригады, сведения о которой утеряны, и не учитывая того факта, что артистам приходилось порой давать концерты в течение всего дня без перерыва — для сменяющих друг друга бойцов.

Несмотря на трудные условия, в республике продолжалось дальнейшее развитие музыкального искусства, основы которого были заложены в довоенные годы. Важнейшими завоеваниями туркменского профессионального музыкального искусства в период войны явилось становление и быстрое развитие оперного и балетного, танцевального и хорового искусства. В 1940-е годы, по существу, начинается становление композиторской школы в Туркменистане.

Серьезная работа по развитию музыкального искусства и образования в Туркмении выполнялась государственными органами, руководителями учреждений искусства и наиболее активными деятелями культуры. Особое значение имели постановления Бюро ЦК КП (б) Туркменистана «О дальнейших мероприятиях по развитию искусств Туркменской ССР» от 2 января 1943 года и СНК ТССР «Об улучшении музыкального и художественного образования в республике» от 21 апреля 1944 года.

Стимулирующее воздействие на состояние общего культурного уровня в республике, несомненно, оказало и участие эвакуированных из центра страны солидных творческих сил. В первые месяцы войны в Туркменистан были перебазированы многие театры, музыкальные коллективы, эвакуированы известные деятели музыкальной культуры, музыкальные педагоги Украины, Москвы и Ленинграда. В республике работал Константиновский драматический театр имени А. С. Пушкина из Донбасса, Александровский музыкально-драматический театр имени М. Кроповницкого, Житомирский театр музыкальной драмы имени Щорса, Каменец-Подольский музыкально-драматический театр имени Петровского и Харьковский театр оперетты. В Ашхабаде находился один из лучших исполнительских коллективов Украины — Украинская хоровая капелла, оказавшая большое влияние на развитие хорового искусства в Туркмении. В столицу республики были переведены Туркменское отделение Московской консерватории (в составе 35 человек), а также преподаватели из других крупных консерваторий, в частности приехала большая группа педагогов Одесской консерватории.

Основы туркменского профессионального музыкального искусства начинают закладываться еще в предвоенное десятилетие. Тогда по приглашению Управления по делам искусств при СНК ТССР в республику из РСФСР прибывают видные российские музыканты: композиторы А. Шапошников, К. Корчмарев, Б. Шехтер, Г. Лобачев, дирижер и композитор Г. Аракелян,

хормейстер и композитор Э. Диментман, пианист А. Лапчинский¹, дирижер и баянист С. Орланский, дирижер, скрипач Д. Ахшарумов; театральные деятели: режиссер Т. Шарашидзе², балетмейстеры Н. Холфин³, И. Бойко, художник А. Лушин⁴ и др. Однако их деятельность по развитию туркменского музыкального искусства стала особенно результативной именно в годы войны, чему способствовал приток высокопрофессиональных музыкантов, эвакуированных из фронтовых и прифронтовых районов.

Позволю себе сказать хотя бы несколько слов о некоторых из этих творческих деятелей. Все это люди сложной неординарной судьбы, богатой творческой биографии, как творческие личности сложившиеся в непростое, неоднозначное время — начало XX столетия.

Адриан Шапошников — композитор. Получил образование в двух высших учебных заведениях — Петербургском технологическом институте и Петербургской консерватории, где учился у А. Глазунова, Н. Соколова, Н. Черепнина. Приехал в Ашхабад в 1938 году по приглашению Л. Оболенского⁵ для работы в созданной тем оперной студии. Стал одним из основателей туркменской композиторской школы, создателем первых национальных опер.

Потрясает своим трагизмом судьба Дмитрия Ахшарумова — композитора, дирижера, скрипача, музыкально-общественного деятеля. Д. Ахшарумов родился в Одессе в семье русского поэта Владимира Ахшарумова. Дед композитора — выдающийся военный историк, генерал-майор Дмитрий Ахшарумов. Известный в будущем музыкант в 1884 году окончил Николаевское кавалерийское училище в Санкт-Петербурге, позже занимался в Петербургской консерватории по классу скрипки у знаменитого Л. Ауэра и теории музыки у А. Рубца, совершенствовал свое мастерство в Вене у Я. Донта, теории — у композитора и музыкального педагога Р. Фукса. Основал симфонический оркестр в Полтаве, Полтавское музыкальное училище, возглавлял симфонические оркестры Воронежа и Феодосии. В 1924 году был арестован по доносу.

¹ *Алексей Лапчинский* (1911–1966) — ученик К. Игумнова. После ашхабадского периода деятельности был проректором по учебной работе Московской государственной консерватории.

² *Тицян Шарашидзе* (1898–1955) — в довоенные и послевоенные годы был режиссером Большого театра, в годы войны — художественным руководителем Туркменского театра оперы и балета.

³ *Николай Холфин* (1903–1979) — советский артист балета и балетмейстер, выступал в характерно-гротесковых ролях, заслуженный деятель искусств Киргизской ССР, в 1971–1984 годах главный хореограф Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

⁴ *Александр Лушин* (1902–1994) — в годы войны главный художник Ашхабадского театра оперы и балета, в послевоенные годы был главным художником и сценографом Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

⁵ *Леонид Оболенский* (1902–1991) — советский киноактер, режиссер немого кино, звукорежиссер, журналист, педагог.

Через месяц был освобожден с последующей высылкой из Петрограда. По ходатайству жены Максима Горького, правозащитницы Елены Пешковой, ряда музыкальных учреждений и известных композиторов и артистов указ об отмене его высылки из города был отменен. С 1929 по 1938 год Д. Ахшарумов преподавал в Ашхабадском музыкальном училище (тогдашнем Художественном техникуме), был одним из его основателей, а также создателем первых музыкальных коллективов училища. В его классе всегда было много туркменской молодежи. Он много работал с нею, хорошо понимая всю важность быстрейшего воспитания национальных музыкальных кадров для развития музыкальной культуры в республике. Осенью 1937 года был снова арестован и на этот раз был приговорен к смертной казни как враг народа. Расстрелян в Ашхабаде 3 января 1938 года в возрасте 73 лет.

Прибыв в Ашхабад, украинские и русские музыканты сразу же активно включились в музыкальную жизнь: одни из них стали работать в филармонии, другие влились в оркестр только что открывшегося оперного театра, часть же продолжила педагогическую деятельность, прерванную войной, в Туркменском музыкальном училище. Среди тех, кто преподавал в те годы в училище, были известные в стране музыканты из Киева и Одессы: профессор В. Шапиро и Л. Могилевский (украинский дирижер и трубач, один из основателей Одесской консерватории), дочь Л. Могилевского, ученица Г. Нейгауза С. Могилевская, ее супруг, ученик К. Игумнова Г. Лейзерович, родители которого не успели эвакуироваться и были расстреляны фашистами через два дня после отъезда сына; специалисты из Москвы — композитор и музыковед М. Осокин, музыковеды М. Микулич и Л. Синявер (преподавал в музыкальном училище Ашхабада в 1942—1943 годах, автор изданий и статей о музыкальной культуре ТССР, опубликованных в 1957 и в начале 1970-х годов¹), композитор Л. Аустер, из Смоленска — хормейстер М. Конonenko, из Саратова — вокалистка С. Ровенская и многие другие. «Таким образом, возникла ситуация, аналогичная 1930-м годам (когда „благотворительные“ творческие командировки на периферию осуществлялись, как правило, по „велению“ сверху), но совершенно отличная в своей сути: по воле трагических обстоятельств заброшенные в отдаленные уголки, многие из художников совершенно неожиданно для себя открывали красоту и неповторимость местного фольклора»². Происходил естественный (а не по

¹ Синявер Л. Туркменская ССР. М.: Музгиз, 1957; [Синявер Л.]. Туркменистан // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т 1: 1917—1932. М.: Советский композитор, 1970. С. 358—360; [Синявер Л.]. Туркменская ССР // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т. 2: 1932—1941. М.: Советский композитор, 1970. С. 444—446; [Синявер Л.]. Туркменская ССР // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т. 3: 1941—1945. М.: Советский композитор, 1972. С. 494—501.

² Дадашева О. Камерно-инструментальная музыка композиторов Туркменистана. Ашгабат: Ылым, 1993. С. 13.

административной указке) творческий обмен, результатом которого стали яркие страницы музыки русских и украинских композиторов Ю. Мейтуса (1903—1997), А. Зноско-Боровского (1908—1983), К. Корчмарева (1899—1958), А. Шапошникова (1887—1967). Их деятельность благоприятно сказалась на творчестве начинающих туркменских авторов. Несмотря на личные потери, непростое время, они щедро делились знаниями со своими коллегами по работе, учениками, пропагандировали классическую музыку. Народный артист СССР А. Штогаренко, бывший ответственным секретарем Союза композиторов Туркменской ССР с 1941 по 1943 год, а также заведующим учебной частью музыкального училища, вспоминал: «Узами крепкой, я бы сказал, кровной дружбы связала нас в те годы совместная работа с туркменскими музыкантами. <...> Более близкое знакомство обогатило мое музыкальное мировоззрение, оставило неизгладимые впечатления. Мы также старались поделиться всем, что знали и умели»¹. Творческое содружество русских, украинских и туркменских композиторов, музыкантов-исполнителей и педагогов дало блестящие результаты и оказало огромное влияние на весь дальнейший ход развития музыкального искусства в республике. Плодами этого содружества стали сочинения, прочно вошедшие в золотой фонд туркменской музыкальной культуры и впоследствии ставшие классикой туркменской музыки.

По окончании военных действий часть эвакуированных специалистов возвращается в родные места. Часть же остается в Ашхабаде, навсегда связав свою судьбу с Туркменистаном. Но и те, и другие в последующие годы поддерживали связь с республикой и ее музыкальным искусством.

Значительно пополнившиеся исполнительские силы незамедлительно активизировали концертное дело. В городе регулярно проводились камерные и симфонические концерты при участии солистов и коллективов Республиканского радио и филармонии. Всего за 1941—1945 годы в воинских частях, дислоцированных в Туркмении, музыкальными коллективами республики было дано свыше шести тысяч концертов. При филармонии открываются новые коллективы (в частности, ансамбли дутаристов и туюдукистов). В ашхабадском Дворце пионеров под руководством Э. Диментман начинаются занятия в Детской оперной и балетной студии. В 1941 году при государственной филармонии был создан оркестр народных инструментов, первым руководителем которого стал Г. Аракелян².

6 ноября 1941 года в Ашхабаде состоялось открытие театра оперы и балета. В него вошла вся труппа расформированного Туркменского государ-

¹ Жаворонков Б., Ларионов В. Кузница музыкальных кадров Советского Туркменистана. Ашхабад: Туркменистан, 1980. С. 45.

² Григорий Аракелян (1894—1978) — композитор, дирижер, создатель первого в Туркмении симфонического оркестра и оркестра туркменских народных инструментов. Провел большую работу по реконструкции туркменских народных инструментов.

ственного музыкального театра. В новом здании театра прошла премьера оперы А. Шапошникова «Зохре и Тахир». В числе создателей спектакля: режиссер-постановщик Т. Шарашидзе, сценограф А. Лушин, автор либретто, туркменский артист и драматург Б. Аманов, дирижер С. Орланский, хормейстер Э. Диментман, балетмейстер Н. Холфин. С открытием театра туркменский зритель стал приобщаться к высшей форме музыкально-сценического искусства — опере. Начало работы оперного театра в Ашхабаде имело и огромное политическое значение: сам факт открытия нового театра в стране в то суровое время, когда немецкие войска находились под Москвой, говорил всему миру о твердой вере советского народа в скорый разгром врага.

К созданию репертуара для нового театра были привлечены композиторы А. Шапошников, Ю. Мейтус, А. Зноско-Боровский, К. Корчмарев, которые в содружестве с начинающими авторами, выделившимися из среды местных музыкантов, В. Мухатовым, Д. Овезовым, А. Кулиевым создали за военное пятилетие 6 опер и 3 балета. Из опер это — «Зохре и Тахир» А. Шапошникова (премьера — 6 ноября 1941 года), «Юсуп и Ахмед» Б. Шехтера и А. Кулиева (премьера — 12 июня 1942 года, либретто А. Курбанова, К. Бурунова и А. Минниха, режиссер Т. Шарашидзе, дирижер С. Орланский, художник И. Рабинович), «Гюль и Биль-биль» А. Шапошникова (премьера — 6 марта 1942 года, либретто К. Бурунова и Р. Назарова, режиссер А. Карлиев, дирижер С. Орланский, художник А. Лушин), «Счастливая молодость» К. Корчмарева (премьера — 21 февраля 1942 года, либретто А. Афиногенова и Р. Сейидова, режиссер А. Карлиев, дирижер С. Орланский, художник Л. Либер), «Абадан» Ю. Мейтуса и А. Кулиева (премьера — 15 октября 1943 года, либретто Б. Кербасаева, режиссер А. Карлиев, дирижер С. Орланский, художник А. Лушин), «Шасенем и Гариб» А. Шапошникова и Д. Овезова (премьера — 25 октября 1944 года, либретто К. Бурунова, режиссер А. Карлиев, дирижер Х. Аллануров, художник А. Лушин). Балеты: «Алдар Косе» (премьера — 4 ноября 1942 года, либретто К. Бурунова и Н. Холфина, балетмейстер-постановщик Н. Холфин, дирижер С. Орланский, художник И. Рабинович) и «Девушки моря» К. Корчмарева (премьера — 30 декабря 1943 года, либретто, хореография и постановка Н. Холфина), «Ак-Памык» А. Зноско-Боровского и В. Мухатова (премьера — 14 апреля 1945 года, либретто, хореография и постановка К. Джапарова, дирижер Х. Аллануров, художник Л. Либер)¹.

В годы войны туркменский народ познакомился с еще одним новым для него видом искусства — искусством хореографии. Работа над постановкой первых балетов велась параллельно с созданием национальных танцев ново-

¹ См.: Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Туркменистана. Ашхабад: Туркменистан, 1982.

го типа. Огромен вклад в этой области балетмейстеров Л. Якобсона¹, Н. Холфина, Л. Воскресенской, Л. Флегматова, М. Цейтлина², И. Ковтунова и др. «Они во многом определили стиль туркменских танцев, наблюдая, анализируя различные трудовые движения, соответствующие национальной культуре и отражающие национальный характер»³. Музыка к танцам сочиняли профессиональные композиторы, которые использовали мелодии туркменских народных песен-айдымов и инструментальных пьес-сазов. Среди композиторов, обратившихся к жанру танцевальной музыки, — А. Шапошников, К. Корчмарев, Л. Аустер, Г. Бедротов (один из основателей ансамбля танца, автор брошюры «Музыка Советского Туркменистана», изданной в 1943 году), Д. Овезов, А. Кулиев. В 1942 году был открыт национальный хореографический ансамбль Туркмении.

Наряду с созданием опер и балетов, в военные годы родился ряд произведений и в других жанрах. Музыкантами Москвы, Ленинграда, Украины и композиторами-туркменами создаются первые камерно-инструментальные и кантатные произведения на туркменские темы, многочисленные хоры и песни, обработки народных песен. Наиболее активно проявил себя жанр массовой песни. Здесь одинаково успешно работали композиторы и европейской школы, и композиторы-мелодисты. Большую известность в республике в годы войны приобрели песни на военную тематику В. Мухатова, А. Кулиева, К. Корчмарева, Л. Аустер, Ю. Мейтуса, Г. Бедротова, С. Джеббарова, П. Сарыева, Т. Суханкулиева и др. Эти песни входили в репертуар профессиональных и самодеятельных артистов, а также учащихся музыкального училища. В числе произведений песенного и других жанров, созданных в период войны, отметим следующие: песни и хоры на стихи туркменских поэтов-классиков и современных авторов, «Туркменский марш» для оркестра народных инструментов, более двадцати танцев, пьесы для флейты и фортепиано А. Шапошникова, сюита из балета «Алдар Косе», «Туркменская поэма о Великой Отечественной войне» для хора и большого симфонического оркестра, три туркменские песни на слова Р. Сейидова, музыка к спектаклям и кино К. Корчмарева, «Туркменская сюита» для хора и симфонического оркестра, музыкальная комедия «Три свадьбы в одном доме» Г. Лобачева (совместно с Г. Аракеляном), кантата «Салам», поэма-кантата «Курбан Дурды», сюита «Туркменистан», «Праздничная увертюра», поэма для скрипки и фортепи-

¹ Леонид Якобсон (1904–1975) — советский артист балета, балетмейстер, руководитель группы «Хореографические миниатюры» (ныне Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Леонида Якобсона).

² Марк Цейтлин (1898–1979) — характерный танцовщик и балетмейстер. В различные годы главный балетмейстер Горьковского государственного театра оперы и балета, Туркменского театра оперы и балета имени Махтумкули.

³ Мурадова Т. Туркменский советский балет. Ашхабад: Билим, 1985. С. 5.

ано, сюита для скрипки и фортепиано А. Кулиева, Государственный гимн ТССР, Четыре эскиза для фортепиано В. Мухатова.

Как и в предыдущее десятилетие, в военные годы одним из важных центров музыкально-концертной жизни республики остается Туркменское государственное музыкальное училище. В марте 1942 года в училище прошел конкурс на лучшее исполнение оборонных песен, созданных композиторами республики. В нем, кроме учащихся училища, приняли активное участие студенты Туркменского отделения Московской государственной консерватории. Уже с весны 1943 года, когда училище вернулось в свое здание, в начале войны занятое под госпиталь, возродилась традиция открытых вечеров и отчетных концертов. «Концерты, проходившие в училище, всегда вызывали большой интерес у ашхабадцев, — вспоминала заслуженная артистка ТССР Н. Шумская. — Несмотря на трудное военное время, зал всегда был переполнен. <...> Иногда приходилось выступать и в холодном зале. Наши педагоги очень переживали за нас. Они одевали нас в свои концертные платья, ушивали их, подкалывали булавками по нашему росту, поили нас, замерзших, горячим чаем, который приносили с собой в термосах. Несмотря на все трудности, концерты неизменно проходили с огромным успехом»¹.

Быстрое развитие туркменской музыки в годы войны убедительно подтвердилось в дни Декад советской музыки и народного творчества республик Средней Азии, которые проходили во Фрунзе (июнь 1942) и в Ташкенте (март 1944). Целью декад было выявление талантливых сочинений, написанных композиторами Средней Азии в годы войны, для их пропаганды исполнительскими коллективами в масштабе всей страны и обобщение творчества народных музыкантов.

Первая декада проходила под девизом «Искусство — на службу фронту». С скромная по количеству участников и организационным масштабам, декада оказалась богатой и содержательной по своим творческим достижениям. Композиторы всех республик показали в дни декады большое количество сочинений патриотического и военного содержания. Особенно широко было представлено музыкальное искусство Туркменистана на второй декаде в Ташкенте. Здесь исполнялись хоровые и сольные песни А. Шапошникова, Г. Лобачева, Г. Аракеляна, В. Мухатова, А. Кулиева, С. Джембарова, отрывки из национальных опер, прозвучала народная музыка в исполнении ансамбля туюдукистов и квартета дутаристов. В числе солистов был знаменитый бахши Сахы Джембаров. В его исполнении прозвучали новые песни о войне: «Ýigitler» («Джигиты»), «Üstünde» («За Родину»), «Ýör, gardaşym, söweşe» («Идем, мой брат, в бой») и др. Выступления на декаде стали творческим отчетом многонационального отряда музыкантов, создававших свое

¹ Жаворонков Б., Ларионов В. Кузница музыкальных кадров Советского Туркменистана. С. 51.

искусство в Туркменистане в суровые военные годы. Отмечая несомненный рост туркменской музыкальной культуры в период Великой Отечественной войны, газета «Правда Востока» в марте 1944 года писала: «Большой шаг в области музыкального искусства сделала Туркмения. За короткий срок, в период войны, она создала у себя несколько видов искусства, в частности, оперно-симфоническое, хоровое и танцевальное. Оперу „Абадан“ А. Кулиева и Ю. Мейтуса и оперу „Шасенем и Гариб“ А. Шапошникова и Д. Овезова следует отнести к лучшим образцам национального оперного искусства».

Война прервала учебу в Московской консерватории (на Туркменском национальном отделении) многих молодых талантливых туркменских музыкантов, ушедших защищать Родину. В их числе — будущие композиторы Ч. Артыков, Н. Мухатов, В. Мухатов, О. Курбанниязов. Их мечта — получить полное профессиональное музыкальное образование — осуществилась только после войны.

Активно поддерживалась государством творческая деятельность знаменитых народных музыкантов — дутаристов, гиджакистов, певцов-бахши. В их числе легендарные исполнители — дутаристы Амангельды Гёнибеков (1886—1963) и Мыллы Тачмурадов (1886—1961). Созданные ими в военную пору песни и инструментальные пьесы-сазы звали на борьбу за свободу и независимость Отчизны, воспевали героизм и храбрость советских воинов. Талант и накопленный опыт создали предпосылки для перехода М. Тачмурадова от интерпретации народных мелодий к созданию собственных произведений. И толчком к этому послужила Великая Отечественная война. «Каждый стремился внести свой посильный вклад в дело Победы. М. Тачмурадов, двое сыновей которого — Аннамурат и Кули — сражались на фронте, создает свое первое произведение — „Ugradyş“ („Проводы“, 1941), пронизанное любовью к Родине, ненавистью к врагу и глубокой верой в Победу. Сыновья Мыллы-ага не вернулись с поля брани, но дутар его не умолк: им были созданы замечательные пьесы — „Hüjüm“ („Наступление“, 1942), „Gyzyl kerwen“ („Красный караван“, 1943), „Ýeňiş“ („Победа“, 1944). Они представляют собой своего рода летопись Великой Отечественной войны»¹. Вдохновенно звучали в исполнении М. Тачмурадова, вселяя в сердца слушателей патриотические чувства, и старинные героические сазы «Daglar» («Горы»), «Erkeklik mukamu» («Мукам мужества»), «At çarap» («Наездник»), «Ýyldyz dagy» («Гора Ылдыз»), переосмысленные под влиянием военных событий.

В годы войны немецко-фашистские захватчики одной из своих важнейших стратегических целей выдвигали задачу разрушения духовного пространства СССР. В этих условиях деятельность художественной интеллигенции оценивалась как необходимое и действенное средство мобилизации душевных и физических сил всего советского народа в борьбе за свободу и

¹ Сапаров А. Мыллы Тачмурадов. М.: Советский композитор, 1986. С. 27.

жизнь Отечества, как важнейший социальный фактор, определяющий особенности общественного сознания, обладающий возможностями влияния на морально-нравственный настрой общества.

Великая Отечественная война внесла много серьезных перемен в музыкальную жизнь не только Туркменистана. Трагические обстоятельства, вызвавшие исключительный патриотизм всего советского народа, способствовали мощному всплеску его творческой энергии, духовной сплоченности. Динамичный рост в сфере культуры, просвещения, искусства по всей стране стал одним из величайших феноменов истории самой страшной и кровопролитной войны XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дадашева О.* Камерно-инструментальная музыка композиторов Туркменистана. Ашгабат: Ылым, 1993. 121 с.
2. *Жаворонков Б., Ларионов В.* Композиторы и музыковеды Туркменистана. Ашхабад: Туркменистан, 1982. 272 с.
3. *Жаворонков Б., Ларионов В.* Кузница музыкальных кадров Советского Туркменистана. Ашхабад: Туркменистан, 1980. 151 с.
4. *Мурадова Т.* Туркменский советский балет. Ашхабад: Билим, 1985. 28 с.
5. *Сапаров А.* Мыллы Тачмурадов. М.: Советский композитор, 1986. 78 с.
6. *Синявер Л.* Туркменская ССР. М.: Музгиз, 1957. 103 с.
7. [Синявер Л.]. Туркменистан // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т. 1: 1917—1932. М.: Советский композитор, 1970. С. 358—360.
8. [Синявер Л.]. Туркменская ССР // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т. 2: 1932—1941. М.: Советский композитор, 1970. С. 444—446.
9. [Синявер Л.]. Туркменская ССР // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю. В. Келдыш: В 3 т. Т. 3: 1941—1945. М.: Советский композитор, 1972. С. 494—501.

№ 4 / 2025

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

Рецензия на книгу Скипа Дайна Янга «Психология кино»¹

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино
и телевидения, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: poznin@mail.ru

Для цитирования

Познин В. Ф. Рецензия на книгу Скипа Дайна Янга «Психология кино» // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 195–202.

Review for Skip Dine Young, *Psychology at the Movies*

POZNIN VITALY F.

*Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: poznin@mail.ru

Термин «Психология кино», заимствованный у англо-американских исследователей киноискусства, трактуется достаточно широко, предполагая исследование нескольких аспектов, где можно обнаружить связь двух наук — киноведения и психологии. Это: проблема воздействия просмотренных фильмов на зрителей различного возраста; влияние кино на мировоззрение и вкусы зрителя; результаты воздействия на человеческую психику сцен насилия и жестокости; идентификация зрителя с персонажами; анализ содержания фильма с позиции психоанализа, аналитической психологии или когнитивной психологии; исследование способов трактовки в фильмах образа психолога; использование кино в работе психотерапевта и т. п.

«Основная идея этой книги, — пишет Янг, — заключается в том, что все фильмы психологически „живые“ и переполнены человеческими пережива-

¹ Янг С. Д. Психология кино. Когда разум встречается с искусством / Пер. с англ. Е. Шлапакова. М.: Бомбора, 2024. 288 с. (*Skip Young Dine. Psychology at the Movies*).



ниями, на которые можно посмотреть под разным углом. Примечательно то, что лабораторная психология и клинический психоанализ возникли практически в тот же исторический момент, что и кинематограф — в конце XIX века. <...> На протяжении всего этого исторического пути психологи изучали кино так же часто, как кино изучало психологов» (С. 19). Далее, на протяжении всего текста, автор часто ссылается на различные работы западных, преимущественно американских, авторов, трактующих в разных аспектах тему «психология и кино».

Зритель воспринимает фильмы, с одной стороны, как набор символов, создаваемых изображением и звуком,

которые он должен декодировать, а с другой — как своего рода зеркало мира, отражающее различные формы поведения человека, с которыми зритель вольно или невольно сопоставляет свои впечатления и знания, и именно в этих двух аспектах автор рассматривает ряд популярных американских картин.

В первой и второй главах он дает краткую характеристику подходам к интерпретации фильмов посредством толкования их с точки зрения принятых у американских психологов терминов «поведенческие паттерны», «подавленные желания», «психический аппарат», используя при этом положения психоанализа З. Фрейда и теории архетипов К. Юнга. Например, применив при анализе фильма Стивена Кинга «Сияние» фрейдистский подход к трактовке подсознания и латентных желаний, Д. Янг, обратив внимание на детали, которые обычно ускользают из поля зрения зрителя, приходит к выводу, что в фильме обертоном проходит тема геноцида и холокоста. Этот вывод сделан на основании того, что герой Джека Николсона печатает текст на немецкой пишущей машинке, едет в отель на желтом «Фольксвагене» и что другие желтые объекты, появляющиеся в фильме, напоминают Звезду Давида. Правда, чуть позже Янг пишет, что подобные символы вряд ли появились в фильме специально, но тем не менее считает, что «*бессознательные ассоциации* имеют влияния на художественные произведения» и для классического психоанализа нет ничего несущественного.

Фактически автор затрагивает тему трактовки кинопроизведения, которую осуществляет каждый исследователь, исходя из своей компетенции,

своих пристрастий или желания находить во всем символы. В связи с этим вновь вспомнилась история о том, как, анализируя смыслы фильма «Полеты во сне и наяву», одна из критикесс отметила блестящую, как ей показалось, находку режиссера — в ключевой сцене одеть героя в кеды с красной подошвой, создав тем самым кинометафору «земля горит под ногами». На это режиссер картины Р. Балаян ответил репликой, в которой он, говоря о данном эпизоде, припомнил, как он ругал ассистентку за то, что она принесла на съемочную площадку дурацкие цветные кеды. То есть то, что кажется киноведам или психологам многозначительными символами или проявлением подсознания режиссера, на самом деле может появиться в кадре случайно и не содержать в себе каких-то знаков и символов.

Подчеркивая сложность изучения зрительского опыта, Д. Янг акцентирует внимание на четырех процессах, которые определяют отношение зрителя к фильму. Это идентификация, вуайеризм, фетишизм и сшивание. Под последним термином понимается умение режиссера с помощью монтажа или движения камеры создавать иллюзию единого пространственно-временного континуума.

Отмечая сходство анализа психотерапевтом рассказов своих пациентов с трактовкой киноведами того или иного фильма, автор приходит к выводу, что «предметы социальных и гуманитарных наук одинаковы по своей сути. Двум направлениям было бы полезно двигаться навстречу друг другу» (С. 67).

Третья глава «Психопатология, психотерапия и „Психо“. Психологи и их пациенты в кино» посвящена исследованию репрезентации на экране различных психических расстройств. Автор совершенно справедливо отмечает, что кинорежиссеры (имеются в виду, конечно, прежде всего американские режиссеры) «любят играть с поведением, связанным с психическими заболеваниями» (С. 75), создавая при этом на экране ситуации и образы, которые очень часто не соответствуют реальной практике профессиональных психологов, но с доверием воспринимаются зрительской аудиторией, — и дает типологию уже ставших привычными для американского зрителя персонажей с психическими отклонениями: маньяк-убийца, просветленный свободный дух, соблазнительница, нарциссический паразит; персонажи с вызванным амфетамином психическим расстройством, с пограничным расстройством личности, с диссоциативной фугой.

В той же главе рассматривается репрезентация на экране психологов и процесса психологического лечения, а также приводятся примеры основной триады кинематографических стереотипов, используемых при создании образа психолога: доктор Диппи (комический персонаж неумелого психолога), доктор Зло (психолог, использующий свои знания и свой талант для того, чтобы манипулировать пациентами или причинять им вред), доктор Чудесный (воплощение компетентности, заботы о пациентах) — образ, который, как отмечает Янг, сегодня практически исчез с экрана, вытесненный таки-

ми малосимпатичными персонажами, как доктор Секси (склонный иметь сексуальные отношения с пациентами), доктор, преступающий черту, и т. п. Проведя анализ самых кассовых фильмов США, созданных в последнее десятилетие XX века (20 таких кинолент за каждый год), Янг и его коллеги выявили, что психологи, психотерапевты и психиатры фигурировали в 34 американских фильмах (17 % от общей выборки), всего же таковых, включая, очевидно, эпизодических персонажей, оказалось 58.

Четвертая глава книги — попытка исследования того, как личность режиссера и его психотип отражаются на смысловом и образном наполнении создаваемого им фильма. По мнению автора, «психобиография режиссера предполагает, что все символические элементы (диалоги, костюмы, даже движения камеры) отображают психологические особенности людей, которые их создавали» (С. 104). То есть исследователи в этом случае выявляют в фильмах сюжетные мотивы, наиболее характерные для творчества того или иного режиссера, и на основании этого устанавливают связь между аспектами личной жизни режиссера и его творчеством.

В качестве примера Янг приводит анализ особенностей личности Альфреда Хичкока, сформированных его детскими впечатлениями и его самооценкой, а затем, опираясь на свидетельства различных авторов, показывает истоки «психической одержимости» Хичкока. Далее, опять-таки исходя из исследований *других авторов*, Янг дает краткие характеристики психотипов на примере режиссеров Мартина Скорцезе, Акиры Куросавы и актеров Джека Николсона и Анджелины Джоли. Смысл такого рода характеристик, по мнению автора, кроется в том, что создание того или иного фильма становится для режиссера «способом встретиться лицом к лицу со своими страхами, тем самым психологически подготовиться к худшему» (С. 122).

На примере жизни и творчества Вуди Аллена, имя которого «наиболее тесно ассоциируется в общественном воображении с психологией» (С. 117), рассматривается другой вопрос — о значении знания психологии для создателей фильмов. Вывод, который следует из рассмотренных примеров, сводится к тому, что «идеальная психобиография должна рассматривать нездоровые аспекты жизни художников, не сводя их при этом к стандартному клиническому диагнозу» (С. 123).

В пятой главе Янг предпринимает попытку создать психологические портреты кинозрителей. Отметив, что в течение минувших ста лет восприятие зрителем фильма постоянно менялось (киноаудитория, которая на первом этапе развития кино была более-менее гомогенной в плане рецепции, с каждым десятилетием все более дифференцировалась и фрагментировалась), он отмечает, что сегодня благодаря развитию цифровых технологий каждый человек может смотреть фильм индивидуально — и не только дома, но и в транспорте, в парке, в аэропорту и т. д. Эволюция зрительского восприятия менялась также в зависимости от приобретения аудиторией зрительского

опыта и адаптации ее к очередным технологическим инновациям, внедряемым по мере развития научно-технического прогресса. И хотя кино пришлось потесниться на рынке новых развлечений, ему тем не менее удалось сохранить статус одной из главных форм проведения досуга. Как считает Янг, пока что многим зрителям нравится смотреть кино в назначенное время и в определенном месте и коллективное восприятие фильма во многом отличается от индивидуального. (Попутно заметим, что недавно кинопрокатчики выразили вполне обоснованное предположение, что в ближайшие 20 лет показ фильмов в кинотеатрах может стать нерентабельным занятием.)

Попытавшись ответить на вопрос, что приносит фильму кассовый успех, автор приходит к выводу, что ответ не может быть однозначным, поскольку популярность у широкого зрителя того или иного фильма складывается из многих факторов. Единственное, что можно с уверенностью констатировать, это то, что кассовый успех имеют фильмы, которые интересны *самым разным* слоям зрителей, поскольку они воплощают в художественной форме те идеи и настроения, которые созвучны многим людям.

К сожалению, Янг в своей работе оставляет в стороне такой важный фактор, как *национальный менталитет* и ценностные установки зрителей разных стран, его интересует исключительно американская аудитория. В частности, он отмечает, что в последние десятилетия одним из важных факторов успеха у зрительской аудитории стал бюджет фильма, позволяющий производить дорогие эффектные съемки. Немалую роль, конечно, играет и обозначение жанра фильма. Последнее время публику привлекают комедии, фэнтези, блокбастеры. Нельзя не согласиться с мнением Дайна Янга о том, что «современные развлечения, связанные с эскапизмом (желанием уйти от реальности), — это проявление нарциссического потребительства» (С. 135). Значительную роль в привлечении внимания публики к тем или иным фильмам играет их оценка на церемонии «Оскар». Отмечает Янг и такой феномен, характерный для США: ряд фильмов, которые в прокате оказались провальными, со временем становились в США культовыми и приобретали ярых поклонников¹. Голливуд давно проводит исследования вкусов и интересов аудитории, но все они носят в основном секретный характер, и поскольку их нет в открытом доступе, автору книги «Психология кино» остается лишь посоветовать на то, что он не может ими воспользоваться, и констатировать, что фильмы с большим количеством насилия, жестокости, экшена предпочитают «личности с высоким уровнем поиска ощущений» и что на успех фильма влияет также наличие в нем тех или иных кинозвезд.

В шестой главе со звучащим не по-русски (к сожалению, перевод книги оставляет желать лучшего, что можно заметить даже по приводимым цита-

¹ Этот феномен подробно описан в книге А. В. Павлова «Плохое кино» (М.: Горизонталь, 2022).

там из книги) названием «Кинематографический момент Эмоции и понимание кино» предпринята попытка исследовать особенности зрительского восприятия фильма, то есть происходящих в мозгу реципиента когнитивных и эмоциональных процессов. К сожалению, все в тексте сводится лишь к описанию чисто физиологических процессов восприятия киноизображения, психологии узнавания на экране знакомых зрителю объектов и общим словам о том, что киноведам следует больше уделять внимания перцептивным процессам и исследованию кинонарратива. Попутно упоминаемый известный эксперимент Кулешова с монтажом нейтрального изображения Мозжухина и предшествующими ему кадрами с различными объектами, демонстрирующий эффект воздействия на зрителя монтажа, трактуется Янгом почему-то как иллюстрация того, что «эмоциональное возбуждение зрителя тесно связано со стилистическими качествами фильма». Также бегло упоминается им использование в творческих целях нижнего и верхнего ракурса, особенности эмоционального воздействия на зрителя мелодрамы, триллера и хоррора и другие давно известные факты.

Наиболее интересны и актуальны сегодня, когда новая эстетическая парадигма утверждает себя как нечто противоположное традиционному реализму, размышления Янга о том, что без понимания мотивировки персонажа, то есть при отсутствии причинно-следственных связей, зрителю невозможно испытывать эмпатию к герою и тем более отождествлять себя с тем или иным персонажем.

В следующей главе начатый ранее разговор о зрительском восприятии страшного, смешного и грустного продолжается с использованием в качестве примеров рецепции ряда известных фильмов («Изгоняющий дьявола», «Один дома», «Голый пистолет», «Властелин колец» и др.) и кратким упоминанием проблемы интерпретации фильма в зависимости от принадлежности зрителя к той или иной культуре и национальному менталитету.

Последние три главы книги представляют собой размышления о воздействии медиа на психику и действия воспринимающего их человека. Что касается сцен насилия и преступлений, то, по мнению автора, такого рода воздействие реально существует, но касается оно лишь отдельных фильмов и людей с определенным складом характера и обычно осуществляется в конкретный промежуток времени. Янг приводит данные исследования, проводившегося с подростками, находящимися в заключении, о том, что те совершали преступления, подражая поступку одного из киногероев. То есть речь идет о различной степени идентификации зрителя с экранным персонажем.

Модную в 1970-е годы теорию о «подсознательном соблазнении» Янг также подвергает сомнению, потому что лабораторные исследования не подтвердили эффективность воздействия на подсознание зрителя незаметных зрительных и звуковых сигналов, стимулирующих желание купить какой-

либо товар или совершить какое-либо действие, но не отрицает того, что эффект воздействия фильма на зрителя и лежащие в его основе когнитивные процессы действительно являются неосознаваемыми реципиентом.

Однако, наряду с подсознательным воздействием образов фильма на личность зрителя, известно немало примеров того, как какие-то зрительные или звуковые экранные образы находили продолжение в реальной жизни (автор приводит как пример активную продажу маек, аналогичных той, в которой был герой Кларка Гейбла; введение в моду прически, которую носит в фильме любимая актриса; повторение полюбившихся фраз, произнесенных тем или иным персонажем, и т. п.).

Особо сильное влияние медийные образы оказывают на детскую и подростковую аудиторию. Это касается как агрессивности и сцен насилия в кино, так и сцен сексуального характера. Здесь Янг опять приводит результаты проводившегося кем-то исследования, которые показали, что подростки, смотревшие по телевидению передачи на темы секса, значительно раньше начинали половую жизнь. Аналогичным оказывается влияние на подростка показа в фильмах процесса курения, использования наркотиков и т. п. Фильмы же со сценами, вызывающими ужас, способны стать «катализаторами семи различных случаев психических расстройств» (это тоже данные чужих исследований), а на психику детей они воздействуют гораздо сильнее, чем на взрослых. Кроме того, постоянный просмотр фильмов или телепрограмм способен порождать бесчувственность к жестокости не только на экране, но и в реальной жизни. Такие же соображения общего характера Янг высказывает относительно влияния кино на выбор профессии, корректировку мировоззрения, формирование идеала красоты и здоровья.

В своей книге Янг затрагивает и проблему памяти. Но речь ведет не о таких видах памяти, как долговременная и краткосрочная память, что очень важно при анализе особенностей зрительского восприятия фильма, и не о культурной памяти, которая способна вызывать у зрителя нужные ассоциации и эстетическую оценку, а лишь о памяти человека о том или ином фильме, который произвел на него когда-то сильное впечатление. Завершает Д. Янг этот пассаж личными воспоминаниями и впечатлениями, которые произвели на него в прошлом некоторые фильмы.

Автор данной книги является по профессии психологом, преподавателем университета, читающим курс о кино и психологии, и его работа представляет собой, скорее, эссе с доминированием в тексте *личных* взглядов, впечатлений и воспоминаний, чем научный труд с выводами, подтвержденными эмпирическими исследованиями; экспериментами, проведенными с различными фокус-группами; анализом восприятия кинозрителем не только экранного повествования, что принято называть модным нынче словом «нарратив», но и экранного изображения и звука.

Своей целевой аудиторией Янг считает «студентов, а также тех, кто интересуется психологией и кино на уровне любителя» (С. 20), и действительно данную книгу, лишь обозначающую основные проблемы, связанные с психологией и кино, можно рекомендовать начинающим киноведам и тем исследователям, чьи интересы связаны с историей американского кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павлов А. В. Плохое кино. М.: Горизонталь, 2022. 607 с.
2. Янг С. Д. Психология кино. Когда разум встречается с искусством / Пер. с англ. Е. Шлапакова. М.: Бомбора, 2024. 288 с.

Рецензия на:

Пожидаева Г. А. Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве. М.: Композитор, 2024. 356 с., ноты, ил.

СЕРЁГИНА НАТАЛЬЯ СЕМЁНОВНА

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: nseregina@mail.ru

Для цитирования

Н. С. Серёгина. Рецензия на: Пожидаева Г. А. Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве. М.: Композитор, 2024. 356 с., ноты, ил. // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 4 (51). С. 203–207.

Review for

**Galina Pozhidaeva, *The Soul Preserves:
On Composer Vladimir Pozhidaev***

SEREGINA NATALIA S.

Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: nseregina@mail.ru

Мы ленивы и нелюбопытны. Так припечатал нас А. С. Пушкин в своем «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», куда он вставил (запратал) очерк о Грибоедове, завершив его горестными словами: «Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»

И кажется, мы помним этот упрек и пытаемся преодолеть себя.

Очень отраднo появление монографии, посвященной творчеству нашего современника, талантливого композитора, создавшего свой самобытный мир, который обращает нас к себе, к нашей соединенной творческой памяти, помогающей творить наше будущее. Его талант почувствовал и высоко ценил его учитель А. И. Хачатурян, который всколыхнул глубокие исторические пласты музыкальной культуры, затронув не только фольклор своего народа, но и традиции русской симфонической школы, и передал вкус к самобытности музыки своему ученику.

В монографии раскрыты эти интонационные истоки, открытые и претворенные В. Пожидаевым, столь важные для понимания стиля и художе-



ственных образов его произведений. Выразительная, живая интонация, остро драматичные конфликты и всегда гармоничное их разрешение, свет надежды — эти качества, столь необходимые в искусстве нашего непростого времени, убедительно показаны автором книги.

Впервые творчество Владимира Пожидаева рассмотрено в монографии в культурно-историческом контексте эпохи «новой фольклорной волны» и «новосакральной» музыки. В первом направлении автор подчеркивает значение композитора в развитии народно-инструментального искусства: это сочинения для оркестра русских народных инструментов — концертные симфонии для домры и оркестра, «Усвятские шлемоносцы», «Лето Господне», кантата «Песни радости и печали», концерты «Чудесная птица Сирий» и «Сельские вечера».

Новаторство композитора заключалось в открытии новых сюжетов из современной литературы и в стремлении найти новый сплав народной — лирической и эпической интонации, приблизить народный оркестр к симфоническому: по сложности художественного замысла и средств выразительности, по масштабности композиции, по аналогиям оркестровки — все это показано в аналитических этюдах книги и подкрепляется множеством музыкальных примеров. Автор осознает прогрессивность такого подхода, который ведет к профессиональному росту музыкантов.

В области новосакральной музыки композитор создал две симфонии для симфонического оркестра — «На Рождество Христово» и «Пасхальные напевы», кантату «Светлое Христово воскресение», концерты для органа «Три ангела» и «Голубиная книга», фортепианные пьесы «Пасхальный перезвон» и «Покаянный стих», — они также проанализированы в монографии. И если в Рождественской симфонии выделено, что композитор продолжает традиции картинного симфонизма русской школы (части «Рождественская звезда» и «Поклонение волхвов»), то в «Пасхальных напевах» автор справедливо отмечает как новое в прочтении жанра симфонии — использование духовных и покаянных стихов.

Духовные стихи, возникшие на грани фольклора и ранней духовной лирики, дают возможность композитору использовать и фольклорные жанры

(былины, заклички, колыбельные), и жанры духовной музыки — знаменного и демественного распево, поздней монастырской традиции пения, наконец, колокольных звонов. Эти жанры и их стилистические особенности в музыке «Пасхальных напевов» выявлены в книге, их анализ убедителен и доказывается музыкальными фрагментами из сочинений композитора.

Отметим, что жанр духовных стихов оказывается важным и значимым для В. Пожидаева: довольно неожиданно этот жанр всплывает в органном концерте «Голубиная книга». Именно в Zubовском институте (Российский институт истории искусств) впервые прозвучала 1-я часть этого сочинения благодаря демонстрационной аудиозаписи, которую подготовила кандидат искусствоведения Елена Фатьянова. Глубина содержания и органичность музыкального языка получила высокую оценку научного сообщества — участников конференции «Голубиная книга как текст культуры» (7 июня 2023 года). Во «Временнике Zubовского института» была опубликована интересная статья Г. А. Пожидаевой «Органный концерт „Голубиная книга“ Владимира Пожидаева: фольклорные и духовные истоки»¹; к сожалению, эта публикация совпала с временем предпечатной подготовки монографии и уже не вошла в ее библиографию.

Духовный стих «Голубиная книга» встречается как идейная основа в сочинениях других композиторов, современников В. Пожидаева, в частности в оратории-кантате «Голубиная книга» (2006) Вячеслава Володина; косвенное отражение этот стих находит в сочинении Виктора Ульянич «Светозвоны», в некоторых сочинениях Г. Свиридова. Это подтверждает значимость духовного стиха для композиторов второй половины XX — начала XXI века, не говоря уже о поэтах Серебряного века и века двадцатого.

Рассматривая творчество Владимира Пожидаева в целом, автор книги впервые дает его периодизацию и обобщает стилистические черты, справедливо отмечая господство вокальной природы тематизма, мелодичность и распевность даже в кульминациях (!), органичное слияние в музыкальном языке фольклорных истоков и духовной музыки Средневековья.

Интересен новый принцип драматургии, выявленный автором монографии во многих сочинениях В. Пожидаева, — жанровое переосмысление в процессе развития, которое сам композитор называл «преображением». Такой принцип драматургии впервые раскрывается в конкретных произведениях симфонической, народно-инструментальной и камерной вокальной и инструментальной музыки. Композиторская работа на жанровой основе русской культуры создает мгновенное восприятие смысла, исторически закрепленного за каждым жанром, поэтому определение жанровой природы тема-

¹ Пожидаева Г. А. Органный концерт «Голубиная книга» Владимира Пожидаева: фольклорные и духовные истоки // Временник Zubовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 41–53.

тизма поможет исполнителям понять необычные художественные образы произведений Владимира Пожидаева.

Не могу опустить еще один очень важный аспект: автором книги отмечена и современность звучания музыки композитора за счет усложненного ладового и интонационно-ритмического языка, непростой метrorитмической организации, сложности и насыщенности оркестровой фактуры, полифонического многопластового изложения, применению современной группы ударных инструментов, не говоря о приемах нововенской и новой польской школ, в том числе для народных инструментов.

Музыковедческий анализ прекрасно дополняют интервью с композитором и исполнителями его музыки, воспоминания его коллег и друзей. Интересная личность композитора, которая оживает в этих материалах, погружает читателя в современный период истории русской культуры второй половины XX — начала XXI века.

Нельзя не отметить, что автором первого монографического труда о композиторе является его супруга и верный соратник, что придает данной книге ценность первого мемуарного свидетельства. Несомненно также, что автор — доктор искусствоведения и автор многих работ о музыкальном певческом искусстве Древней Руси — является и уникальным информатором и вдохновителем композитора на протяжении всей жизни. И, как мы видим, попечителем его творческого наследия. В этом особая ценность книги, достоверной как в биографическом, так и в научном ракурсе.

Постскриптум

Думается, уместно здесь развернуть подробнее суммарные достижения семьи Владимира Пожидаева: он — заслуженный деятель искусств России, член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств, член Союза композиторов России.

Галина Пожидаева — доктор искусствоведения, профессор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, академик Государственной Академии славянской культуры, лауреат Макариевской премии, член Союза композиторов России.

Дочь — Мария Генченкова (урожденная Пожидаева) — композитор, пианистка, кандидат искусствоведения (тема диссертации: «Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: „мелодическое“ и „гармоническое“ пение»), лауреат всероссийских и международных конкурсов композиторов, член Союза композиторов Москвы, России и Евразии.

Таким образом, книга «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве» не просто повесть о значимом для русской культуры художнике, а презентация творческого сообщества, развивающего традиции высокой духовной культуры нашего отечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пожидаева Г. А.* Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве. М.: Композитор, 2024. 356 с., ноты, ил.
2. *Пожидаева Г. А.* Органный концерт «Голубиная книга» Владимира Пожидаева: фольклорные и духовные истоки // Временник Zubовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 41–53.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (51). 2025

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции и издателя:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 04.02.2026 г.
Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 17,06. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 11.02.2026 г.
Цена свободная

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2025

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.
Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33
E-mail: zkaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru