ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА 3(54)2026

# ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

3(54)2026

Российский
Институт
Истории
Искусств

Санкт-Петербург

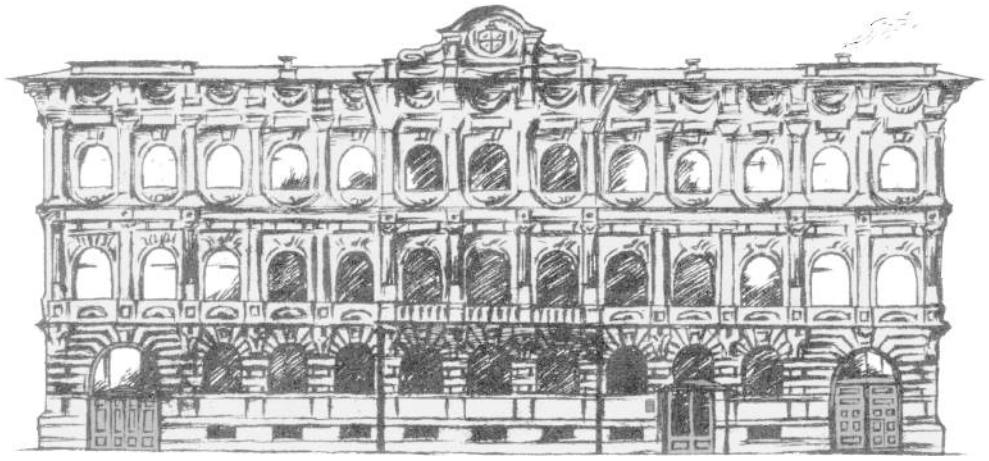


ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА 3(54)2026

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

# ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (54) / 2026



*Санкт-Петербург*
*2026*

**ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (54). 2026**

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

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+

© Российский институт истории искусств, 2026

**ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (54). 2026**

Журнал выходит четыре раза в год

**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

*Н. А. Брагинская* — доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени А. Н. Римского-Корсакова

*Т. В. Букина* — доктор искусствоведения, доцент, Академия Русского балета имени
А. Я. Вагановой; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств

*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. Мациевский* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

**ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (54). 2026**

Журнал выходит четыре раза в год

**Редакционный совет:**

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

*И. В. Палагута* — 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*

*А. С. Клюев.* О трех типах понимания музыки: Запад, Восток, Россия ..... 9

*Н. А. Огаркова.* О названии оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя».....23

*И. А. Чудинова.* Искусство звука в «Философии культа» Павла Флоренского.....45

*Т. В. Букина.* Идеи ОПОЯЗа в парадигме научной школы Б. В. Асафьева в РИИИ (на материале раннего наследия М. С. Друскина) [Приложение: М. С. Друскин. О преемственности (Глава из истории искусств)] .....57

*М. А. Букринская, Е. К. Викторова.* Драматургия сонаты для фортепиано № 2 А. Шнитке в зеркале эстетико-философских исканий композитора .....89

*Драматический театр*

*А. А. Фурманов.* Телесность в сценографии и живописи итальянских футуристов.....102

*Д. Д. Кумукова.* Театральная концепция Клейста в перспективе режиссерского театра.....115

*Музыкальный театр*

*Линь Цзяцзюнь.* Сохранение традиций театра на воде в городском округе Шаосин Китайской Народной Республики .....130

*О. А. Захидинова.* Нижинские. Материалы к истории семьи. Новые источники в зарубежных архивах .....151

*С. А. Петухова.* Балетные реалии Grand Opéra на рубеже 1930–1940-х: репертуар, события, факты .....165

*Киноискусство*

*В. Ф. Познин.* Худсовет: цензор или помощник?.....179

*Д. Ю. Сырысева.* К репрезентации национального образа мира в кино (фильм «Иччи» К. Марсаана) .....199

*О. Такла.* Тема детства в социальном кино Ближнего Востока .....212

**Информация для авторов**.....229

# Contents

**Research**

*Music*

*A. Klujev.* Three Types of Musical Understanding: West, East, Russia ..... 9

*N. Ogarkova.* On the Title of Mikhail Glinka's Opera
*Ivan Susanin — A Life for the Tsar* .....23

*I. Chudinova.* The Art of Sound in Pavel Florensky's *Philosophy of Cult*.....45

*T. Bukina.* OPOYAZ in Boris Asafiev's Research School
at the Zubov Institute: Mikhail Druskin's Early Writings .....57

*M. Boukrinskaya, E. Viktorova.* Aesthetic and Philosophical Dimensions
in the Dramaturgy of Alfred Schnittke's Piano Sonata No. 2 .....89

*Dramatic Theatre*

*A. Furmanov.* Corporeality in Italian Futurist Scenography and Painting.....102

*D. Kumukova.* Kleist's Theatrical Concept
in the Context of Director's Theatre.....115

*Musical Theatre*

*Lin Jiajun.* The Preservation of Water Theatre Traditions
in the Shaoxing Urban District, People's Republic of China.....129

*O. Zahidinova.* The Nijinskys: A Genealogical Investigation.
New Archival Evidence from Foreign Repositories .....151

*S. Petukhova.* Ballet at the Grand Opéra in the Late 1930s
and Early 1940s: Repertoire, Events, and Documents.....165

*Cinematography*

*V. Poznin.* Artistic Council: Censor or Assistant?.....179

*D. Syryseva.* On the Representation of the National Image
of the World in Cinema: The film *Ichchi* by Kostas Marsaan .....199

*O. Takla.* The Theme of Childhood in Social Cinema of the Middle East.....212

№ 3 / 2026

# ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 78.01 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_9

# О трех типах понимания музыки: Запад, Восток, Россия

**КЛЮЕВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ**
*Доктор философских наук, профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

*E-mail: aklujev@mail.ru*

**Аннотация**

В статье рассматриваются три типа понимания музыки с учетом ее существования на двух уровнях: умопостигаемом — космическом, и реальном — фактическом. Отмечается, что первый тип понимания предлагает Запад, второй — Восток, третий — Россия.
Утверждается, что в соответствии с западной трактовкой музыка, *в предельном смысле*, есть незвучащее (тишина), восточной — звучание природы, российской — молитва.
В заключение подчеркивается, что представленные три интерпретации музыки — три возможные пути постижения ее основ.

**Ключевые слова**

музыка, понимание музыки, Запад, Восток, Россия

**Для цитирования**

*Клюев А. С.* О трех типах понимания музыки: Запад, Восток, Россия // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 9—22.

# Three Types of Musical Understanding: West, East, Russia

**KLUJEV ALEXANDER S.**
*Doctor of Philosophy, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: aklujev@mail.ru*

**Abstract**

The article discusses three types of understanding music, taking into account its existence on two levels: the intelligible — cosmic, and the actual — real. The first type of understanding is suggested by the West, the second by the East, and the third by Russia. It is argued that in the Western interpretation, music is, in *the ultimate sense*, non-sounding (silence); in the Eastern interpretation, it is the sound of nature; and in the Russian interpretation, it is prayer.
In conclusion the author outlines these three interpretations of music, presented as possible ways of understanding its fundamentals.

**Keywords**

music, understanding music, West, East, Russia

## Преамбула

Издавна в сознании людей музыка пребывает на двух уровнях: умопостигаемом — космическом, и реальном — фактическом. Но что тогда есть музыка, существующая на двух этих уровнях, что она собой представляет?

Мы полагаем, имеются три подхода к пониманию музыки. Первый предлагает Запад, второй — Восток и третий — Россия. Рассмотрим их.

## Запад

На Западе в представлении о музыке ее космический уровень доминирует над реальным, фактическим. Такое понимание сложилось в Древней Греции, в рамках учения Пифагора (VI в. до н. э.) о звучащем космосе — *гармонии сфер* (*греч.*: ἁρμονία ἐν κόσμῳ).

Согласно Пифагору, передавшему это знание своим ученикам — пифагорейцам, космос звучит, и его звучание вызвано стремительным движением планет. Каждая быстро движущаяся планета порождает определенный звук. Отношения между этими звуками (с точки зрения их высотности) математически строго соответствуют расстояниям между звучащими планетами. Как пишет философ-неоплатоник Ямвлих (III—IV века) в своей знаменитой книге «О Пифагоровой жизни», Пифагор считал, что планеты «издают пение... насыщенное и полнозвучное (вследствие. — *А. К.*) движения... и это движение слагается из их неодинаковых и разнообразных шумов, скоростей, величин и констелляций, которые расставлены в некой... пропорции»[1].

По предположению Пифагора, обнаруженная им закономерность лежит в основе музыки. О том, как он пришел к такому заключению, рассказывает Ямвлих: «[Однажды] проходя мимо кузницы, Пифагор услышал, как на наковальне ковали железо и одновременные удары молотов издавали очень гармоничные звуки... Он различил в них... созвучия... Радуясь (своему открытию. — *А. К.*), он вбежал в кузницу и методом проб выяснил, что звучание зависит от тяжести молота, а не от силы удара, формы молота или изменения положения железа, которое ковали»[2].

Мысль Пифагора о доминировании космической музыки над реальной, фактической получает развитие у Боэция (V—VI века).

---

[1] *Ямвлих.* О Пифагоровой жизни / Вступ. статья и пер. с древнегреч. И. Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2002. С. 52.

[2] Там же. С. 78. Эта идея Пифагора получила обоснование в современных научных исследованиях. См.: *Кузьмин В. И., Галуша Н. А.* Гармония сфер Пифагора. Единые ритмы природы. М.: [б. и.], 2001; *Кузьмин В. И., Галуша Н. А.* Гармония сфер Пифагора. Вариант количественной реконструкции // Системные исследования. Ежегодник 2000. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 68—121.

В своем трактате «Основы музыки» Боэций устанавливает, что космическая музыка, автор называет ее мировая — mundane, предопределяет существование реальной музыки, именуемой им инструментальной — instrumentalis. Боэций пишет: «Музыка, называемая мировой... лучше всего заметна в явлениях, которые наблюдаются в самом небе, в сплоченности [четырех] стихий и в разнообразии времен года. Да и как возможно, чтобы столь быстрая махина неба подвигалась молчаливо?..»[1] «Порядок в музыке неотделим от этого небесного круговращения»[2].

Далее рассматриваемая идея получила развитие у Регино из Прюма (IX—X века). В своем трактате «Об изучении гармонии» Регино космическую и фактическую музыку, соответственно, называет естественной и искусственной и пишет о том, что естественная музыка «не производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но (навеяна. — *А. К.*) божественным повелением»[3], искусственная же «изобретена... человеческим умом и... осуществляется посредством каких-либо инструментов. <...> Силу естественной музыки нельзя узнать иначе, как через искусственную»[4].

Идея о влиянии космической музыки на фактическую продолжила свое развитие на Западе в XV—XVI веках.

В XV веке эту идею разрабатывал Адам из Фульды. В своем сочинении «О музыке», отталкиваясь от установки Регино из Прюма, Адам отмечает, что космическая, мировая музыка принадлежит естественной, а фактическая, инструментальная — искусственной. Мыслитель заявляет: «Существует музыка двух видов — естественная и искусственная. Естественная — это звучание небесных тел, возникающее из движения сфер, где, думают, будет больше всего согласия. Этим родом музыки занимаются математики... Искусственная — этим родом [музыки] занимаются музыканты». Причем, как полагал Адам, и это было его нововведением, искусственная музыка делится на инструментальную и вокальную[5].

В XVI веке к этой теме обратился Джозеффо Царлино. В первой части своего сочинения «Установления гармонии» он пишет: «Насколько музыка

---

[1] *Боэций А. М. С.* Основы музыки / Подгот. текста, пер. и коммент. С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2019. С. 11.

[2] Там же. С. 13. Боэций говорит о существовании еще одного уровня музыки — человеческого, вызванного смешением «[бестелесной живости] разума с телом» (Там же). Этот уровень он называет humana. Однако уровень humana сопряжен с уровнем mundane. На это обращали внимание и в школе Пифагора. См.: *Ямвлих*. О Пифагоровой жизни. С. 51—56.

[3] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 190.

[4] Там же. С. 193.

[5] Там же. С. 359.

была прославлена и почиталась священной, ясно свидетельствуют писания философов и в особенности пифагорейцев, так как они полагали, что мир создан по музыкальным законам...» Пифагорейцы установили, что «движение (небесных тел. — *А. К.*) — причина (по которой. — *А. К.*) наша душа... пробуждается от песен и звуков, и они... оказывают животворящее действие на ее свойства»[1].

Мысль о воздействии космической музыки на реальную, фактическую получила дальнейшую разработку на Западе в XVII веке. Важный вклад в этот процесс внес Иоганн Кеплер.

В V книге своего трактата «Гармония мира» Кеплер подчеркивает: космос управляет музыкой вследствие того, что планеты звучат человеческими голосами. Ученый отмечает: «Сатурн и Юпитер на небе каким-то путем обладают теми свойствами, которые природа дала, и обычай приписал басу, а свойства тенора мы находим на Марсе, свойства альта — на Земле и Венере, те же свойства, что и дискант, имеет Меркурий, если не в равенстве интервалов, то, несомненно, в пропорциональности...»[2]

Своеобразная эволюция представлений западных ученых о главенстве космической музыки над фактической продолжилась и далее. Так, в XIX веке она нашла отклик у И. Риттера.

И. Риттер в одной из заметок сборника, озаглавленного им «Фрагменты из наследия молодого физика», указывает, что планеты «находятся между собою в весьма гармонических соотношениях», и можно говорить о том, что «целые ритмически-периодические системы, „целые концерты“... разрешаются... на более высоком уровне (сливаясь. — *А. К.*) в один — более высокий — тон». Подобное, считает Риттер, наблюдается в создаваемой человеком музыке, в которой «каждый из наших тонов есть система тонов»[3].

Рассматриваемая тема продолжила развитие на Западе и в XX—XXI веках. Это развитие осуществлялось в двух направлениях.

Первое, имеющее своим истоком философскую рефлексию, обнаруживается в трудах Р. Штайнера, А. фон Ланге, М. Тэлбота и других. Так, в своей книге «Сущность музыкального и переживание тона в человеке» Р. Штайнер пишет о том, что имеются «идеальные силы (чья конструктив-

[1] Цит. по: Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. / Сост. и авт. предисл. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 603.

[2] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 185. Подробнее о трактовке Кеплером связи космической музыки и реальной см., например: *Данилов Ю. А.* Иоганн Кеплер и его «Гармония мира» // Узоры симметрии: Сборник материалов / Под ред. М. Сенешаль, Дж. Флека; пер. с англ Ю. А. Данилова. М.: Мир, 1980. С. 256—269.

[3] Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлова, В. П. Шестакова; вступ. статья к разделам и примеч. А. В. Михайлова. М.: Музыка, 1981. Т. 1. С. 337.

ная деятельность — музыка сфер. — *А. К.*), которые кроются за материальным миром». Они «действуют способом, наиболее полно воплощаемым музыкой»[1].

Второе — опирается на достижения науки. Его главные представители: Дж. Годвин и Дж. Джемс. Например, Дж. Годвин обращает внимание на то, что в наше время, когда «физики усомнились в предположениях своих предшественников» (отсутствуют взаимообратимость массы и энергии, времени и пространства, влияние субъекта на объективный эксперимент), «вполне естественным оказывается „возрождение спекулятивной музыки“»[2]. И далее — «откровение» автора: Годвин утверждает о том, что необходимо понимать «музыку как космос»[3].

Итак, согласно западной модели, гармония сфер предопределяет существование реальной, фактической музыки. Но что интересно: *гармония сфер не слышна*, она умозрительна (точнее — умослышанна). Вот как говорят об этом позднейшие пифагорейцы: «Мы не слышим этого звука... причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной [ему] тишины. Ибо различие звука и тишины относительно [и зависит от отношения их] друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия [между тишиной и стуком при работе их], так и со [всеми] людьми бывает то же самое [при восприятии гармонии сфер]»[4]. Отсюда можно сделать вывод о том, что *в западном измерении музыка в конечном счете — незвучащее, тишина* (вспомним знаменитое «резюме» развития музыки на Западе — «4’33“» Джона Кейджа)[5].

---

[1] *Steiner R.* Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1975. S. 46—47. По-своему выразительно и суждение А. фон Ланге: «Весь духовный организм человека, в котором бессознательно покоится глубина музыкального переживания, образуется из космоса при посредстве гармонии сфер» (*Lange A. von.* Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre. Bd. I. Freiburg i. Br.: Novalis, 1956. S. 364).

[2] *Godwin J.* The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68, No 3. P. 374.

[3] Ibid. P. 373.

[4] *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика // Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Античная музыкальная эстетика. М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им.святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2023. С. 357—358.

[5] Философское обоснование такой позиции мы находим в работах П. Киви. В частности, в одной из них Киви утверждает, что музыка «лишена семантики», она есть «квазисинтаксическая структура» без определенного фиксированного смысла, что только неслышимое в музыке, например ее название или программа, то, что зачастую и не трансформируется в звуки, и есть то, что придает музыке ее значение. См.: *Kivy P.* Music Alone: Philosophical Reflections on Purely Musical Experience. Ithaca: Cornell University Press, 1990. Работа получила большое количество хвалебных рецензий (https://philpapers.org/rec/KIVMAP).

## Восток

На Востоке в понимании музыки ее фактический, реальный уровень доминирует над космическим. Такое положение утвердилось во всех государствах Древнего Востока и воплотилось в учении о *звуке*.

Наиболее отчетливо это учение заявило о себе в Древней Индии в представлении о двух типах звуков: проявленном — фактическом (Ахата Нада) и непроявленном — космическом (Анахата Нада)[1].

По мнению древних индийцев, фактический звук (Ахата Нада) ведет к космическому (Анахата Нада). Подтверждает это интерпретация звука (слога) *Ом/Аум* (*санскр.* ॐ)[2].

Ом — таинственный, сакральный звук. При произнесении Ом человеком — Ом сливается со звучанием Вселенной[3]. Ом постоянно упоминается в Упанишадах, а его таинственное предназначение раскрывается в Мандукья-упанишаде. В этом священном тексте говорится:

> *[Ом] Аум!* Этот звук — все это. Вот его разъяснение:
> Прошедшее, настоящее, будущее — все это и есть звук *[Ом] Аум*.
> И то прочее, что за пределами трех времен, — тоже звук *[Ом] Аум*[4].

Созидательная сила Ом особенно проявляется тогда, когда он произносится не только как отдельный звук, но и как элемент, связывающий ритуальные действия, происходящие во времени[5].

На определенном этапе исторического развития ярким воплощением в Индии осознания движения музыки от ее фактического (реального) уровня

---

[1] *Beck G. L.* Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound. Columbia: University of South Carolina Press, 1993; *Beck G. L.* Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition. Columbia: University of South Carolina Press, 2012.

[2] Ом и Аум — это одно. Акценты (матры) А, У и М выражают состояния сознания: А — бодрствующее, У — со сном и сновидениями и М — с глубоким сном без сновидений (см.: *Лысенко В. Г.* Слог Ом в индийской культуре: от устной традиции к письму // Труды Русской антропологической школы / Гл. ред. И. А. Протопопова. М.: РГГУ, 2012. Т. 10. С. 48—60).

[3] *Werner K.* A Popular Dictionary of Hinduism. Chicago: NTC Pub. Group, 1997. P. 77.

[4] Мандукья упанишада // Упанишады: В 3 кн. / Пер. с санскр., предисл. и коммент. А. Я. Сыркина; отв. ред. Т. Я. Елизаренкова. М.: Наука, 1992. Кн. 2. С. 201. См. также: *Сыркин А. Я.* Некоторые проблемы изучения упанишад. М.: Наука, 1971.

[5] «Во всяком начальном действии... есть „самое первое“ начало; таким началом... является Ом: этот [звук] слог начинает (и кончает) каждое песнопение, собственно говоря, не только песнопение, но и вообще, видимо, любую формулу, гимн и т. д. ... С помощью особого произнесения этого слога ритуальному действию придавалось столь необходимое качество „непрерывности“... Таким образом, все паузы в ритуале могли быть заполнены слогом Ом, и не только внутри данного обряда, но и между одним обрядом и следующим, который в принципе мог происходить когда угодно — через 2—3 часа, через 2 недели, через год...» То есть звук Ом «осмыслялся как нечто вечное» (*Семенцов В. С.* Проблемы интерпретации брахманической прозы. Ритуальный символизм. М.: Наука, 1981. С. 121).

к космическому выступило истолкование специфической музыкальной композиции, именуемой *рага* (*санскр.* राग). Считалось, что рага достигает Вселенского масштаба вследствие образующих ее звуков — *свар* (*санскр.* स्वर).

Учитывая значимость свар, неудивительно, что в Индии их обсуждению посвящено большое количество теоретических трудов.

Наиболее авторитетный из них — трактат «Сочинение о музыке разных местностей» («Брихаддеши») Матанги (VII век).

В этом трактате Матанга о сваре пишет так:

«Это слово (свара. — *А. К.*) образуется от корня „раджр“ (rājr)
в значении „блистать, сиять“ и приставки „сва“ (swa) — „сам“.
Таким образом, мы называем сварой то, что сияет само по себе»[1].

Звукоряд раги состоит из семи свар: Са (шадджа), Ри (ришабха), Га (гадхара), Ма (мадхьяма), Па (панчама), Дха (дхайвата) и Ни (нишада). Самая главная из них — первая: Са (шадджа)[2].

Существенно то, что в Индии сварой являлся не только звук раги, но звук вообще. Вот, например, что пишет в своем трактате «Нектар музыки» («Сангитамакаранда») Нарада (VIII век):

[Известно, что] павлин кричит в сваре шадджа,
чатака — в ришабха,
козел издает свару гадхара,
кроншнеп — манхьяма,
в пору цветения кукушка
кукует в сваре панчама,
конь ржет в дхайвата,
а слон трубит в сваре нишада[3].

Очевидно, что свара — путь к космическому звучанию, звучанию мира.

Сказанное подтверждают индийские ученые. Так, мудрец Бхарата (I век до н.э.) в своем трактате «Сочинение о красотах музыки» («Гиталанкара») отмечает: «[Свары] охватывают весь мир»[4]. А Ирайянар (IV век) в своем

[1] Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 120.

[2] Значимость свары Са подчеркивается тем, что она звучит у тампуры (музыкального инструмента, используемого при исполнении раги) на протяжении всего звучания раги. Ее значимость вызвана тем, что в представлении индийцев этот звук есть Ом. То есть Ом оказывается ядром раги. Вот как об этом пишет Т. Е. Морозова: «Священный *Ом* как неиссякаемый источник (akṣara) явился символическим ключевым элементом на пути развития индийской... музыки. Он стал прообразом „постоянно звучащего“ основного... тона... самой сильной „точкой“ притяжения... „звуковым эпицентром“... в рагах» (*Морозова Т. Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. С. 59).

[3] Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока. С. 107.

[4] Там же. С. 92.

сочинении «Музыкальная грамматика» (оригинальное название произведения неизвестно) пишет: «В пространстве мира и миров... есть (только. — *А. К.*) звук; он строит все пространство Вселенной...»[1] Наконец, Шарнгадева (XIII век) в своем сочинении «Океан музыки» («Сангитаратнакара») формулирует: «Мир зиждется на звуке»[2].

Выявленная интерпретация звука (свары) стала устойчивой и сохранилась до наших дней[3].

Но что такое, несколько абстрактно обозначаемое, звучащий мир? Конечно, это — звучание природы.

Таким образом, имея в виду приведенное пояснение, можно сказать, что в Индии музыка, в действительности — звучание природы[4]. А поскольку индийская трактовка музыки — квинтэссенция отношения к музыке на Востоке вообще, можно констатировать, что *на Востоке музыка, по сути — это звучание природы*[5].

## Россия

В России в истолковании музыки ее уровни — космический и фактический — сливаются. Нет доминирующего, они — единое. И такое понимание связано с существованием *ангелоподобного пения*.

Ангелоподобное пение — пение в православном храме прихожан вместе с ангелами, которые пением своим непрестанно славословят Бога[6]. На Ру-

[1] Музыкальная эстетика стран Востока. С. 101.

[2] Там же. С. 118.

[3] См.: *Te Nijenhuis E.* Indian Music: History and Structure. Leiden: E. J. Brill, 1974; *Rowell L.* Music and Musical Thought in Early India. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

[4] Данное суждение подтверждает Х. И. Хан. «Когда мы обращаем внимание на [звуки] природы, — разъясняет Хан, — мы обнаруживаем, что каждая вещь на земле вносит свой вклад (в эти звучания. — *А. К.*). ...[Шум] моря, бормотание бриза, свист ветра в скалах, среди холмов и гор... удар грома... [И] у насекомых есть свои концерты... а птичьи хоры в унисон распевают свои хвалебные гимны... Индийская музыка основана на принципе раги, что делает ее схожей с природой (потому что. — *А. К.*) *раги* (представляют собой часть. — *А. К.*) *песен природы* (выделено мной. — *А. К.*)» (*Хан Х. И.* Мистицизм звука [Сб.]. М.: Сфера, 1997. С. 100, 102).

[5] См.: *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Учебное пособие. М.: РУДН, 2001; *Васильченко Е. В.* Звук в системе культуры мировых цивилизаций: Учебное пособие. М.: РУДН, 2013. Как отмечает Е. В. Васильченко, на Востоке «музыка сама по себе есть нечто вторичное по отношению к звуку» (*Васильченко Е. В.* Звук в системе культуры мировых цивилизаций. С. 11).

[6] Первые упоминания об ангелоподобном пении на Руси встречаются в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (XI век), в «Слове» Кирилла Туровского (XII век), позже — в «Просветителе» Иосифа Волоцкого (XV—XVI века) и других. См. также: *Серегина Н. С.* Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Галарт+, 2017.

си такое пение сложилось к XV веку. Оно было *знаменным* (церковнослав.: зна́мѧ)[1].

Наиболее значительным выражением ангелоподобного пения является *Херувимская песнь*.

Херувимская песнь — песнопение, которое поют на Литургии. Оно служит подготовкой верующих к Великому Входу.

В русской церкви это песнопение закрепилось после XV века. Изначально оно представляло собой одноголосный (монодический) распев, отличавшийся неспешным развертыванием протяженных мелодических линий и свободным, несимметричным ритмом.

С XVI века Херувимская песнь становится трехголосной (троестрочной; ее записывали по строкам, отсюда и название — строчная).

Трехголосная Херувимская песнь сопоставима с многоголосием, возникающим при исполнении русских лирических протяжных песен. Соединение трех голосов создавало своеобразные гармонические сочетания, подобные тем, которые встречались в русском народном многоголосии. Херувимские XV—XVI веков, как правило, не имели авторства.

В XVII веке происходит важное событие: знаменному пению пришло на смену партесное пение — *партес* (*лат.* partes). Партес — западное многоголосное пение, которое попало на Русь через Польшу. В результате такого проникновения знаменные распевы Херувимских на Руси обрели западную мажоро-минорную гармонизацию. У Херувимских появилось авторство. Так, в XVII веке известным создателем Херувимских был В. П. Титов.

Особенностью Херувимских Титова было то, что голоса в них не воссоединялись, не «сдруживались», а, напротив, представляли собой, по выражению Н. П. Дилецкого, «глас со гласом борение»[2].

В XVIII веке при написании Херувимских стали стараться приблизить западную гармонизацию к древним распевам. Наибольшего успеха в этом добился Д. С. Бортнянский. Особенно в самой известной своей Херувимской — Херувимской № 7. Однако и в ней превалировала западная стилистика, неопровержимо доказывая, что и в самом деле Бортнянский «примыкает к итальянской школе духовной музыки»[3].

Следует отметить, что в результате утвердившегося в XVII—XVIII веках в России партесного пения создававшиеся для церкви Херувимские оказывались скорее концертными сочинениями, нежели произведениями,

---

[1] В основе знаменного пения в России лежит русская народная песня. Можно сказать, знаменное пение на Руси рождено русской народной песней. См.: *Кутузов Б. П.* Русское знаменное пение. 2-е изд. М.: А. В. Рублев, 2008. С. 63.

[2] *Дилецкий Н. П.* Идея грамматики мусикийской. М.: Музыка, 1979. С. 66.

[3] *Металлов В. М., свящ.* Очерк истории православного церковного пения в России. 4-е изд., испр. и доп. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1915.

которые должны звучать за богослужением[1]. В них исчезло ангелоподобное пение[2].

Решительное изменение в написании Херувимских принадлежит М. И. Глинке. Изменение это можно обозначить как *«поворот к истокам»*.

Глинка задумал написание Херувимской (она у него одна), стремясь возродить в церкви исконную духовную музыку. По признанию композитора, «[он] желал испытать свои силы в духовной музыке; написал Херувимскую...»[3].

В Херувимской Глинке удалось воссоздать образ литургического пения как языка богообщения. В ней ожило ангелоподобное пение[4].

Херувимская песнь Глинки стала отправной точкой для написания Херувимских русскими композиторами конца XIX — начала XX века: П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, В. С. Калинниковым, С. В. Рахманиновым, А. Д. Кастальским, А. Т. Гречаниновым, П. Г. Чесноковым и многими другими[5].

Пожалуй, наиболее открыто последовал за Глинкой А. Д. Кастальский.

Свои Херувимские (прежде всего Херувимскую знаменного распева) Кастальский, ориентируясь на Глинку, стремился претворить «в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу»[6].

---

[1] *Денисова И. В.* Совместимы ли концерт и молитва? Церковно-певческая культура XVIII—XIX веков // Церковное слово. Минск, 2001. № 8. URL: http://sppsobor.by/word/all-issues/2985 (дата обращения: 12.04.2026).

[2] Его утрату остро переживали верующие. Свидетельств тому множество. Приведем одно. В «Отчете о поездке в Смоленск к митрополиту Симеону „для великих духовных дел“» архимандрита Новоспасского монастыря Игнатия и справщика Печатного двора, поэта и просветителя Кариона Истомина говорится: «И владыка сказал... „А которыя стихи в литургии прибавлены перед Херувимскою песнию, и после киноника и то де поют ради праздности времени, что поставленныя стихи суть кратки, и пропев стоят праздны, и людям стоять без пения скучно“» (Цит. по: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М.: Музыка, 1973. С. 160).

[3] *Глинка М. И.* Записки / Подгот. [и предисл.] А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. С. 77. Желание создавать произведения для церкви возникло у композитора под впечатлением от бесед со святителем Игнатием (Брянчаниновым). Поистине памятником общению двух великих людей стала статья святителя «Христианский пастырь и христианин-художник» (*Игнатий (Брянчанинов), свт.* Христианский пастырь и христианин-художник // Богословские труды. М.: Изд-во Московской патриархии, 1996. Вып. 32. С. 278—281).

[4] *Левандо П. П.* «Херувимская песнь» Глинки // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы: Сборник научных трудов / Ред. П. А. Подболотов. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 15.

[5] Богослужебная музыка этих композиторов получила название «Нового направления русской духовной музыки». Термин предложил С. А. Рачинский в статье «Народное искусство и сельская школа», касаясь Литургии св. Иоанна Златоуста П. И. Чайковского (1878). См.: *Рачинский С. А.* Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; вступ. статья, подгот. текста и коммент. М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 3 С. 357.

[6] *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Знак, 2006. С. 60.

Херувимские Кастальского стали подлинным «Кастальским ключом» для написания подобных сочинений русскими композиторами в XX—XXI веках: митрополитом Иларионом (Алфеевым), архимандритом Нафанаилом (Бачкало), архимандритом Матфеем, о. Сергием Трубачёвым, А. А. Третьяковым и другими.

Исключительно яркое проявление они нашли в Херувимских митрополита Илариона (Алфеева) (одна из которых даже написана на тему И. С. Баха!).

Достижением Херувимских митрополита стало выражение в них непостижимых глубин духа. Показательно, что, комментируя образный строй Херувимской (ее архетипический облик), композитор приводит фрагмент из описания таинственного видения пророка Иезекииля:

«„Херувимы же стояли по правую сторону дома... и облако наполняло внутренний двор... И шум от крыльев Херувимов слышен был даже на внешнем дворе, как бы глас Бога Всемогущего, когда Он говорит... И видно было у Херувимов подобие рук человеческих под крыльями их. И видел я: и вот четыре колеса подле Херувимов, по одному колесу подле каждого Херувима, и колеса по виду как бы из камня топаза. И по виду все четыре сходны, как будто бы колесо находилось в колесе. Когда шли они, то шли на четыре свои стороны; во время шествия своего не оборачивались, но к тому месту, куда обращена была голова, и они туда шли... И все тело их, и спина их, и руки их, и крылья их, и колеса кругом были полны очей...“ (Иез. 10: 3, 5, 8—12)»[1].

Таким образом, Херувимская Глинки стала зерном («желудем») развертывания Херувимских в России. Важно подчеркнуть, что это развертывание, в общем виде, выражалось в наполнении Херувимских ангелоподобным пением.

Действительно, ангелоподобное пение в Херувимских зазвучало все возвышеннее и краше и, наконец, в полную силу[2]. Этот момент стал моментом рождения русской музыки[3].

---

[1] *Иларион (Алфеев), митр.* Литургия: Исторический и богословский комментарий к Литургиям Иоанна Златоуста и Василия Великого. М.: Познание, 2019. С. 425—426. Не наводят ли эти образы Иезекииля своей таинственностью на текст русского духовного стиха «Голубиная/Глубинная книга» (XV—XVI века)?

[2] См.: *Лосский В. Н.* Богословские основы церковного пения // *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов, 1994. С. 233—238; *Лосский Н. В., свящ.* Очерк богословия литургической музыки. Православный взгляд: Пер. с фр. М.: Познание, 2021; и др. Не всем это нравилось. Так, негативное отношение к отмеченной тенденции выразил И. А. Гарднер (*Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. М.: Православ. Свято-Тихонов. богослов. ин-т, 2004. Т. 2. С. 495).

[3] Да, русская музыка родилась в церкви. И, по всей видимости, в творчестве композиторов конца XIX — начала XX века, получивших соответствующий импульс от М. И. Глинки. Вместе с тем надо сказать, что с глинкинской поры композиторы, писавшие музыку для церкви, переносили вибрации, дыхание этой музыки и в свои светские сочинения. Так делали Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов... Вот, например, что пишет В. В. Медушевский о «Вокализе» С. В. Рахманинова: «В нежном плаче покаянной любви... Вокализа... (на. — *А. К.*) ниспадения мелодии отвечают подъемы, в коде сокрушенный плач просветляется контрапунктом, возводящим в Небесный мир — по обетованию (ср. Мф. 11: 28)... Здесь... сущностное начало музыки православной цивилизации... Небо аккомпанирует душе, а душа внимает ободрениям Неба...» (*Медушевский В. В.* Духовный анализ музыки: В 2 ч. М.: Композитор, 2016. С. 352—353).

Но что такое русская музыка, впитавшая в себя ангелоподобное пение? — молитва. Осознавая это, можно с уверенностью заявить, что *в России музыка, в ее истинном воплощении, есть молитва*[1].

## Итог

Итак, существуют три модели музыки — западная, восточная и российская. А значит, имеются три пути постижения фундаментальных начал музыки (читатель, безусловно, догадывается, к какому пути склоняется автор данной статьи). Пути разные. Возможно ли их пересечение? Думаем, возможно, ведь это три пути Одного Человека — Жителя Земли...

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / Подгот. текста, пер. и коммент. С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2019. 428 с. (Памятники музыкальной науки).
2. *Васильченко Е. В.* Звук в системе культуры мировых цивилизаций: Учебное пособие. М.: РУДН, 2013. 233 с.
3. *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Учебное пособие. М.: РУДН, 2001. 406 с.
4. *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. М.: Православ. Свято-Тихонов. богослов. ин-т, 2004. Т. 2. 526 с.
5. *Глинка М. И.* Записки / Подгот. [и предисл.] А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217 с.
6. *Данилов Ю. А.* Иоганн Кеплер и его «Гармония мира» // Узоры симметрии: Сборник материалов / Под ред. М. Сенешаль, Дж. Флека; пер. с англ Ю. А. Данилова. М.: Мир, 1980. С. 256—269.
7. *Денисова И. В.* Совместимы ли концерт и молитва? Церковно-певческая культура XVIII—XIX веков // Церковное слово. Минск, 2001. № 8. URL: http://sppsobor.by/word/all-issues/2985 (дата обращения: 12.04.2026).
8. *Дилецкий Н. П.* Идея грамматики мусикийской. М.: Музыка, 1979. 639 с.
9. *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Христианский пастырь и христианин-художник // Богословские труды. М.: Изд-во Московской патриархии, 1996. Вып. 32. С. 278—281.
10. *Иларион (Алфеев), митр.* Литургия: Исторический и богословский комментарий к Литургиям Иоанна Златоуста и Василия Великого. М.: Познание, 2019. 766 с.
11. *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. М.: Знак, 2006. С. 49—68.


[1] Именно такое понимание музыки утверждают в своих работах русские мыслители, философы начиная с Нила Сорского и заканчивая Н. О. Лосским, И. И. Лапшиным, Е. Н. Трубецким, П. А. Флоренским и другими. См.: *Клюев А. С.* Русские философы о музыке // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212—225 (В переводе: *Klujev A.* Russian philosophers about music*:* 1) Proceedings of the International Science Conference „Science. Education. Practice“ (May 5, 2023). Delhi, 2023. P. 40—46; 2) [El.] Ethicsacademy.co.in. 2023.24.07; 3) [El.] Homo Universalis. 2025.25.04; 4) [El.] Sindh Courier. 2025.27.04; 5) [El.] Polis Magazino. 2025.14.05).

12. *Клюев А. С.* Русские философы о музыке // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. Вып. 2. С. 212—225.
13. *Кузьмин В. И., Галуша Н. А.* Гармония сфер Пифагора. Вариант количественной реконструкции // Системные исследования. Ежегодник 2000. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 68—121.
14. *Кузьмин В. И., Галуша Н. А.* Гармония сфер Пифагора. Единые ритмы природы. М.: [б. и.], 2001. 142 с.
15. *Кутузов Б. П.* Русское знаменное пение. 2-е изд. М.: А. В. Рублев, 2008. 304 с.
16. *Левандо П. П.* «Херувимская песнь» Глинки // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы: Сборник научных трудов / Ред. П. А. Подболотов. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 11—28.
17. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика // Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Античная музыкальная эстетика. М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2023. С. 279—526.
18. *Лосский В. Н.* Богословские основы церковного пения // *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов, 1994. С. 233—238.
19. *Лосский Н. В., свящ.* Очерк богословия литургической музыки. Православный взгляд: Пер. с фр. М.: Познание, 2021. 104 с.
20. *Лысенко В. Г.* Слог Ом в индийской культуре: от устной традиции к письму // Труды Русской антропологической школы / Гл. ред. И. А. Протопопова. М.: РГГУ, 2012. Т. 10. С. 48—60.
21. Мандукья упанишада // Упанишады: В 3 кн. / Пер. с санскр., предисл. и коммент. А. Я. Сыркина; отв. ред. Т. Я. Елизаренкова. М.: Наука, 1992. Кн. 2. С. 199—202.
22. *Медушевский В. В.* Духовный анализ музыки: В 2 ч. М.: Композитор, 2016. 630 с.
23. *Металлов В. М., свящ.* Очерк истории православного церковного пения в России. 4-е изд., испр. и доп. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1915. XVI, 150 с.
24. *Морозова Т. Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. 443 с.
25. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлова, В. П. Шестакова; вступ. статья к разделам и примеч. А. В. Михайлова. М.: Музыка, 1981. Т. 1. 415 с.
26. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 574 с.
27. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
28. Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М.: Музыка, 1973. 244 с.
29. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. 414 с.
30. *Рачинский С. А.* Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; вступ. статья, подгот. текста и коммент. М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 3. С. 348—360.
31. *Семенцов В. С.* Проблемы интерпретации брахманической прозы. Ритуальный символизм. М.: Наука, 1981. 181 с.
32. *Серегина Н. С.* Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Галарт+, 2017. 398 с.
33. *Сыркин А. Я.* Некоторые проблемы изучения упанишад. М.: Наука, 1971. 290 с.
34. *Хан Х. И.* Мистицизм звука [Сб.]. М.: Сфера, 1997. 328 с.
35. Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. / Сост. и авт. предисл. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 2. 639 с.
36. *Ямвлих.* О Пифагоровой жизни / Вступ. статья и пер. с древнегреч. И. Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2002. 192 с.

37. *Beck G. L.* Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition. Columbia: University of South Carolina Press, 2012. 245 p.
38. *Beck G. L.* Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound. Columbia: University of South Carolina Press, 1993 (Delhi, 1995). 290 p.
39. *Godwin J.* The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68, No 3. P. 373—389.
40. *Kivy P.* Music Alone: Philosophical Reflections on Purely Musical Experience. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 226 p.
41. *Lange A. von.* Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre. Bd. I. Freiburg i. Br.: Novalis, 1956. 375 S.
42. *Rowell L.* Music and Musical Thought in Early India. Chicago: University of Chicago Press, 2015. 429 p.
43. *Steiner R.* Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1975. 192 S.
44. *Te Nijenhuis E.* Indian Music: History and Structure. Leiden: E. J. Brill, 1974. 142 p.
45. *Werner K.* A Popular Dictionary of Hinduism. Chicago: NTC Pub. Group, 1997. 185 p.

УДК 782.1 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_23

# О названии оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя»

**ОГАРКОВА НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА**
*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,*
*Российский институт истории искусств*
*(Санкт-Петербург, Россия)*

*E-mail: natalia.ogarkova-2@yandex.ru*

**Аннотация**

Тема названия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя» — «Смерть за Царя» оказалась в центре внимания императорского двора, театральной дирекции, литераторов, критиков уже при жизни Глинки и в течение XIX—XXI веков сохраняла свою актуальность. Задача статьи — на основе анализа архивных документов, периодических изданий, мемуарного и эпистолярного наследия, текста либретто и партитуры оперы проследить путь, по которому шествовала опера от «Ивана Сусанина» к «Жизни за Царя»; и роль в этом процессе императорского двора, дирекции театров, цензуры, автора либретто и Глинки.

**Ключевые слова**

М. И. Глинка, «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя», название, критика, цензура, либретто, партитура

**Для цитирования**

*Огаркова Н. А.* О названии оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя» // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 23—44.

# On the Title of Mikhail Glinka's Opera *Ivan Susanin — A Life for the Tsar*

**OGARKOVA NATALIYA A.**
*Doctor in Arts, Leading Researcher,*
*Russian Institute for the History of the Arts*
*(Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: natalia.ogarkova-2@yandex.ru*

**Abstract**

The theme underlying the title of Mikhail Glinka's opera *Ivan Susanin — A Life for the Tsar* attracted the attention of the Imperial court, the Theatre Directorate, men of letter and critics even during Glinka's lifetime and retained its relevance throughout the 19th—21st centuries. The article aims to trace the path followed by the opera in the process of its transformation from *Ivan Susanin* to *A Life for the Tsar*, drawing on the analysis of archival documents, periodic editions, memoirs and

epistolary legacy as well as the opera's libretto text and score. The author explores the role played by the Imperial court, the Theatre Directorate, censorship, the author of the libretto and Glinka himself in this process.

**Keywords**

Mikhail Glinka, *Ivan Susanin — A Life for the Tsar*, title, reviews, censorship, libretto, score

Название произведения, данное его автором, — не случайно и о многом может сказать читателю, слушателю, зрителю о теме, идее, содержании творения. Выбор названия определяют — время, место, жанр, стиль, культурный контекст, мода. В. В. Набоков в романе «Прозрачные вещи» от имени главного героя так формулирует проблему названия литературных произведений: «Читатели не догадываются, что названия бывают двух типов. Названия первого типа тупой автор и умный издатель придумывают, когда книга уже написана. Это просто этикетка, намазанная клеем и пристукнутая кулаком, чтобы держалась. Таковы названия большей и худшей части бестселлеров. Но бывают заглавия и другого рода. Такое заглавие просвечивает сквозь книгу, как водяной знак, — оно рождается вместе с книгой; автор настолько привыкает к нему за годы, пока растет стопка исписанных страниц, что оно становится частью всего и целого»[1].

Сюжет о замене названия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» на «Жизнь за Царя» и посвящении ее императору Николаю I на первый взгляд общеизвестен. Основной источник этой информации — краткое высказывание композитора, запечатленное им в «Записках» (без указания даты). «Чрез содействие (Александра Михайловича. — *Н. О.*) Гедеонова я получил позволение посвятить оперу мою Государю Императору; и вместо Ивана Суссанина (sic!) названа она Жизнь за Царя»[2]. Кроме названий «Иван Сусанин» и «Жизнь за Царя», известен еще один предполагавшийся вариант — «Смерть за Царя»[3].

На премьеру 27 ноября 1836 года опера вышла с названием «Жизнь за Царя» и до конца XIX — начала XX века с тем же «именем» регулярно ставилась. В советское время по идеологическим причинам заменили не только название «Жизнь за Царя» на «Иван Сусанин», но и либретто Е. Ф. Розена — на текст С. М. Городецкого; в постсоветскую эпоху от «Ивана Сусанина» отказались, вернувшись к «Жизни за Царя».

---

[1] *Набоков В. В.* Прозрачные вещи (пер. с англ. А. Долинина, М. Мейлаха) // Набоков В. В. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 375. О проблеме названий сочинений см.: *Рейсер С. А.* Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978; *Скударь С. В.* Название (заглавие) литературного произведения. Размышления редактора // Вестник Московского университета. 2010. Серия 10. Журналистика. 2011. № 2. С. 61—68.

[2] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 96. Глинка М. И. Записки (1804—1854). Автограф. Л. 107. См.: *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1 / Подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. С. 274.

[3] См., например: *Чернов К. Н.* «Жизнь за царя». Опера М. И. Глинки. Тематико-эстетический очерк. М.: П. Юргенсон, 1907. С. 13; *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 388, примечание 203.

Каковы были причины смены названия оперы с «Ивана Сусанина» на «Жизнь за Царя»? От кого исходила эта инициатива, когда это случилось и принимал ли в этом участие Глинка?

В литературе XIX — начала XX века фактология по поводу названия оперы редко, но встречается. Так, П. П. Веймарн[1] привел информацию о том, что название «Иван Сусанин» первоначально исходило от государя Николая Павловича, затем его зачеркнувшего и надписавшего «Жизнь за Царя»[2]. На три варианта названия указал К. Н. Чернов[3]: «Одни утверждали, что опера была посвящена Николаю I под первоначальным ея наименованием: „Иван Сусанин“. Государь собственноручно зачеркнул название и надписал: „Жизнь за Царя“. Другие, — что будто-бы Жуковский переименовал ея в „Смерть за Царя“, а Государь затем уже заменил слово — „смерть“, словом — „жизнь“»[4]. Но и Веймарн, и Чернов согласились с версией Л. И. Шестаковой, отвергнувшей как «Ивана Сусанина», так и «Смерть за Царя», и утверждавшей, что брат сам назвал оперу «Жизнь за Царя» по совету В. А. Жуковского[5]. А. И. Пузыревский[6] кратко указал на некий процесс смены названия с «Ивана Сусанина» на «Жизнь за Царя», приписав последнее название Н. В. Кукольнику: «Опера поступила на театр и репетировалась под именем „Ивана Сусанина“ и только за неделю до представления (17—18 ноября), по ходатайству Глинки и с высочайшего соизволения, переименована в „Жизнь за царя“. Название это придумано [Н. В.] Кукольником»[7].

После премьеры оперы 21 февраля 1939 года с новым либретто С. М. Городецкого название «Иван Сусанин» надолго закрепилось как на сцене, так и в научных трудах[8]. Тем не менее о проблеме названия оперы изредка упоминалось. Так, В. В. Протопопов и Т. Н. Ливанова, обратив внимание на информацию в газете «Северная пчела»[9] по поводу приобретения в собственность

---

[1] *Павел Платонович Веймарн* (1857—1905) — композитор, музыкальный критик.

[2] *Веймарн П. П.* Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». СПб.: Тип. Торгового дома Степанова и К., 1886. С. 11.

[3] *Константин Николаевич Чернов* (1865—1937) — композитор, пианист, музыкальный критик.

[4] *Чернов К. Н.* «Жизнь за царя». С. 13.

[5] См.: *Веймарн П. П.* Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». С. 13.

[6] *Алексей Ильич Пузыревский* (1855—1927) — теоретик музыки, профессор Санкт-Петербургской консерватории.

[7] *Пузыревский А. И.* Как была встречена современниками опера «Жизнь за царя» (С подлинной рукописи М. И. Глинки, находившейся у Н. В. Кукольника) // Дело. 1886. № 7. С. 85—100.

[8] См., например: *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. М.: Изд-во АН СССР, 1961; *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 12 (А, Б): «Иван Сусанин». Партитура / Подгот. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1965; *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978.

[9] Смесь. О новом общеполезном заведении // Северная пчела. 1836. 12 сент. № 209. С. 853—856.

оперы издательской фирмой Снегирева, утверждали: «Характерно, что здесь еще нет нового названия — „Жизнь за царя“, но уже не указывается и глинкинское — „Иван Сусанин“. Переименование оперы сначала в „Смерть...“, а потом, по приказу Николая I, в „Жизнь за царя“ („отдавший жизнь за государя не умирает“ — будто бы сказал он) произошло помимо желания Глинки. Новое название долго не прививалось, и в различных документах того времени, даже и значительно позже премьеры, постоянно встречаем первое, глинкинское название оперы»[1]. В 1973 году А. С. Ляпунова в комментариях к «Запискам» Глинки внесла по поводу названия оперы некоторые уточнения: «Первоначально опера называлась „Иван Сусанин“. Именно под этим названием она упоминается в современной Глинке переписке (до постановки). В рукописи (имеется в виду автограф партитуры. — *Н. О.*) этого названия нет. Затем она была названа „Смерть за царя“ и окончательно переделана — „Жизнь за царя“. На заглавном листе рукописной партитуры эпилога рукой Глинки приписано: „Епилог (последняя сцена) оперы Жизнь за царя“»[2].

В советскую эпоху в переизданиях статей XIX века, посвященных опере Глинки, название «Жизнь за Царя» из оригиналов редакторами вытеснялось и произвольно заменялось на «Иван Сусанин» без каких-либо комментариев. Нарушалась неприкосновенность авторского текста. Так, подобной операции подверглись статьи В. Ф. Одоевского в издании «Музыкально-литературное наследие» 1956 года, из которых «Жизнь за Царя» исчезла, но появился «Иван Сусанин»[3]. Для сравнения приведу титулы статей Одоевского, опубликованных в газете «Северная пчела» и в издании 1956 года: «Письма(о) к любителю музыки об опере г. Глинки: *Жизнь за Царя*»[4] — «Письмо (sic) к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин»[5]; «Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки, *Жизнь за Царя*, или Сусанин»[6] — «Второе письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин»[7]; «Новая Русская опера: Ж и з н ь  з а  Ц а р я. Музыка соч. г. Глин-

[1] *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка: Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955. Т. 1. С. 176; также см., например: *Глинка М. И.* Летопись жизни и творчества / Сост. А. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1955. С. 110 и др.

[2] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 388, примечание 203.

[3] *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. статья, примеч. Г. Б. Бернардта. М.: Музгиз, 1956.

[4] *[Одоевский В. Ф.].* Письма(о) к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за Царя // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280. С. 1117—1118; название оперы, выделенное курсивом или разрядкой, соответствует указанным источникам.

[5] *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 118—119.

[6] *[Одоевский В. Ф.].* Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки, Жизнь за Царя, или Сусанин // Северная пчела. 1836. 15 дек. № 287. С. 1145—1148; 16 дек. № 288. С. 1149—1152.

[7] *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 119—126.

ки, слова барона Розена (Посвящается М. П. М....му»[1] — «Новая русская опера: Иван Сусанин. Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена (Посвящается М. П. М....му)»[2]; «О новой сцене в опере „Ж и з н ь  з а  Ц а р я“, соч. М. И. Глинки»[3] — «О новой сцене в опере „Иван Сусанин“, соч.[инение] М. И. Глинки»[4]. Произвольные исправления названия оперы с «Жизни за Царя» на «Иван Сусанин» представлены в републикации письма Одоевского к В. В. Стасову[5]. И в текстах статей Одоевского «Жизнь за Царя» нередко менялась на «Ивана Сусанина».

Подобная путаница с названиями оперы иногда приводила к неточностям авторов, цитировавших материалы книги «Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие». Так, Л. Н. Киселева в статье «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)», ссылаясь на статью Одоевского «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин», опубликованную в «Музыкально-литературном наследии», отмечала, что первоначально опера называлась «Иван Суссанин» (sic!)[6]. Но оригинал статьи Одоевского впервые был напечатан в газете «Северная пчела» с названием «Жизнь за Царя».

В переписке П. И. Юргенсона и М. А. Балакирева 1880 года опера отмечена как «Жизнь за Царя»[7]. Но в примечаниях к письмам и в сопроводительной статье «Краткий обзор истории издания произведений М. И. Глинки» (составители В. А. Киселев, А. С. Ляпунова) «Жизнь за Царя» заменили на «Ивана Сусанина»[8].

В постсоветскую эпоху о названии оперы с разной степенью подробностей упоминалось. Так, Л. Н. Киселева обратила внимание на то, что название «Смерть за Царя» было отклонено по указанию императора, проявившего в дан-

---

[1] *Невский В. [Одоевский В. Ф.].* Новая русская опера: Жизнь за Царя. Музыка сочинения г. Глинки, слова барона Розена (Посвящается М. П. М....му)» // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 30 янв. № 5. С. 43—45.

[2] *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 126—130. И в тексте статьи название «Жизнь за Царя» заменено на «Иван Сусанин».

[3] *[Одоевский В. Ф.].* О новой сцене в опере «Ж и з н ь  з а  Ц а р я», соч. М. И. Глинки // Литературные прибавлениях к «Русскому инвалиду». 1837. 9 дек. № 41. С. 404.

[4] *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 147—148.

[5] См.: *[Одоевский В. Ф.].* Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского с примечаниями В. В. Стасова // Ежегодник императорских театров. 1892/93. СПб., 1894. С. 472—484; *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 229—233.

[6] *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник 2 / Сост. Е. В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1997. С. 300, примечание 35.

[7] *Балакирев М. А.* Переписка с издательством Юргенсона / Сост. В. А. Киселев, А. С. Ляпунова. М.: Музгиз, 1958. С. 369—386.

[8] Там же.

ной ситуации «идеологическую и эстетическую чуткость»[1]. Е. В. Фролова выделила как единственно верное название — «Жизнь за Царя»: «Даже если название „Жизнь за Царя“ не было изобретено самим Глинкой, оно было подсказано условиями культуры того времени. Но если композитор еще в „Первоначальном плане“ оперы отметил, что Сусанин решил „жертвовать собою для спасения царя и отечества“, следовательно, он разделял такую точку зрения на подвиг своего героя. Название „Жизнь за Царя“ наиболее адекватно передает содержание произведения. Оно напоминает о культурно-исторической ситуации, в которой Глинка писал свое сочинение, а главное, заставляет подразумевать в качестве словесного текста оперы уникальное либретто Розена, бесценное, прежде всего с музыкальной точки зрения, отражающее авторскую волю композитора»[2].

Анализ «сусанинского сюжета» в советскую эпоху — проблема названия оперы и процесс ее трансформации в угоду новой идеологии — представлен в книге М. Г. Раку[3].

Глинка, безусловно, проявил авторскую волю, выпустив оперу на сцену с названием «Жизнь за Царя». Им оно авторизовано и закреплено многолетней сценической практикой XIX века. Тем не менее хотелось бы проследить многострадальный путь, по которому шествовала опера от «Ивана Сусанина» к «Жизни за Царя», что в перспективе дает возможность прояснить логику творческого процесса композитора.

Сюжет, по словам Глинки, ему предложил В. А. Жуковский: «Когда я изъявил свое желание приняться за Русскую оперу, Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет: Ивана Суссанина. Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинальнаго, характерно-русскаго. Жуковский хотел сам писать слова и для пробы сочинил известные стихи: Ах не мне бедному Ветру буйному (Из трио с хором в Эпилоге)»[4].

Глинка приступил к работе над оперой с названием «Иван Суссанин» (именно так, с двумя буквами «сс» он записывал в разных материалах фамилию своего героя): в автографе «Записок»[5]; в названии и в тексте рукописи «Плана» оперы[6], в партитуре[7]. На двойное «сс» обратила внимание А. С. Ля-

[1] *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 300, примечание 35.

[2] *Фролова Е. В.* Берлинский архив М. И. Глинки. М.: Композитор, 2006. С. 12.

[3] *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 451—523.

[4] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. Глинка М. И. Записки (1804—1854). Автограф. Часть вторая. 25 Апреля 1830 до конца Ноября и начала Декабря 1836 года. Л. 83—84. Автограф Жуковского см.: ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 136. А. С. Ляпунова отмечает: «Розен в значительной степени использовал текст Жуковского, нигде не упомянув о своих заимствованиях» (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 193, примечание 5).

[5] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. 248 л.

[6] КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 29. 5 л.

[7] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. 184 л.; Ед. хр. 2. 266 л.

пунова в связи с публикацией «Плана»[1]; в упоминавшейся статье Л. Н. Киселевой также встречается имя «Иван Суссанин», но в связи с анализом текста либретто А. А. Шаховского к опере К. Кавоса «Иван Суссанин»[2], а также источников оперы Глинки[3]. Обоснованная версия имени «Иван Суссанин» представлена Е. М. Левашевым и Н. И. Тетериной: «Ведь во всех без исключения рукописях Глинки фамилия героя написана по-иному, а именно — Суссанин — то есть с двумя буквами „сс“ в середине слова (что напрямую подтверждает версию костромских краеведов о сиротстве не только Вани, но и его приемного отца — заглавного героя оперы)»[4].

«План» оперы Глинка составил в конце 1834-го — начале 1835-го года, указав название: «Иван Суссанин. / (зачеркнуто: Националь[ная]) Отечественная Героико- / трагическая опера в 5 действиях / или частях»[5]. Текст сохранился в виде чернового автографа первых трех действий с зачеркиваниями отдельных слов, надстрочными записями, комментариями на полях, но по неизвестным причинам текст остался Глинкой незавершенным. После смерти Глинки он неоднократно издавался, но из названия «Иван Сусанин» исчез, а взамен появилась «Жизнь за Царя»: «План первых трех действий оперы „Жизнь за Царя“ с подлинной рукописи М. И. Глинки»[6], «Первоначальный план „Жизни за Царя“»[7]. Безусловно, к моменту этих публикаций опера шла на сцене как «Жизнь за Царя», но в руках издателей находился подлинник рукописи Глинки![8]

---

[1] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 29. Отмечу, что в тексте публикации имя героя указано — «Сусанин».

[2] Премьера состоялась в Петербурге 19 октября 1815 года. Печатный текст либретто Шаховского датирован 15-м октября и предваряется «приношением» (посвящением) оперы императору Александру I, датированным 20-м октября, с цензурным разрешением 21 октября. Так что либретто, по-видимому, было опубликовано позднее даты премьеры.

[3] *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет). С. 284—287.

[4] *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Современное образование и проблемы музыкального образования. М.: ГИИ, 2019. С. 7.

[5] КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 29. 5 л.

[6] *[Глинка М. И.].* План первых трех действий оперы «Жизнь за Царя», с подлинной рукописи М. И. Глинки // Музыкальный сезон. 1870. № 8; *Веймарн П. П.* Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». С. 11.

[7] *[Шестакова Л. И.].* Михаил Иванович Глинка. Первоначальный план «Жизни за Царя». Сообщила Л. И. Шестакова, рожденная Глинка. С примечаниями и предисловием В. В. Никольского // Русская старина. 1881. Т. 30. Янв. С. 173—180.

[8] Близкие к содержанию рукописи Глинки титулы публикаций в советскую эпоху как «План первых трех действий оперы „Иван Сусанин“» представлены в редакции В. М. Богданова-Березовского (*Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы / Ред. В. М. Богданова-Березовского, коммент. А. Орловой. Л.; М.: Музгиз, 1952. С. 305—314); А. С. Ляпуновой (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 7, 29—33, 192—193).

Автограф либретто Е. Ф. Розена мог что-либо уточнить в истории с названием оперы, но он не сохранился, за исключением небольшого фрагмента с пометами Глинки, датированного 1835/36 годом, где о названии оперы никаких сведений нет[1].

В автографе партитуры редкие опознавательные знаки по поводу названия оперы — встречаются[2]. На титульном листе интродукции названия оперы нет. Глинка указал только дату начала работы над партитурой: «Действие 1-е Часть 1-я / С.-Петербург 27 августа 1835 года»[3]. Краткие пометы, намекающие на название оперы, обнаруживаются на титульном листе 2-й части 1-го действия: «Действие 1-е / Часть вторая» (запись чернилами неизвестной рукой). Над заглавием (неизвестной рукой) карандашом приписано: «Жизнь за Царя»; слово «вторая» зачеркнуто и вставлено — «2-я»[4].

По-видимому, некая подсказка была на титульном листе 2-го действия, но название, неизвестно кем и когда, было выскоблено[5]. Отчетливое название оперы, записанное рукой Глинки, есть на титульном листе Эпилога: «Епилог (последняя сцена) оперы Жизнь за царя»[6], и повторяется далее, над нотным текстом хора «Славься»[7].

Глинка приступил к работе над оперой «Иван Сусанин» по своему «Плану», не помышляя о какой-либо замене ее названия. Так же как Розен писал либретто, ориентируясь на глинкинский «План». В течение весны 1835 года (апрель—май) Розен, по словам Глинки, «изготовил слова 1-го и 2-го акта»[8]. Зимой 1835/36 года Глинка занимался сценой «в лесу с поляками», отмечая, что по его «Плану» «развитие <...> этой сцены вполне принадлежит баро-

[1] ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 14.

[2] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1, 2. Рукопись представляет собой два тома, в свое время оформленных в кожаные переплеты коричневого цвета, с золотым тиснением на верхней крышке: «Автографы Михаила Ивановича Глинки. I.», ниже заголовка — «принадлежат В. П. Энгельгардту» (ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1); «Автографы Михаила Ивановича Глинки. II.», ниже заголовка — «принадлежат В. П. Энгельгардту» (ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2). Рукопись оперы представляет собой черновой автограф; имеются зачеркивания, наклейки, пятна лиловых чернил; текст сброшюрован по частям. Текст увертюры переписан рукой неустановленного лица, бóльшая часть № 13 — К. Ф. Гемпелем.

[3] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. Л. 1.

[4] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. Л. 128.

[5] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 1. Об этом факте упомянула А. С. Ляпунова. См.: *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 52.

[6] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 227.

[7] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 236.

[8] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 86. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 267.

ну Розену»[1]. «Работа шла успешно. Всякое утро сидел я за столом и писал по 6 страниц мелкой партитуры той самой что у Энгельгардта. По вечерам, сидя на софе, в кругу семейства и иногда немногих искренних приятелей, я мало принимал участия во всем меня окружавшем, я весь был погружен в труд, и хотя уже много было написано, оставалось еще многое соображать, и эти соображения требовали не мало моего внимания; надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое»[2].

В это же время опера в переписке современников Глинки упоминается с названием «Иван Сусанин». Н. И. Надеждин, присутствовавший на вечере у Жуковского в марте 1835 года, сообщал о том, что Глинка «сочиняет оперу: Иван Сусанин, из Русских мотивов»[3]. Н. В. Кукольник в письме к Е. Т. Лазаревой из Петербурга в Николаев 24 ноября того же года отмечал: «Готовится истинное чудо <...> музыка М. Глинки „Ив.[ан] Сусанин“; необыкновенно русская музыка, необыкновенно занимательная»[4]. П. А. Вяземский 30 ноября сообщал А. И. Тургеневу о том, что Глинка пишет «новую оперу <...>, русскую национальную оперу: „Ивана Сусанина“»[5]. Между 14/26 апреля и 29 апреля/11 мая 1836 года Глинка получил рукопись статьи Н. А. Мельгунова «М. И. Глинка и его музыкальные сочинения», где автором представлена опера «Иван Сусанин», «которая докажет, до какой степени он (Глинка. — *Н. О.*) выполнил мысль и мечту свою»[6].

Весной 1836-го, на стадии подготовки оперы к сцене, она продолжала жить с именем «Иван Сусанин». Работа Глинки шла при поддержке друзей, его труду содействовали многие. Сложившаяся практика показа новой музыки в атмосфере домашнего и салонного музицирования включала (кроме любимых и популярных) демонстрацию новых сочинений, в том числе и опер. Глинка был заинтересован в показе фрагментов «Сусанина» музыкантам, друзьям: он должен был слышать до премьеры, на стадии предварительной работы, что и как звучит из им написанного. Так, Г. Я. Ломакин приводил «певчего Беликова (soprano), чтобы пробовать арию: Не о том скорблю, ри-

---

[1] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 93. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 269. О процессе совместной работы Глинки и Розена см.: *Лащенко С. К.* М. И. Глинка и Е. Ф. Розен // Искусство музыки. Теория и история. 2020. № 22—23. С. 156—213.

[2] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 93.

[3] Цит. по: *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы / Текстол. подгот. В. М. Богданова-Березовского и А. С. Ляпуновой; вступ. статья В. М. Богданова-Березовского; общие коммент. А. А. Орловой; коммент.-очерки А. С. Ляпуновой. Л.; М.: Музгиз, 1953. С. 94.

[4] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2. С. 100.

[5] Там же.

[6] *Мельгунов Н. А.* М. И. Глинка и его музыкальные сочинения // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 163.

турнель которой играл на флейте Тихменев»[1]. В особняке князя Н. Б. Юсупова (набережная реки Мойки, д. 94) 1 февраля 1836 года состоялась первая частная репетиция 1-го действия «Ивана Сусанина»[2], что дало Глинке возможность проверить «эффект инструментовки», оказавшийся, по его словам, вполне «удовлетворительным»[3].

10 марта того же года в салоне графа М. Ю. Виельгорского состоялась 2-я частная репетиция 1-го действия «Сусанина»: кроме друзей, присутствовал директор императорских театров А. М. Гедеонов, не случайно приглашенный Виельгорским, заинтересованным в продвижении оперы на сцену[4].

Результат репетиций — обсуждение оперы «Иван Сусанин» в среде «знатоков», советы композитору, что и как в опере улучшить, какие темы включить и др. В дальнейшем он прислушался к «двум дельным замечаниям» Виельгорского по поводу коды в интродукции и хора № 3 (сцена Сусанина). Коду по совету графа он «*приделал*», а в «*хоре на сцене*» поменял динамику от крещендо к фортиссимо, что ему в целом понравилось, так как «явление жениха от того стало несравненно торжественнее»[5].

К. Майер давал советы по инструментовке и «навел» композитора «на фигуру аккомпанемента в Мазурке»[6].

«Проба» «Сусанина» у Виельгорского оказалась вполне успешной; пошли, по словам Глинки, «хлопоты и сплетни», и ему «надлежало добиться принятия оперы» Дирекцией императорских театров[7]. В результате состоялся договор Глинки с Гедеоновым (по-видимому, в устной форме) о «некоем условии о доставлении <...> оперы поактно», о чем Глинка сообщал в письме матери, Евгении Андреевне Глинке, 1 мая 1836 года[8].

«Условие» с Гедеоновым могло быть сделано не позднее 15 марта, поскольку в том же письме матери Глинка указал на то, что переговоры с ди-

---

[1] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 93. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 269—270.

[2] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А) / Подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. С. 61, примечание 1.

[3] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 94. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 270.

[4] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинки. Записки. Часть 2-я. Л. 95—96. Глинка писал А. С. Даргомыжскому 5 марта 1836 года: «Гр.<аф> Вельегорский [sic!] сильно хлопочет о пробе моей оперы <...>» (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А). С. 63).

[5] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 95—96. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 273.

[6] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 98. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 271.

[7] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 99. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 271.

[8] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А). С. 65.

ректором состоялись еще при ней, то есть во время пребывания Евгении Андреевны в Петербурге в первой половине марта. (Она также присутствовала на репетиции «Сусанина» у Виельгорского и покинула столицу в середине марта[1].)

То, что Гедеонов согласился принимать оперу «поактно», а не полную партитуру, и отдал распоряжение переписчикам приступить к работе, — свидетельство его заинтересованности в скором завершении работы по подготовке оперы к премьере.

8 апреля 1836 года Глинка подал прошение на имя Гедеонова о принятии «Ивана Сусанина» на сцену. Автограф документа не обнаружен, но его текст известен по публикации М. О. Петухова[2], располагавшего копией, полученной им от Д. И. Ребезова[3]. Оригинал копии не обнаружен, но есть основания полагать, что представленное Петуховым прошение Глинки обладает явными признаками достоверности. Ребезов являлся служащим III отделения Собственной его императорского величества канцелярии (с 1857-го по 1859 год); через его руки проходили документы, поступавшие в цензуру. Так что вряд ли прошение, хранившееся в архиве канцелярии и переданное им Петухову, могло быть скопировано неточно.

Текст прошения не раз публиковался[4], но приведу его еще раз:

Ваше Превосходительство Милостивый Государь! Имея честь представить при сем оперу мною сочиненную, всепокорнейше прошу оную, буде окажется достойную принять на сдешний театр. Кондиции отдаю совершенно на благоусмотрение Вашего Превосходительства, считая однакоже (sic!), необходимым довести до сведения Вашего, что опера сия в настоящем ее виде может быть дана токмо на С.-Петербургском театре, ибо писав оную я соображался с голосами певцов сдешней (sic!) труппы. И потому вынужденным нахожусь обратиться к Вашему Превосходительству с всепокорнейшею просьбою об исходатайствовании у Высшего начальства, чтобы представляемая мною опера принадлежала токмо репертуару С.-Петербургских театров; Дирекция же Московских театров не могла распоряжаться оною без моего руководства, ибо без весьма значительных переделок для приспособления ролей к голосам тамошних певцов, сию оперу невозможно дать на Московском театре.

---

[1] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А). С. 63—64 (см. комментарии к письму Глинки С. А. Соболевскому).

[2] *Михаил Онисифорович Петухов* (1843—1895) — критик, переводчик, автор музыкально-критических статей и книг.

[3] Дмитрий Иванович Ребезов (4 октября 1818 — 9 июня 1893), обучался в Императорской Академии художеств с 1827 года; получил звание художника 14 класса (1856), надворный советник.

[4] Публикации копии см.: *Веймарн П. П.* Михаил Иванович Глинка: Биографический очерк. М.: У П. Юргенсона, 1892. С. 88; *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2. С. 652; *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б) / Подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. С. 230—232.

С искренним почтением и совершенною преданностию имею честь быть Вашего Превосходительства Милостивый Государь всепокорнейший слуга

М и х а й л а  Г л и н к а.

8-го апреля 1836 года[1].

К «прошению» Глинка приложил партитуру («имею честь представить при сем оперу»), которая в это время продолжала жить с именем «Иван Сусанин». К публикации копии прошения Петухов сделал следующее пояснение: «Из труда Д.[митрия] И.[вановича] Ребезова[2], равно как из „Записок“ Глинки, изданных редакцией „Русской старины“, видно, что эта опера до посвящения ея, чрез посредство А. М. Гедеонова, покойному государю Николаю Павловичу, носила название „И в а н  С у с а н и н“, и что было бы ошибочно предполагать, что она уже получила название „Жизнь за Царя“, когда была набросана вчерне»[3].

В прошении Глинка подчеркнул, что «кондиции» отдает «на благоусмотрение» директора. Решение об оплате труда композиторов принимал Гедеонов, и Глинка надеялся, что его работа в итоге будет оплачена (сло́ва «безвозмездно» в прошении нет). Позднее, к концу лета, в «подписке» А. Л. Неваховичу[4] Глинка с некоторым раздражением упомянул о том, что его «обязали <...> подпискою не требовать за оперу никакого вознаграждения» и что «таковую подписку» дал он «секретарю Гедеонова А. Л. Неваховичу на квартире Н. Кукольника, у Синяго моста в доме Гавриловой (набережная реки Мойки, д. 70»[5].

Что касается вознаграждения, от которого Глинка поневоле отказался, то причины этого шага кроются в сложившейся практике общения Дирекции императорских театров с композиторами, не состоявшими на ее службе. Гедеонов осторожно относился к произведениям «дилетантов» и не торопился брать их сочинения на сцену, опасаясь ущерба казне своего учреждения в связи с возможными недостаточными сборами от спектаклей. Также, согласно «Положению об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами» от 13 ноября 1827 года, оплата труда авторам основывалась на принципе разделения в первую очередь «драматических произведений» (то есть литературных текстов) на 5 классов с учетом в них количества действий и оригинальности (но-

[1] Цит. по: *М. П. [Петухов М. О.].* Михаил Иванович Глинка. 8 апреля 1836 г. // Русская старина. 1883. Т. 37. С. 171—172.

[2] Д. И. Ребезов занимался созданием труда о театральных представлениях в России, собирал документы, в которых находилась и копия прошения Глинки, предоставленная им Петухову для публикации (*М. П. [Петухов М. О.].* Михаил Иванович Глинка. 8 апреля 1836 г. С. 172).

[3] Там же. С. 171.

[4] *Александр Львович Невахович* (1817—1850) — секретарь директора императорских театров А. М. Гедеонова, начальник репертуарной части.

[5] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 100. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 272; *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). С. 230—231, примечание 2.

визны) сюжета[1]. В зависимости от литературного текста, его жанра, новизны сюжета, объема (3 действия или 5 действий) определялся и гонорар композитору. Общая канва содержания «Сусанина» дирекции была известна по опере Кавоса, а концепция Глинки, жанр и музыка оперы в расчет не принимались.

Обратившись с «всепокорнейшею просьбою» к театральному начальству, Глинка не случайно просил о включении «Сусанина» только в репертуар Санкт-Петербургских театров, так как ее постановка на московской сцене потребовала бы от него «весьма значительных переделок для приспособления ролей к голосам тамошних певцов»[2]. Просьба Глинки была вполне оправданна: он создавал вокальные партии, ориентируясь на голосовые данные певцов Санкт-Петербургской оперной труппы. Уже с весны 1836 года на сцене Александринского театра шли репетиции отдельных сцен «Ивана Сусанина» с певцами — О. А. Петровым, В. А. Шемаевым, А. Я. Петровой-Воробьевой, Л. И. Леоновым, что не могло обойтись без распоряжения Гедеонова. Капельмейстер Кавос вел репетиции «усердно и честно, сколько мог»[3], разучивались хоры, «доканчивались» Глинкой танцы по указанию балетмейстера Титюса[4]; Жуковский объяснял декоратору А. Роллеру[5], «как устроить эффектно последнюю сцену в Кремле»[6].

С содержанием прошения Глинки от 8 апреля перекликается документ от 9 ноября 1836 года, зафиксированный в «Журнале входящим бумагам» за 1836 год. «Письмо Г.[осподина] Глинки о представлении им Партитуры Жизнь за Царя с текстом, писанным на его музыку Бароном Е. Ф. Розеном, просит поставить Оперу сию на С.[анкт]п.[етербургском] Б.[ольшом] театрах, что же касается до какого-либо вознаграждения, то он не требует онаго, и предает совершенно произведение его его (sic!) Покровительству Его Превосходительства.

Исполнение: Письмо сие приобщено к делу о принятии в Дирекцию от разных лиц пиес»[7].

---

[1] См. «О вознаграждении Сочинителям, Переводчикам драматических пиэс и опер, когда оне будут приняты для представления на Императорских Театрах» (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Л. 38—41 об.).

[2] *М. П. [Петухов М. О.].* Михаил Иванович Глинка. 8 апреля 1836 г. С. 171.

[3] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 101. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 272.

[4] *Антуан-Титюс Доши* (Antoine-Titus Dauchy; около 1780 — после 1850) — французский хореограф, работавший в Петербурге.

[5] *Андреас-Леонард (Андрей Адамович) Роллер* (Roller; 1805—1891) — немецкий декоратор, работавший в Петербурге.

[6] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 95. М. И. Глинка. Записки. Часть 2-я. Л. 95—96. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 273.

[7] РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 2328. Журнал входящим бумагам. Л. 333 об. — 334. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б) С. 231, примечание 5.

Разные и весьма далекие даты близких по смыслу документов — 8 апреля и 9 ноября — стали источником ряда вопросов у публикаторов текстов в Полном собрании сочинений М. И. Глинки: существует ли некая связь между этими документами? И если да, то почему дата 9 ноября появилась так поздно — через семь месяцев после прошения Глинки от 8 апреля и меньше чем за двадцать дней до премьеры оперы 27 ноября? Возможно, прошение Глинки датировалось не 8-м апреля, а 8-м ноября, вслед за которым последовала запись в «Журнале входящим бумагам»?[1].

На мой взгляд, датировку этих документов можно считать вполне достоверной[2]. В прошении от 8 апреля Глинка не указал название оперы, которая в это время готовилась к премьере с именем «Иван Сусанин» (на что обратил внимание и Петухов). В документе от 9 ноября зафиксировано окончательное название — «Жизнь за Царя», так как судьба оперы с начала октября развернулась в сторону от «Ивана Сусанина» к «Жизни за Царя». Об этом свидетельствует ряд документов, связанных с практикой обязательной цензуры сочинений в III отделении Собственной его императорского величества канцелярии, где опера представлена как «Жизнь за Царя».

2 октября 1836 года Контора дирекции императорских театров отправила рукопись с названием «Жизнь за Царя» в III отделение. Документ, свидетельствующий о передаче рукописи, не обнаружен, но информация о его содержании и дальнейшем ходе событий содержится в документе III отделения от 6 октября.

III отделение, «одобрив» присланную 2 октября рукопись, обратилось с просьбой исправить «отмеченные места», а затем вернуть ее на очередную проверку: «В Контору Дирекции С.-Петербургских Театров. III Отделение Собственной Его Императорскаго Величества Канцелярии честь имеет возвратить при сем одобренную к представлению пиесу под названием Жизнь за Царя, препровожденную в оное Отделение при отношении Конторы от 2го сего Октября № 4221 покорнейше просит по перемене некоторых отмеченных мест, снова сообщить эту пиесу Отделению. Статс-секретарь А. Мордвинов. № 3167. 6 октября 1836 г.»[3].

8 октября управляющий Конторой А. Д. Киреев, получив результаты экспертизы III отделения, обратился к Глинке с просьбой об исправлении фрагментов «одобренной пиесы» по замечаниям цензуры:

---

[1] *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б) С. 231—232.

[2] Дату прошения Глинки 8 апреля (без комментариев) подтвердила и А. С. Ляпунова (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 387, примечание 191).

[3] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 7266. Дело об отправлении в Цензуру разных пиес для рассмотрения, по Русской Труппе. Л. 84. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). С. 305 (в публикации документа имеются мелкие неточности).

Милостивый Государь, Михайло Иванович. III-е Отделение Собственной ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Канцелярии, одобрив представленную от вас пиесу Жизнь за Царя, заметило некоторыя места и просит, переменив оныя, сообщить снова для просмотрения. Его Превосходительство Г-н Директор приказал, препроводив к вам пиесу, покорнейше вас просить доставить оную к Нему, по перемене отмеченных мест.

С совершенным почтением и таковою же преданностию имею честь быть

Ваш, Милостивый Государь Покорнейшим слугою Александр Киреев;

№ 4319, 8 октября 1836 г.[1]

Судя по тексту документа, подписанного Киреевым, исправленную рукопись Глинка показал Гедеонову; затем она в очередной раз была отправлена в III отделение. 21 октября III отделение вернуло в Контору Дирекции рукопись с одобрением всех внесенных правок:

В контору дирекции императорских С.-Петербургских Театров III отделение собственной Его Императорскаго величества канцелярии честь имеет возвратить при сем с переменами самим сочинителем сделанными одобренную пиесу под названием Ж и з н ь  з а  ц а р я, препровожденную в оное отделение при отношении 20 сего октября за № 4465.

Статс-секретарь А. Мордвинов[2].

№ 3313

21 октября 1836[3].

О том, какие «места» отмечены цензурой и какие по ее рекомендации внесены исправления, свидетельствует документ «Протоколы русских и немецких драматических сочинений от 6 октября 1836 г.»[4]. Цензура забраковала три фрагмента, заключив их в рамки. Но под каждым фрагментом другими чернилами и другой рукой вписан новый текст, который в основном был внесен в публикацию либретто[5].

---

[1] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 7266. Дело об отправлении в Цензуру разных пиес для рассмотрения, по Русской Труппе. Л. 85. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). С. 304.

[2] *Александр Николаевич Мордвинов* (1792—1869) — управляющий делами Третьего отделения, статс-секретарь (1831—1839), впоследствии тайный советник.

[3] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 7266. Л. 91. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). С. 305, примечание 1.

[4] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 45. Л. 18 об. Об этом документе см. также: *Глинка М. И.* Летопись жизни и творчества. С. 111—112.

[5] Либретто с названием «Жизнь за Царя» было опубликовано с цензурным разрешением 13 октября 1836 года: *[Розен Е. Ф.]*. Жизнь за Царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М. Глинки. СПб.: В тип. Снегирева и К., 1836. Но из печати оно вышло позднее — после 20 октября; также см.: *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 687—692; *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 88—92, 193, примечание 4; *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. С. 43—55.

Жизнь за Царя.
1. 2-я часть и женщины:
Варшава видала в плену и Московских Царей.

Исправлено:

И, этот как Шуйский, увидит дворец королей!
Тот был жилец монастыря!
Москва не выдаст нам царя.

Зачеркнуто:

2. Суссанин: Поди, поди.
Осеняет ее крестом.
3. 2-й Хор. Утешьтесь, дети,
На вашем горе,
На горе бедной
Семьи крестьянской
Основан праздник всего народа.

Исправлено:

Не понапрасну погиб отец ваш. —
Но честной смертью за Русь святую,
За государя!

Зачеркнуто:

Антонида и Ваня:
На нашем горе
Основан праздник
Всего народа[1].

Что не понравилось цензуре в рекомендованных ею фрагментах текстов к исправлению?

1-й фрагмент. Из сцены «бала у начальника польскаго отряда» была изъята фраза «Варшава видала в плену и Московских Царей», намекавшая на неприглядную для России трагическую историю о свергнутом и плененном в 1610 году царе Василии IV Шуйском, привезенном в Варшаву, присягнувшем польскому королю Сигизмунду III и умершем в заключении в Гостынинском замке. В новом варианте текста — «И, этот как Шуйский, увидит дворец ко-

[1] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 45. Протоколы русских и немецких драматических сочинений от 6 октября 1836 г. Л. 18 об.

ролей! Тот был жилец монастыря!» — очевидна исходящая от поляков угроза царю Михаилу Федоровичу[1]: ему будет уготована та же участь, что и Шуйскому, — плен, монастырь, смерть. Но фраза «Москва не выдаст нам царя» — это некая интуитивная догадка польской шляхты о возможном драматическом завершении их похода на Москву. В либретто эти исправления внесены[2].

2-й фрагмент. В сцене ухода Сусанина с поляками и прощания с Антонидой цензура сочла неуместным жест героя, где он, зная, что идет на смерть, и оберегая дочь, «осеняет ее крестом». В публикации либретто эта ремарка сохранена[3].

3-й фрагмент. В Эпилоге, в сцене оплакивания детьми погибшего отца фразу о «горе» семьи крестьянской, на котором «основан праздник всего народа», цензура не пропустила. Взамен появилось утешительное обращение народа к детям о ненапрасной «гибели» и «честной смерти» их отца «за Русь святую, за государя!». Исправления в текст либретто внесены[4].

Фрагменты текста, рекомендованные цензурой к изъятию или замене, в автографе партитуры представлены в иных вариантах. Глинка не пошел по строгому пути, указанному цензурой, и по-своему решал проблему литературного текста, руководствуясь законами музыкальной драматургии. В результате контаминации фраз как исправленных по велению цензуры и опубликованных в либретто, так и добавленных Глинкой, каждая сцена приобрела новый смысл.

Приведу первый фрагмент по партитуре: «Варшава видала в плену и Московских Царей, То был жилец монастыря, но выдадут ли нам царя? нет! нет! — нет! нет! — нет! нет!»[5] Фраза «Варшава видала в плену и Московских Царей», изъятая из либретто, в партитуре сохранена; имя Шуйского исчезло, но намек на трагический финал его жизни — присутствует («то был жилец монастыря»). Значительные расхождения с текстом либретто заключены в последней фразе: вместо утверждения «Москва не выдаст нам царя» появился вопрос, выдающий сомнение: «но выдадут ли нам царя?» — и констатирующий, многократно произнесенный ответ: «нет! нет! — нет! нет! — нет! нет!»[6]

---

[1] Михаил Федорович (Романов; 1596—1645), избран на царство 21 февраля 1613 года.

[2] См.: «I действие. Явление 5. Бал у начальника польскаго отряда. Гости обоего пола» (*[Розен Е. Ф.]*. Жизнь за Царя. С. 23); об этом фрагменте упоминает В. В. Протопопов (*Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. С. 49).

[3] См.: «II действие. Явление VII. Прежние и Антонида» (*[Розен Е. Ф.]*. Жизнь за Царя. С. 44).

[4] См.: «III действие. Явление III: Москва» (*[Розен Е. Ф.]*. Жизнь за Царя. С. 71). Текст Эпилога был написан В. А. Жуковским (ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 136). А. С. Ляпунова отмечала: «Розен в значительной степени использовал текст Жуковского, нигде не упомянув о своих заимствованиях» (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 193, примечание 5).

[5] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. «Действие 1-е часть 2-я / № 7 Finale». Л. 170—171.

[6] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. «Действие 1-е часть 2-я / № 7 Finale». Л. 170—171.

Этот фрагмент — кульминационный в драматургии всей сцены, начавшейся после церемониального бала с появления Вестника, прибывшего с «недоброю вестью» об «отрешении от царства» царя Владислава[1] и об избрании на трон Михаила Федоровича. Сначала «недобрая весть» вызвала у присутствующих на балу удивление и легкое беспокойство: «Романов, поставлен царем?» — «Романов, где он?» — «Ужель королевич отринут?» — «Ужель москали отнимут московское царство назад?» Но затем появились уверенные, горделивые реплики-вопросы: «Как смели отвергнуть они Владислава? Как смеет противиться эта держава?»

Драматургия сцены — диалог «мужского — женского»: на возглас обеспокоенных шляхтичей «Как зло унять» последовал ответ графинь и княгинь — «Варшава видала в плену и Московских Царей», основанный на трансформированной теме мазурки (g-moll) в партии женского хора в терцию (1, 2 сопрано), на меццо-форте с ремаркой Глинки «scherzo»[2]. Эта фраза, сохраненная в партитуре, с ее легким, кокетливо-изящным, беспечно-небрежным оттенком — яркий контраст в композиции всей сцены. В результате Глинкой создан драматургически сложный, напряженный финал сцены.

Характер музыки в следующем эпизоде «То был жилец монастыря, но выдадут ли нам царя? — нет! нет! — нет! нет! — нет! нет!» — иной: это, как упоминалось, интуитивное предчувствие трагического финала в истории польской шляхты. Меняется ритмическая структура фразы «То был жилец монастыря, но выдадут ли нам царя?»: трехдольный, равнодольный ритм; скандирование по принципу слог-звук с завершающей нисходящей интонацией малой секунды; аккордовый, хоральный склад фактуры в партиях мужского и женского хоров. Далее, в неоднократно повторенных, остинатных фразах «нет! нет!», отделенных друг от друга двух-трехтактовыми паузами, на piano и pianissimo Глинкой гениально выражено сложное психологическое состояние польской аристократии: неопределенность будущего, страх перед неизвестным, предчувствие гибели[3].

Ремарка «осеняет ее крестом» в сцене прощания Сусанина с дочерью, рекомендованная цензором к изъятию, но сохраненная в либретто, в партитуре отсутствует.

Третий фрагмент — яркий пример трактовки Глинкой сцен Эпилога. Его центральный раздел — речитатив и ария Вани «Ах, не мне бедному, ветру буйному»[4], но значимую драматургическую функцию выполняет каждый фрагмент финала.

---

[1] *Владислав IV Ваза* (Władysław IV Waza; 1595—1648) — московский царь с 1610-го по 1613 год.

[2] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. Л. 170.

[3] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 1. Л. 170—171.

[4] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 243 об. — 247. Глинка стал работать над Эпилогом с конца лета и написал, по его словам, «трогательную сцену» — «трио с хором „Ах, не мне бедному, ветру буйному“, соображаясь с средствами и талантом г-[оспо]жи Воробьевой» на квартире Кукольника «под веселый час», «под шум и говор пирующих друзей» (*Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1. С. 273).

Так, в трио Антониды, Вани и Собинина «Не в родной семье на руках детей наш отец угас...» текст, изъятый по велению цензуры и замененный в опубликованном либретто, Глинкой сохранен в речи народа (хор басов), обращенной к детям:

Вы утешьтесь дети,
Вы утешьтесь, дети,
На вашем горе,
На горе бедной
Семьи крестьянской
Основан праздник всего народа,
Основан праздник, праздник всего народа
Утешьтесь дети, утешьтесь дети[1].

Вставлять в партитуру рекомендованный цензурой оптимистический текст «Не понапрасну погиб отец ваш. — Но честной смертью за Русь святую, за государя» Глинка не стал. Так была бы нарушена вся драматургия сцены. Плач детей в трио с экспрессивными возгласами «не стоны родных, но вопли врагов раздавались над ним» сопровождают реплики народа — «вы утешьтесь дети» с неким погребальным оттенком в партии хора басов.

В партитуре нет зачеркнутой цензурой фразы Антониды и Вани: «На нашем горе / Основан праздник / Всего народа», но ее смысл в перефразированном варианте передан в партии хора басов «Вы утешьтесь дети».

Смысловая многослойность в партитуре характерна и для сцены Вани «Ах, не мне бедному, ветру буйному», сопровождаемой стонами Антониды: «Погиб родимый наш, мучительски погиб», возгласами Собинина: «нам достался только труп растерзанный»[2], репликами народа: «Как нам жалко его», где в партии хора басов на piano скандируется звук ми малой октавы как некий погребальный тон[3].

Итак, название оперы «Иван Сусанин» — «Жизнь за Царя» оказалось в эпицентре внимания императора, театральных администраторов, критиков уже при жизни Глинки. Маятник от «Ивана Сусанина» к «Жизни за Царя» и обратно продолжал раскачиваться и в дальнейшем, что привело не только к произвольным заменам названия оперы, но и текста либретто.

Идея сменить название с «Ивана Сусанина» на «Жизнь за Царя» принадлежала не Глинке. Инициатива исходила от Гедеонова, у которого была своя мотивация. Во-первых, включать в репертуар русской труппы оперу «Иван Сусанин» при наличии спектакля К. Кавоса с аналогичным названием и тем самым осложнить публике выбор спектаклей — было невозможно. Подобное пересече-

[1] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 247 об. — 249 об.

[2] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 245.

[3] ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 2. Л. 246 об. — 247.

ние опер Кавоса и Глинки с одним и тем же названием вряд ли могло способствовать коммерческому успеху спектакля[1]. И Гедеонов как администратор-прагматик, озабоченный заполняемостью зала и сборами, получив санкцию императора, распорядился о замене названия с «Ивана Сусанина» на «Жизнь за Царя».

Кроме того, премьеру «Жизни за Царя» приурочили к открытию Большого театра после реконструкции, которой занимался А. К. Кавос. Новый театр, с многочисленными ложами для аристократии, дополненными комнатами отдыха во время антрактов и не только, с прекрасным освещением, акустикой, красотой интерьеров, не мог не привлечь внимание столичного бомонда. Большой театр символизировал прекрасное начало нового этапа светской жизни Петербурга, а опера являлась ее необходимым атрибутом. На открытии театра должны были присутствовать император и его семья. И Гедеонову надлежало выставить на сцену новую оперу с названием, ранее не фигурировавшим в оперной практике и символизировавшим образ царя. Так что Глинка не мог не согласиться на предложение дирекции не только сменить название оперы с «Ивана Сусанина» на «Жизнь за Царя», но и посвятить ее императору[2].

Название «Жизнь за Царя» появилось незадолго до премьеры и начиная со 2 октября 1836 года закрепилось в документах, в тексте опубликованного либретто, в сцене Эпилога в партитуре.

Глинка откликнулся на реплики цензуры о замене текстов, но не только не огорчился, а вдохновился на создание новых вариантов, значительно драматизировавших сцены польского бала и Эпилога.

Безусловно, тема «жизни за царя», «во спасение царя» актуализирована в разных фрагментах оперы. Но Глинка писал оперу «Иван Сусанин» о человеке — *его* жизни и смерти.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 310 с.
2. *Балакирев М. А.* Переписка с издательством Юргенсона / Сост. В. А. Киселев, А. С. Ляпунова. М.: Музгиз, 1958. 418 с.

[1] К тому же газета «Северная пчела», ежедневно анонсировавшая репертуар театров, в основном ограничивалась только названиями спектаклей с коротким указанием на жанр — «опера», без имен либреттистов и композиторов.

[2] Посвящение оперы Глинки «Жизнь за Царя» Николаю I — сюжет дальнейшего исследования.

3. *Веймарн П. П.* Михаил Иванович Глинка: Биографический очерк. М.: У П. Юргенсона, 1892. 248 с.
4. *Веймарн П. П.* Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». СПб.: Тип. Торгового дома Степанова и К., 1886. 166 с.
5. *Глинка М. И.* Летопись жизни и творчества / Сост. А. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1955. 540 с.
6. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы / Ред. В. М. Богданова-Березовского, коммент. А. Орловой. Л.; М.: Музгиз, 1952. 511 с.
7. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы / Текстол. подгот. В. М. Богданова-Березовского и А. С. Ляпуновой; вступ. статья В. М. Богданова-Березовского; общие коммент. А. А. Орловой; коммент.-очерки А. С. Ляпуновой. Л.; М.: Музгиз, 1953. 892 с.
8. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 1 / Подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. 415 с.
9. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А) / Подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. 483 с.
10. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б) / Подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 397 с.
11. *[Глинка М. И.].* План первых трех действий оперы «Жизнь за Царя», с подлинной рукописи М. И. Глинки // Музыкальный сезон. 1870. № 8.
12. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 12 (А, Б): «Иван Сусанин». Партитура / Подгот. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1965. 356 с.; 517 с.
13. *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник 2 / Сост. Е. В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1997. С. 279—302.
14. *Лащенко С. К.* М. И. Глинка и Е. Ф. Розен // Искусство музыки. Теория и история. 2020. № 22—23. С. 156—213.
15. *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Современное образование и проблемы музыкального образования. М.: ГИИ, 2019. 13 с.
16. *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка: Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955. Т. 1. 404 с.
17. *Мельгунов Н. А.* М. И. Глинка и его музыкальные сочинения // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 159—165.
18. *М. П. [Петухов М. О.].* Михаил Иванович Глинка. 8 апреля 1836 г. // Русская старина. 1883. Т. 37. С. 171—172.
19. *Набоков В. В.* Прозрачные вещи (пер. с англ. А. Долинина, М. Мейлаха) // Набоков В. В. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 321—400.
20. *Невский В. [Одоевский В. Ф.].* Новая русская опера: Жизнь за Царя. Музыка сочинения г. Глинки, слова барона Розена (Посвящается М. П. М....му)» // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 30 янв. № 5. С. 43—45.
21. *[Одоевский В. Ф.].* Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки, Жизнь за Царя, или Сусанин // Северная пчела. 1836. 15 дек. № 287. С. 1145—1148; 16 дек. № 288. С. 1149—1152.
22. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. статья, примеч. Г. Б. Бернардта. М.: Музгиз, 1956. 722 с.
23. *[Одоевский В. Ф.].* Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского с примечаниями В. В. Стасова // Ежегодник императорских театров. 1892/93. СПб., 1894. С. 472—484.
24. *[Одоевский В. Ф.].* О новой сцене в опере «Жизнь за Царя», соч. М. И. Глинки // Литературные прибавлениях к «Русскому инвалиду». 1837. 9 дек. № 41. С. 404.
25. *[Одоевский В. Ф.].* Письма(о) к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за Царя // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280. С. 1117—1118.

26. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 420 с.
27. *Пузыревский А. И.* Как была встречена современниками опера «Жизнь за царя» (С подлинной рукописи М. И. Глинки, находившейся у Н. В. Кукольника) // Дело. 1886. № 7. С. 85—100.
28. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
29. *Рейсер С. А.* Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978. 175 с.
30. *[Розен Е. Ф.].* Жизнь за Царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М. Глинки. СПб.: В тип. Снегирева и К., 1836. 73 с.
31. *Скударь С. В.* Название (заглавие) литературного произведения. Размышления редактора // Вестник Московского университета. 2010. Серия 10. Журналистика. 2011. № 2. С. 61—68.
32. Смесь. О новом общеполезном заведении // Северная пчела. 1836. 12 сент. № 209. С. 853—856.
33. *Фролова Е. В.* Берлинский архив М. И. Глинки. М.: Композитор, 2006. 176 с.
34. *Чернов К. Н.* «Жизнь за царя». Опера М. И. Глинки. Тематико-эстетический очерк. М.: П. Юргенсон, 1907. 96 с.
35. *[Шестакова Л. И.].* Михаил Иванович Глинка. Первоначальный план «Жизни за Царя». Сообщила Л. И. Шестакова, рожденная Глинка. С примечаниями и предисловием В. В. Никольского // Русская старина. 1881. Т. 30. Янв. С. 173—180.

УДК 111 + 78.01 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_45

# Искусство звука в «Философии культа» Павла Флоренского

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

*E-mail: irinachud@gmail.com*

**Аннотация**

В статье рассматриваются положения, касающиеся искусства, изложенные в цикле Павла Флоренского «Философия культа». В этой работе излагается целостная концепция миропонимания и религиозного культа, основанная на святоотеческом учении христианства и опытном знании православного богослужения, при этом исходящая из потребностей, состояния умов его современников и насущных тенденций российской художественной культуры начала XX века. Павел Флоренский воспринимает новейшие идеи, вдохновлявшие тогда художников, музыкантов и теоретиков искусства, переосмысляя их в особой перспективе — как одну из составляющих философии культа, освящающего все сферы действительности и жизни человека. Исходя из апологии и опыта христианского богослужения, Флоренский формулирует основу понимания религиозного культа как общечеловеческого феномена, а также выявляет взаимосвязи обрядового искусства и художественного творчества в целом. Благодаря трудам Павла Флоренского полагаются начала литургического искусствознания — науки, которая в наши дни обретает особую актуальность. Особое внимание в статье уделяется аудиальной парадигме, впервые введенной Павлом Флоренским при рассмотрении обрядов различных религий в общем контексте философии культа.

**Ключевые слова**

искусство культа, богослужение, Павел Флоренский, церковная музыка, литургическое искусствознание.

**Для цитирования**

*Чудинова И. А.* Искусство звука в «Философии культа» Павла Флоренского // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 45—56.

# The Art of Sound in Pavel Florensky's *Philosophy of Cult*

**CHUDINOVA IRINA A.**
*PhD (History of Art), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: irinachud@gmail.com*

**Abstract**

This article examines the concepts related to art set forth in Pavel Florensky's cycle *The Philosophy of Cult*. This work presents a comprehensive conception of the worldview and religious cult, grounded in patristic Christian teaching and empirical knowledge of Orthodox liturgy. It also takes into account the needs and mentalities of his contemporaries and the current trends in Russian artistic culture at the beginning of the 20th century. Pavel Florensky embraces the latest ideas that inspired artists, musicians, and art theorists at the time, reinterpreting them from a unique perspective, as one component of a philosophy of cult that sanctifies all spheres of reality and human life. Drawing on his apology and experience of Christian worship, Florensky formulates a foundation for understanding religious cult as a universal human phenomenon and identifies the interconnections between ritual art and artistic creativity in general. Due to Pavel Florensky's works, the foundations of liturgical art criticism are laid as a discipline that is particularly relevant today. The article pays special attention to the auditory paradigm, first introduced by Pavel Florensky when examining the rituals of various religions in the general context of the philosophy of cult.

**Keywords**

cult art, liturgy, Pavel Florensky, church music, liturgical art criticism

Первые систематические записи относительно культа, религии и культуры появляются в рукописях Павла Флоренского еще в 1908 году, но планы специального курса лекций по философии культа возникают у него весной 1918 года в связи с предложением чтения публичных лекций в Москве, что подтолкнуло его систематизировать и обобщить свои наблюдения о православном культе, которые он накапливал и осмыслял в течение многих лет. В записях в конце первой лекции появляются слова: «Нам предстоит заниматься предметами или вовсе не исследованными, или исследованными совсем в других направлениях и углах, нежели имеем в виду мы, главное же служившими предметом в иных намерениях, нежели нам. Придется все делать заново»[1]. Действительно, цикл лекций и отдельных записей, составивший большой труд «Философия культа», наряду с другим циклом Павла Флоренского «У водоразделов мысли» и рядом самостоятельных работ («Иконостас», «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях»), написанных преимущественно в 1920-е годы, представляют собой явление новаторское и уникальное, значение которого для российской культуры и теперь, по прошествии столетия, еще только предстоит уяснить в полной мере.

В начале XX века в европейской культуре возникает значительный интерес к философскому обоснованию понятий «религиозный культ» и «святость». В работе Р. Отто «Священное» (1917), ставшей для европейской мысли классической, «сакральное» определяется как «совершенно иное». Французским социологом Э. Дюркгеймом в работе «Элементарные формы религиозной жизни» (1912) вводится разделение на сакральное (священ-

[1] *Флоренский П., свящ.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). 2-е изд. М.: Академический проект, 2018. С. 10.

ное) и профанное (мирское, обыденное) как фундаментальная дихотомия религии и общества. В качестве отличительной черты религиозного мышления им предполагается разделение мира на две несоприкасающиеся сферы в соответствии с двумя модусами бытия человека (коллективным и индивидуальным): одна, наделенная высшим смыслом, выражающим мощь и единство общества, и другая — повседневность, обыденность, включающая в себя личный быт и рутинный труд. Социальная сила религии, понимаемая им как комплекс «иллюзий», наравне с идеологией выполняет функции интеграции и солидаризации. Таким образом, отделение философской, научной мысли от церковной традиции и богослужения, выбор позиции внешнего наблюдателя сформировали господствующую модель священного в европейской науке.

Особенность работ Павла Флоренского в том, что в них дается целостная концепция миропонимания и религиозного культа, основанная на святоотеческом учении христианства и опытном знании православного богослужения, при этом исходящая из потребностей, состояния умов его современников и насущных тенденций российской художественной культуры начала XX века. Он воспринимает новейшие идеи, вдохновлявшие тогда художников, музыкантов и теоретиков искусства, переосмысляя их в иной перспективе — как одну из составляющих философии культа, освящающего все сферы действительности и жизни человека.

По словам Флоренского, «основной задачей курса было установить величайшую важность культа (таинств, богослужения, обрядов) для Православия. К культу церковному и к его основе и центру — Божественной евхаристии — восходят все святыни жизни, мысли и дела христианского. Из культа исходит все, что затем обмирщается в культуре: философия, наука, формы общественности, искусство. Культ (и его основа — таинство Причащения) есть священная и единственная основа для живой мысли, творчества, общественности»[1]. В своих трудах Павел Флоренский выступает, подобно раннехристианским просветителям Иустину Философу и Клименту Александрийскому, как христианский апологет православной веры, обладая живым опытом богослужения, используя свой богатейший научный и художественный опыт, будучи при этом освящен благодатью священства. В качестве источника для обоснования своих рассуждений он использует широкий круг литургической письменности, священное и святоотеческое писание, богослужебную гимнографию и иконографию, жития святых. Исходя из апологии и опыта христианского богослужения, Флоренский формулирует основу понимания религиозного культа как общечеловеческого феномена, а также выявляет взаимосвязи обрядового искусства и художественного творчества в целом. Благодаря трудам Павла Флоренского полагаются

[1] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 10.

начала литургического искусствознания — науки, которая в наши дни обретает особую актуальность.

Изложение своей теории культа Флоренский начинает с важнейшего утверждения: религия, вера не есть идеологическая и нравственная система или же особая художественная эстетика. О современных ему «благовидных» тенденциях, искажающих суть религии, он пишет: «Благовидное перерождение религиозной ткани называется речами о любви. Да, речами, ибо кто же дерзнет притязать на жизнь любви — не того гуманитарного альтруизма, в основе которого лежит либо карьера, тщеславие и гордость, либо слабонервность и истерическая внушаемость при виде страданий. Но, господа, если мы хотим говорить о религии, действительно о ней, нам надо хотя бы на время этих рассуждений отбросить тряпичную дряблость и психологистические „нравится“ — „не нравится“»[1]. Флоренский утверждает: «Религия есть прежде всего Страх Божий»[2] — и приводит цитату из апостольского послания: «Меч духовный есть слово Божие» (Еф. 6: 17). Таким образом, он отсекает возможность рассмотрения святости и религиозного обряда как «небожественного сакрального»[3], вне потребности восприятия истины, открывающейся в культе[4].

Флоренский так определяет понятие «культ»: «Это — жерло, в котором никогда не покрывается каменистою корою лава. Это — окно в нашей действительности, откуда видятся миры иные. Это — брешь земного существования, откуда устремляются питающие и укрепляющие его струи из иного мира. Короче — это есть Культ. Первое, основное и прочнейшее определение культа — именно таково: он — выделенная из всей реальности та ее часть, где встречается имманентное и трансцендентное, дольнее и горнее, здешнее и тамошнее, временное и вечное, условное и безусловное, тленное и нетленное»[5].

Важно то, что Флоренский принципиально соотносит культ с действительностью, реальностью, со всем пространством земного существования человека, соприкосновение которого с «небесным» постоянно и неизбежно, однако с наибольшей очевидностью выявляется именно в религиозном культе. Он утверждает реальность веры, областью которой полагает все сферы деятельности человека, где противоположностью реальности оказывается иллюзорность. Павел Флоренский, безусловно, опирается в этом на евангельское и святоотеческое учение. Однако же необходимо отметить, что в иска-

[1] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 24.

[2] Там же. С. 28.

[3] Название работы, посвященной интеллектуальной истории сакрального: *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012.

[4] Флоренский пишет: «трудно было вынести ИСТИНУ высшей реальности, открывающуюся в культе» (*Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 51).

[5] Там же. С. 30.

ниях практиков и теоретиков художественного творчества в России начала XX века, которые обычно рассматривают как крушение устоев и полное высвобождение творческого духа, имела большое значение подобная идея глубинной причастности всех сфер человеческого существования к духовному, проявляясь в сопряженности всего многообразия областей деятельности и среды обитания человека в стремлении к высшему.

Так, например, Василий Кандинский, в своих творческих исканиях выходя за пределы привычного художественного ви́дения, с полным правом полагает, что идет не к иллюзорности, но открывает высоту и глубину реальности и утверждает, что свобода художника находит верное основание только в поиске правды. О свободе художника он пишет: «та неограниченная свобода должна основываться на внутренней необходимости (называемой честностью). И это принцип не только искусства, это принцип жизни. Этот принцип — величайший меч — оружие подлинного сверхчеловека против мещанства»[1]. И далее: «Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом»[2].

«Брешь земного существования», о которой говорит Павел Флоренский, оказывается ориентиром не только в творчестве иконописца, но и в искусстве художника, стремящегося передать свое внутреннее восприятие высшей реальности, и не боится сломать художественные стереотипы, поскольку для него гораздо важнее всех устоявшихся норм художественного ремесла честность и правда[3].

Лекции по философии культа Павла Флоренского читались в обширной аудитории, в которой были и художники, различными путями искавшие правды в творчестве, и интеллектуалы, потерявшие культурные ориентиры в перипетиях общественного брожения, и студенты московской Духовной академии, приехавшие послушать любимого учителя, также и люди, захваченные новомодными теориями теософии, спиритизма и оккультизма, весьма активно вторгавшимися в то время в общественное сознание. Флоренский обращается ко всем им одновременно, стремясь объяснить суть культа

[1] *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2025. С. 119. Хотя В. Кандинский и прибегает к иной лексике, аллюзия с выражением апостола Павла «меч духовный» (Еф. 6: 17) здесь ярко выражена.

[2] Там же. С. 120.

[3] Художественные поиски В. Кандинского отражены и в философских размышлениях о сущности бытия: «Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями или только материи, или только духа? Мысль, которую позитивная наука считает продуктом „духовного“, есть также материя, но воспринимается она не грубыми, а более тонкими органами. То, к чему не может прикоснуться наша телесная рука, — дух ли это?» (Там же. С. 20).

с позиции православной антроподиции, того, «как „немощный человеческий лик“ может соприкасаться с „Божией правдой“»[1].

Вне понимания контекста конкретной ситуации и исторической эпохи в целом, а также знания многообразия творчества самого Павла Флоренского, может оказаться трудно понять его язык, тяготеющий как к терминологии религиозной философии, так и к метафоричным, поэтическим формам литературы, а также и сам способ изложения — фрагментарность и лаконичность он ставит во главу угла при рассуждении о столь обширной и малоизученной теме[2].

Важный вопрос, поставленный Павлом Флоренским в его работе, — соотношение культа языческого и мировых религий с культом христианским, что для религиоведения того времени оказалось новаторским[3], а для современной ему художественной среды — чрезвычайно необходимым, поскольку многие находились в поиске понимания сущности многообразия религиозных воззрений и практик (прежде всего восточных религий), интерес к которым распространен был тогда повсеместно.

Идея культа как источника и основания любой культуры[4] и утверждение того, что «в определенной мере всякий культ истинен», а также введение соотношения «культ — культура — искусство» как единой динамичной системы, дает возможность рассматривать теорию Павла Флоренского как мощный потенциал для развития литургического искусствознания, исследующего закономерности искусства культа мировых религий. Флоренский дает обоснование исходной позиции для такого научного подхода. Он пишет: «Приближается наше разумение к культу не рассудочным изучением, а жизненным с ним соприкосновением: вне конкретной жизни в культе или около культа нет и понимания его. Из одного культа можно, до известной степени, постигать и культы иные, других времен и других религий, руководясь жизненными аналогиями и перекликами. Но для этого непременно требуется точка опоры в каком-либо конкретном культе. Иначе все слова наши будут

---

[1] *Флоренский П.* Разум и диалектика. Вступительное слово пред защитою на степень магистра книги «О духовной Истине». Москва, 1912 г., сказанное 19 мая 1914 г. // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С.133.

[2] Павел Флоренский пишет: «Система — застывшая мысль — вообще есть contradictio in adjecto и живому углублению враждебна. В вопросе же неизученном, в вопросе, более, нежели как другой, предполагающем вечное углубление, система решительно недопустима. Тут должна господствовать фрагментарность и эскизность. Нет мысли окончательной — есть только штрихи и подхождения» (*Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 49).

[3] См.: *Андроник (Трубачев), игумен.* История создания цикла «Философия культа (Опыт православной антроподицеи)» // *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 24.

[4] «Оно — та же феургия, но в свернутом, почкообразном, бутонообразном виде. Это зерно истинной человечности, эта почка цельности духовной, этот бутон культуры — КУЛЬТ, в узком смысле слова» (*Андроник (Трубачев), игумен.* История создания цикла «Философия культа (Опыт православной антроподицеи)». С. 58).

пустыми словами, праздным словопрением. Очевидно, возможен лишь ряд подхождений, последовательность обходов около тайн культа, но отнюдь не разоблачение самих тайн»[1].

Связывая термин «культ» со словами «cultus», «collere» («вращать») и определяя его как «круговорот, хоровод, обращение вокруг святой реальности, вокруг святыни», Павел Флоренский утверждает значимость культа для всего пространства человеческой деятельности: «Задача культа может быть выполнена только иерархической организацией жизни — так, чтобы вся жизнь была освящена, но, чтобы притом в самом освящении ее были свои ступени, свои напластования, свои концентры, свои степени преображенности земного — небесным»[2].

С жизненной позиции культ определяется Флоренским как особый вид культурной практики, как творчество производства вещей и смыслов, объединенных в конкретно-целостные единства[3]. «Средоточное зерно деятельности целокупной», деятельность литургическая, выражает человека в сокровенности его бытия, это деятельность «по преимуществу человеческая, поскольку человек есть homo liturgus»[4]. Поскольку в культе отражен также и образ человека как подобия Божия, многообразие искусств — «синтез искусств», как определяет храмовое действо Павел Флоренский в статье о Свято-Троицкой Сергиевой лавре[5], — обращенных ко всем модусам чувственного восприятия, для него характерен.

О приходе «к объединению сил различных видов искусств»[6] в это время говорит и В. Кандинский, так же как и многие другие художники. Так, Н. Тарабукин утверждает, что пришло время, когда происходит «изживание станковых форм всех видов искусств и рождение искусства „производственного мастерства“»[7], для которого характерен синтез искусств и слияние с жизнью. Он объясняет: «Синтезом явится органическое слияние искусства и жизни, а так как жизнь человеческая в аспекте материальной культуры есть не что иное, как производство жизненных ценностей (в самом широком понимании), то форму этого слияния мы и называем производственным мастерством»[8]. Отнюдь не случайно, что исторический прототип такого рода синтеза и прецендентов «производственного мастерства» он видит в культу-

---

[1] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 48.

[2] Там же. С. 221.

[3] Там же. С. 51.

[4] Там же. С. 59.

[5] См.: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения. Т. 2. С. 370—382.

[6] *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. С. 41.

[7] *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923. С. 17—18.

[8] Там же. С. 26.

ре Древнего Египта, Греции, в народной и религиозной культуре — там, где культовое искусство занимало определяющее место[1]. Идея синтеза искусств становится чрезвычайно важной и в музыкально-художественной практике начала XX века: А. Скрябин, М. Чюрлёнис, Гр. Гидони и многие другие.

В своих рассуждениях о «синтезе» искусств в церковном действии Павел Флоренский оказывается в какой-то мере близок взглядам своих современников, однако же проясняет и уточняет их в перспективе целостного мировоззрения, последовательно связывая с идеей освящения жизни культом: «Изящные искусства, исторически суть выпавшие из гнезд или выскочившие звенья более серьезного и более творческого искусства — искусства богоделания — феургии»[2]. Разъединенные в художественной практике современной культуры, в искусстве культа все моменты литургической речи — аудиальные, визуальные, кинетические, обонятельные, осязательные — оказываются в плотной и нераздельной связи единого действа, которое, согласно Флоренскому, есть круговорот, хоровод, обращение вокруг святой реальности, вокруг святыни.

Флоренский соединяет понятие «благодать» с мерностью и пишет об упорядоченности человеческого существа культом: «„Все, что безмерно, — от врага“, — свидетельствует один святой отец, канонизируя эллинское почитание меры: да, от врага, ибо враг разделил в человеческом существе мерность — ὑπόστασις от мощи — οὐσία и сделал первую пустою, а вторую — безмерною. И потому восстановление распавшегося, в таинстве, следствием своим имеет проникновение существа человеческого началом мерности, не внешнее подчинение мере, но внутреннюю пронизанность строем»[3]. Важнейшее значение в богослужении имеет ритм, темп, интонация, которые, по словам Флоренского, в сущности, являют единство, разделяемое лишь отвлеченно[4]. Обращаясь к понятию внутреннего слышания, аудиального восприятия интонационно-ритмической стороны богослужения как существеннейшей характеристики искусства литургического действа в многообразии его составляющих, Флоренский также во многом разделяет творческие чаяния своих современников.

Так, осмысляя свой творческий опыт, В. Кандинский пишет о слышании внутреннего звучания предметов и слов, о звучании цвета и графических образов[5], выделяя «чистое звучание» как свойство всех видов искусств, его ду-

[1] См.: *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. С. 38.

[2] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 56—57.

[3] Там же. С. 154.

[4] См.: Там же. С. 595.

[5] См.: *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости: «внутреннее звучание» предмета (С. 58—60); звучание цвета: «белый свет звучит как молчание» (С. 83); «чистое звучание» (С. 110).

ховного восприятия и утверждает, что «слово есть внутреннее звучание»[1]. Он пишет: «Это „чистое“ звучание мы слышим, может быть, бессознательно — и в созвучии с реальным или позднее ставшим абстрактным предметом... Душа приходит в состояние беспредметной вибрации, которая еще более сложна, я бы сказал, более „сверхчувственна“, чем душевная вибрация, вызванная колоколом, звенящей струной, упавшей доской и т. д. Здесь открываются большие возможности для литературы будущего. В наши дни различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи»[2]. Трудами Б. Яворского и Б. Асафьева в начале XX века начинает разрабатываться теория пространственно-слухового «соинтонирования» в связи с телесным кинесисом и вводится понятие «звуковое вещество», семантика которого имеет также и социально-культурный параметр[3].

В философии культа и концепции искусства богослужения в трудах Павла Флоренского занимает значительное место идея «слышания» храма и звучания. В работе «Иконостас» Павел Флоренский обращается к аудиальной стороне богослужения, утверждая, что инструментальный звук, звучание органа как таковое, независимо от композиции исполняемой музыки, чуждо всему строю православного богослужения, нарушая его замкнутое единство, даже при рассмотрении его только как явления искусства или синтеза искусств. Органное звучание слишком далеко «от четкости, от „разумности“, от словесности»[4], а тембр звучания, его сочность и тягучесть противоречат прозрачности и кристалличности звукоидеала умного богослужения Православной Церкви, поскольку слишком связан с «непросветленной подосновой человеческой усии, в данном ее состоянии, в ее натуральности»[5]. Флоренский считает, что орган — это инструмент, связанный с культурой Возрождения, более того — возрожденческая культура выразила себя в области звука именно посредством органа. Флоренский указывает на родство органного тембра с консистенцией краски масляной живописи и пишет: «Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренно связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки земные, плотяные. Исторически же живопись маслом развивается именно

[1] *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. С. 31.

[2] Там же. С. 31—32.

[3] См.: *Галеев Б. М.* Синестезия и музыкальное пространство // Музыка — культура — человек. Свердловск: УрГУ, 1991. Вып. 2. С. 36—43; *Арановский М. Г.* Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 41—60. URL: https://hra.sias.ru/upload/iblock/a64/aranovskii.pdf (дата обращения: 28.05.2026).

[4] *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 91.

[5] Там же.

тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствия, хотя и в разных областях»[1].

С позиции «звукового вещества» как проявления сущностной характеристики теософского мировоззрения Павел Флоренский описывает другой музыкальный инструмент — гармонику, изобретенную в конце XVIII века и получившую первоначально большое распространение в культурных кругах, склонных к теософии. Флоренский пишет: «Все знают, какое впечатление произвела гармоника своим появлением в Германии и что поэтическое воображение слышало в ее звуках сверхъестественные голоса, будто вызванные разными таинственными обрядами. Этот инструмент считался волшебным до тех пор, пока не сделался общенародным, и пользовался некоторое время среди адептов германской теософии таким же божественным почетом, как лира у древних и как многие другие музыкальные инструменты у первобытных племен Гималайских гор. Они обратили ее в одну из таинственных фигур их таинственной иконографии. Они изображали ее под видом фантастической химеры. Новообращенные тайных обществ, слушая ее в первый раз после ужасов и волнений жестоких испытаний, были так сильно потрясены, что многие приходили в экстаз. Им чудилось пение невидимых сил, так как исполнителя и инструмент скрывали самым тщательным образом. Существуют весьма любопытные подробности о необыкновенной роли гармоники в церемониях приемов иллюминизма»[2]. Флоренский указывает на сочинение Жорж Санд, где описано таинственное бракосочетание Консуэло и графа Альберта Рудольштадта, сопровождаемое «волшебными звуками гармоники, этого недавно изобретенного инструмента»[3].

Согласно Флоренскому, понятие святости имеет полюс нижний и полюс верхний, и в своем внутреннем движении она может быть уподоблена лествице. Проходимая снизу, она мыслится как ὁδὸς ἄνω, от мира к Богу, она же может рассматриваться и как проходимая в обратном направлении, тогда она мыслится как путь утверждения реальности мира через его освящение, ὁδὸς κάτω. Культ есть святыня, поэтому в нем осуществлен весь этот размах сразу. «Вещи мира восходят к царству Света, а царство Света исполняет собою мировые недра, дольнее воспаряет, горнее же проливается, — земное животворится духом, небесное же одевается плотью. Точки встречи того и другого — таинства»[4], — пишет Флоренский. Обряд ведет к восприятию благодати, и благодать таинства — к ее восприятию. Павел Флоренский утвержда-

[1] *Флоренский П. А.* Иконостас. С. 92.

[2] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 91.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 211.

ет, что «нет никаких определенных границ обряда: по существу — обряд есть все, ибо все, что не есть обряд, не должно быть и не образует единой ткани культо-центрического опыта. Фактически же — мы называем границею обряда всякий раз границу нашего ведения»[1]. Он приводит в пример обычай снимать шапку и кланяться при встрече. Казалось бы, это просто привычка, однако святой Иоанн Дамаскин утверждает, что для христиан это знак почитания образа Божия. Домашняя трапеза, домашний очаг, приготовление кушания — это, по словам Флоренского, «род богослужения, низший, может быть, но все-таки священный, по-своему уставный. Кухня — совокупность обрядов»[2].

Церковь освящает воды, воск, огонь, однако таинственно освящается также и звук — он тоже может стать «сраствореным благодатью». В «Чине благословения кампана, си есть колокола или звона» говорится даже о космическом действии священного звона. В ектении возглашается: «О еже благословити кампан сей в славу святаго имене Своего, небесным Своим благословением, Господу помолимся... О еже подати ему благодать, яко да вси, слышащии звенение его во дни или в нощи, возбудятся к славословию имене святаго Твоего... О еже гласом звенения его утолитися и утишитися и престати всем ветром зельным, бурям же, громом и молниям, и всем вредным безведриям, и злорастворенным воздухом...» В псалмах, паремии и стихирах, воспеваемых при освящении колокола, произносится напоминание о том, что все стихии и вся тварь славит Бога. Колокольный благовест и звон в православном культе рассматриваются как часть богослужения. По древнему обычаю, при слышании благовеста, стоя в храме, полагалось перекреститься и поклониться, а услышав его, находясь за его пределами, сделать то же, обратившись лицом в направлении храма, откуда раздался звон. Благовест колокола, раздающийся с колокольни, как бы собирает все окружающее жизненное пространство под купол храма, размыкая границы обряда и вводя человека в ритм богослужения, с тем чтобы от звучания внешнего он пришел к слышанию звучания внутреннего, обрел меру благодати и духовную упорядоченность. Православный культ приемлет только звучание колокола, благословляет его совершением особого обряда, как «музыкальное вещество», единственно соответствующее тому миропониманию, которое христианство утверждает.

Сопоставление характера звучаний музыкальных инструментов как выражения мирочувствия и миропонимания, введение аудиальной парадигмы при рассмотрении обрядов различных религий в общем контексте философии культа в трудах Павла Флоренского имеет большое значение для становления российской науки об искусстве. Обобщая художественный и научный

[1] *Флоренский П., свящ.* Философия культа. С. 214.

[2] Там же.

опыт, воспринимая многие новаторские идеи своего времени, Флоренский выводит их на особый уровень, вводя в область целостного мировоззрения, открывая тем самым новые перспективы дальнейшего их развития и полагая основания литургического искусствознания.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Андроник (Трубачев), игумен.* История создания цикла «Философия культа (Опыт православной антроподицеи)» // *Флоренский П., свящ.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). 2-е изд. М.: Академический проект, 2018. С. 5—24.
2. *Арановский М. Г.* Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 41—60. URL: https://hra.sias.ru/upload/iblock/a64/aranovskii.pdf (дата обращения: 28.05.2026).
3. *Галеев Б. М.* Синестезия и музыкальное пространство // Музыка — культура — человек. Свердловск: УрГУ, 1991. Вып. 2. С. 36—43.
4. *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
5. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2025. 352 с.
6. *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923. 44 с.
7. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
8. *Флоренский П.* Разум и диалектика. Вступительное слово пред защитою на степень магистра книги «О духовной Истине». Москва, 1912 г., сказанное 19 мая 1914 г. // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 133—134.
9. *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 370—382.
10. *Флоренский П., свящ.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). 2-е изд. М.: Академический проект, 2018. 685 с. (Философские технологии).

УДК 78.072.3 + 001.2 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_57

# Идеи ОПОЯЗа в парадигме научной школы Б. В. Асафьева в РИИИ (на материале раннего наследия М. С. Друскина)

**БУКИНА ТАТЬЯНА ВАДИМОВНА**
*Доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств; профессор кафедры музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)*

*E-mail: tbukina2002@mail.ru*

**Аннотация**

Статья обращается к наиболее ранней известной научной работе М. С. Друскина, никогда не выходившей в широкую печать. Это эссе «О преемственности», размещенное в 1922 году в рукописном журнале разряда истории музыки Института истории искусств «Соблазны и преодоления». Делается вывод о ценности этого текста для реконструкции концептуальных истоков научной школы Б. В. Асафьева в РИИИ — в частности, о влиянии на нее идей ОПОЯЗа, которое тщательно скрывалось после антиформалистской кампании 1923 года.

**Ключевые слова**

советское музыкознание 1920-х годов, научная школа Б. В. Асафьева в РИИИ, формальная школа литературоведения

**Для цитирования**

*Букина Т. В.* Идеи ОПОЯЗа в парадигме научной школы Б. В. Асафьева в РИИИ (на материале раннего наследия М. С. Друскина) [Приложение: *М. С. Друскин.* О преемственности (Глава из истории искусств)] // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 57—88.

# OPOYAZ in Boris Asafiev's Research School at the Zubov Institute: Mikhail Druskin's Early Writings

**BUKINA TATIANA V.**
*Doctor in Arts, Associate Professor, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Professor at the Department of Music, Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: tbukina2002@mail.ru*

**Abstract**

The article addresses the earliest known and still unpublished research by Mikhail Druskin: an essay entitled *On Succession*, written during the first year at the Department of Music History of the Russian Institute for the History of the Arts. The essay appeared in 1922 in the department's handwritten journal *Temptations and Triumphs*, a manuscript that today is of considerable interest as a valuable document for understanding the establishment of Asafiev's research school at the Institute. The journal provides a glimpse into the scholarly priorities of the department in the early 1920s, including the range of issues debated in closed sessions, and the figures, concepts, and intellectual currents that were significant to its contributors. In particular, the essay by the 17-year-old Druskin clearly testifies to the importance of the Russian Formalist School of literary criticism (OPOYAZ) for the work of the music department, an influence that its members subsequently took care to conceal following the anti-formalist campaign of 1923.

**Keywords**

the Soviet musicology of the 1920s, Boris Asafiev's research school at the Zubov Institute, the Russian Formalist School of literary criticism

В историю отечественного музыкознания советской эпохи Михаил Друскин вошел не только как классический автор, чьи труды сохраняют актуальность и на сегодняшний день[1], но и как непосредственный свидетель времени формирования дисциплины. Поступив в Институт истории искусств знаменательной осенью 1921 года, когда проходило преобразование его в исследовательское учреждение, он стал воспитанником одной из первых в России музыковедческих школ, руководимой Борисом Асафьевым в стенах возглавляемого им Разряда истории музыки (Р.И.М.[2]). Сегодня в распоряжении исследователей есть довольно любопытный документ, связанный с первыми месяцами работы Друскина в разряде: это его небольшая статья, или эссе, «О преемственности (Глава из истории искусств)», датированная апрелем 1922 года. Будучи первым научным текстом 17-летнего автора, данная работа никогда не выходила в широкую печать; однако в год ее создания она была выпущена на страницах рукописного журнала разряда «Соблазны и преодоления».

Журнал, о котором идет речь, не фигурирует в официальных списках научной продукции асафьевского разряда. Между тем в 1922 году, на протяжении которого это издание выпускалось, оно играло чрезвычайно важную роль в жизни молодого исследовательского подразделения. Будучи инициативой младших научных сотрудников разряда, журнал задумывался как печатный орган постоянного музыкально-философского семинария, проходившего в Р.И.М. под руководством А. В. Финагина, и, в соответствии

[1] Свидетельство тому — предпринятое в 2000-х годах издание его сочинений в 7 томах, работа над которым продолжается и в настоящий момент (*Друскин М. С.* Собрание сочинений: В 7 т. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2007—).

[2] Аббревиатура приводится в соответствии с написанием, принятым в документах разряда начала 1920-х годов.

со специализацией данного семинария, фокусировался на фундаментальных вопросах теории, философии и эстетики музыки, а также на методологии ее изучения. Избрав в качестве наименования своего издания заголовок одной из более ранних программных статей Асафьева[1], устроители журнала тем самым очередной раз подчеркивали признаваемый за ним статус неформального лидера научного сообщества в руководимом им подразделении. В настоящий момент все три выпуска «Соблазнов», успевшие выйти на протяжении 1922 года, находятся в фондах рукописного отдела Российской национальной библиотеки[2]. Несмотря на то что для большинства его авторов публикации в журнале оказались первой «пробой пера»[3], историческая ценность данного источника отнюдь не исчерпывается содержанием помещенных в нем текстов: в силу ряда особенностей, присущих этому необычному изданию, оно оказывает неоценимую помощь при реконструкции исследовательской парадигмы Асафьева и его научной школы на этапе ее становления. Вследствие тесной связи журнала с устными практиками разряда (в том числе упомянутым семинарием), а также благодаря достаточно развитому ссылочному аппарату большинства опубликованных в нем текстов[4], выпуски «Соблазнов» позволяют получить представление об исследовательских приоритетах разряда в начале 1920-х годов, о круге вопросов, обсуждаемых в закрытых заседаниях, об именах, работах, концепциях, направлениях, авторитетных для авторов статей[5].

Наряду с другими материалами журнала статья юного Друскина имела методологический уклон и обращалась к основополагающим вопросам музыкально-исторического знания: в центре внимания автора находились процессы становления и трансляции художественной традиции. Для истории искусства, как и для многих других направлений отраслевой истории, проблема преемственности — одна из ключевых, имеющих отношение к фунда-

[1] Речь идет о его широко известной публикации 1917 года в журнале «Мелос», в которой впервые обосновывалось понятие «симфонизм» (*Глебов И.* Соблазны и преодоления // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Пг.: Синод. тип., 1917. Кн. 1. С. 3—27).

[2] Соблазны и преодоления. Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ. Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина // ОР РНБ. Ф. 1021. Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 4. Ед. хр. 36.

[3] Помимо Друскина, опубликовавшего в журнале две своих работы, и самого руководителя разряда Асафьева, в нем выходили тексты молодых исследователей — А. В. Финагина, Р. И. Грубера, С. Л. Гинзбурга, Е. В. Гиппиуса и еще одного или двух сотрудников под псевдонимами.

[4] В сравнении, в частности, с публикациями самого Асафьева, который, как известно, обнародовал далеко не все свои источники.

[5] Более подробно о журнале см.: *Букина Т. В.* «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ // Временник Зубовского института. 2025. № 3. С. 40—56.

ментальным моделям-метапаттернам исторического развития[1]. С этой точки зрения автор не преувеличивал, указывая на «громадную роль, какую играет этот вопрос в истории искусств». Друскин утверждал, что наследование музыкальной традиции представляет нелинейный путь, насыщенный антиномиями, осложненный возвратным движением, наличием нескольких параллельных (но несинхронных) траекторий. Историческая преемственность далека от идиллической картины планомерной передачи традиции между поколениями, в ней единовременно действуют множественные, подчас взаимоисключающие сценарии. Среди них, например, «отправление» (отталкивание) от ближайшего предшественника, «обхождение» параллельных течений (при внешнем пиетете в их адрес), а также «изживание» традиции на нескольких уровнях: преодоление отживших композиционных принципов при сохранении традиционного материала либо обновление материала при удержании устоявшейся конструкции. Автор также обращал внимание читателя на роль «младших современников» творца (младших не по возрасту, а по месту в истории) — композиторов «второго плана», критиков, педагогов: их исторический вклад, доказывал Друскин, состоит в своеобразной «амортизации» резких зигзагов в развитии художественной традиции через планомерное «изживание» материала прошлого и длительное отторжение радикальных новшеств. Подобная роль, заключал музыковед, заставляет пересмотреть в оценочном плане феномен эпигонства как характеристики индивидуального творчества, жанра или даже целой эпохи: в исторической ретроспективе подобные периоды эпигонства нередко оказываются временем накопления потенциала для последующего скачка[2].

Очерченные здесь положения статьи Друскина, разумеется, вызывают множество аллюзий, и это побуждает к поиску концептуальных истоков идей молодого автора, возможных влияний на него. В первую очередь взгляд, вполне закономерно, обращается на его ближайший круг общения. Так, Асафьев несколькими годами раньше опубликовал очерк «Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса», в которой прослеживается определенная общность идей со статьей его ученика. В частности, на основе предпринятого обзора наследия отечественных композиторов XIX — начала XX века там высказывалось наблюдение, что как жанр «второстепенной значимости», явно в стороне от основной магистрали творчества, романс для многих из них становился полем экспери-

[1] По мнению отечественного философа П. К. Гречко, подобные метапаттерны, или «архетипически укорененные прообразы истории как целого», относятся к «фундаментальным априори» исторического знания, направляющим и форматирующим изучение конкретных исторических реалий (см.: *Гречко П. К.* Концептуальные модели истории. М.: Логос, 1995. С.23—24).

[2] *Друскин М. С.* О преемственности (Глава из истории искусств) // ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 217 об. — 222.

ментов, в том числе в сфере несвойственных им жанров и образов, сближавших их (подчас неожиданно) с другими авторами. Вследствие того на основе романсового творчества в работе выстраивалась нелинейная (скорее, ризомная) модель художественной преемственности в русской музыке[1]. Между тем Друскин на данную публикацию ни разу не ссылается, и, в целом, ничто в статье не указывает на его знакомство с ней[2]. Вместо этого в тексте занимают заметное место ссылки на работы литературоведов, и прежде всего представителей русской формальной школы — членов петроградского ОПОЯЗа. Так, встречаются две цитаты из известной статьи Б. М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1919), одна из статьи Ю. Н. Тынянова «Гоголь и Достоевский» (1919/21), а в одном из разделов также — более свободное переизложение фрагмента той же второй работы, сопровождаемое ссылкой на Тынянова. Такая значительная для довольно компактного текста концентрация ссылок на публикации формальной школы заставляет более пристально взглянуть на них как на возможный концептуальный ориентир в рассуждениях музыковеда.

Прежде всего, настойчивое обращение Друскина к литературоведческим изысканиям для подкрепления своих идей было далеко не случайным: из биографии исследователя известно, что когда осенью 1921 года он пришел в РИИИ в качестве слушателя Высших курсов искусствознания, то первоначально поступил не в музыкальный, а именно в словесный разряд, и лишь спустя несколько месяцев (зимой 1921/22) перешел в подразделение Асафьева. В Разряде Словесных Искусств, возглавляемом В. М. Жирмунским, лидирующие позиции в исследовании и преподавании в начале 1920-х годов занимали члены ОПОЯЗа: в ходе обучения будущий музыковед участвовал в семинарах Тынянова, слушал лекции Эйхенбаума, курсы Жирмунского по лингвистике и литературоведению, посещал занятия Б. В. Томашевского по стиховедению и текстологии[3]. Если сопоставить данные о его обучении, из-

[1] *Глебов И.* Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. Пг.: Тип. Гл. управл. уделов, 1917. Несмотря на то что феномен «ризомы» (как модели мышления и культуры) обычно ассоциируется с философией постмодернизма (сам термин, как известно, был введен Ж. Делезом и Ф.-П. Гваттари в 1976 году в монографии «Тысяча плато»), представляется уместным применить здесь данное понятие, поскольку оно в данном случае вполне адекватно отражает представления Асафьева. Подробнее о ризоме как метапаттерне истории см., в частности: *Гречко П. К.* Концептуальные модели истории. С. 98—102.

[2] Стоит оговорить, что очерк, о котором идет речь, не принадлежит к самым известным работам Асафьева: он был выпущен Императорским Русским музыкальным обществом в 1917 году отдельной брошюрой в качестве сопровождения к серии камерных концертов и, по всей видимости, имел маленький тираж.

[3] Хронология жизни и творчества М. С. Друскина / Сост. и автор предисл. Н. К. Дроздецкая // *Друскин М. С.* Собрание сочинений: В 7 т. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Т. 7: Из личного архива. СПб.: Композитор, 2022. С. 417.

вестные по его биографическим исследованиям, с учебной программой, которую предлагал в 1921/22 учебном году Словесный разряд, то велика вероятность, что Друскин слушал лекционный цикл Эйхенбаума «Русская проза после Пушкина», его же семинар «Творчество Толстого», семинарий Томашевского по творчеству Пушкина, а также курс Тынянова «Архаические движения в русской лирике XIX—XX веков», легший вскоре в основу монографического исследования филолога «Архаисты и Пушкин»[1]. Насколько можно судить по автобиографическим фактам, упоминаемым в работах музыковеда, профессиональные контакты с этим последним наставником у него сохранялись и многие годы после перехода в Музыкальный разряд[2].

Именно с наследием Тынянова тех лет статья Друскина обнаруживает наиболее очевидные пересечения. В начале 1920-х годов Тынянов одним из первых среди формалистов обратился к проблематике истории литературы. В его работах 1921 года «Гоголь и Достоевский», «Тютчев и Гейне», «Стиховые формы Некрасова», «Архаисты и Пушкин» на анализе конкретного материала кристаллизовалась присущая его картине мира диалектическая модель литературного процесса[3], которая в дальнейшем получит теоретическое обоснование в его статьях «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927). Эта модель включала в качестве важной составляющей и фактор художественной преемственности, понимаемой, однако, в довольно специфическом ключе.

### — Преемственность как антагонизм

Как известно, концепция формальной школы опиралась на представление о перманентно действующей в литературном процессе борьбе за обновление художественной формы. Во многом исходя из этого представления Тынянов считал основной движущей силой истории литературы конфликт творческих поколений: каждое последующее противопоставляло себя предыдущему, и только так, через противостояние, утверждались новые художественные явления, темы, манеры письма. В этом смысле взгляды литературоведа опира-

[1] Как известно, тематика курсов Тынянова и Эйхенбаума обновлялась каждый год. Информация о 1921/22 учебном годе почерпнута из изданий: Указатель имен / Сост. К. А. Кумпан и И. В. Сэпман // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общей ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 257—301; Юрий Тынянов. Биобиблиографическая хроника (1894—1943) / Сост. В. Ф. Шубин. СПб.: Арсис, 1994. С. 19—20.

[2] См., например: «Однажды... (речь о событиях 1934 года или позже. — *Т. Б.*) Ю. Н. Тынянов предложил мне отрецензировать для „Библиотеки поэта“ рукопись С. А. Бугославского» (*Друскин М. С.* Призвание и профессия // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Избранные статьи / Редкол.: Л. Г. Ковнацкая (сост.), М. П. Мищенко (сост.), М. А. Серебренников (науч. ред.). СПб.: Композитор, 2019. С. 604).

[3] Согласно определению, предложенному в статье: *Новиков В. И.* Что такое литература // *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт / Вступ. статья, коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993. С. 12.

лись на тот же принцип, который несколько десятилетий спустя обосновал в отношении науки Т. Кун в своей концепции «научных революций»: традиция не столько наследовалась, сколько служила материалом для переосмысления и опровержения, по крайней мере когда речь шла о крупных литературных фигурах. А ход истории в подобном контексте представал не устремленным вектором, а зигзагообразной кривой, насыщенной резкими изломами. «Когда говорят о „литературной традиции“ или „преемственности“, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим, — писал Тынянов в статье «Достоевский и Гоголь». — Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки, — борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции, такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования»[1]. Аналогичное видение исторического движения продвигалось в работе «Литературный факт»: «*Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение*»[2]. «Строя „твердое“ „онтологическое“ определение литературы как „сущности“, историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности. Получалась стройная картина: Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова... Ускользало то, что каждое новое явление *сменяло* старое и что каждое такое явление смены необычайно сложно по составу; что *говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена*»[3].

Во многом родственные взгляды можно встретить в эти годы и в работах В. Б. Шкловского. Например, в статье «Розанов» (1922) он прибегал к метафорам классовой борьбы и социальных переворотов, описывая процессы смены литературных поколений: «история литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии... Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса»[4]. Он также акцентировал нелинейность художественной преемственности, замечая, что «наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к

[1] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М.: Наука, 1977. С. 198.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 256. Выделено в источнике.

[3] Там же. С. 258. Курсив источника.

[4] *Шкловский В. Б.* Розанов // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эс се (1914—1933) / Предисл. А. П. Чудакова, коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 120—121.

племяннику»[1]. Обоснованное в теоретических работах исследователей представление о литературной преемственности как борьбе и смене курса переносилось ими и в семинарскую практику, постепенно обретая значение коллективной парадигмы. «Слово „влияние“ было у нас под запретом, — вспоминала В. Г. Голицына, посещавшая семинары Тынянова в середине 1920-х годов. — ...Влияние — понятие „ненаучное“. Никто ни на кого не влиял. Влияние претерпевают эпигоны. Великий писатель „отталкивался“, творчески перерабатывал достижения предшественников и преодолевал их»[2].

**— Преемственность как многоуровневое явление**

На тех же исторических этапах, когда преобладали процессы наследования традиции, распространения ее среди представителей поколения, над «отталкиванием» от нее, литературная эволюция, по Тынянову, осложнялась многослойностью самой этой традиции, которая, как выяснялось при ближайшем рассмотрении, совмещала в себе разнородные, и подчас даже несовместимые тенденции. Вследствие чего коллизии нередко разворачивались не только между сменяющими друг друга поколениями и школами литераторов, но и внутри них. В работе «Архаисты и Пушкин» Тынянов описывал феномен своеобразной «близорукости» представителей литературных поколений в отношении своих современников и ближайших предшественников, порождающей подобное ветвление путей: «враждебные течения, восходя по эволюционной линии к разным предшественникам, не всегда ясно сознают свою преемственность и часто, с одной стороны, огульно признают всю предыдущую литературу, не различая в ней друзей и врагов, с другой стороны, нередко борются с своими старшими друзьями за дальнейшее развитие их же форм... Часто борьба идет на несколько флангов: одни литературные деления не покрывают других, причем в разные моменты одерживают верх разные объединяющие принципы»[3]. Соответственно, освоение художественной традиции генерацией литераторов шло, как правило, по нескольким траекториям и охватывало ее не в полном объеме, а лишь в отдельных (не всегда главных) аспектах. Такое представление позволяло достичь более дифференцированного ви́дения каждого индивидуального автора, его положения относительно магистральных литературных течений, — например, утверждать, что «Тютчев принадлежал к сложному типу романтиков; использовав тематику романтизма, он в гораздо большей мере относится к классикам по своим приемам»[4].

[1] *Шкловский В. Б* . Розанов. С. 121.

[2] *Голицына В. Г.* Наш институт, наши учителя // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 80.

[3] *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 87.

[4] *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 380.

Множественность траекторий распространения традиции дополнялась разнообразием форм и сценариев ее освоения. В своих работах Тынянов подчеркивал различия между «заимствованиями» и «влияниями», поясняя: «Под влиянием мы разумеем... перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного приема из искусства другого художника или иностранной литературы, притом перенесение независимое от... материала художественного произведения. Заимствованием тогда окажется частный случай влияния: 1) перенесение отдельного приема, уже обросшего художественною плотью, тематическим или словесным окружением, 2) перенесение отдельного тематического или словесного элемента, обработанного иными приемами»[1]. А в статье «Достоевский и Гоголь» он поставил вопрос о соотношении стилизации и пародии литературного приема: по его мнению, «стилизация близка к пародии. И та, и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их... При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»[2]. Таким образом, Тынянов, как и Друскин, подчеркивал многовекторность процесса передачи и обновления художественной традиции.

— **Преемственность как историческая заслуга эпигонов**

Наблюдение процессов преемственности заставляло литературоведа также иначе взглянуть на феномен эпигонства и поставить вопрос о его исторической роли. В статье «О литературной эволюции» Тынянов пришел к пониманию художественной традиции как «системы», содержание и функции элементов которой исторически подвижны, как вариабельно и положение их относительно центра и периферии. Что требовало от исследователя интерпретационной гибкости и непредвзятости в оценке реального значения художественного явления на конкретном этапе истории. В ряду прочего Тынянов призывал отказаться от оценочного понимания категорий «эпигонство», «дилетантизм», «массовая литература». Он напоминал, что их место в литературной системе меняется от эпохи к эпохе: при определенных исторических условиях они могут перемещаться из маргиналий художественного процесса в его эпицентр, становясь источником обновления языка, жанров и художественных приемов, как, например, «поэты [18]30-х годов в борьбе с предшествующими нормами являлись в условиях „дилетантизма“ (Тютчев, Полежаев), „эпигонства и ученичества“ (Лермонтов)»[3]. К тому же при

[1] *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне. С. 387.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь. С. 201.

[3] *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. статья, коммент. В. И. Новикова. М.: Аграф, 2002. С. 191, сноска.

обращении к конкретному историческому материалу становилось очевидным, что эпигонство не всегда является механическим воспроизведением традиции, но может включать в себя и творческий элемент. Так происходит, в частности, при заимствовании элементов далекой культуры, неизбежно получающих новое преломление в адаптирующем их контексте: «кусок художественного творчества, вырванный из своей среды, а главное, отрешенный от национальной традиции, на плане которой выступает произведение, в состав которого он входит, — вовсе не равнозначен *себе же* в родной среде... Он, уже утративший после разрыва с почвой традиции цвет, обретает его, но уже не свой, а цвет, носящий оттенки своей второй среды»[1]. Таким образом, обращение к тематике художественной преемственности приводило к переоценке полного спектра ролей литературного поля — от новаторов до эпигонов, — в том числе способствовало выработке исторически более адекватного ви́дения явлений, традиционно относимых к симптомам культурной отсталости и упадка.

Предпринятый обзор ключевых позиций Тынянова (а также, отчасти, Шкловского) позволяет вполне определенно говорить об этих работах как основном концептуальном ориентире статьи Друскина: совпадения прослеживаются не только в общем направлении мысли, трактовке отдельных феноменов, но и в частных деталях, вплоть до буквального повторения некоторых идей, примеров, формулировок, причем далеко не только в тех эпизодах, которые снабжены ссылками на литературоведа. Показательно также применение в статье характерной лексики Тынянова в описании процессов наследования традиции — категорий «отправление», «отталкивание», «обхождение» (= обход); формалистами же применялись и понятия «старшей» и «младшей» школ[2]. Наконец, в статье Друскина отчасти воспроизводится и стилистика научных публикаций Тынянова — характерная для него «тезисная» манера изложения с частым применением безглагольных назывных конструкций. Проводимые сопоставления продиктованы отнюдь не намерением уличить молодого исследователя в плагиате или эпигонстве: напомню, речь идет о его первой академической работе, написанной в 17-летнем возрасте, через несколько месяцев после поступления в институт, и в подобной ситуации, разумеется, было бы наивно ожидать научных откровений от автора, едва сошедшего со школьной скамьи. Между тем статья Друскина ценна в другом отношении — как редкое документальное свидетельство, позволяющее судить о том, что на этапе становления музыкально-исторической

[1] *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне. С. 388. Курсив источника.

[2] В то время как концепт «изживания», несомненно, заимствован из лексикона Асафьева: он активно применялся исследователем в работах начала 1920-х годов (в частности, о творчестве П. И. Чайковского) и часто фигурировал в работах его учеников. См., например: *Грубер Р. И.* Проблема музыкального воплощения // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 40—41.

школы Асафьева для нее могли быть значимы идеи формальной школы литературоведения.

Вопрос о научных коммуникациях музыкального разряда РИИИ (или его отдельных представителей) с деятелями ОПОЯЗа привлекал внимание многих исследователей. Однако, несмотря на собранные ими данные, этот сюжет и на сегодня изобилует белыми пятнами. Существует немало подтверждений интереса музыковедов к деятельности сотрудников словесного разряда, а также фактов пересечения с ними как в стенах РИИИ, так и в других учреждениях города. В частности, Асафьев в 1919—1921 годах сотрудничал с В. Б. Шкловским в редколлегии газеты «Жизнь искусства», которая в то время была своего рода издательской площадкой членов ОПОЯЗа[1]. В начале 1920-х он принимал также участие в работе другой важной локации литературоведов формальной школы — Института Живого Слова[2]. В монографии Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха», подготовленной к печати в 1921 году, встречается несколько ссылок на Асафьева, и даже упоминается, что тот «поделился наблюдениями» с автором над музыкальным материалом[3], — из чего можно заключить, что исследователям случалось лично общаться по поводу упомянутой работы на этапе ее написания. Не менее красноречив ответный жест Асафьева: по сообщению Е. М. Орловой, в архиве сохранился экземпляр публикации музыковеда «Музыка „Божественной комедии“» с дарственной надписью Эйхенбауму, датированной мартом 1922 года, «в ожидании столь же талантливых исследований, как „Мелодика стиха“»[4].

Есть основания считать, что наряду с Асафьевым деятельностью Словесного разряда интересовались и другие сотрудники подведомственного ему подразделения, тем более что несколько человек из них были по первой

---

[1] О деятельности Шкловского в этой газете см., в частности: *Пильщиков В. А., Устинов А. Б.* Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 320—321.

[2] О работе Асафьева в этом учреждении сохранилось мало сведений, поскольку документация Института Живого Слова (далее ИЖС) в настоящий момент не доступна в полном объеме. В списке педагогического персонала на начало января 1921 года его имени еще нет (ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 14. Д. 11. Л. 52 об. — 54 об.). Однако в протоколе комиссии по обследованию работы Института от 1 декабря 1922 года он уже упоминается среди лучших преподавателей (ЦГАЛИ. Ф. 283. Оп. 2. Д. 544. Л. 5). Есть основания считать, что время его преподавания в ИЖС ограничилось данными двумя годами (1921—1922), поскольку на этот период приходится основной объем его публикаций о музыкальном начале в поэзии — тематике, входившей в специализацию Института. Вероятнее всего, Асафьев преподавал там какие-то из дисциплин музыкально-теоретического цикла, входивших в учебный план, — музыкальную грамоту, музыкальную эстетику, теорию или историю музыки.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 455, сноска.

[4] *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. С. 140. Сообщение Орловой не содержит ссылки на архивный источник, оригинальный документ отыскать пока не удалось.

специальности филологами — такие как Д. Г. Маггид или пришедший позже В. Ф. Шишмарев. Филологическое образование имел и Е. В. Гиппиус, одновременно с РИИИ обучавшийся на этнолингвистическом отделении университета[1]. Хорошо известно, что в институте поощрялись связи между подразделениями и посещение студентами занятий смежных отделов. Хотя семинары Тынянова и Эйхенбаума были, судя по всему, закрытыми — исследователи проводили их у себя на квартирах, — Словесный разряд устраивал и немало публичных мероприятий, имевших резонанс в академических кругах. Так, еще в апреле 1921 года при нем было организовано Общество изучения художественной словесности: за первые два года оно провело 38 заседаний, часто привлекавших сторонних слушателей[2]. А в 1923 году у двух подразделений возникли конкретные поводы для сотрудничества: в структуре Словесного разряда был основан Комитет по изучению художественной речи, который занимался анализом звукозаписей художественной декламации. Эмпирическую базу для него составило собрание фонограмм, сделанных в лаборатории Института Живого Слова[3]. Комитет был задуман как междисциплинарная структура, в том числе к участию в нем привлекались и сотрудники асафьевского отдела — музыковеды Д. Г. Маггид, А. В. Финагин и Г. М. Римский-Корсаков, электротехник В. И. Коваленков[4]. В дальнейшем эти контакты, по-видимому, еще упрочились, поскольку начиная с 1926 года Комитет отвечал за техническую поддержку ежегодных экспедиций в регионы Севера, участие в которых принимали сотрудники всех отделов института.

Приведенные данные заведомо неполны, однако уже они позволяют судить о существовании достаточно регулярных профессиональных связей между филологами и музыковедами Института Истории Искусств. Однако

[1] Е. В. Гиппиус прошел в 1920—1924 годах полный курс обучения в Петроградском университете и сдал экзамены, однако диплома не получил, поскольку указ Наркомпроса запрещал в то время обучение в нескольких высших учебных заведениях. См. об этом: СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. История: Энциклопедический словарь. Е. В Гиппиус (1903—1985). URL: https://www.conservatory.ru/esweb/gippius-evgeniy-vladimirovich-valdemarovich-1903-1985 (дата обращения: 18.02.2026).

[2] См. об этом: Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1926. Вып. 1. С. 221. Государственный институт истории искусств (ГИИИ) — как известно, наименование РИИИ в 1924—1931 годах.

[3] *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств // Новое литературное обозрение. № 5 (129). 2014. С. 236—253.

[4] В частности, доклад «Стих и декламация», прочитанный в апреле 1924 года руководителем комитета С. И. Бернштейном и легший впоследствии в основу его одноименной статьи, был подготовлен в сотрудничестве с музыкальным разрядом. См. об этом: Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ. С. 157.

эти факты касаются, главным образом, взаимодействия их по линии так называемой «слуховой филологии»: именно данное направление, сфокусированное на различных феноменах устной речи, было основной специализацией Института Живого Слова и связанных с ним подразделений РИИИ. И на этой территории интересы словесного и музыкального разряда наиболее очевидно пересекались: деятелей ОПОЯЗа занимали звуковые и произносительные аспекты художественного слова, музыковедов — речевой генезис музыкальной интонации[1]. В отношении же возможного влияния формальной школы на музыкально-исторические изыскания, проводимые разрядом Асафьева, в исследовательской литературе неоднократно высказывались наблюдения и проводились вполне обоснованные аналогии, вынужденные, однако, оставаться на уровне гипотез в отсутствие документальных подтверждений. Так, Ю. Г. Кон в статье «Асафьев и Тынянов» обнаружил многоуровневые параллели в научном наследии двух авторов, в том числе их исторических концепциях, оговаривая при этом, что «ни в их работах, ни в воспоминаниях о них нет никаких следов их общения друг с другом»[2]. В сходном режиме разворачивается и анализ Э. Вильянен в одном из разделов ее объемной монографии об Асафьеве, в котором она устанавливает сеть корреляций между исследовательскими установками Асафьева и подходом формальной школы, и даже настаивает на существовании не одностороннего, а взаимного влияния между ними, оперируя при этом лишь аналогиями и аллюзиями в текстах, но не конкретными цитатами или ссылками[3].

Отсутствие ссылок, во всяком случае со стороны Асафьева и его коллег-музыковедов, по-видимому, в той или иной мере имело идеологическую подоплеку. В июле 1923 года в газете «Правда» вышла статья Л. Д. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм», которая дала старт политической кампании против членов ОПОЯЗа. В статье утверждалось, что формальная школа сознательно «противопоставляла себя марксизму» своим отказом от социологического анализа литературы и что на ней, помимо того, лежит «печать скороспелого поповства»: проводились параллели с позицией богословия в его неприятии теории Дарвина[4]. Публикация Троцкого запустила серию выступле-

[1] Подробнее об этом см., например: *Букина Т. В.* Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова» // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 3 (52). С. 116—132.

[2] *Кон Ю. Г.* Асафьев и Тынянов // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: Материалы всесоюзной научно-теорет. конференции / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1986. С. 77.

[3] *Viljanen E.* The Problem of „the Modern“ and „Tradition“: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884—1949) // Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. P. 271—283.

[4] *Троцкий Л. Д.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Д. Литература и революция. Изд. 2-е, доп. М.: ГИЗ, 1924. С. 123—139.

ний в прессе, направленных на дискредитацию формального метода[1]; кроме того, сам Институт истории искусств, где базировались деятели ОПОЯЗа, стал с этого момента объектом особого внимания государственной власти. Наряду со Словесным разрядом, тень подозрения в нелояльности марксизму пала и на другие подразделения института, и с августа 1923 года начались регулярные инспекции исследовательской работы РИИИ, конечной целью которых, как показала К. А. Кумпан, было расформирование учреждения[2].

В официальной документации Р.И.М. с этого времени начинает последовательно проводиться стратегия дистанцирования от формального подхода в анализе. Например, в отчете, предоставленном в октябре 1924 года в Ленинградское отделение Главнауки, было заявлено, что разряд «с самого начала своей деятельности рассматривал формальный метод изучения искусства только в качестве вспомогательного, то есть не считал его в своих работах за основное задание, вопреки общему положению институтской программы»[3]. Не менее красноречив и другой документ, сохранившийся в Кабинете рукописей РИИИ и относящийся, насколько можно судить, к тем же месяцам осени 1924 года. Это рукописный черновик статьи Финагина, предназначенной, по-видимому, для публикации в массовой печати и задуманной в качестве ответа на статью Троцкого. Заметка, озаглавленная «Музыкально-идеологический центр», освещала деятельность асафьевского разряда: в ряду прочего читателю сообщалось, что «в области родственного поэзии искусства единственная сплоченная группа теоретиков-музыкантов давно настаивает и доказывает, что форма не может рассматриваться сущностью искусства»[4].

Персонально в адрес деятелей ОПОЯЗа ни Асафьев, ни его коллеги по разряду никаких комментариев не высказывали, однако фактическое отсутствие в их публикациях ссылок на работы литературоведов, думается, следует в возникшем контексте расценивать, скорее, как фигуру умолчания. Та-

[1] См., например, рубрику «К спорам о формальном методе» в издании: Печать и революция. Журнал литературы и искусства, критики и библиографии. Кн. 5. Сентябрь-октябрь. М.: ГИЗ, 1924. С. 1—38; а также публикацию: *Бухарин Н. И.* О формальном методе в искусстве // Красная новь. Литературно-художественный и научно-публицистический журнал. 1925. Кн. 3. Апрель. С. 248—258.

[2] См., в частности, ее работы: *Кумпан К. А.* К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малистад, М. Маликова. М.: НЛО, 2009. С. 345—360; *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920—30-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам / Сост. М. Э. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 14—18.

[3] Отчет о научной деятельности РИИИ за июль, август и сентябрь 1924 г. и план названной деятельности на октябрь, ноябрь и декабрь сего года // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 134. Л. 130.

[4] *Финагин А. В.* Музыкально-идеологический центр // КР РИИИ. Ф. 68 Оп. 1 Ед. хр. 14. Л. 5—5 об.

кая позиция, настойчиво выдерживаемая музыковедами на протяжении ряда лет[1], вероятно, позволяет объяснить парадоксальное отсутствие в их текстах документальных подтверждений их знакомства с изысканиями формальной школы в области истории литературы, основной массив которых пришелся именно на период после 1923 года, — хотя, разумеется, едва ли было даже технически возможно избежать подобного знакомства, работая в одном учреждении с их авторами[2]. Однако статья Друскина в журнале «Соблазны и преодоления» разрушает впечатление этого мнимого неведения или единодушного игнорирования, — особенно если вспомнить, что все тексты, попадавшие на страницы данного издания, проходили предварительное пристрастное обсуждение на музыкально-философском семинарии. Содержание

[1] Редкое исключение из этой общей тенденции (впрочем, подтверждающее правило, как это станет понятно далее) — статья Р. И. Грубера «О формальном методе в музыковедении». Работа вышла в печать в 1927 году, в период краткой идеологической «оттепели» в интеллектуальной жизни России и в деятельности РИИИ в частности (подробнее об этом периоде см.: *Земцовский И. И.* 1926 год // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1 / Сост. Л. С. Овэс, науч. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151—162). В начале марта 1927 года в зале бывшего Тенишевского училища состоялся публичный диспут «Марксизм и формальный метод», завершившийся громкой победой членов ОПОЯЗа (подробнее см., в частности: Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года (Публ., подгот. текста, сопроводит. заметки и примеч. Д. Устинова) // Новое литературное обозрение. 2001. № 4 (50). С. 247—278). Однако даже в упомянутой статье Грубера выдерживается максимально возможный нейтралитет в отношении коллег-литературоведов; и хотя в тексте присутствует ссылка на работу В. М. Жирмунского 1923 года «К вопросу о формальном методе», сам метод рассматривается в его специфическом применении к музыковедческой проблематике и тем самым как бы выносится за пределы юрисдикции ОПОЯЗа. При этом позиция автора была далека от абсолютизации рассматриваемого им подхода; напротив, он настаивал на возможности и необходимости комбинировать его с социологическим анализом. *Грубер Р. И.* О формальном методе в музыковедении // De Musica. Временник Отдела Теории и Истории Музыки. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 39—53.

[2] Если задаться вопросом о психологических мотивах, стоявших за такой линией поведения, то вполне возможно, что они не сводились к элементарному инстинкту самосохранения (вполне, впрочем, объяснимому и обоснованному). Более глубинные причины, вероятно, заключались в том, что базовые стратегии позиционирования музыкального и словесного разрядов были различны. ОПОЯЗ свою стратегию самопродвижения во многом унаследовал от авангардных направлений поэзии, в тесном контакте с которыми развивался: неотъемлемым элементом профессионального поведения его членов была провокация и эпатаж, стремление инициировать полемику. Они последовательно придерживались максималистской позиции, декларативно противопоставляя свои научные стандарты конъюнктуре любого рода, будь то в области науки или идеологии, и настойчиво отстаивали автономию своего исследовательского поля (см. об этом, например: Вступительная статья редактора // Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года. С. 247—248). Предпринятые против них политические атаки ОПОЯЗовцы встретили во всеоружии и с готовностью включились в дискуссию. В отличие от литературоведов, музыковеды РИИИ, хотя и не чуждые провокативному поведению в своей профессиональной сфере, были отнюдь не склонны противопоставлять себя государственной идеологии. На протяжении большей части 1920-х годов они видели свою деятельность вполне в русле революционной политики правительства и, по-видимому,

рассматриваемой работы дает основания предположить, что в действительности идеи ОПОЯЗа играли в исторических поисках музыковедов асафьевского разряда более значимую роль, чем об этом можно судить из ссылочного аппарата их более поздних публикаций.

С данной точки зрения было бы небезынтересно рассмотреть какой-либо из коллективных трудов Р.И.М. по музыкально-исторической проблематике на предмет его возможных корреляций с парадигмой формальной школы. Показательным подобным примером может послужить, в частности, известный сборник «Музыка и музыкальный быт старой России»: вышедшее в печать в издательстве «Academia» в 1927 году, это издание, однако, было задумано пятью годами ранее, в 1922-м, под заглавием «Прошлое русской музыки»; и хотя за то время, что сборник пролежал в издательском портфеле, состав его несколько раз переутверждался, некоторые материалы были утеряны либо признаны неподъемными для публикации[1], все же подавляющая часть текстов, вошедших в окончательный вариант, относилась по времени создания к 1922—1923 годам, то есть периоду, когда их авторы, гипотетически, могли достаточно свободно посещать мероприятия словесного разряда. Издание имело во многом программную направленность: в нем продвигался новый для музыкознания подход к музыкально-бытовой тематике. Нужно заметить, что, хотя это и не было очевидно из его наименования, под последней понимались два самостоятельных явления: с одной стороны, жанры бытовой музыки, с другой — множественные формы бытования музыки в культуре (музыкальный быт как таковой); и тот, и другой феномен нашли отражение в сборнике. Обе эти темы были далеко не новы для отечественной науки: они осваивалась исследователями еще с конца XIX века. Однако сложившаяся в их работах парадигма ее осмысления к 1920-м годам выглядела явно устаревшей: изучение

искренне желали приносить пользу государству. Сохранившийся фрагмент упомянутой статьи Финагина «Музыкально-идеологический центр» показывает, что научные установки своего разряда он считал вполне соответствующими позициям марксизма: «Идеальное положение дел некоторых идеологов в той или иной отрасли труда явится в один прекрасный день узнать, что они говорят прозой, то есть что их идеология есть идеология марксизма. Думаю, что в таком положении оказываются члены школы И. Глебова» (КР РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 7). Из биографии и эпистолярия Асафьева известно также, что он пользовался особым личным доверием А. В. Луначарского, мнением которого очень дорожил. В подобном контексте неудивительно стремление членов Р.И.М. реабилитировать себя от возможных подозрений в политической нелояльности и дистанцироваться от «неблагонадежных» в этом плане ОПОЯЗовцев.

[1] Известно, что по первоначальному проекту исследовательские тексты должны были сопровождаться объемным нотным приложением, однако в конечном итоге авторам пришлось отказаться от этого замысла из-за его дороговизны и трудоемкости. См. об этом: Президиум ОТИМ. Предисловие // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 5—6. ОТИМ, О.Т.И.М. (Отдел теории и истории музыки) — наименование разряда Асафьева в 1925—1927 годах.

музыкального быта не выходило за рамки так называемого «фактографически-описательного» подхода, ориентированного на воссоздание внешней предметной стороны явлений без стремления понять их внутреннюю логику[1]. Исследования же бытовых музыкальных жанров демонстрировали отчетливую оценочную позицию авторов, возникавшую вследствие рассмотрения их в (заведомо невыгодном) сопоставлении с академической музыкой[2].

В отличие от предшествующей традиции, коллективная работа асафьевского разряда представляла прецедент проблематизации феноменов музыкально-бытовой культуры, поставив вопрос об их реальном месте в художественном процессе. Ходатайствуя перед Научным секретариатом института о публикации сборника, Асафьев характеризовал его как первое «критическое исследование в сфере, где до сих пор господствовало лишь доброе усердие или легкомысленное заимствование хроникеров друг у друга»[3]. Между тем вполне вероятно, что у авторов все же были перед глазами примеры для подражания: известно, что подобного рода концептуальное осмысление художественно-бытовых явлений, только на материале не музыки, а изящной словесности, предпринималось в 1920-х годах и литературоведами формальной школы. Это побуждает сопоставить с их идеями основные итоги исследований, нашедших отражение в сборнике музыкального разряда.

В отношении музыкально-бытовых жанров предпринятый в издании опыт «критического исследования» включал в себя, в том числе, рефлексию их в соотношении с определенной моделью музыкально-исторического процесса — установление их **роли в явлениях художественной преемственности**. В таком фундаментальном ракурсе проблема была поставлена Б. В. Асафьевым в статье «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского» (1922/23[4]), в которой, по сути, декларировался

---

[1] Подробнее о фактографическом подходе в исследовании бытовой культуры см., в частности: *Лелеко В. Д.* Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: СПбГУКИ, 2002. С. 12—13.

[2] Подробнее о музыкально-бытовой тематике в отечественных исследованиях конца XIX — начала XX века см., в частности: *Букина Т. В.* Из предыстории музыкально-культурологического знания: исследования бытовой музыки и музыкального быта в дореволюционной России // Культурология сегодня: актуальные проблемы и направления исследований (к 35-летию создания кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена): Коллективная монография / Под общей ред. О. А. Янутш. СПб.: Астерион, 2025. С. 66—86.

[3] ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 122. Л. 2.

[4] В сборнике статья не датирована. Датировка «1923» указана в каталоге: Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 309. В то же время в первоначальном проекте сборника, отраженном в документации разряда за 1922 год, значатся две самостоятельные статьи Асафьева «Перспективы научно-исторических исследований русской музыки» и «Две оперы Бортнянского» (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 1. Л. 38—38 об.). Базируясь на этих сведениях, можно заключить, что обе работы создавались преимущественно в 1922 году, к 1923-му же относится их окончательная редакция с объединением в единый текст.

новый предмет музыкально-исторического знания. Музыковед заявлял о необходимом для историка навыке наблюдать историческое развитие музыки определенной эпохи как единый движущийся поток — поступательный «процесс интонирования». Подобный охват, по его мнению, дает возможность оценить исторический этап во всей его противоречивой целостности, увидеть множественные разветвления традиции, обозреть «эволюцию музыкальной культуры, а не достижения отдельных лиц»[1]. Благодаря этому формируется контекст для оценки значимости отдельных художественных явлений, а исследователь преодолевает свой оценочный «эгоцентризм», невольную «модернизацию» прошлого и искушение судить об эпохе по завоеваниям гениев.

Асафьев предлагал и методологический инструментарий для описываемого им «наблюдения» процесса интонирования. Он обратился к своему авторскому концепту «звучащего вещества», разработкой которого занимался с начала 1920-х годов[2], и впервые перевел это понятие из сферы онтологии музыки в плоскость методологии исторического познания. Он писал о «звучащем веществе» эпохи, погружение в которое позволяет исследователю достичь непосредственной идентификации с изучаемой музыкальной традицией, понять ее изнутри, услышать «ушами современников». В этом понимании звучащее вещество представало своего рода звуковым бэкграундом, аккумулирующим в себе весь слуховой и музыкально-творческий опыт культуры: в сознании исследователя он репрезентируется в форме последовательно разворачивающейся «ткани звучаний». В связи с этим Асафьев настаивал на том, что историк музыки обязан освоить весь доступный ему музыкальный материал, имеющий отношение к исследуемому историческому периоду. Между тем не все области слухового опыта обладают равной репрезентативностью в этом моделируемом исследователем звуковом потоке. Конститутивную роль в нем играют сочинения «второго плана», и особенно бытовая музыка, в то время как в шедеврах академической музыки звучащее вещество лишь «кристаллизуется», то есть обретает застывшее воплощение. И именно бытовые музыкальные жанры и практики, в силу своей интегрированности в повседневность, интенсивно транслируют в музыку сущностные элементы того, что составляет идентичность данной культу-

[1] *Асафьев Б. В.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 15.

[2] См., в частности, его работы: *Глебов И. [Асафьев Б. В.].* Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование (1920) / Публ. и коммент. Т. В. Букиной // Временник Зубовского института. 2023. № 3 (42). С. 198—211; *Глебов И.* Процесс оформления звучащего вещества (1922) // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 144—164.

ры. Поэтому исследователь должен уделить им особенное внимание в своем приобщении к эпохальному процессу интонирования[1].

В едином русле с идеями Асафьева разворачиваются исследования Финагина «Евстигней Фомин. Жизнь и творчество» (1922) и В. А. Прокофьева «Михаил Матинский и его опера „Санктпетербургский гостиный двор“» (1922). Работая каждый на своем материале, оба исследователя показали, как русская национальная тематика и национальный стиль первоначально апробировались в популярном жанре «оперы для народа», прежде чем проникнуть в академическое творчество. В статье Финагина, посвященной музыкальному наследию композитора Павловской эпохи Е. И. Фомина, обращалось внимание на технику внедрения в музыкальную ткань народной песенной мелодики, при которой оригинальный напев подвергался вариантному изменению в зависимости от контекста применения, в противоположность практике старших современников музыканта, прибегавших к механическому цитированию и произвольной гармонизации песенных мотивов. Благодаря подобному эффекту «органического претворения» народной песни, утверждал Финагин, Фомин, по сути, оказался у истоков «русского стиля» в музыке, достигшего кульминации в творчестве Глинки и его последователей[2]. Прокофьев в своей статье задавался вопросом о причинах популярности оперы Матинского у современников, невзирая на ее довольно скромные музыкальные достоинства. По мнению музыковеда, своим успехом сочинение было обязано привнесению в действие национального бытового материала (фольклорных обрядов), что, на его взгляд, следует считать «большой личной заслугой Матинского перед историей русской оперы»[3]. В выводах исследователей можно обнаружить определенные корреляции с идеями Тынянова, нашедшими теоретическое обоснование в его статье «Литературный факт». В работе утверждалось, в частности, что в периоды обновления форм выражения именно бытовая словесность нередко становится источником новых тем, жанров, аффектов, стилистических приемов и конструктивных принципов, которые, перемещаясь в эпицентр литературы, становятся литературным фактом, в то время как иные, прежде «титульные» явления «проваливаются» в быт[4]. И, принимая во внимание сведения о неоднократном редактировании музыковедческого сборника, можно допустить, что в

[1] Более последовательно эту концепцию Асафьев изложил в 1924 году в статье: *Глебов И.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65—80.

[2] *Финагин А. В.* Евстигней Фомин. Жизнь и творчество // Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. С. 109—110.

[3] *Прокофьев В. А.* Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостиный двор» // Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. С. 69.

[4] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. С. 255—269.

первой его редакции ссылки на работы ОПОЯЗа существовали, однако были элиминированы при подготовке издания к печати.

Наряду с этим в ходе своих исследований авторам не раз случалось **пересматривать базовые категории**, применяемые в оценке русской музыки XVIII — начала XIX века: такие как **творческая индивидуальность, подражательность, дилетантизм**. В данном отношении в рамках дискурса сборника имеет смысл рассмотреть статью В. А. Прокофьева «Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма. К материалам о семье Титовых» (1922): изначально запланированная именно для этого издания[1], она, однако, в окончательную его редакцию не попала и в итоге вышла в печать в другой издательской серии разряда — одном из выпусков «De Musica»[2]. В своей работе исследователь целенаправленно обратился к феномену музыкального дилетантизма в России начала XIX века, и при этом снял с данного понятия оценочный смысл, устойчиво закрепившийся за ним в музыковедении предшествующего поколения. Он напоминал, что в рассматриваемый период композиторы-дилетанты из дворянских кругов были наиболее образованной и культурно компетентной частью музицирующего сообщества, благодаря чему оказали большее влияние на развитие музыкальной культуры, нежели профессиональные музыканты того времени[3]. Прокофьев также поднимал вопрос об условиях раскрытия творческой индивидуальности в музыке эпохи Александра I в связи с тем, что исследуемый им композитор того периода А. Н. Титов не проявил ярко выраженных индивидуальных черт в своем стиле. В оценке данного факта, настаивал исследователь, необходимо считаться с контекстом времени и места: если в Европе этих лет наличие индивидуальной манеры было уже одним из основных критериев ценности творчества, то Россия еще продолжала жить по законам более ранней эпохи, в которую мастерство композитора оценивалось по его способности усвоить традиции школы, к которой он принадлежал. Помимо того, оперный спектакль, будучи частью культуры развлечений императорского двора, должен был, прежде всего, удовлетворять требованиям жанра, демонстрируя необходимый уровень помпезности и зрелищности. В этих условиях, заключал музыковед, «индивидуальные тенденции композитора не могли проявиться: они были не нужны и только мешали бы... нарушая необходимые создавшиеся традиции придворного спектакля»[4].

[1] В первоначальном плане сборника, относящемся к 1922 году, статья упоминается под заголовком «А. Титов как оперный композитор» (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 1. Л. 38 об.).

[2] Причина, по-видимому, заключалась в том, что в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» были еще две статьи того же автора.

[3] *Прокофьев В. А.* Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма. К материалам о семье Титовых // De Musica. Временник Отдела Теории и Истории Музыки. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 97—98.

[4] Там же. С. 112.

Сходным образом Асафьев в своей статье о Бортнянском вступал в полемику с утвердившимся представлением о сугубо подражательном характере русской музыки XVIII столетия в отношении к Европе. Не отвергая сам факт подражаний, он, однако, категорически возражал против основанного на этом мнения об отсутствии в сочинениях «екатерининских композиторов» собственно творческого элемента. Он призывал помнить о том, что подражательность, с одной стороны, исторически неизбежный этап на пути формирования зрелой национальной традиции, с другой — «как деятельность не всегда достойна порицания»[1]. По его мнению, существуют разные уровни подражательности, и исследователь должен понимать различия между слепым механическим воспроизведением традиции и творческим усвоением технических приемов для решения собственных художественных задач — именно такой случай, уверял музыковед, в основном имел место в рассматриваемую эпоху.

Подобного рода рассуждения снова вызывают аналогии с проблематикой публикаций Тынянова. Кроме того, любопытно сопоставить их с двумя коллективными трудами Словесного разряда, работа над которыми проходила в те же годы. Первый из них — сборник «Русская проза» под редакцией Тынянова и Эйхенбаума (1926): как сообщалось во вступительной статье, вошедшие в него тексты создавались в основном на базе исследовательского семинария, проводившегося ими в 1924 году, однако в отношении концепции данное издание явилось «плодом пятилетней совместной работы», начавшейся с момента основания подразделения[2], то есть с 1921 года. По содержанию оно сфокусировано на процессах обновления литературной поэтики в жанрах отечественной прозы конца XVIII — первой трети XIX столетия, с особенным акцентом на бытовой теме, — таким образом, его тематика и исторический период близко коррелируют музыковедческому сборнику «Музыка и музыкальный быт старой России». Как перекликается с ним и общая концепция издания, в предисловии которого пояснялось, что авторов в большей степени интересовал «эволюционный процесс, динамика форм и стилей, борьба литературных школ» и творчество «второстепенных» писателей, нежели «идиллические картины мирной „преемственности“, благополучные переходы от одного гения к другому, благоразумное движение „от романтизма к реализму“»[3]. Второй совместный опус (1929) создавался в pendant первому, он назывался «Русская поэзия XIX века» и прослеживал аналогичные процессы уже на материале поэтических жанров 1820—1830-х годов.

---

[1] *Асафьев Б. В.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. С. 9.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* Предисловие // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 5.

[3] Там же. С. 6.

В обоих сборниках можно встретить темы работ, близкие по постановке проблемы труду музыковедов о музыкальном быте. Например, в статьях «Литература путешествий» Т. Роболи и «Дружеское письмо начала XIX века» Н. Степановой прослеживались процессы превращения на рубеже XVIII—XIX столетий в литературный факт жанров бытовой словесности — личной переписки, мемуаров, дневниковых записей — и обращалось внимание на их роль в становлении языка художественной прозы[1]. В работе В. Гофмана «Рылеев-поэт» в поле зрения автора попадал феномен эпигонства, и также, как и Асафьев в статье о Бортнянском, автор настаивал на дифференцированном подходе к данному понятию, выделяя в нем несколько градаций: подражание, пародию и эклектизм, различающиеся по степени свободы обращения с моделью-прототипом. Кроме того, он подчеркивал, что в периоды кризиса литературного сознания эпигонство может оказаться явлением «эволюционно значимым», поскольку сопровождается интенсивным переосмыслением заимствуемых моделей и обнаружением в них новых жизнеспособных конструктивных признаков[2].

Что же касается самого Друскина, то у него отголоски его первой научной работы прослеживаются в гораздо более позднем творчестве. Особенно показательна в этом отношении серия статей обзорной и методологической направленности, созданных музыковедом в конце 1960-х — 1980-х годах, среди них: «К полемике о романтизме» (1967), «История и современность» (1968), «О периодизации истории зарубежной музыки XX века» (1977), «Возможности и границы гипотезы» (1987), «Авторские стили и ряды культур»[3]. В качестве примера можно обратиться к его известной статье 1987 года «Традиция и традиции», посвященной феномену национального качества в музыке: автор протестовал против распространенной тенденции к упрощенной трактовке этого феномена, сводящей его к фольклорным истокам. Он указывал на многосоставность и диалектический характер национального стиля, его укорененность в глубинных ментальных структурах культурного сознания и, как следствие, необходимость междисциплинарного подхода к его изучению. В ходе обсуждения множественных преломлений национальной музыкальной традиции Друскин так или иначе касался и вопросов художественной преемственности, — и вот здесь начинают возникать очевидные аркиреминисценции к его юношескому эссе 65-летней давности, так же как и к инспирировавшим его работам литературоведов формальной школы.

[1] *Роболи Т.* Литература путешествий // Русская проза. С. 42—73; *Степанов Н.* Дружеское письмо начала XIX века // Русская проза. С. 74—101.

[2] *Гофман В.* Рылеев-поэт // Русская поэзия XIX века: Сборник статей / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л.: Academia, 1929. С. 13—15.

[3] Опубликована посмертно в издании: *Друскин М. С.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 688—696. В источнике не датирована.

В частности, музыковед в очередной раз спешил разрушить иллюзии читателя в отношении планомерного поступательного хода истории: «Художественный процесс — не однолинейная непрерывно прогрессирующая вертикаль. Нельзя его представлять в виде спортивного марафона: Гайдн передал эстафету Моцарту, а тот Бетховену и т. д. ... В притяжении — отталкивании заложен стимул роста, и чем активнее противоборство частных традиций, тем динамичнее процесс... Существовавшие гении искусства не взаимодополняли друг друга, как нам издалека представляется, а взаимоисключали... Линия преемственности не прерывается, однако не в обязательной передаче наследства от „отца“ к „сыну“, чаще в иных „родственных“ отношениях»[1]. Наряду с неоднородностью национальной традиции, ее прерывистым ходом движения и склонностью распадаться на несколько самостоятельных и несинхронных течений, Друскин подчеркивал также ее сенситивность к инокультурным традициям, способность у них учиться и «превосходить учителей»: «Национальные традиции не отграничены друг от друга — это сообщающиеся сосуды... Чем внутренне богаче культура, тем интенсивнее она ведет диалог с инонациональными культурами... Ромен Роллан сравнивал художественный процесс с фугой, где главный голос передается попеременно от одной нации к другой. При этом в определенных условиях голос „младшей“ традиции может оттеснить „старшую“, приобрести ведущее значение. Неверно полагать... будто отставшая национальная традиция формируется под деспотическим влиянием более зрелой. Это не слепое подражание, не пассивное усвоение инонационального опыта, а ведение с ним диалога (либо полилога при множественности воздействий) для осознания собственных путей развития»[2]. Наконец, в развитии любой традиции важно движение не только вперед, но и вширь: и здесь, замечал исследователь, нельзя недооценивать роль так называемых «эпигонов»: «Булез однажды заметил: „История музыки усеяна трупами эпигонов“. Действительно, им несть числа. Однако в общественном восприятии (рецепции) гениальных художественных открытий социальная функция эпигонов существенна: они их (эти открытия) разъясняют, истолковывают, пусть в облегченном, недостаточно оригинальном виде, но доступном пониманию широких масс слушателей. Тем самым эпигоны утрамбовывают землю, на которой навечно воздвигнут нерукотворный памятник гению»[3].

---

[1] *Друскин М. С.* Традиция и традиции // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 205—206. В свою очередь, идеи рассматриваемой статьи были подготовлены более ранними публикациями музыковеда. Ср., в частности: *Друскин М. С.* История и современность // Советская музыка. 1968. № 3. С. 8.

[2] Там же. С. 207—208.

[3] Там же. С. 206—207. Ср.: *Друскин М. С.* Авторские стили и ряды культур // Друскин М. С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 688—696.

В контексте предыдущего изложения приводимые здесь выдержки из работы 1987 года, можно полагать, говорят сами за себя. И как уже практически закономерное дополнение к возникшему ассоциативному ряду воспринимается всплывающая в тексте цитата из Тынянова (причем, что характерно, та же, что и в статье «О преемственности»), а несколькими абзацами выше — ссылка на В. М. Жирмунского. На фоне политических изменений позднесоветской эпохи наследие формальной школы обрело новую жизнь в отечественной интеллектуальной культуре, работы ее представителей снова начали открыто издавать. Весьма симптоматично, что ссылки на них возвращаются в эти годы и в сочинения Друскина: часто и охотно оперируя в своих исследованиях аналогиями из области художественной литературы, он после полувека вынужденного замалчивания снова с готовностью обращался за поддержкой к идеям и текстам своих наставников по Словесному разряду — Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, Жирмунского, Томашевского[1]. При этом, что знаменательно, в целом ряде работ ссылки на Тынянова сопровождают именно обращение к проблематике художественной преемственности[2]. Из этих текстов позднего Друскина становится очевидной не только его начитанность в творчестве членов ОПОЯЗа, но и то, что опыт общения с ними оказывал влияние на исследователя фактически на протяжении всего его профессионального пути.

Так обращение к материалам «студенческого альманаха» 1922 года позволяет наметить еще одну сюжетную линию, потенциально плодотворную для осмысления наследия научной школы Бориса Асафьева в Институте истории искусств и реконструкции ее концептуальных истоков.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИИИ — Государственный институт истории искусств.

ИЖС — Институт Живого Слова.

КИХР — Кабинет по изучению художественной речи.

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ОПОЯЗ — Общество изучения (теории) поэтического языка.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

ОТИМ, О.Т.И.М. — Отдел теории и истории музыки.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

Р.И.М. — Разряд истории музыки.

[1] А также к публикациям М. М. Бахтина, который в 1920-х годах тоже был сотрудником Словесного разряда РИИИ, однако не примыкал к формальной школе.

[2] См., например: *Друскин М. С.* История и современность. С. 8; *Друскин М. С.* К полемике о романтизме // Друскин М. С. Избранное: монографии, статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 187.

СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория.

ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

## АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Друскин М. С.* О преемственности (Глава из истории искусств) // Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ // ОР РНБ. Ф. 1021. Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 217 об. — 222.
2. *Финагин А. В.* Музыкально-идеологический центр // КР РИИИ. Ф. 68. Оп. 1 Ед. хр. 14. 7 л.
3. Соблазны и преодоления. Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ. Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина // ОР РНБ. Ф. 1021. Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 4. Ед. хр. 36. 266 л.
4. Устав, планы, отчеты Института Живого Слова. Списки педагогического персонала, 1919—1921 // ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 14. Д. 11. 72 л.
5. Протоколы заседаний факультета истории музыки и материалы к ним: список слушателей и автобиографии профессоров. 11.01.1922—01.12.1922 // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 122. 92 л.
6. Материалы о деятельности института (планы, отчеты, устав, штаты, переписка и др.). 23.03.1923—04.12.1924 // ЦГАЛИ. Ф 82. Оп. 1. Ед. хр. 134. 192 л.
7. Объяснительная записка к плану работы Факультета истории и теории музыки на 1921—1922 гг.; Отчеты о деятельности Разряда истории музыки (до 1924 г.). 01.01.1921—31.12.1926 // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Д. 1. 67 л.
8. Документы о деятельности Института Живого Слова и экспериментального театра при нем (протокол, докладная записка, афиша, переписка) // ЦГАЛИ. Ф.283. Оп. 2. Д. 544. 18 л.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б. В.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 7—29.
2. Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 291—380.
3. *Букина Т. В.* Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова» // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 3 (52). С. 116—132.
4. *Букина Т. В.* Из предыстории музыкально-культурологического знания: исследования бытовой музыки и музыкального быта в дореволюционной России // Культурология сегодня: актуальные проблемы и направления исследований (к 35-летию создания кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена): Коллективная монография / Под общей ред. О. А. Янутш. СПб.: Астерион, 2025. С. 66—86.
5. *Букина Т. В.* «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ // Временник Зубовского института. 2025. № 3. С. 40—56.

6. *Бухарин Н. И.* О формальном методе в искусстве // Красная новь. Литературно-художественный и научно-публицистический журнал. 1925. Кн. 3. Апрель. С. 248—258.
7. *Глебов И.* Процесс оформления звучащего вещества (1922) // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 144—164.
8. *Глебов И.* Соблазны и преодоления // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Пг.: Синод. тип., 1917. Кн. 1. С. 3—27.
9. *Глебов И. [Асафьев Б. В.].* Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование (1920) / Публ. и коммент. Т. В. Букиной // Временник Зубовского института. 2023. № 3 (42). С. 198—211.
10. *Глебов И.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65—80.
11. *Глебов И.* Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. Пг.: Тип. Гл. управл. уделов, 1917. 16 с.
12. *Голицына В. Г.* Наш институт, наши учителя // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 73—84.
13. *Гофман В.* Рылеев-поэт // Русская поэзия XIX века: Сборник статей / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л.: Academia, 1929. С. 1—73. (Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. 13).
14. *Гречко П. К.* Концептуальные модели истории. М.: Логос, 1995. 138 с.
15. *Грубер Р. И.* О формальном методе в музыковедении // De Musica. Временник Отдела Теории и Истории Музыки. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 39—53.
16. *Грубер Р. И.* Проблема музыкального воплощения // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 35—110.
17. *Друскин М. С.* Авторские стили и ряды культур // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Избранные статьи / Редкол.: Л. Г. Ковнацкая (сост.), М. П. Мищенко (сост.), М. А. Серебренников (науч. ред.). СПб.: Композитор, 2019. С. 688—696.
18. *Друскин М. С.* История и современность // Советская музыка. 1968. № 3. С. 7—9.
19. *Друскин М. С.* К полемике о романтизме // Друскин М. С. Избранное: монографии, статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 166—195.
20. *Друскин М. С.* Призвание и профессия // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Избранные статьи / Редкол.: Л. Г. Ковнацкая (сост.), М. П. Мищенко (сост.), М. А. Серебренников (науч. ред.). СПб.: Композитор, 2019. С. 591—614.
21. *Друскин М. С.* Собрание сочинений: В 7 т. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2007—.
22. *Друскин М. С.* Традиция и традиции // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 198—210.
23. *Земцовский И. И.* 1926 год // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1 / Сост. Л. С. Овэс, науч. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151—162.
24. *Золотухин В., Шмидт В.* «Хрипели в КИХРе голоса...»: опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств // Новое литературное обозрение. № 5 (129). 2014. С. 236—253.
25. К спорам о формальном методе // Печать и революция. Журнал литературы и искусства, критики и библиографии. Кн. 5. Сентябрь-октябрь. М.: ГИЗ, 1924. С. 1—38.
26. *Кон Ю. Г.* Асафьев и Тынянов // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: Материалы всесоюзной научно-теорет. конференции / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1986. С. 77—84.
27. *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920—30-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам / Сост. М. Э. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 8—128.
28. *Кумпан К. А.* К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малистад, М. Маликова. М.: НЛО, 2009. С. 345—360.

29. *Лелеко В. Д.* Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: СПбГУКИ, 2002. 320 с.
30. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года (Публ., подгот. текста, сопроводит. заметки и примеч. Д. Устинова) // Новое литературное обозрение. 2001. № 4 (50). С. 247—278.
31. *Новиков В. И.* Что такое литература // *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт / Вступ. статья, коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993. С. 7—22.
32. *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
33. Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1926. Вып. 1. С. 155—162.
34. *Пильщиков В. А., Устинов А. Б.* Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314—334.
35. Президиум ОТИМ. Предисловие // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 5—6.
36. *Прокофьев В. А.* Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма. К материалам о семье Титовых // De Musica. Временник Отдела Теории и Истории Музыки. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 97—116.
37. *Прокофьев В. А.* Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостиный двор» // Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 58—69.
38. *Роболи Т.* Литература путешествий // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 42—73.
39. СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. История: Энциклопедический словарь. Е. В. Гиппиус (1903—1985). URL: https://www.conservatory.ru/esweb/gippius-evgeniy-vladimirovich-valdemarovich-1903-1985 (дата обращения: 18.02.2026).
40. *Степанов Н.* Дружеское письмо начала XIX века // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 74—101.
41. *Троцкий Л. Д.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Д. Литература и революция. Изд. 2-е, доп. М.: ГИЗ, 1924. С. 123—139.
42. *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 87—227.
43. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М.: Наука, 1977. С. 198—226.
44. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М.: Наука, 1977. С. 255—269.
45. *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. статья, коммент. В. И. Новикова. М.: Аграф, 2002. С. 189—204.
46. *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М.: Наука, 1977. С. 350—395.
47. Указатель имен / Сост. К. А. Кумпан и И. В. Сэпман // Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общей ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 257—301.
48. *Финагин А. В.* Евстигней Фомин. Жизнь и творчество // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: Academia, 1927. С. 70—116.
49. Хронология жизни и творчества М. С. Друскина / Сост. и автор предисл. Н. К. Дроздецкая // *Друскин М. С.* Собрание сочинений: В 7 т. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Т. 7: Из личного архива. СПб.: Композитор, 2022. С. 405—536.

50. *Шкловский В. Б.* Розанов // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933) / Предисл. А. П. Чудакова, коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 120—139.
51. *Эйхенбаум Б. М.* Предисловие // Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 5—8.
52. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 327—511.
53. Юрий Тынянов. Биобиблиографическая хроника (1894—1943) / Сост. В. Ф. Шубин. СПб.: Арсис, 1994. 80 с.
54. *Viljanen E.* The Problem of „the Modern" and „Tradition": Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884—1949) // Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23. Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p.

# Приложение

## М. С. Друскин
## О преемственности (Глава из истории искусств)[1,2]

Гений вечное отрицание
(Бога) себя в прошлом.
*Скрябин*

Что такое преемственность?

Преемственность есть переход определенного ряда традиций, навыков или методов творчества от известной старшей ветви (музыкальной, литературной и т[ак] д[алее]) к младшей. Причем переход этот мыслится как нечто одно в другое втекающее, подобно развертывающемуся свитку. Так, если творчество № 1-го данного течения может быть охарактеризовано некоторой величиной А + В, то в творчество второго (по преемственности) перейдет А + (нечто свое) А1 + В1. У № 3-го тогда будет — А + А1 + (А2 + В2) и т. д. в порядке арифметической прогрессии.

[1] ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 217 об. — 222. В настоящей публикации орфография и пунктуация оригинального документа сохранены там, где это возможно, в остальном приведены в соответствие современным нормам; сокращения расшифрованы и заключены в квадратные скобки. Выделение шрифтом (подчеркивание текста) воспроизводится в соответствии с архивным источником.

[2] Примечание М. С. Друскина: «Необходимы следующие оговорки. — Вопрос разбирается, конечно, лишь в рамках искусства. Даже в еще более суженных — настроения могут быть адекватными (...„как увековечен интимный строй души Шопена любовным порывом души Скрябина..." И. Глебов), но формы выявления их должны быть различны (следов. вопрос: „о преемственности стиля"). Если в науке может быть (совершенно независимо) одновременное решение одной и той же задачи (знаменитый случай с Ньютоном и Лейбницем), и тем самым вопрос о преемственности разрешается очень просто, то в искусстве этого нет, и вопрос остается спорным».

Таково обычное объяснение того факта, что за первым деятелем искусства идет второй, принадлежащий к той же ветви (литературной, музыкальной и т[ак] д[алее]). Действительно, смена их достаточно ясна, чтобы во всей ее запутанной сложности уследить некоторую закономерность. Только нельзя понимать ее настолько простой, чтобы уподобить, как явление I измерения, прямым линиям преемственности. Современное понятие преемственности требует расширения — это с одной стороны, а с другой, как вскоре увидим, и некоторого сужения. Но прежде чем перейти к дальнейшему, лишний раз отмечу ту громадную роль, какую играет этот вопрос в истории искусств. Признаем ли мистической или крайне реалистичной сущность искусства, будем ли мы его рассматривать как развертывание Абсолютной Идеи, или как производную от общественной жизни — безразлично, это будет абстракция искусства, при конкретизации которой мы придем к понятию преемственности (смена деятелей его закономерна или случайна).

## I

Начну я с некоторого «сужения», введя в искусство (мыслится как единый процесс) младших современников. Обыкновенно их представляют себе как материал гения, забывая, что именно они делают из искусства не биографию и творчество отдельных личностей, а нечто сплошное, каковым является всякое заполненное пространство. Так, в момент отсутствия взлетов они сохраняют известные традиции, изживая материал прошлого. Например, время Калькбреннера, Гуммеля. И обратно, во времена творческих порывов они сдерживают их, что было с ними же по отношению к Листу (по поводу «котлетности» удара). Они как бы сглаживают противоречие земных страстей, способствуя его непрерывности. Бергсон говорит («Восприятие изменчивости»), что поднятие руки вверх можно уподобить жизненному порыву (élan vitale), в то время как опускание ее — моменту механизации. Творческий путь также имеет свой [пропуск] и путь опускания. На этом основал Вячеслав Иванов свою теорию о предопределенности судьбы Пушкина (впоследствии оказалось возможным применить ее к не менее нелепой смерти Скрябина). Момент падения творца от тех высот, куда он взлетел за «песнями райскими» (по В. Иванову путь этот кругообразен) назад к земле и в землю очень скор, почти мгновенен (у Скрябина — 8 дней; у Пушкина — назревал долго, оформился катастрофично скоро; Моцарт). И именно задача критиков и второстепенных композиторов (писателей и т[ак] д[алее]) состоит в «задержании» момента смертного падения. В этом я вижу их оправдание. А в нем они должны нуждаться против очень злого определения их сущности термином эпигонство. «Художественное движение или мысль, которая родилась не путем творческого изобретения, а которая базируется на когда-

то действовавшем творческом изобретении и которая его только добавляет или развивает... я называю эпигонством», говорит Н. Пунин («Лекции»). Именно это аллегорическое задержание, как и настоящее аккордовое, создает тот непосредственный переход в следующее созвучие и к следующему творцу, когда таковой является необходимым.

Вследствие своего уравновешивающего значения так называемое эпигонство может становиться с последующим искусством в отношение прямой последовательности. Таковая невозможна в отношениях первостепенного искусства, в котором невооруженному глазу более заметна дифференциация, чем единство его, как бы отдельные вершины среди ровного плоскогорья (Добролюбов). Обратно, младшие современники post factum изживают какого-либо творца, всячески варьируя его творчество; при этом часто происходит и накопление некоторых традиций, предугадывающих будущее (2-й случай особенно важен). Такова роль стадии первоначального накопления капитала к капитализму или лучше — органистов и музыкантов Бахов к Иоганну Себастьяну Баху, предков Бетховена, Вагнера и т[ак] д[алее]. Таково же значение фельетонной и газетной литературы для Гоголя и Достоевского. На ней они учились технике рассказчика («стилизация под действительную историю переданной как факт, не во всех мелочах точно известный рассказчику» — Эйхенбаум. Поэтика). Отсюда же отчасти черпал себе сюжет Гоголь, столь нуждавшийся в нем. — «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь, смешной или не смешной...» (из письма к Пушкину 1835 г.). Таково же, наконец, отношение Шопена к Фильду.

Но нет места такой последовательности от одного гения к другому. Ход искусства скачкообразен. Его нельзя уподобить переходу тонов, извлекаемых голосом или скрипкой, но в нем есть сходство с прерывностью того же на клавишных инструментах (клавесин, рояль). Существуют отдельные творческие личности, друг другу противоположные. В противном случае (повторяю) по пути прямого следования не могло произойти той дифференциации, которую мы имеем сейчас (не говоря о том, что это путь эпигонства, по сказанному выше). Ибо искусство антиномично[1].

## II

Преемственность не есть «продолжение прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки, борьба...» (Тынянов).

Бах — от клавесинистов (Скарлатти)

Бетховен — от Моцарта

Глинка — от итальянцев

[1] Примеч. М. С. Друскина: «Но это не вредит его органичности. Мы ведь признаем каждое из состояний сознания отрицанием всякого другого, не отрицая его единства».

Отправление Скрябина от Шопена несколько сложнее — через Листа, Вагнера.

С представителями другого течения такой борьбы нет, есть обхождение путем отрицания или преклонения перед ними.

Примеры: отношение «Могучей кучки» к Сен-Сансу (см. Стасов о Мусоргском) и к Бетховену, Листу.

Шопен ехал в Париж специально затем, чтобы повидать и поучиться у Калькбреннера (постороннее ему течение). Даже посвятил ему свой концерт. Лядов благоговел перед Скрябиным до 50-х opus'ов, категорически отвергая все последующее его творчество.

Из литературы (цитирую на память по Тынянову): Достоевский отправлялся от Гоголя, в чем сам не признавался, но что было замечено даже его современниками (Некрасовым, Белинским, см. воспоминания А. Ф. Кони) и при неверном толковании понятия преемственности признавалось за прямую последовательность, — «Гоголь отец Достоевского» и т[ак] д[алее]. Тем не менее он сам хотел в Пушкине найти своего родоначальника. (Еще за примерами отсылаю к Л. Сабанееву «Скрябин». Изд. «Скорпион», стр. 248).

Чтобы предварить возражения, могущие возникнуть на почве непривычки к терминологии «отправления» (отталкивания) и «обхождения», изъясняюсь подробнее. Под «отталкиванием от известной точки» мною разумеется не простая борьба, а творческое изживание. Это есть не только ломка старых элементов или затем стройка иных на новых началах, нет. Это явление более закономерное. Для такого творческого[1] изживания своего предшественника, возможны два пути: либо стройка старых элементов при наличии новых композиционных планов, либо обновление этих элементов в прежнем композиционном строе. Первое — путь Вагнера; второе — Скрябина.

К представителям чуждого течения (чуждого по творчеству, а не по миросозерцанию, иначе необъяснимы примеры с Шопеном или Достоевским) не чувствуется потребность в такой борьбе. Их либо игнорируют (Толстой по отношению ко всему, что после его эпохи), либо прославляют, но опять-таки лишь в области психической, не имея касания к творчеству. Таково, например, стремление Балакирева к русской народной стихии, вылившееся в довольно сухой академизм. Но особенно характерно различие между отношением к своему предшественнику и к чуждым традициям на методах борьбы с ними, не говоря уже, конечно, о результатах. Если первый случай есть творческое изживание, то второй аналогичен тому досадному чувству, что ощущаешь при отклонении в пути. Таковы все традиционные споры среди фракций искусства.

[1] Примеч. М. С. Друскина: «Подчеркиваю определение „творческое“. Эпигон также изживает какого-либо творца. Разница именно в творческом изживании, т. е. действенном, возникшем на борьбе, чего у подражателя быть не может».

Скрябин смутно осознавал это различие, бурно призывая к себя изживанию: «Народы, расцветайте, творите, отрицайте меня и восставайте на меня. Восстаньте на меня, стихии. Воскрешаю вас, все ужасы прошлого, все чудовища и все страшные отвратительные образы, и дарю Вам полный расцвет. Старайтесь поглотить меня, разверстые пасти драконов, змеи, обвейте, душите и жальте. Всё и все ищите уничтожить меня, и когда все подымется на меня, тогда я начну свою игру... Я буду отдаваться и брать...» — то экстаз Диониса, дающего себя на растерзание для того, чтобы снова воскреснуть на растерзание.

Проявление искусства в творцах его — это отдельные этапы терзания единого Диониса — искусства. Этапы эти и есть его история. До тех пор, пока мы будем рассматривать ее разобщено (как этапы), будет ощущение случайного (то, что во всеобщей истории зовется прагматизмом — учение о том, что историю создают личности). Потому построение теории искусства должно идти не от фактов, но... [пропуск], чего и пытался держаться автор этой статьи постольку, поскольку возможно было абстрагироваться от трактуемого предмета. Но ведь сущность искусства в его характерности, индивидуальности, неизбежно теряемых при отвлечении. Получается противоречие, пожирающее все теории относительно искусства. Как будто кудесник вызвал чары силой своего волшебства, с которыми совладать он не в силах. Объясняется, я думаю, это тем, что материал искусства есть область бессознательного, погружение в которую с чародейной лампой Аладдина и составляет его эволюцию. Погружение в ту блаженную область нирваны, что не испытывает на себе влияния ни времени, ни пространства, не требует ни практических знаний, ни логичности. —

— «Человек Бог. Сознание бесцельности и свободная игра; опьянение свободой; сознание единства...» (Скрябин).

*Апрель 1922 г.*

УДК 78.082.2 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_89

# Драматургия сонаты для фортепиано № 2 А. Шнитке в зеркале эстетико-философских исканий композитора

**БУКРИНСКАЯ МАРГАРИТА АЛЕКСЕЕВНА**
*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)*

*E-mail: markrit@yandex.ru*

**ВИКТОРОВА ЕКАТЕРИНА КИРИЛЛОВНА**
*Ассистент-стажер, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)*

*E-mail: ekvikt0r@yandex.ru*

**Аннотация**

Статья посвящена сонате № 2 для фортепиано А. Шнитке. В статье изучаются философские истоки его творчества, освещаются взгляды композитора на вопросы религии, трактовка понятий «добро» и «зло». Авторы размышляют о понятии «трагическое» и его воплощении в творчестве Шнитке. Отдельное внимание уделяется системе музыкальных символов в творчестве композитора. Опираясь на эти установки, авторы анализируют сонату № 2 и приходят к выводу, что в этом произведении воплощается один из вариантов сюжета о Фаусте.

**Ключевые слова**

Альфред Шнитке, добро и зло, трагическое, музыкальные символы, Фауст

**Для цитирования**

*Букринская М. А., Викторова Е. К.* Драматургия сонаты для фортепиано № 2 А. Шнитке в зеркале эстетико-философских исканий композитора // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 89—101.

# Aesthetic and Philosophical Dimensions in the Dramaturgy of Alfred Schnittke’s Piano Sonata No. 2

**BOUKRINSKAYA MARGARITA A.**
*PhD (Musicology), Associate Professor, Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)*

*E-mail: markrit@yandex.ru*

**VIKTOROVA EKATERINA K.**
*Assistantship, Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)*

*E-mail: ekvikt0r@yandex.ru*

**Abstract**

This article is devoted to Schnittke's Piano Sonata No. 2. It explores the philosophical underpinnings of his oeuvre, shedding light on the composer's perspectives on religious questions and his treatment of the notions of *good* and *evil*. The authors reflect upon the concept of *tragic* and its realization in Schnittke's work. Special consideration is given to the system of musical symbols employed by the composer. Drawing on these premises, the authors analyze Sonata No. 2 and arrive at the conclusion that this work embodies one of the versions of the Faustian plot.

**Keywords**

Alfred Schnittke, good and evil, tragic, musical symbols, Faust

В пути запуталась душа в добре и зле.
*Омар Хайям*

На протяжении всей жизни Альфред Шнитке находился в духовном и творческом поиске. Мироощущению композитора была свойственна определенная аксиологическая основа: человек и его морально-нравственные установки динамичны, нет абсолютно добрых или злых людей, композитор говорил: «Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остается неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть»[1]. Таким образом, тема противостояния добра и зла является одной из наиболее значимых в его творчестве[2].

Согласно Е. Акишиной, в творчестве композитора можно выделить два вида зла: «зло инфернальное, „Das Böse“[3]... живет в самой природе духовного мира, являясь чудовищным и необъяснимым»[4], и зло как «сломанное добро»: «Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра»[5]. Сферу добра также можно разделить на две категории: «катарсис как добро высшее» и «contritio[6] как добро человеческое»[7].

Каждая их этих сфер имеет свое музыкальное претворение в системе выразительных средств Шнитке. В фактуре «Das Böse» проявляется с помощью

[1] Цит. по: *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. С. 159.

[2] Размышления о доброй или злой природе человека — один из базовых, центральных вопросов философии, начиная с учения о душе Аристотеля и древнекитайских воззрений на природу человека (см. об этом: *Крыштоп Л. Э.* Кант и Сюнь-цзы о злой природе человека // Вестник РУДН. Серия Философия. 2015. № 4. С. 143—151).

[3] Das Böse — *нем.* «зло, вред, лукавый, дьявол».

[4] *Акишина Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2003. С. 65.

[5] *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. С. 156.

[6] Contritio — *лат.* «полное раскаяние в совершенных грехах, раскаяние-сокрушение».

[7] *Акишина Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 77.

perpetuum mobile — моторных хаотичных фигураций (например, во второй части Концерта для альта). Абсолютное зло часто воплощается с помощью кластеров, диссонансов, хроматизмов, резких интервальных скачков, нисходящего интонационного движения (например, в кантате «История доктора Иоганна Фауста»). В позднем творчестве Шнитке усиливается семантика кластера как символа абсолютного зла. Универсальной характеристикой инфернальности являются все проявления шлягерности, пошлой простоты и банальности. Шнитке считал, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, увлекающего. По словам композитора, «шлягер — хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»[1].

Второй тип зла — «зло как сломанное добро», «несовершенная степень добра», по выражению самого композитора. Эта трактовка исходит из христианских установок поврежденности человеческой природы, божественной по своему изначальному происхождению, первородным грехом. Шнитке считал, что человек должен всю жизнь бороться за свое спасение. Когда зло проникает в душу, она становится «разорванной» и от этого «плохой»[2]. Эту сферу тяжелых эмоций больной души характеризуют «разорванная фактура, разорванные мелодические линии, которые выражают состояние несобранности, взвинченности, скачущие мысли»[3]. Этот тип зла претворяется в облике песен, вальсов — тех жанров, которые семантически имеют позитивную окраску. Простые и наивные музыкальные темы болезненно деформируются под влиянием зла: происходит размывание образа за счет интонационных изломов, наплыва фактуры, изменения тембров, вторжения диссонантности в чистые трезвучия[4].

Всем символам музыкального воплощения сферы зла противостоит монограмма BACH (как, например, в I, III, IV частях третьей симфонии, второй симфонии, второй части фортепианного квинтета и других произведениях). Фигура Баха, по словам Шнитке, — это «далекий, недостижимый идеал», «солнце, которое светит во все стороны»[5]. Эта монограмма относится к важнейшим музыкальным формулам сферы «катарсис как добро высшее». Шнитке так объяснял понятие «катарсис»: «Жизнь содержит и позитивный, и негативный итог, а над ней есть высший итог, независимый от этого „да“ или „нет“»[6].

---

[1] *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. С. 154.

[2] Там же. С. 154—155.

[3] Там же. С. 155.

[4] Этот прием используется во II части Concerto grosso № 1, струнном трио и других произведениях.

[5] Цит. по: *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. С. 37.

[6] *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. С. 45.

Композитор стремился избегать конкретики при передаче сферы возвышенного, так как «гарантия» в этой области может оказаться «очередной маской» зла. Тем не менее в его музыке есть набор средств музыкальной выразительности, которые характеризуют эту сферу, помимо темы-символа BACH, к ней относятся использование высоких регистров. Композиционно разделы, в которых концентрируются образы добра, расположены ближе к концу произведения, являясь его итогом (например, Concerto grosso № 1, 2, 3).

Еще одним воплощением сферы добра является «contritio (покаяние) как добро человеческое». Шнитке волновали вопросы нравственности, морали и веры. В этом контексте важно упомянуть об отношении композитора к религии. Он был крещен в возрасте сорока восьми лет в католической церкви в Вене и вспоминал это как «сильнейший момент всего, что связано с верой»[1]. Однако в последние годы жизни Шнитке принял православие и стал посещать московский храм святого мученика Иоанна Воина. Принадлежность к двум ветвям христианства повлияла на творчество композитора: он обращался как к католическим жанрам (Реквием, «Симфония-месса», «Симфония-ритуал»), так и к жанрам православной традиции (Три духовных хора a capella, «Стихи покаянные» для смешанного хора a capella), вдохновлялся текстами, бытующими в лоне Армянской апостольской церкви (Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци). Несмотря на разногласия внутри этих ветвей христианства, его религиозному чувству была свойственна внутренняя целостность. Важнейшую роль он отводил таинству исповеди. «Я думаю, — говорил сам композитор, — что всю жизнь человек — с первого и до последнего мгновения — не может рассчитывать на то, что он очистился и может считать себя спасенным. Он всю жизнь должен бороться за свое спасение»[2].

Сфера покаяния, как и другие, связана с определенными элементами музыкального языка. Так, с тембровой стороны главенствующее значение отводится человеческому голосу. По этой причине бóльшая часть произведений, в которых явственно раскрывается эта тема, — хоровые. Из этого вытекает еще одно средство воплощения покаянной сферы — литературные тексты, посредством которых contritio вводится в музыку, в № 1 «Стихов покаянных» этому вторят музыкальные средства: стенающие остинатные интонации в партии басов и хроматические интонации у теноров с мелодическим нисходящим заполнением, передающие рыдания. Категорию contritio также характеризуют две старинные музыкально-риторические фигуры — katabasis и suspiratio. Из жанров к сфере покаяния относятся причет и хорал[3].

[1] *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. С. 138.

[2] Там же. С. 163.

[3] *Васильева Н. Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2000. С. 19.

В художественном мире Шнитке глубокий конфликт всегда решается в трагическом ключе. В. Холопова приводит его знаменитую цитату: «Музыка — это подслушанные крики времени»[1]. По ее мнению, «в своем непрестанном слышании трагической сущности бытия композитор стал продолжателем мироощущения, шедшего и от Достоевского, и от Малера. Как и они, он мог бы сказать: «Как могу я быть счастливым, если где-то еще страдает другое существо?»[2]

Трагизм творческого мира Шнитке специфичен. Трагическое в его музыке — это вневременное понятие. В постмодернизме «наряду с трагедией индивидуального мировосприятия (конечности человеческого существования, неизлечимыми болезнями, инвалидностью и т. д.) благодаря феномену глобального мира возникает и „трагедийность“ в массовом сознании»[3]. Шнитке — один из первых композиторов, воплотивших в своей музыке принципы постмодернизма. Для этого направления характерны такие художественные средства, как «ритуальность, идея комментирования, ситуация диалога с самой музыкальной культурой (ярче всего проявляющиеся в музыке полистилистики), новая простота, ирония, игровое начало, анонимность творчества... идея тишины... постлюдийность... опора на праэлементы музыкального языка, принципиальная незавершенность произведения, его разомкнутость в общекультурное пространство»[4], — все эти приметы постмодернизма можно обнаружить в творчестве Шнитке.

Исторически большую роль в воплощении трагического играли музыкально-риторические фигуры. Сферу трагического характеризовали «мотив креста», circulatio («символ чаши страдания»), «символ смерти», «символ ухода в могилу», passus duriusculus, «символ грехопадения прародителей», «символ жертвенности»[5]. В оперном жанре семантику трагического несли арии типа lamento (в противопоставление второму типу арий — героическому)[6].

Соната для фортепиано № 2 была написана 56-летним А. Шнитке в 1990 году. Это одно из поздних его произведений[7]. В этот период творчества

---

[1] *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. С. 53.

[2] Там же.

[3] *Алоян Н. Л.* Трагедия как модус бытия человека (философско-антропологический аспект): Автореф. дис. ... доктора философских наук: 09.00.13 / Ставроп. гос. ун-т. Ставрополь, 2008. С. 41.

[4] *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / НГК им. Глинки. Нижний Новгород, 2003. С. 7.

[5] Классификация риторических фигур приведена в соответствии с работой: *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. М.: Классика-XXI, 2019. С. 87—119.

[6] *Гудимова С. А.* Риторика и аффекты в музыке барокко // Вестник культурологии. 2008. № 4. С. 69—79.

[7] Позже были написаны Кончерто-гроссо № 5 и 6 ор. 223 и 235 (1991, 1993), музыка к кинофильмам «Конец Санкт-Петербурга» ор. 230 (1992) и «Мастер и Маргарита» ор. 238 (1993), Концерт для скрипки, альта, виолончели и камерного оркестра ор. 243 (1994), 5 фрагментов по картинам И. Босха для тенора и малого оркестра ор. 244 (1994), 3 оперы, симфонии 6—9, соната для виолончели и фортепиано № 2, соната для скрипки и фортепиано № 3 и некоторые другие.

Шнитке отошел от идеи полного разрушения жанров[1], в какой-то мере вернувшись к «классической» традиции. Соната состоит из трех частей. Структура этого произведения обусловлена его драматургией, ядром которой является «родовой» признак сонатного цикла — «контраст структурно оформленных тем и развитие этого контраста»[2].

Упомянутый контраст реализуется через столкновение четырех образных сфер, которые являлись константными категориями его художественного мира[3]: «сломанного добра», она же — сфера человеческого начала, contritio («добро как покаяние»), чистого добра и инфернального зла «Das Böse». Таким образом, основные темы сонаты № 2 для фортепиано — столкновение и борьба добра и зла в человеческой душе, покаяние и обращение к Богу как возможность спасения.

Соната № 2 — непрограммное произведение, однако, исходя из характера тематизма, взаимодействия тематических элементов между собой, конечного результата их развития, а также эстетико-философского контекста художественного мира композитора, можно заключить, что драматургию сонаты определяет фаустианский сюжет — один из центральных в творчестве Шнитке. Соната написана во временном промежутке между созданием двух его произведений о Фаусте: кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (1983, op. 167) и одноименной оперы (1994, op. 239). Композитор писал, что в «этом образе <*Фауста*> соединились полярные качества человеческой натуры — божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и кощунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом... <...> Величайшие писатели и поэты, обращаясь к Фаусту, индивидуально претворяли эту фигуру. <...> [Однако] у всех Фауст, погрязший во зле, сохраняет драгоценнейшее качество, отличающее человека — совесть»[4]. Процесс изучения фигуры Фауста для Шнитке означал также попытку познания противоречивой, полной «полярных качеств» человеческой души, ее взаимодействия с тем, что может ее разрушить, того, с помощью чего человек

[1] Шнитке интересовали возможности взаимодействия современного музыкального языка и традиционных жанров. Полем для его поисков стали Концерт для скрипки № 3 (1978), Соната для виолончели (1978), а итогом — Симфония № 1 (1972) и Соната для скрипки № 2 «Quasi una sonata» (1987), которые стали «антисимфонией» и «антисонатой». Симфония № 1 является средоточием всех средств и техник современной музыки — полистилистики, коллажа, алеаторики, музыкального театра, серийности и т. д., автор мыслил эту симфонию как тупиковый итог развития жанра, его разрушение.

[2] *Скребков С. С.* Анализ музыкальных произведений: Учебник для вузов. М.: Юрайт. 2026. С. 131.

[3] См. об этом: *Акишина Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке.

[4] Цит. по: *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. С. 194.




***Пример 1.*** *А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2, ч. 1, такты 1–3. Главная тема: фаустианская сфера; passus duriusculus, мотив креста, мотив опевания — сфера страданий*

может этому противостоять, и путей ее спасения. Сюжетов о Фаусте существует много. Будучи знакомым с каждым из них, Шнитке выбрал в качестве первоосновы своих сочинений версию из «Народной книги» XVI века в публикации И. Шписа. Кроме того что она была написана, предположительно, в опоре на свидетельства современников Фауста, ее отличает от других особая реалистичность и жестокость[1], а также более остро сформулированная тема покаяния, важная для Шнитке и практически не проявленная в версии И. В. Гёте.

По нашему мнению, Фауст в сонате предстает как архетип ищущего человека, которому предстоит совершить выбор в пользу «тьмы» или «света».

В сонате № 2 для фортепиано действуют пять сфер, каждую из которых можно вписать в фаустианский сюжет: «чистое добро» (Бог), его антипод — инфернальное зло «Das Böse» — Мефистофель, между ними — человеческое начало, раздираемое противоречиями — Фауст, оно же — «зло как сломанное добро», характеризующее душу, отравленную инфернальным абсолютным злом «Das Böse», и «contritio» — «добро как покаяние», открывающее возможность спасения души, также в сонате присутствует сфера страданий, которую можно назвать лейтсферой. Количественно большая часть тематических элементов относится именно к ней.

Первая часть сонаты раскрывает конфликт фаустианского и демонического, она построена на столкновении и развитии двух формообразующих элементов главной темы (один из них характеризует Фауста, а второй — сферу страдания) и тематического элемента perpetuum mobile, относящегося к «Das Böse» — Мефистофелю (т. 11). В первых тактах экспозиции звучат в контрапункте фаустианский мотив и мотивы сферы страданий (тема креста, мотив опевания и passus duriusculus — пример 1).

[1] *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. С. 192.



***Пример 2.*** *А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2, ч. 2, такты 8–10. Элемент lamento. Сфера страдания*

Мотив опевания — это лейтэлемент всей сонаты, он лежит в основе тематизма всех трех частей. Также он родственен еще одному элементу — мотиву lamento из II части сонаты, который является его интонационным вариантом (пример 2).

Е. Чигарева описывает этот элемент как «интонационную формулу, в основе [которой] лежит принцип опевания (раскачивание) опорного тона, характерный для средневековой монодии вообще и, в частности, для знаменного распева»[1]. Похожим образом устроен тематизм Хорового концерта Шнитке: этот элемент лежит в основе всех частей произведения, а также в № 1 «Стихов покаянных».

Таким образом, с самого начала в сонате «человеческая» сфера излагается в тесной связи со страданием, что является намеком на будущий итог. Стоит отметить, что в первой части нет музыкальных характеристик сферы contritio, а только лишь Зло, следование за которым приводит человека к страданиям. Эта сфера выражена тематическим элементом perpetuum mobile (11 и 28 такты).

В 58-м такте экспозиции появляется новый тематический элемент, который можно истолковать как «мотив греха» (пример 3).

Восходящий мотив из трех троекратно повторенных звуков является символом Воскресения на третий день[2], однако в сонате восхождение прерывается опеванием третьего из четырех звуков — см. элемент 2 из первых тактов первой части. Также стоит отметить, что он звучит в низком регистре — большой октаве, относящейся к сфере инфернального зла. Таким образом, этот элемент является символом греха, который не позволяет прозвучать в полном объеме символу Воскресения.

Разработка и реприза первой части сонаты построены на столкновении фаустианской и инфернальной сфер. В течение разработки драматургический накал усиливается, главная тема с начала репризы начинает обрастать уплот-

[1] *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. С. 240.

[2] *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. СПб., 1997. С. 17.




***Пример 3.*** *А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2, ч. 1, такт 58. Мотив греха. Сфера страдания*

ненной фактурой, в конце репризы она «врезается» в кластер на fortissimo (кластеры, как было сказано выше, всегда в творчестве Шнитке символизируют сферу «Das Böse»). Таким образом претворяется первая трагедия произведения, это трагедия личностная, трагедия души: инфернальное зло слилось с фаустианской темой и поглотило ее. Когда кластер рассеивается, звучит кода, в ней проводится тема Фауста, однако ее спутники — контрапункт passus duriusculus и тема креста — отсутствуют. Тема Фауста (человеческого начала) звучит одноголосно, уходя из piano на pianissimo, за ней следует, четырежды повторенный, лейтмотив сонаты — мотив опевания, принадлежащий сфере страдания. Это душа покидает этот мир. Сфера покаяния в первой части сонаты никак себя не проявляет. Герой погибает не раскаявшись, и его смерть одинока.

Подобная драматургия в сонатно-симфоническом цикле, когда главный герой умирает уже в конце первой части, а последующие являются выражением скорби по нему или его отпеванием, прослеживается в Сонате № 2 Ф. Шопена (смерть героя происходит в первой части, третья часть — траурный марш, финал — «ночное веяние ветра над гробами на кладбище», по выражению А. Г. Рубинштейна), Симфонии № 6 П. И. Чайковского (герой умирает в первой части, третья часть — «ночной смотр, с победоносным наплывом тем — тьмы „неведомых духов“»[1], финал, согласно высказыванию самого Чайковского, — «De profundis, то есть молитва об умершем...»[2], в Сонате ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена смерть случается за кадром, соната начинается с траурного шествия.

Согласно православному учению о мытарствах, душа после смерти проходит путь испытаний, попадая в определенные места, в которых демоны-мытники взыскивают с нее плату за разные виды грехов. О мытарствах пи-

[1] *Глебов И.* П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество. Петроград: Мысль, 1922. С. 48.

[2] Воспоминания о П. И. Чайковском: Сборник / Сост. Е. Е. Бортникова и др.; общ. ред. Вл. Протопопова. 3-е изд. М.: Музыка, 1980. С. 160.




***Пример 4.*** *А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2, ч. 2, такты 11–13*

сали Антоний Великий, Григорий Двоеслов, Серафим Роуз и другие святые отцы и богословы. Макарий Александрийский считал, что первые два дня душа пребывает на земле, с третьего по девятый облетает пространства рая, с девятого по сороковой осматривает ад, а на сороковой попадает на Божий суд, поэтому молитва о новопреставленном особо важна[1]. Молитва об усопшем может помочь ему пройти путь мытарств и облегчить его загробную участь: «Все, чего ни попросите в молитве с верою, получите» (Мф. 21: 22).

В первой части исследуемой сонаты герой умирает не раскаявшись, но сфера contritio вместе со сферой чистого добра проявляются во второй части, которая представляет собой медитативный эпизод, траурное шествие, выражение скорби по умершему герою. По форме это вариации в хоральной фактуре с жанрово-ритмической аллюзией на сарабанду (пример 4).

Жанр сарабанды, а также хоральная фактура являются для Шнитке «мостиком» к фигуре Баха, а значит, принадлежат сфере «чистого добра». Все три тематических элемента этой части относятся к сфере страданий: это уже знакомый лейтмотив опевания, passus duriusculus, а также элемент lamento.

В последующих вариациях эти три тематических элемента поочередно подвергаются варьированию. Часть заканчивается звучанием элемента lamento и фигуры passus duriusculus, спускающейся в очень низкий регистр (контроктаву). Тьма сгущается в преддверии третьей части.

С точки зрения драматургии цикла финал сонаты подобен «Сну в ночь шабаша» из Фантастической симфонии Г. Берлиоза. Но, в отличие от этого произведения, в сонате нет сюжетного действия, это отражение внутренних процессов, философских размышлений о сложных общечеловеческих темах добра и зла, жизни и смерти, пути человеческой души, поиске Бога и Истины.

Третья часть, написанная в трехчастной форме с эпизодом и кодой, наполнена множеством символов сферы «Das Böse»: непрерывное звучание perpetuum mobile, пунктирные ритмы, изломанный рисунок мелодии с ши-

[1] Святаго Макария Александрийского Слово о исходе душ праведников и грешников, то есть, каким образом они разлучаются с телом, и в каком состоянии пребывают // Христианское чтение. 1831. Ч. 43. С. 123–131.

рокими скачками, ритмическая формула танго, подобная той, что звучит в № 1 и 7 кантаты «История доктора Иоганна Фауста». Этот «мефисто-танец» продолжается 40 тактов. Число 40 имеет в Библии особую символику: Великий Потоп продолжался 40 дней, столько же дней провел на горе Синай Моисей, 40 лет он водил свой народ по пустыне, 40 дней Христос ходил по земле до вознесения, 40 дней, по мнению святых отцов, продолжаются мытарства души после смерти. Это число символизирует полноту испытания и переход от завершенного этапа к следующему.

В 41-м такте после цезуры на piano вступает тема хорала из второй части. Она звучит 15 тактов, затем эта тема на crescendo трансформируется в основной материал третьей части, построенный на perpetuum mobile, с этого начинается непрерывный подход к кульминации на fortissimo (fff). Точками наивысшего напряжения становятся 68—69-й такты, в которых звучит на пределе динамики кластер в нижнем регистре в ритме танго, за которым следует алеаторический пассаж, волнообразно поднимающийся вверх. В 75-м такте происходит страшное обрушение, охватывающее всю клавиатуру с четвертой октавы до субконтроктавы на материале perpetuum mobile. Это почти театральное явление вызывает в памяти текст Апокалипсиса: «И произошла на небе война... И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную...» (Откр. 12: 9); «...а диавол, прельщавший их, ввержен был в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк, и будут мучить по сей день и ночь во веки веков» (Откр. 20: 10).

Финальный эпизод низвержения в бездну может вызвать ассоциацию с финальной сценой из романа «Мастер и Маргарита»: «Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита»[1]. Среди огромного количества фильмов, к которым А. Шнитке писал музыку, есть также экранизация «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, снятая режиссером Юрием Карой в 1993 году[2].

Последние несколько шагов нисходящего пассажа — выписанное замедление фигуры descensus (вариант фигуры passus duriusculus), спускающейся из верхних регистров в самый низ, в инфернальное пространство. Эта фигура звучит также в последних тактах № 3 «Стихов покаянных»: она иллюстрирует «ужас от осознания собственной греховной сути»[3].

---

[1] *Булгаков М.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита: романы / Предисл. В. И. Сахарова. Минск: Мастац. літ., 1988. С. 655.

[2] Следует отметить, что в тексте романа возникает сопоставление фигур Мастера и Фауста. М. Булгаков вкладывает в уста Воланда такие слова: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула» (*Булгаков М.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита. С. 655).

[3] *Шириева Н. В.* Музыкальные символы добра и зла в «Стихах покаянных» А. Шнитке // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 143.

Этот ход приводит к двенадцати «ударам колокола» на секунде «a»—«b» субконтроктавы. Число 12 тоже символично и многократно упоминается в Библии, это число избранников: двенадцать колен Израиля, двенадцать апостолов и т. д. Это распространенный в музыкальной практике прием, частый вестник чьей-то смерти: у П. И. Чайковского в балете «Щелкунчик» после двенадцати ударов часов происходит битва с Мышиным королем, у самого Шнитке в Фауст-кантате в № 7 за двенадцатью ударами следует страшная смерть Фауста. Это второй трагический эпизод, полный еще большего накала, уже трагедия не личности, а всего человечества, конец мира, Апокалипсис. В данном случае, так как главный герой уже мертв, 12 ударов колокола можно трактовать более глобально: как низвержение сил зла в геенну огненную, которой они принадлежат. Последний удар рассеивается, и звучит хорал на piano. В его верхнем голосе вместо тем опевания или passus duriusculus повторяется только один звук — «as» первой октавы. В первой фразе в нижнем голосе проводится тема креста, во второй и третьей — фигура katabasis, то есть темы сфер страдания и contritio. Важно отметить, что этот тематический элемент до последних тактов коды звучал в хроматическом варианте, в виде фигуры passus duriusculus, и только здесь, в первый и последний раз, прозвучал в диатоническом варианте, в виде фигуры katabasis, относящейся к сфере contritio. После двух трагедий, после смерти и Апокалипсиса вместо страдания прозвучали музыкальные символы покаяния. Это и есть суть термина и понятия contritio, «покаяния как добра высшего», к которому можно прийти через страдания. Последний аккорд, прозвучавший на трех piano, растворяется в трех тактах пауз, над последним — фермата. Последние звуки уходят в выписанную тишину, которая является важной частью музыки: «...И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21: 1).

Таким образом, на примере архетипического сюжета — обобщенной истории Фауста — автор обращается к каждому человеку как проповедник, показывая борьбу, разворачивающуюся за душу героя, и ее итог — страшную трагедию — гибель души отказавшегося от покаяния человека. Эта трагедия претворяется в сонате тематическими, динамическими, ритмическими, фактурными, жанровыми, аллюзийными, сонористическими средствами.

Музыкальная ткань сонаты наполнена большим количеством символов: к ним относятся принятые на общемузыкальном уровне элементы (имитация двенадцати ударов колокола, семантика мефисто-вальса и др.), музыкально-риторические фигуры (katabasis, lamento, passus duriusculus, тема креста, мотив опевания), элементы, характерные для символической системы в музыке самого А. Шнитке (все средства музыкальной выразительности, выражающие сферы чистого добра, инфернального зла, человеческого начала, добра как покаяния и страдания). С помощью этих символов композитор не только излагает притчу, но и переносит повествование на обще-

человеческий уровень (в финале сонаты), представляя слушателю картину Апокалипсиса. Соната № 2 воплощает пророческую функцию и несет в себе призыв к покаянию: «Нет, говорю вам; но если не покаетесь, то и все вы погибнете» (Лк. 13: 3).

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Акишина Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2003. 272 с.
2. *Алоян Н. Л.* Трагедия как модус бытия человека (философско-антропологический аспект): Автореф. дис. ... доктора философских наук: 09.00.13 / Ставроп. гос. ун-т. Ставрополь, 2008. 49 с.
3. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. М.: Классика-XXI, 2019. 372 с.
4. *Булгаков М.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита: романы / Предисл. В. И. Сахарова. Минск: Мастац. літ., 1988. 670 с.
5. *Васильева Н. Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2000. 24 с.
6. Воспоминания о П. И. Чайковском: Сборник / Сост. Е. Е. Бортникова и др.; общ. ред. Вл. Протопопова. 3-е изд. М.: Музыка, 1980. 572 с.
7. *Глебов И.* П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество. Петроград: Мысль, 1922. 183 с.
8. *Гудимова С. А.* Риторика и аффекты в музыке барокко // Вестник культурологии. 2008. № 4. С. 69—79.
9. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. 302 с.
10. *Крыштоп Л. Э.* Кант и Сюнь-цзы о злой природе человека // Вестник РУДН. Серия Философия. 2015. № 4. С. 143—151.
11. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / НГК им. Глинки. Нижний Новгород, 2003. 24 с.
12. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. СПб., 1997. 93 с.
13. Святаго Макария Александрийского Слово о исходе душ праведников и грешников, то есть, каким образом они разлучаются с телом, и в каком состоянии пребывают // Христианское чтение. 1831. Ч. 43. С. 123—131.
14. *Скребков С. С.* Анализ музыкальных произведений: Учебник для вузов. М.: Юрайт. 2026. 302 с.
15. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 303 с.
13. *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с., ил.
16. *Ширieва Н. В.* Музыкальные символы добра и зла в «Стихах покаянных» А. Шнитке // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 139—157.

УДК 7.037.3 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_102

# Телесность в сценографии и живописи итальянских футуристов

**ФУРМАНОВ АРТУР АНДРЕЕВИЧ**
*Преподаватель, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

*E-mail: fuhrmannoff@mail.ru*

**Аннотация**

Статья исследует трансформацию репрезентации телесности в сценографии и живописи итальянских футуристов. Анализируется, как тело становится носителем скорости, динамизма и механизации. Прослеживается эволюция от деконструкции анатомической формы до проективного замещения тела в театре. Телесность предстает не как новый канон, а как инструмент деконструкции старого мира и визуальная метафора нового, машинного сознания, нашедшая свое полное выражение в художественных экспериментах авангарда.

**Ключевые слова**

футуризм, телесность, живопись, театр, сценография, динамизм, Ф. Т. Маринетти, У. Боччони, Дж. Балла, Ф. Деперо

**Для цитирования**

*Фурманов А. А.* Телесность в сценографии и живописи итальянских футуристов // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 102—114.

# Corporeality in Italian Futurist Scenography and Painting

**FURMANOV ARTUR A.**
*Lecturer, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: fuhrmannoff@mail.ru*

**Abstract**

The article explores the transformation of corporeal representation in Italian futurist scenography and painting, focusing on the way the body becomes a conduit for speed, dynamism, and mechanization. It traces a shift from the deconstruction of anatomical form to the projective substitution of the body on stage. Corporeality, in this context, functions not as a new aesthetic ideal, but as a means of dismantling the old world and as a visual metaphor for a new, machine-age consciousness, which would find its full expression in the artistic experiments of the avant-garde.

**Keywords**

futurism, corporeality, painting, theatre, scenography, dynamism, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fortunato Depero

На рубеже XIX—XX веков европейская культура переживала глубокий кризис. Человеческое тело, веками служившее мерой гармонии и центральным объектом художественного познания, утратило свою незыблемость. Этому способствовали технологический скачок, новые философские учения и всеобщее ощущение грядущих перемен, что заставило художников искать новые формы для передачи обновленной реальности. В этой ситуации итальянский футуризм с его манифестами «первой волны» (1909—1914) выступил не просто новым художественным направлением, а попыткой полностью переосмыслить роль человека. Футуристы провозглашали рождение «нового человека»: «Мы желаем воспеть любовь к опасности, привычку к энергии и безрассудства»[1]. Его тело должно было стать символом невиданной ранее энергии: не статичного образца красоты, а живого, пульсирующего движения.

Отправной точкой для всего футуристического движения стал «Первый манифест футуризма» (*Il Manifesto del Futurismo*) итальянского писателя, поэта и публициста Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944), опубликованный 20 февраля 1909 года во французской газете «Фигаро» (*Le Figaro*). Этот манифест провозглашал не просто эстетическую программу нового течения, а масштабную культурную революцию. Его знаменитая формула: «ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, — прекраснее, чем Победа Самофракии»[2], — стала символом этого бунта. В этой системе координат тело более не могло оставаться тем, чем оно было веками — объектом созерцания. Оно должно было быть «пересобрано» и стать силой, способной к стремительному и дерзкому действию.

Эта общая установка была вскоре конкретизирована в последующих манифестах. Например, призыв «Убьём лунный свет!»[3] (*Uccidiamo il chiaro di Luna!*), давший название манифесту 1909 года, обозначил полный разрыв со старыми установками. Лунный свет символизировал лирическую, ностальгическую чувствительность и ассоциировался с символистами. Футуристы же этому противопоставляли резкий, электрический мир машин и больших городов.

В манифесте «Футуристической живописи» (*La Pittura Futurista*) 1910 года, подписанном художниками Умберто Боччони (1882—1916), Карло Карра (1881—1986), Луиджи Руссоло (1885—1947), Джакомо Балла (1871—1958) и Джино Северини (1883—1966), это противопоставление обрело более четкие очертания. Футуристы выступили «против обнаженной натуры в [классической] живописи, столько же притворной и гнетущей, как адюльтер в

[1] *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 27.

[2] Там же. С. 28.

[3] *Маринетти Ф. Т.* Убьем лунный свет! // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 39.

литературе»[1]. Свою цель они видели не в изображении объекта движения, а в самом процессе движения: «Конструкция картин по-глупому традиционна. Художники всегда показывали нам вещи и людей, расположенных перед нами. Мы поместим зрителей в центр картины»[2]. Следовательно, война объявлялась не просто определенному стилю, а самой категории телесной целостности, унаследованной от Ренессанса.

Итак, в манифестах футуристы сделали главный шаг: превратили сознательное искажение форм в основной художественный прием. Они прямо говорили, что «движение и свет разрушают материальность тел»[3]. Это был не просто формальный прием, а попытка переосмыслить саму природу человека. Тело больше не изображалось как нечто постоянное и материальное. Теперь оно становилось процессом — как вспышка энергии, совокупность движений. Однако этот радикальный разрыв с прошлым, сформулированный в эпатажной манере, не мог не иметь под собой философского обоснования.

Ключевое значение имела философия Анри Бергсона (1859—1941). В своей работе «Творческая эволюция» (*L'Évolution créatrice*) 1907 года он ввел понятие «длительности» (durée), которое представляет собой внутреннее, субъективное восприятие времени. В отличие от измеряемого времени, длительность — «это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед»[4]. Таким образом, время в этой концепции нельзя расчленить на отдельные моменты, так как оно постоянно течет и изменяется. И если классическое искусство фиксировало тело как объект в «пространственном» времени, то задача художника-футуриста, в бергсоновской идее, заключалась в том, чтобы интуитивно схватить и выразить саму длительность его существования в мире. Расплывающиеся, раздваивающиеся контуры, наложение фаз движения — все это было попыткой визуализировать непрерывный поток становления, в котором «быть» — значит постоянно «становиться иным». Тело, следовательно, представало не как данность, а как неустанный процесс самотворения в потоке времени и энергии.

Не менее важной для футуристов была идея, взятая у Фридриха Ницше (1844—1900). Его призыв к переоценке всех ценностей — стал для них руководством к действию. «Стоя на вершине мира, мы еще раз бросаем вызов звездам!»[5] — утверждает Маринетти. Тело в этой парадигме переставало быть данностью природы, оно становилось материалом для экспериментов.

---

[1] *Боччони У.* Футуристская живопись. Технический манифест / У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло [и др.] // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 208.

[2] Там же. С. 206.

[3] Там же. С. 208.

[4] *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флеровой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 42.

[5] *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма. С. 31.

Следовательно, синтез этих идей с духом технического века трансформировал футуристическую идею из простого отрицания наследия прошлого в проект новой антропологии. Вооружившись не только громкими лозунгами, но и сложным философским инструментарием, футуристы должны были решить главную задачу: найти конкретный способ, позволяющий перевести эти концепции на язык живописи.

Центральным методом для футуристов в живописи стала декомпозиция — намеренное разрушение целостного, анатомически верного тела с последующей рекомпозицией по законам динамики. Важным инструментом при этом стал принцип «линий-силы» (*forze-linee*). Термин заимствован из физики (силовые линии магнитного поля) и введен Боччони, чтобы обозначить визуальное выражение динамической энергии и траекторий движения. Также в работе «Пластическое начало футуристической скульптуры и живописи» 1913 года итальянец пишет: «...линии-силы... характеризуют объект и приводят нас [художников] к цельности — сущностной интерпретации объекта, то есть интуиции жизни»[1]. Ярчайшим примером этого принципа является картина Боччони «Динамизм футболиста» (*Dynamism of a Soccer Player*) 1913 года. На ней изображен футболист в движении, но вместо того, чтобы реалистично зафиксировать момент и перенести его на полотно, футурист фокусируется на ощущении движения. Тело фигуры разделено на волны цвета и формы, которые растворяются на заднем плане. Энергия и скорость передаются с помощью абстрактных фигур. Боччони запечатлел не только движение игрока, но и взаимодействие между фигурой и окружающей обстановкой. Тело становится вместилищем энергии, а его телесность выражается в закрученных формах, которые напоминают всплески силы, исходящие от движений игрока. Эта работа является воплощением того, как материальность сливается с окружающим миром, растворяясь в динамичном потоке силы.

Аналогичный прием, но с иным эмоциональным оттенком, использовал Балла в работе «Девочка, бегущая по балкону» (*Ragazza che corre sul balcone*) 1912 года. Здесь декомпозиция служит не столько передаче мощи, сколько анализу циклического ритма. Фигура девочки, запечатленная в последовательные моменты бега по балкону, разложена на несколько «кадров», наложенных друг на друга, как на стоп-кадрах Эдварда Мейбриджа (1830—1904). Однако, в отличие от экспериментов английского фотографа, итальянец стремился создать ощущение непрерывности и легкой, почти механической грации. Тело распадается на серию прозрачных фаз, демонстрируя сам процесс шага как единый, расчлененный во времени, но цельный в восприятии процесс.

[1] *Боччони У.* Пластическое начало футуристской скульптуры и живописи // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 278—279.

Логическим развитием этого принципа, выводящим декомпозицию из плоскости холста в пространство спектакля, стал знаменитый сценографический эксперимент самого Баллы — «Фейерверк» (*Feu d'artifice*), прошедший в 1917 году на сцене римского театра «Констанци» (*Teatro Costanzi*) в антрепризе С. Дягилева. Музыку для постановок сочинил Игорь Стравинский (1882—1971). Продолжительность «Фейерверка» составила всего лишь несколько минут, предваряя балет «Жар-птица». Если в живописи тело разлагалось на фазе движения, то здесь объектом декомпозиции становилось само сценическое действо. Балла полностью отказался от актеров, сюжета и декораций в традиционном понимании. Вместо этого он создал сложную конструкцию — многоуровневый «холст» из геометрических форм (окрашенные в главные цвета спектра: фиолетовый, синий, зеленый и красный), который последовательно освещался и затемнялся по четко рассчитанной партитуре. Управлялось представление самим футуристом при помощи специального пульта в суфлерской будке.

Спектакль стал квинтэссенцией футуристической телесности, доведенной до своего предела: физическое человеческое тело было изгнано со сцены, чтобы уступить место конструкции как единому живому организму света, формы, цвета и звука. Как отмечает Виктор Березкин, в постановке наблюдались два «начала: и материальное, и духовное. Ощущение материальности давала жесткая, блестящая фактура плоскостей пластических объемов в большей — нижней — их части, благодаря чему эти объемы всеми своими сторонами отражали свет, менявший их тональную окраску, конфигурацию их силуэта, и, тем самым, как бы игравший их формами. На вершинах этих же объемов вырастали формы совершенно иной, противоположной фактуры и структуры: прозрачно-невесомые, освещаемые на просвет внутренним светом, горевшие, будто огненные факелы. Они отдалено напоминали фантастический фейерверк, образ выплеснувшейся извергаемой изнутри этих объемов некой мощной духовной энергии»[1]. В спектакле материальность человеческого тела была окончательно замещена и растворена, в апогее действия перед зрителями предстал образ фейерверка (без какого-либо изображения самого фейерверка), созданный при помощи игры света в статичных конструкциях.

В этом смысле эксперименты Баллы не исчерпывают футуристическую театральную телесность, а, напротив, открывают переход к следующему этапу, где человеческий исполнитель уже не просто вытесняется со сцены, но включается в более сложную систему световых, цветовых и синтетических отношений. Показателен в этом отношении Энрико Прамполини, который в манифесте «Футуристская сценография и хореография» (*Il manifesto Scenografia e*

[1] *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: В 12 т. М.: ЛКИ, 2020. Т. 1. С. 213.

*coreografia futurista*) 1915 года формулирует идею об автономности художника в театре: сценография должна синтезировать форму, свет и цвет, превращаясь в многомерное пространство, а фигура актера — либо раствориться в этом пространстве, либо быть заменена фантомами, механическими конструкциями и костюмами-конструкциями[1]. Тем самым тело не отменяется полностью, но утрачивает автономность: оно становится лишь одним из носителей сценического эффекта, включенного в синестетическую среду шума, цвета и движения.

Однако если декомпозиция тела решала задачу демонстрации движения, то следующий шаг футуристической мысли был направлен глубже — в сферу психики субъективного переживания. Здесь принцип симультанности приобрел новое значение: задача художника усложнялась: требовалось передать не просто движение в пространстве, но движение сознания во времени, его сложную, многослойную природу, где прошлое, настоящее и будущее, память и ощущение сосуществуют в одном мгновенном «сейчас».

Наиболее наглядно эта идея была выражена в картине Боччони «Состояния души I: Прощание», входящей в триптих «Состояния души» (*Stati d'animo*) («Прощание» (*Gli addii*), «Те, кто уходят» (*Quelli che vanno*), «Те, кто остаются» (*Quelli che restano*)) 1911 года, на которой изображена драма и эмоции людей, провожающих поезд на вокзале. Симультанность здесь проявляется не в наложении последовательных фаз движения, а в столкновении разнородных эмоциональных и пластических элементов. В «Прощании» изломанные, похожие на языки пламени или дым паровозных труб формы передают смятение, суету, боль расставания на перроне. Тела пассажиров и провожающих сливаются с вагонами, дымом, архитектурой вокзала, создавая единый вихревый образ тоски и механизированного рока. Телесность здесь — это не анатомия, а сгусток психической энергии, материализованный в пластике.

Другой аспект симультанной телесности демонстрирует картина «Портрет поэта Маринетти» (*Ritratto del poeta Marinetti*) Карра 1913 года. В этой работе принцип симультанности служит для создания синтетического образа. Мы видим не столько физическое лицо вождя футуризма, сколько его воинственную и интеллектуальную ауру. Различные ракурсы головы, наложенные друг на друга, фрагменты текста (цитаты из манифестов), схематичные символы (дуговые линии как символ распространение идей) — все это складывается в единый портрет.

Так, симультанность позволяла футуристам радикально переосмыслить понятие портрета и психологического состояния. Тело утрачивало материальную определенность, становясь своеобразной прослойкой между внутренним «я» и внешним миром. Однако этот процесс взаимопроникновения не ограничивался сферой психики. Его логическим развитием стала более фун-

[1] См.: *Прамполини Э.* Футуристская сценография и хореография // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 382.

даментальная концепция, где стиралась грань между самой материей тела и материей окружающего пространства.

Автором этой концепции «пластического динамизма» был Боччони. Если предыдущие приемы можно было считать инструментами футуристического художника, то данная идея стала онтологическим обоснованием новой футуристической реальности, где тело окончательно теряет свою автономию. Этот переход знаменует высшую точку в эволюции футуристического подхода к телесности: от анализа движения и психики — к синтезу объекта и среды в едином энергетическом поле.

Ключевым текстом здесь выступает «Технический манифест футуристской скульптуры» (*Manifesto tecnico della Scultura futurista*), опубликованный Боччони в 1912 году. В нем художник провозглашает необходимость упразднить «возвышенность сюжетов», а также отказаться от доминирования мрамора и бронзы в качестве основных метриалов. Также он отмечает, что «достигнуть обновления можно, только создавая скульптуру среды или окружающей обстановки»[1], что приведет к созданию атмосферы, где соединятся внешняя и внутренняя пластические бесконечности. Тело же в этой концепции мыслится не как граница, отделяющая «я» от мира, а как зона постоянного обмена, где внешние и внутренние силы сталкиваются, искажаются и переформируются.

Эта идея нашла свое воплощение в картине Боччони «Динамизм велосипедиста» (*Dinamismo di un ciclista*) 1913 года. Велосипедист на ней — не фигура на фоне пейзажа, а единый комплекс, в котором мышцы гонщика, вращающиеся колеса, встречный поток воздуха и устремленная вперед траектория сплавлены в единое целое. Формы дробятся, накладываются, перетекают друг в друга, и невозможно определить, где заканчивается руль и начинается рука, где плоть превращается в энергию скорости. Тело становится проводником и преобразователем силы, а его материальность расширяется и трансформируется в такт движению. Боччони стремился показать не просто движущееся тело, а само движение как пластическую субстанцию, где все элементы реальности равноправны.

Логическим итогом этих принципов (декомпозиция, симультанность, пластический динамизм) стало уже не метафорическое, а буквальное сращивание с машиной и эстетизацией насилия. Это окончательно низводило тело с пьедестала гуманистической ценности, превращая его в новый биологический вид, который Маринетти называет «умноженным человеком» (*Uomo moltiplicato*)[2]. Тело это мыслилось как идеально сконструированный, эффек-

[1] *Боччони У.* Технический манифест футуристической скульптуры // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 246.

[2] См.: *Маринетти Ф. Т.* Умноженный человек и царство Машины // Итальянский футуризм. Т. 1. С. 99—104.

тивный и бессмертный механизм. Этот переход от метафоры к проекту знаменовал собой финальную стадию дегуманизации: тело переставало быть даже энергетическим узлом, становясь техническим агрегатом.

В живописи этот идеал нашел выражение не в изображении конкретных механических деталей, а в передаче абсолютного, безличного ритма, подчиняющего себе человеческую фигуру. Яркий пример — картина Северини «Автобус» (*L'Autobus*) 1913 года. Пассажиры в салоне автобуса лишены индивидуальных черт. Их тела, изображенные конусами и цилиндрами, синхронизированы с геометрией самого транспортного средства и ритмом мелькающего за окном городского пейзажа. Движение здесь — не порыв индивидуальной воли, а функция коллективного механизма. Северини передает вибрацию мотора через повторяющиеся цветовые и линейные пульсации, в которые встроены схематичные фигуры людей. Они — не владельцы машины, а ее встроенные детали, приводные ремни общей системы городского транспорта.

Откровенно кибернетический идеал проявился в графике и скульптурных проектах футуристов, где слияние тела и машины носило почти что иллюстративный характер. В многочисленных рисунках и манифестах появлялся образ человека, чьи суставы заменены шаровыми шарнирами, мускулы — пневматическими цилиндрами, а грудная клетка напоминает решетку радиатора. В скульптуре этот подход пытался воплотить Антонио Сант'Элиа (1888—1916) в своих архитектурных проектах, где люди напоминали стандартизированные модули, движущиеся по гигантским механизированным конструкциям[1]. Тело, следовательно, становилось архитектурным элементом мегамашины города.

Этот принцип нашел прямое воплощение в театральных проектах футуристов, где наиболее радикально решался вопрос о теле как функциональном конструкте. Показательна в этом отношении эволюция экспериментов Фортунато Деперо (1892—1960).

Первой масштабной попыткой стал нереализованный проект оформления балета «Песнь соловья» (*Le Chant du Rossignol*) в рамках «Русских сезонов» Дягилева. Премьера должна была пройти в 1917 году. Деперо разработал концепцию, в которой костюм-конструкция радикально переопределял тело танцовщика. Отталкиваясь от восточной эстетики, он создал серию эскизов геометризированных существ: костюмы, скрывавшие фигуры, и маски, заменявшие лицо. По воспоминаниям самого художника, при первой примерке костюмов открылись «завораживающие позы, изумительная мимика пластических людей нового мира»[2]. Его сценографический замысел был столь

[1] См.: *Броновицкая А.* Футуристический город Антонио Сант'Элиа // Искусство. 2018. № 3 (608). С. 24—37.

[2] Цит. по: *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. С. 214.

же масштабный: грандиозная композиция из металлических форм должна была «светиться, переливаться, жить своей сложной жизнью, звучать музыкой своих форм и цвета, острым ритмом и дисгармонией контрастов»[1]. Однако проект был отклонен Дягилевым, усмотревшим в нем нарушение баланса между хореографией, музыкой и визуальным доминированием со стороны художника. Но неудача стала катализатором для более радикального решения: Деперо пришел к выводу о необходимости полного отказа от живого исполнителя в пользу марионетки.

Реализацией этой идеи стал проект «Пластические танцы» 1918 года, премьера которого состоялась в римском театре дель Пиколло (*Teatro dei Piccoli*). Здесь живое человеческое тело было окончательно замещено деревянными куклами. «Марионетки были выполнены из дерева, покрыты лаком и по форме похожи на маленьких роботов. Части из фигур соединялись между собой винтовыми узлами и могли совершать разнообразные движения, механические и резкие... Деперо вырезал, вытачивал, конструировал персонажей как цельные пластические формы, геометризированно обобщенные, ярко окрашенные в локальные тона и гротесково заостренные»[2]. В пятичастном представлении («Паяцы», «Усатый мужчина», «Дикари», «Тени», «Голубой медведь») эти конструкции разыгрывали гротескные сценки, где тело распадалось на геометрические фигуры, увеличивалось в размере, множилось. Именно марионетка стала идеальным футуристическим телом: абсолютно контролируемым, лишенным психологизма, чистой функцией пластических форм в пространстве.

Это стремление к механизации было глубже простого восхищения техникой. Оно отражало утопическую веру в возможность преодолеть биологическую хрупкость, болезнь, усталость, смерть — все то, что футуристы презирали как слабость «прошлого». Новое тело должно было быть прочным и производительным, как двигатель.

В 1920-е годы этот вектор получает новое развитие в механическом искусстве Иво Паннаджи. В его совместном тексте с Энрико Прамполини, Виничио Паладини «Механическое искусство. Футуристический манифест» (*L'Arte Meccanica. Manifesto futurista*) 1922 года тело уже прямо мыслится как машина. Механическая чувствительность же становится не метафорой, а принципом сценического мышления: человек должен быть «стальным», включенным в единую атмосферу технических ритмов. Еще дальше эту линию радикализует Феделе Адзари, предложивший в манифесте «Футуристический воздушный театр» (*Il Teatro aereo futurista*) 1919 года фигуру самолета в качестве актера. Здесь телесность утрачивает даже машинную тяжесть и переходит в состояние полета: аэротело становится знаком нового, окон-

[1] *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. С. 215.

[2] Там же. С. 220.

чательного дематериализованного присутствия, где движение уже не связано с тяжестью плоти, а мыслится как чистая динамика воздуха и скорости.

Однако в этой концепции таился глубокий парадокс: стремление к сверхчеловеческой силе оборачивалось утратой человеческого качества как такового (индивидуальность, уязвимость). Тело-машина было функционально, но оно не могло страдать, любить или рефлексировать («современные молодые мужчины, получив, наконец, отвращение к эротическим книгам и двойному алкоголю сентиментализма и сладострастия, окончательно иммунизировавшись против болезни любви, научились методически разрушать в себе все скорби сердца, ежедневно разрывая свои привязанности и постоянно развлекая свой пол и свой дух»[1]).

Соответственно, технический идеал стал последовательным завершением пути, начатого с декомпозиции: целостное тело было разобрано на части, чтобы быть собранным заново по инженерным законам. Эта механизация, лишавшая тело его душевного и эмоционального содержания, создавала идеальную почву для последней и самой мрачной метафоры — превращения тела в расходный материал во вселенской стихии конфликта и насилия, то есть эстетизации войны.

Теоретической основой для этой идеи стал один из самых неоднозначных манифестов итальянского футуриста — «Война, единственная гигиена мира» (*Guerra, sola igiene del mondo*) 1911 года. Война трактовалась здесь не как трагедия, а как тотальное художественное действо, высшее проявление динамизма, в котором стирается грань между человеком и технологией, между индивидуальным телом и массой, между разрушением и созиданием. Эта риторика напрямую повлияла на живопись. Тело в батальных сценах (которые, впрочем, редко изображали конкретные сражения) представало не как страдающая плоть, а как часть всеобщей энергии столкновения. Например, в ранней работе Боччони «Схватка в галерее» (*Rissa in Galleria*) 1910 года драка между людьми передана не через психологизм или натурализм, а через вихрь сталкивающихся и искривленных форм, где фигуры агрессоров и жертв неразличимы. Насилие показано как абстрактная сила, высвобождающаяся при столкновении человеческих масс, подобно разряду электричества.

Эта позиция в каком-то смысле предвосхитила травматический опыт Первой мировой войны, которую многие футуристы встретили с энтузиазмом. Парадоксальным образом их художественный язык, разработанный для воспевания скорости и мощи, оказался идеален для изображения войны. Дробление формы, множественность ракурсов, линии-силы — все это приемы, предназначавшиеся для образа мчащегося автомобиля, могли с тем же успехом изображать тело, разрываемое на части взрывом. Тот же Боччони, ушедший на фронт и погибший в 1916 году, в своих поздних военных зарисовках

[1] *Маринетти Ф. Т.* Умноженный человек и царство Машины. С. 103—104.

фиксировал не героические позы, а обезличенных солдат, растворенных в пейзажах окопов и техники.

Тем самым эстетика агрессии завершила процесс дегуманизации тела, начатый его механизацией. Война стала тем «полигоном», где «человек-мотор» должен был доказать свою эффективность и превосходство. Вместо этого чаще всего он оказывался анонимной, расходуемой деталью военной машины. Тело, лишенное внутреннего мира, в военном контексте лишалось последних признаков жизни, становясь лишь носителем разрушительной энергии. Однако эстетизация агрессии и механизация естественным образом привели к разрушению гендерной идентичности: футуристы отказались «от феминности как системы прежних культурных ценностей в пользу маскулинности как символа новой техногенной эпохи»[1].

Мужское начало в футуризме было лишено индивидуально-психологических изменений. Оно представлялось как обобщенный тип: солдат, спортсмен, авиатор — чье тело являлось прежде всего функцией. В живописи это выражалось в исчезновении портретных черт и сведении анатомии к схематичным, динамическим конструкциям. Мужественность понималась не как личное качество, а как природная или машинная энергия, направленная вовне на покорение пространства и уничтожение врага. Следовательно, прославление мужской силы парадоксально вело к обезличиванию мужчины, низводившегося до элемента «большого стиля» — агрессивного, но лишенного внутреннего содержания.

В противоположность этому, женское начало подвергалось откровенной мизогинистической критике в манифестах и часто — символическому уничтожению в произведениях искусства. Маринетти писал, что «чудовищное развитие женской роскоши превратило любовь в жалкую рабыню, более или менее бунтующую, под тяжеловесными кулаками денег»[2]. То есть Маринетти считал любовь слабостью, а женщины презирались, поскольку виделись оплотом сентиментальности и консерватизма. В визуальном плане женское тело либо игнорировалось, либо денатурализировалось и деэротизировалось, лишаясь своей классической притягательности. Оно могло быть представлено как абстрактная форма, растворенная в динамике города (например, у Боччони), либо как часть той же механической метафоры, но лишенная даже намека на индивидуальность.

Итак, гендерная политика футуризма стала логическим завершением его войны с человеческим. Обезличивая мужское тело как инструмент и отрицая женское тело как угрозу, движение создавало идеологически стерильное пространство для новой, постгуманистической телесности.

---

[1] *Сахно И. М.* «Стратография тела» в футуристическом театре // Морфология русского авангарда: монография. М.: РУДН, 2009. С. 304.

[2] *Маринетти Ф. Т.* Презрение к женщине // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. Т. 1. С. 94.

Однако к 1930-м годам итальянское футуристическое движение постепенно сходит на нет. Это было связано не только с естественным исчерпанием его художественной энергии, но и с изменением политико-эстетического контекста: с укреплением власти фашизма в Италии приоритет все заметнее смещался в сторону классицизма, тогда как авангардные практики оказывались все менее востребованными и все более оттеснялись на периферию.

Тем самым, исследуя эволюцию телесности в живописи итальянских футуристов, очевидно, что этот феномен стал ключевым симптомом глубинного культурного перелома. Отправной точкой стала манифестация, где объявлялась война не только академическим канонам, но и самой идее тела как завершенной, самодостаточной субстанции.

На холсте эта философская программа материализовалась через последовательную деконструкцию целостной формы. Стратегии декомпозиции и симультанности разбирали тело на фазы движения и слои психического опыта, превращая его в носителя абстрактных энергий — скорости, силы, тревоги. Логическим итогом освобождения от «оков» старой формы стала дегуманизация тела.

Наиболее полное и буквальное воплощение эта программа нашла в театре, который для футуристов стал финальной лабораторией по конструированию «нового человека». Например, в «Фейерверке» тело было окончательно изгнано со сцены. Его заменила чистая динамика света и звука. В «Пластических танцах» человеческое тело заместилось «пластическим комплексом».

Таким образом, футуристическая телесность предстает в истории искусства как парадоксальный и трагический проект. С одной стороны, она совершила революционный прорыв, найдя адекватный визуальный язык для передачи ощущения времени, скорости и психической множественности, определив развитие всего авангарда XX века. С другой — она с пугающей точностью выявила и предвосхитила темные стороны наступающей техногенной эпохи. Этот художественный опыт остается острым напоминаем о вечном напряжении между творческой свободой, технологическим соблазном и хрупкостью самой человеческой природы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флеровой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: КАНОН-пресс-Ц, 2001. 381 с.
2. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: В 12 т. М.: ЛКИ, 2020. Т. 1. 536 с.
3. *Боччони У.* Пластическое начало футуристской скульптуры и живописи // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 274—279.
4. *Боччони У.* Технический манифест футуристической скульптуры // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: ритори-

ческие жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 237—246.

5. *Боччони У.* Футуристская живопись. Технический манифест / У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло [и др.] // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 205—209.
6. *Броновицкая А.* Футуристический город Антонио Сант'Элиа // Искусство. 2018. № 3 (608). С. 24—37.
7. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 25—31.
8. *Маринетти Ф. Т.* Презрение к женщине // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 93—98.
9. *Маринетти Ф. Т.* Убьем лунный свет! // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 32—43.
10. *Маринетти Ф. Т.* Умноженный человек и царство Машины // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 99—104.
11. *Прамполини Э.* Футуристская сценография и хореография // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1901—1941: В 2 т. Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы / Сост., предисл., вступ., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. С. 378—382.
12. *Сахно И. М.* «Стратография тела» в футуристическом театре // Морфология русского авангарда: монография. М.: РУДН, 2009. С. 304—314.

УДК 792 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_115

# Театральная концепция Клейста в перспективе режиссерского театра

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

*E-mail: dkumukova@yandex.ru*

**Аннотация**

Статья посвящена взглядам немецкого драматурга Клейста на проблему сценического существования актера. В своей теоретической работе «О театре марионеток» (1810) Клейст выдвигает концепцию грациозности марионетки, пластика которой оказывается более гармоничной, чем пластика живого исполнителя. Клейст на конкретных примерах показывает, что именно сознание, рефлексия актера мешает его свободной пластической органике и приводит к жеманству. В статье выдвигается положение о влиянии клейстовской концепции на актерские методы будущего режиссерского театра, и в первую очередь на идею сверхмарионетки Крэга.

**Ключевые слова**

Клейст, марионетка, грациозность, кукловод, актер, Крэг, сверхмарионетка

**Для цитирования**

*Кумукова Д. Д.* Театральная концепция Клейста в перспективе режиссерского театра // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 115—129.

# Kleist’s Theatrical Concept in the Context of Director’s Theatre

**KUMUKOVA DZHAMILYA D.**
*PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: dkumukova@yandex.ru*

**Abstract**

The article determines the views of the German playwright Heinrich von Kleist on the problem of the actor’s stage presence. In his theoretical work *On the Marionette Theatre* (1810), Kleist puts forward the concept of the marionette’s gracefulness, whose physical expressiveness proves to be more harmonious than that of a living performer. Through concrete examples, Kleist demonstrates that it is precisely the actor’s consciousness and reflection that hinder the natural freedom of one’s physical expression and lead to affectation. The article argues that Kleist’s concept influenced the acting methods of later director’s theatre, and in particular Edward Gordon Craig’s idea of the *Über-Marionette*.

**Keywords**

Kleist, marionette, gracefulness, puppeteer, actor, Craig, Über-Marionette

Творчество немецкого драматурга и новеллиста Генриха фон Клейста (1777—1811) и двести лет спустя после его гибели продолжает вызывать споры, получать разные, порой взаимоисключающие, толкования, считаться сложным и загадочным. Драматургическое наследие Клейста состоит из восьми пьес, разных по жанру и не укладывающихся в рамки какого-либо одного художественного направления. Исследователи отмечали в его произведениях черты классицизма, романтизма, реализма, упрекали в доведении до крайности романтических принципов, чрезмерном накале страстей. Такая противоречивость эстетической природы его драм и рассказов, вероятно, и обусловила непонимание и, как следствие, непризнание творчества Клейста при жизни. Его великий современник И. В. Гёте, испытывавший скепсис по отношению к искусству романтиков, отрицательно воспринял и драматические произведения Клейста: «Хотя я относился к нему с искренним интересом, но этот писатель всегда вызывал во мне содрогание и отвращение, словно тело, прекрасно сформованное природой, но пораженное неизлечимой болезнью»[1].

Автор монографии о Гёте, писатель Эмиль Людвиг объясняет это высказывание великого поэта его отношением к романтизму в целом: «Как явствует из его суждения, Гете разгадал болезнь не только Клейста — он разгадал болезнь всего немецкого романтизма. <...> Гете был и остался великим антиромантиком. Всех „молодых“ начиная от Шлегеля и кончая Жан Полем, он всегда воспринимал как своих противников»[2]. Сами романтики также не приняли творчество Клейста, не увидели в нем художника родственного духа. В этом смысле особость положения Клейста в искусстве отметил Б. Л. Пастернак, переводивший на русский язык его пьесы и написавший о нем две статьи: «Клейста напрасно причисляют к романтикам. Несмотря на общность времени и дружбу с некоторыми из них, их разделяет пропасть»[3].

В своей короткой жизни Клейст не получил успеха ни как драматург (на сцене поставлены были только три пьесы), ни как прозаик (в печати мало что было опубликовано). Все эти неудачи плюс критическая оценка Гёте усугубляли и без того подавленное состояние Клейста и во многом способствовали его убежденности в идее самоубийства, которую он долго вынашивал и осуществил вместе со своей подругой, неизлечимо больной Адольфиной Генриеттой Фогель 21 ноября 1811 года в пригороде Берлина Ванзее. Клейст десять лет искал спутника для двойного самоубийства, мечтая, по слову С. Цвейга, «о смерти как о мистической любовной смерти, как о вдвойне блаженной

[1] Цит. по: *Людвиг Э.* Гете / Пер. с нем. и коммент. Е. Закс. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 108.

[2] Там же.

[3] *Пастернак Б. Л.* Генрих Клейст // Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 4. С. 379.

гибели»[1]. Потому до того, как Клейст познакомился с Фогель в 1809 году, он предлагал другим близким ему людям, тем, кого он любил, умереть вдвоем. Цвейг же писал, что Клейст требовал совместной смерти почти от каждого.

Первая известность Клейста как драматурга пришла спустя многие десятилетия после его смерти, в конце XIX века, а настоящее признание — в XX. И вот уже более ста лет его пьесы ставятся не только в Германии, но и на сценах многих других европейских стран, в том числе России. Т. Манн в своей статье 1954 года назвал Клейста «одним из самых больших, самых смелых, самых выдающихся писателей немецкого языка, драматургом, не имеющим себе равных — вообще не имеющим себе равных, и как прозаик, как повествователь тоже, — совершенно единичным, выпадающим из всякого лада и ряда»[2].

В начале 1970-х годов литературовед Н. Я. Берковский констатировал особое признание Клейста-драматурга в Германии: «Сейчас немцы почти без разногласий считают его первым среди своих драматических поэтов, а в драме немецкая литература издавна сильна»[3]. Историк театра Г. В. Макарова в 2016 году назвала Клейста «главным репертуарным драматургом немецкого театра»[4], имея в виду и XX, и XXI век.

Сам факт интереса режиссерского театра к творчеству Клейста может означать, что театр XIX века не был готов к его пьесам, что они требовали другого постановочного подхода. Иными словами, драматургия Клейста была ориентирована на искусство будущего, о котором мечтали теоретики и практики сцены конца XIX — начала XX века, в том числе режиссеры-реформаторы О.-М. Люнье-По, В. Э. Мейерхольд, Э. Г. Крэг, М. Рейнхардт, Г. Фукс и др. Все они в своей практической и теоретической деятельности утверждали новые принципы взаимодействия литературного и сценического текста, а также новые способы актерского существования на сцене.

Клейст, не связанный непосредственно с работой в театре, в 1810 году пишет теоретический текст об искусстве актера под названием «О театре марионеток» («Über das Marionettentheater») и в декабре того же года публикует его частями в четырех выпусках берлинской вечерней газеты «Berliner Abendblättern», которую сам издает. Жанр этой работы Клейста обычно определяется как эссе. Оно вызвало интерес у историков культуры только спустя столетие со времени его создания, когда уже начался режиссерский век и ко-

[1] *Цвейг С.* Генрих фон Клейст // Цвейг С. Борьба с демоном: Гельдерлин. Клейст. Ницше. М.: Республика, 1992. С. 218.

[2] *Манн Т.* Генрих фон Клейст и его повести / Пер. и вступ. С. К. Апта // Иностранная литература. 2003. № 9. С. 235.

[3] *Берковский Н. Я.* Клейст // Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 399.

[4] *Макарова Г. В.* Немецкий театр XIX века. URL: https://postnauka.org/video/64345 (дата обращения: 07.08.2025).

гда идея актера-марионетки стала широко обсуждаемой после статей Крэга. Исследователь Е. В. Селезнева перечислила немецких и австрийских поэтов, драматургов и прозаиков, в произведениях которых можно увидеть влияние идеи Клейста о марионетках: «Образы, идеи, метафизика эссе („О театре марионеток“. — *Д. К.*) находят отражение в творчестве Р. Рильке, Г. Гауптмана, А. Шницлера, Г. фон Гофмансталя и, конечно же, Т. Манна»[1]. К этому списку можно добавить имя великого английского реформатора сцены Крэга, а к теме литературного влияния добавить театральное.

В XXI веке эссе Клейста изучается в системе координат разных наук, в том числе философии и психологии[2]. Настоящая статья рассматривает поставленную немецким драматургом проблему в аспекте театроведческой науки, поскольку вопрос, поднятый Клейстом, касается собственно сценического существования актера. Рассуждая о пластической природе человека, о степени его грациозности, автор эссе противопоставляет живому актеру неодушевленную марионетку, не обремененную рефлексией, жеманством, всевозможными человеческими чувствами и мыслями. Образ этой марионетки у Клейста встает как некий эталон актера, его идеал. По замечанию философа И. А. Болдырева, контекстом такого рассуждения Клейста стала эстетическая концепция Ф. Шиллера, определяющего понятие грации как «особое эстетическое свойство целостной личности, которое специфическим образом связано с субъективностью, с *сознанием* индивида» (Курсив мой. — *Д. К.*)[3]. Действительно, в своем философском труде «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер понятие красоты или грации увязывает с работой разума: «побуждение к форме исходит из абсолютного бытия человека или из его разумной природы и стремится освободить его, внести гармонию в разнообразие его явлений и сохранить его личность при всей изменяемости состояний»[4]. То есть толкование грациозности человека у Клейста прямо противоположно шиллеровскому. Если у Шиллера грациозность оказывается следствием развития разумного начала, то у Клейста, наоборот, со-

[1] *Селезнева Е. В.* В поисках утраченной грации: Генрих фон Клейст и Томас Манн // Litera. 2019. № 1. С. 37.

[2] *Molina B. del R.* Entre la reflexión y la gracia: „Sobre el teatro de marionetas“ de Heinrich von Kleist // Babel-afial. Aspectos de Filoloxia Inglesa e Alemá. Universidade de Vigo: Servizo de Publicacións. 2010. № 19. P. 5—20; *Cave T.* Dancing with marionettes: Kleist and cognition // German Life and Letters. 70. 4 October. 2017. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 533—543; *Vladiv-Glover S. M.* Kleist's On the Marionette Theatre and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea // Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn. Academic Studies Press, 2020. P. 72—87.

[3] *Болдырев И. А.* Клейст о театре марионеток. URL: https://yandex.ru/video/preview/1773013301418733304 (дата обращения: 09.03.2026).

[4] *Шиллер Ф.* Письмо 12 // Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. Э. Л. Радлова. М.: Рипол-Классик, 2018. С. 104—105.

знание человека оказывается несовместимым с естественной грациозностью, оно становится преградой, мешающей свободной пластической органике.

Текст «О театре марионеток» написан в античной, платоновской форме диалога. Почти через сто лет после появления эссе Клейста, в 1905 году, Крэг тоже обратится к этой древней форме в своем первом теоретическом труде «Искусство театра», теперь обозначаемом как «диалог первый», а в 1907 году он создаст «второй диалог» «Искусства театра». Примечательно, что статья Крэга «Актер и сверхмарионетка» (1907), импульсом для рождения которой, как представляется, стало эссе Клейста, тоже включает в себя диалог. Его ведут актер, живописец и композитор, и спорят они, как и участники клейстовского диалога, о природе актерской игры.

В эссе Клейста диалог ведут рассказчик и первый танцовщик оперы господин Ц. Именно танцовщик утверждает идею марионетки, обладающей такой грацией, какой не может обладать любой самый искусный танцор: «чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация»[1]. Иными словами, совершенство марионетки в танцевальном искусстве обусловлено отсутствием у нее сознания. Марионетка не мыслит и потому не контролирует движения своих рук и ног и, что особенно важно, не управляет ими. Ее ведет кукловод, но и он не дергает за разные нитки, двигая этими руками/ногами. Кукловод воздействует только на центр тяжести марионетки, и от этого воздействия все составные части ее тела двигаются свободно и естественно, пластически описывая разнообразные линии. «Поскольку машинист (кукловод. — *Д. К.*), дергающий за проволоку или за нитку, ни над какой другой точкой, кроме этой, просто не властен, то все остальные члены, как им и надлежит, мертвы, они чистые маятники и подчиняются лишь закону тяжести»[2], — утверждает господин Ц.

У самого же центра тяжести пластическая линия, как правило, прямая либо эллиптическая. Эту линию Клейст называет путем души танцовщика. Именно потому, что все движения марионетки подчинены только этому пути души, она не совершает никаких других, лишних действий. Господин Ц. замечает, что «часто фигурка приходит в некое ритмическое, похожее на танец движение от всего лишь случайного толчка»[3]. Танцовщик же, в отличие от марионетки, во многом подвержен лишним действиям, он часто жеманится. А всякого рода жеманство, по логике господина Ц., возникает в тот момент, когда душа оказывается не в центре тяжести пластического движения, а в другой его точке. В качестве примера подобного смещения центра тяжести господин Ц. приводит

[1] *Клейст Г.* О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.: примеч. А. Г. Левинтона и А. В. Карельского. М.: Художественная литература, 1977. С. 518.

[2] Там же. С. 515.

[3] Там же. С. 513.

эпизод из спектакля, в котором актриса П., исполняющая роль Дафны, оглядывается на Аполлона — в этот момент ее центр тяжести находится «в позвонках крестца». А у молодого актера Ф., исполняющего роль Париса, душа оказывается «в локтях», когда он выбирает из трех богинь Венеру и вручает ей яблоко.

В качестве практического подтверждения позиции господина Ц. Клейст вводит в этот диалог два примера, иллюстрирующих идею бессознательной природы грациозности. Один из этих примеров приводит сам Рассказчик, три года назад ставший свидетелем того, как шестнадцатилетний юноша после купания, чтобы вытереть ногу, легко и изящно поставил ее на скамью. Увидев себя в зеркале, молодой человек отметил свое сходство с парижской скульптурой мальчика, вынимающего занозу, но когда он решил повторить изящную позу, то не смог этого сделать, хотя пытался десятки раз перед зеркалом. Рассказчик так описывает увиденное: «Он был не в состоянии воспроизвести то же движение — да что там воспроизвести? В движениях, которые он делал, была такая доля комизма, что я с трудом удерживался от смеха... С этого дня, как бы с этого мгновения в молодом человеке произошла непонятная перемена. Он теперь целыми днями стоял перед зеркалом; и лишался одной привлекательной черты за другой. Какая-то невидимая и непонятная сила опутала, казалось, свободную игру его жестов, как железная сеть, и когда прошел год, в нем уже не было ни следа той приятности, что прежде услаждала глаза людей, его окружавших»[1]. То есть как только сознание включилось в процесс движения, юноша навсегда утратил свою естественную пластику.

Второй пример Клейст вкладывает в уста господину Ц., который рассказывает о своей поездке в Россию, где ему предложили вступить в фехтовальный поединок с медведем, прикованным к столбу и стоящим на задних лапах. Каждую попытку нанести удар рапирой медведь легко отбивал, а все ложные выпады просто игнорировал, никак не реагируя, на что, как замечает господин Ц., не способен ни один человек-фехтовальщик в мире. Рассказ господина Ц., также утверждающий отсутствие сознания необходимым условием органичной грациозности, позволяет толковать эту сцену как символическое противостояние человека и природы. На такое аллегорическое значение образа медведя указывает испанский исследователь Б. дель Р. Молина (Benigno del Río Molina): «неоднократные нападения на медведя, которого хозяева поместья держат в рабстве в цепях, напоминают нам об отношении человека к природе, поскольку он стремится не слиться с ней, а вступить в конфронтацию с тем, кого считает своим соперником и противником. Порабощая и эксплуатируя природу, нападая на нее, человек использует ряд жестоких методов, которые оборачиваются против него и в конечном счете превращают в злополучного неудачника»[2].

[1] *Клейст Г.* О театре марионеток. С. 516—517.

[2] *Molina B. del R.* Entre la reflexión y la gracia... P. 14.

В своем эссе Клейст не просто ставит проблему пластической органики и, можно сказать, актерского искусства в целом. Он, по сути, намечает путь преодоления тех препятствий, которые не позволяли освободиться от сковывающего действия рассудка. И в этом смысле вектор, обозначенный в тексте Клейста, можно трактовать как стремление человека выйти за свои «человеческие» границы и обрести качества божественные. Такой вывод можно сделать исходя из мысли, высказанной господином Ц. в финальной части эссе. Он выражает некую надежду на будущее, в котором возвращается «грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность; таким образом, в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в боге»[1].

По сути, Клейст формулирует идею преодоления индивидуального, «человеческого» начала в человеке и выхода на сверхчеловеческий уровень. Здесь можно провести параллель с идеей сверхчеловека Ф. Ницше, высказанной в книге «Так говорил Заратустра» (1883—1885) три четверти века спустя после публикации Клейстом эссе «О театре марионеток». Описание господином Ц. преимуществ марионетки перед живым танцовщиком можно понимать как некую цель, к которой должен идти человек. «У этих кукол есть то преимущество, что они *антигравны*. О косности материи, этом наиболее противодействующем танцу свойстве, они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле»[2] (Курсив Клейста. — *Д. К.*). Следовательно, актеру надо обрести эту антигравную силу, долженствующую позволить ему преодолеть в себе «человеческое, слишком человеческое», и стать только исполняемым образом, только персонажем, воплощенной грацией.

Для достижения этой цели, по словам Рассказчика, необходимо «снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности»[3]. То есть вернуться в положение до грехопадения, поскольку именно первородный грех нарушил божественную природу человека, наделив его сознанием, способностью мыслить, рефлектировать. Эта способность, обретенная в результате ослушания божьей воли, как следствие, привела к утрате изначальной грациозности, абсолютной свободы, естественной пластики. И если еще раз вкусить от древа познания, то можно вновь соединиться с божественной сущностью и, соответственно, вернуть высшую степень грациозности. Господин Ц. назвал такую перспективу «последней главой истории мира», соединив таким образом два конца кольцеобразного мирового пространства.

Исследователь и переводчик Клейста А. В. Карельский основную проблему эссе «О театре марионеток» сформулировал как оторванность, отдель-

[1] *Клейст Г.* О театре марионеток. С. 518.

[2] Там же. С. 515.

[3] Там же. С. 518.

ность человека от мирового единства материи и духа: «С тех самых времен, как человек вкусил от древа познания, он „раздвоился“: интеллект, рефлексия контролируют чувство и тем лишают его естественности и непосредственности. Марионетка, „материя“ в этом смысле столь же совершеннее человека, сколь „на другом конце“ совершеннее человека бог. Здесь, говорит Клейст, оба эти конца смыкаются! <...> Тождество марионетки и бога! Это значит, применительно к ситуации человека: автоматизм, бессознательность „невесомого“ чувства (марионетка) равнозначны его идеальности, надежности (бог). Чем безотчетней чувство, тем оно „божественней“»[1].

С клейстовской идеей марионетки, очевидно, перекликается крэговская концепция актера-сверхмарионетки. Крэг был хорошо знаком с этим эссе Клейста, он опубликовал его в своем журнале «Марионетка», выходившем в 1918—1919 годах. Т. И. Бачелис предполагает, что Крэг, работая над статьей «Актер и сверхмарионетка», перечитал эссе Клейста (при этом исследователь оговаривается, что доказательств тому нет)[2].

Если пластическая непринужденность клейстовской марионетки обеспечивается внешней силой, преодолевающей земную гравитацию, то идея крэговской сверхмарионетки может быть осуществлена в результате преодоления актером своего индивидуального начала, личных чувств и эмоций. То есть и у Клейста, и у Крэга условием достижения цели становится путь, позволяющий обойти законы природы: в первом случае — земного притяжения, во втором — человеческой психофизической организации. Грациозность марионетки, по Клейсту, обусловлена кукловодом, упраздняющим проблему гравитации. У Крэга актер должен отказаться от своих индивидуальных, человеческих чувств, мыслей и рефлексов, соответственно — от активной мимики (жеманства, по Клейсту), собственно демонстрирующей эти чувства, мысли и рефлексы.

Отказ от подобных выразительных средств, свойственных современному актеру, использование найденных в воображении символов вместо живой мимики, отражающей всю палитру чувств и страстей, становится характерной чертой актера-сверхмарионетки. Через символы, превращающие лицо персонажа в маску, и раскрываются подлинные состояния персонажа и их смена. При этом Крэг подчеркивает, что материал для создания символов находится не в личности актера-сверхмарионетки, а вне ее. Этот новый, идеальный актер придет на смену современному, который, со всей своей человеческой природой, естеством, должен будет исчезнуть.

У Крэга тема сверхмарионетки возникает в разных теоретических работах. Кроме уже упомянутой («Актер и сверхмарионетка»), эта тема разра-

[1] *Карельский А. В.* О творчестве Генриха фон Клейста (1777—1811) // *Клейст Г.* Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. С. 21.

[2] *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983. С. 171, 172.

батывается в статье «Артисты театра будущего» (1907), первом его диалоге «Искусство театра» (1905), в книге «Генри Ирвинг» (1930) и др. Например, в небольшой «Заметке о масках» (1909) Крэг приводит цитату Анатоля Франса, в которой видит не только важную для себя проблему актерского метода, но и вектор необходимых преобразований. Франс пишет: «Я дважды видал марионеток с улицы Вивьен, и они доставили мне огромное удовольствие. Я им безмерно благодарен за то, что они заменили собой живых актеров. По правде сказать, актеры портят мне впечатление от пьесы. Я имею в виду хороших актеров. Меня еще устроили бы актеры похуже. Но превосходных артистов, таких, как во „Французской комедии“ (Комеди Франсез. — *Д. К.*), я решительно не выношу! Их талант слишком велик; он заслоняет собой все! Видишь только их»[1]. В этой мысли А. Франса нельзя не увидеть позицию, близкую той, что высказана Клейстом в эссе устами собеседника Рассказчика, господина Ц.: все члены марионетки, ее ноги и руки, «подчиняются лишь закону тяжести — прекрасное свойство, которого не найти у подавляющего большинства наших танцовщиков... человек просто не в силах даже только сравняться в этом с марионеткой»[2].

Эти цитаты показывают, что и французский писатель, и немецкий драматург не принимают игру современных им актеров. Фраза «видишь только их» означает, что актеры на сцене демонстрируют свое мастерство, из-за чего собственно спектакль, как произведение синкретическое, оказывается «заслоненным» этой демонстрацией. То есть, по Франсу, впечатление от сценического представления «портят» именно так называемые превосходные артисты, которых, как считает писатель, надо заменить марионетками, доставляющими своими пластическими движениями «огромное удовольствие». Клейст, также отдающий предпочтение марионетке перед живым актером, ее преимущество объясняет законом тяжести, подчиняющим себе все движения марионетки. Закон тяжести здесь предстает как некая объективная сила, следование которой и обусловливает целостный образ самого действа. А «хорошие актеры» заслоняют собой этот образ. Так, спектакль для Клейста и для Франса создается в соответствии с объективными законами, следовать которым человек, в силу своих профессиональных и личных качеств, оказывается не способен.

Проблему актерского существования на сцене, о которой, по сути, говорят Клейст и Франс в XIX веке, Крэг поднимает в XX. В статье «Актер и сверхмарионетка» он пишет: «Сегодня актер воплощает на сцене определенного человека. Он как бы кричит зрителям: „Смотрите на меня: сейчас я делаю вид, что я тот-то и тот-то; а сейчас я изображаю, будто делаю то-то и то-то“.

[1] Цит. по: *Крэг Э. Г.* Заметка о театре // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. С. 235.

[2] *Клейст Г.* О театре марионеток. С. 515, 516.

После чего он принимается по возможности точно *копировать* то, что он собирался *обозначать*. Вот, например, он Ромео. Он сообщает публике, что влюбился, и, дабы показать это, целует Джульетту. Как утверждают, все это являет собой произведение искусства: здесь, мол, налицо искусный способ передачи мысли по ассоциации. Простите, откуда сие видно? Ведь это все равно, как если бы художник нарисовал на стене животное с длинными ушами и подписал под ним: „Осел“» (Курсив Крэга. — *Д. К.*)[1].

Выступая против подобного копирования, Крэг утверждает другую цель актерской техники, а именно стремление передать сущность образа персонажа. Для чего, по мнению режиссера, актеру необходимо «выбраться из своего нынешнего рабства на волю» и создать новый метод исполнения, основой которого должен стать символический жест. Этот жест, как и маска, являющаяся в теории и практике Крэга тоже символом, оказываются приметами нового типа актера, свидетельствующими о преодолении былого «рабства» личных чувств, выражающихся в мимике и пластике тела.

Идеальному актеру Крэг дает такое определение: «Сверхмарионетка — это актер плюс вдохновение минус эгоизм: пламя божье и демонское, без чада и испарений смертного рода человеческого»[2]. Божественный и одновременно демонический пламень должен разгореться в результате выхода актера на уровень бессознательного в себе. Таким образом он сумеет преодолеть свою «смертную» природу и стать сверхмарионеткой (Крэг использовал немецкое слово «Übermarionette»), подобно тому как ницшевский «сверхчеловек» (Übermensch) может родиться в результате преодоления человеком личностного в себе.

Актерский метод Крэга предполагал определяющую роль сознания, что на первый взгляд делает его принципиально иным относительно метода, утверждаемого Клейстом. Крэг, считавший Г. Ирвинга наиболее близко подошедшим к воплощению актера-сверхмарионетки, подчеркивал, что все его движения — пластические, мимические, интонационные — находились под строгим контролем разума. При этом Клейст, прославляя марионетку как идеального исполнителя, совершенство которого обусловлено свободой от контроля сознания и отсутствием рефлексии, все же основой пластического рисунка марионетки называет фиксированную кукловодом линию движения. Кукловод в данном случае управляет центром тяжести марионетки и тем самым становится организующей силой разума. Следовательно, обе концепции театра — клейстовская и крэговская — так или иначе предполагают некую высшую волю, определяющую сценический результат.

Идея сверхмарионетки предполагает умение актера преодолевать себя и выходить в область бессознательного. Этот выход в некий иной, вообража-

[1] *Крэг Э. Г.* Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. С. 216.

[2] *Craig E. G.* On the art of the theatre. London: Heinemann Educational Publishers, 1968. P. 61.

емый мир Крэг называет состоянием транса, с которым он увязывает природу сверхмарионетки: «Разве не можем мы с надеждой ожидать, что в один прекрасный день нам будет снова явлено изображение человека или символическое существо, созданное, как и встарь, умением художника, благодаря чему мы вновь обретем ту „благородную искусственность“, о которой говорил древний автор?[1] Ведь тогда мы больше не будем испытывать на себе жестокое влияние эмоциональных признаний собственных слабостей, очевидцами которых ежевечерне становятся посетители театров... Вот почему нам следует научиться делать эти образы заново — не довольствуясь более марионеткой, мы должны будем создать сверхмарионетку. Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а, скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух»[2].

Состояние транса, о котором говорит Крэг как о некоем условии реализации идеи сверхмарионетки, в образах героев своих пьес претворяет Клейст. В рыцарской пьесе-сказке «Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем» (1807), за три года до создания эссе «О театре марионеток», Клейст воплощает свою концепцию несовместимости непринужденной грациозности с рефлектирующем сознанием. Собственно, на этом противопоставлении Клейст и строит конфликт в пьесе. Героиня, юная Кетхен, становится воплощенной грацией, не нарушаемой никакими общественными условностями, представлениями о достоинстве, морали, чести. В тот момент, как она впервые увидела графа Веттера фом Штраля, ее охватило неодолимое желание постоянно быть рядом с ним. И Кетхен неуклонно следует за графом повсюду, не смущаясь тем, что он ее унижает, грубо от себя гонит, потому что сердцем знает, что граф предначертан ей судьбой. Кетхен в ночь под Новый год увидела во сне своего возлюбленного и ангела, назвавшего ее суженой графа. Тот же сон в ту же ночь увидел и граф. Так проявляет себя тема рока, которая проходит через все драматургическое творчество Клейста, начиная с первой его трагедии «Семейство Шрофф енштайн» (1803) и заканчивая последней драмой «Принц Гомбургский» (1810).

Кетхен живет в соответствии с объективным ходом судьбы, она абсолютно лишена каких-либо сомнений и рефлексии, Устремляясь за графом, Кетхен «в одно мгновение ока» без колебаний прыгает из окна второго этажа с высоты более девяти метров; в другой сцене она входит в горящий дом, не оглядываясь ни на какие опасности, угрожающие ее жизни. Определение,

[1] Крэг здесь ссылается на древнегреческого путешественника VIII века до н. э., цитату которого из его описания театра-храма в Фивах приводит в статье «Актер и сверхмарионетка». В цитате древнего автора говорится о том, что его покорила красота «благородной искусственности» марионеток.

[2] *Крэг Э. Г.* Актер и сверхмарионетка. С. 228.

которое дает отец Кетхен ее поведению, — «безумная, утратившая все свои пять чувств», — собственно и указывает на состояние транса, о котором писал Крэг. Оторванность Кетхен от реальности подчеркивал Н. Я. Берковский: «Кетхен открыто выходит к миру и к людям, не стыдясь своей женской слабости, отстраняя от себя всякое оружие, будь то физическое, будь то моральное. Ни за что она не держится, среди людей окружающих ее, Кетхен — „голая душа“»[1]. Эта природа героини, свободная от контроля разума, и позволяет считать ее образ родственным образу марионетки из клейстовского эссе.

О связи идей этого эссе с пьесами Клейста высказывался исследователь В. В. Бондаренко. «В Кетхен нашли свое воплощение идеализированные представления о человеке до его изгнания из Эдема, и именно этот как намеренно, так и вынужденно сказочный образ представляет собой символ путеводной звезды к человеческой грации и совершенству, к возвращению в божественную обитель. Знаменательно, что Теобальд Фридеборн (отец Кетхен. — *Д. К.*), стоящий перед Тайным судом, не находит лучшей похвалы для Кетхен, чем та, что она „здорова телом и душою, как могли быть первые люди“. Кетхен — это абсолютная безрефлексионная наивность»[2]. Наивность Кетхен даже в сказочном мире пьесы выглядит неким отклонением от нормы, почти безумием. Тогда как сам граф фом Штраль становится носителем здравого смысла, в данном случае, противоположного Кетхен начала. Этот конфликт отражает проблему, поставленную Клейстом в эссе «О театре марионеток».

Состояние транса, в котором находится Кетхен, свойственно и герою другой пьесы Клейста — принцу Фридриху Гомбургскому, периодически теряющему связь с действительностью и оказывающемуся в некоем ирреальном мире, чем забавляет окружающих и вызывает насмешки. Впадая в состояние между явью и сном, он словно утрачивает разум и не слышит / не видит того, что происходит вокруг. Потому при оглашении приказа о том, что для вступления в бой необходимо дождаться сигнала, принц Гомбургский, пребывая в романтических мечтах, не услышал распоряжения и повел свою кавалерию в атаку против шведов до условленного сигнала. За нарушение приказа курфюрст приговаривает принца к смертной казни, которую в последний момент отменяет, но главное в этом контексте — одержанная над шведами победа бранденбуржцев, ставшая возможной благодаря бессознательным, ничем не сдерживаемым действиям героя.

Современная австралийская исследовательница С. М. Владив-Гловер (Slobodanka Millicent Vladiv-Glover) рассматривая концепцию марионеток Клейста в философском аспекте, проводит анализ его трагедии «Пентеси-

[1] *Берковский Н. Я.* Клейст. С. 434—435.

[2] *Бондаренко В. В.* «Кетхен из Гейльброна» и женский идеал Генриха фон Клейста. URL: https://md-eksperiment.org/ru/post/20190227-zhenskij-ideal-genriha-fon-klejsta (дата обращения: 04.01.2026).

лея» (1808) с точки зрения претворения этой концепции в образе главной героини. Владив-Гловер утверждает, что Пентесилея находится в символическом трансе и потому не осознает своего поступка (убийства Ахилла), совершенного по воле ее бессознательного начала. «Как персонаж, Пентесилея похожа на марионетку: она грациозна, потому что, подобно русскому медведю из эссе Клейста, инстинктивно насторожена, но совершенно не смущена, даже после того, как в последней сцене пьесы к ней приходит понимание. <...> Ziererei (притворство) не является частью ее бессознательной непосредственности, которая выражается как „грация“ (Анмут) в ее внешности и в ее быстрых, сверкающих движениях»[1].

Так, персонажи Клейста: Кетхен, Пентесилея, принц Гомбургский — оказываются обладающими той органической непосредственностью, о которой немецкий драматург пишет в эссе «О театре марионеток». И если Клейст нашел воплощение своей идеи грациозных марионеток в образах героев драматических произведений, то Крэг через сто лет сформулировал концепцию сверхмарионетки, долженствующей реализоваться в театре не только будущего, но и настоящего. Спустя более десяти лет после публикации статьи «Актер и сверхмарионетка» Крэг вспоминал: «Когда я писал о сверхмарионетке, то *имел в виду тип актера, который встречается и ныне* существует, хотя и не очень часто»[2] (Курсив Крэга. — *Д. К.*). Можно сказать, что Клейст дал толчок, подсказал, предвосхитил идею сверхмарионетки за целый век до Крэга. Неслучайно валлийский писатель и переводчик Идрис Пэрри, осуществивший перевод эссе Клейста «О театре марионеток» на английский язык[3], констатировал: «В столетнюю годовщину со дня его [Клейста] смерти критики сошлись во мнении, что он опередил свое время на сто лет»[4]. В этом смысле и Клейст, и Крэг были художниками, говорившими из будущего.

Проблему человеческой грациозности в эссе «О театре марионеток» Клейст иллюстрирует на примере уже упоминаемого шестнадцатилетнего юноши, не сумевшего воспроизвести изящную позу, легко дававшуюся ему первоначально. Потому человеку, чье сознание становится преградой для свободной органической пластики, Клейст противопоставляет марионетку, лишенную сознания. Крэг, судя по всему, отталкивается от клейстовской идеи и делает следующий шаг, провозглашая новое понимание тела живого актера как материала

[1] *Vladiv-Glover S. M.* Kleist's On the Marionette Theatre and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea. P. 83.

[2] *Craig E. G.* On the art of the theatre. P. 71.

[3] Первое издание перевода: *Parry I.* Hand to Mouth and Other Essays. Manchester: Carcanet Press, 1981.

[4] Цит. по: Kleist's On the Marionette Theatre. Some very interesting thoughts by German Romantic writer Heinrich von Kleist on consciousness and movement for the performer / Transl. by I. Parry // Theatrerun. 2013. 23 June. URL: https://theatrerun.wordpress.com/2013/06/23/kleists-on-the-marionette-theatre/ (дата обращения: 01.11.2025).

гибкого, неодушевленного, поддающегося любому внутреннему движению. Он призывает актера «превратить свое тело в послушный механизм или в неодушевленный материал вроде глины»[1], который будет ему абсолютно повиноваться. И тогда сыгранное один раз можно будет «повторять снова и снова без малейшего различия между двумя исполнениями»[2]. Так сомкнулась, закольцевалась идея Крэга об идеально пластичном теле актера — с концепцией Клейста об обладающей грациозностью марионетке, в отличие от человека могущей в точности повторять один и тот же пластический рисунок.

Эта исполнительская техника, формирующаяся от Клейста к Крэгу, во многом определила вектор дальнейшего развития одного из методов актерского существования на сцене. Например, с этой концепцией марионетки/сверхмарионетки так или иначе соотносятся идеи актерской техники у режиссеров XX—XXI веков, представителей разных национальных культур: Е. Гротовского, Э. Барбы, Клима (В. А. Клименко) и других.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983. 351 с.
2. *Берковский Н. Я.* Клейст // Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 396—462.
3. *Болдырев И. А.* Клейст о театре марионеток. URL: https://yandex.ru/video/preview/17730133014187333304 (дата обращения: 09.03.2026).
4. *Бондаренко В. В.* «Кетхен из Гейльброна» и женский идеал Генриха фон Клейста. URL: https://md-eksperiment.org/ru/post/20190227-zhenskij-ideal-genriha-fon-klejsta (дата обращения: 04.01.2026).
5. *Карельский А. В.* О творчестве Генриха фон Клейста (1777—1811) // *Клейст Г.* Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.; примеч. А. Г. Левинтона и А. В. Карельского. М.: Художественная литература, 1977. С. 3—21.
6. *Клейст Г.* О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.: примеч. А. Г. Левинтона и А. В. Карельского. М.: Художественная литература, 1977. С. 512—518.
7. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. 397 с.
8. *Людвиг Э.* Гете / Пер. с нем. и коммент. Е. Закс. М.: Молодая гвардия, 1965. 607 с.
9. *Макарова Г. В.* Немецкий театр XIX века. URL: https://postnauka.org/video/64345 (дата обращения: 07.08.2025).
10. *Манн Т.* Генрих фон Клейст и его повести / Пер. и вступ. С. К. Апта // Иностранная литература. 2003. № 9. С. 234—244.
11. *Пастернак Б. Л.* Генрих Клейст // Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 4. С. 379—385.
12. *Селезнева Е. В.* В поисках утраченной грации: Генрих фон Клейст и Томас Манн // Litera. 2019. № 1. С. 34—41.
13. *Цвейг С.* Генрих фон Клейст // Цвейг С. Борьба с демоном: Гельдерлин. Клейст. Ницше. М.: Республика, 1992. С. 169—224.


[1] *Крэг Э. Г.* Актер и сверхмарионетка. С. 221.

[2] Там же.

14. *Шиллер Ф.* Письмо 12 // Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. Э. Л. Радлова. М.: Рипол-Классик, 2018. С. 104—105.
15. *Cave T.* Dancing with marionettes: Kleist and cognition // German Life and Letters. 70. 4 October. 2017. Chichester: Wiley-Blackwell. P. 533—543.
16. *Craig E. G.* On the art of the theatre. London: Heinemann Educational Publishers, 1968. 320 p.
17. Kleist's On the Marionette Theatre. Some very interesting thoughts by German Romantic writer Heinrich von Kleist on consciousness and movement for the performer / Transl. by I. Parry // Theatrerun. 2013. 23 June. URL: https://theatrerun.wordpress.com/2013/06/23/kleists-on-the-marionette-theatre/ (дата обращения: 01.11.2025).
18. *Molina B. del R.* Entre la reflexión y la gracia: „Sobre el teatro de marionetas" de Heinrich von Kleist // Babel-afial. Aspectos de Filoloxia Inglesa e Alemá. Universidade de Vigo: Servizo de Publicacións. 2010. № 19. P. 5—20.
19. *Parry I.* Hand to Mouth and Other Essays. Manchester: Carcanet Press, 1981. 176 p.
20. *Vladiv-Glover S. M.* Kleist's On the Marionette Theatre and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea // Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn. Academic Studies Press, 2020. P. 72—87.

УДК 792.05 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_130

# Сохранение традиций театра на воде в городском округе Шаосин Китайской Народной Республики[1]

**ЛИНЬ ЦЗЯЦЗЮНЬ**
*Аспирант, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия; Китай)*

*E-mail: 572437146@qq.com*

**Аннотация**

В статье рассматривается феномен народного театра на воде города Шаосин (провинция Чжэцзян, Китай). Анализируются исторические предпосылки формирования водной городской среды, архитектурные особенности театров на воде и их связь с культурными традициями региона. Особое внимание уделено типологии сценических пространств, способам просмотра спектаклей с воды и с берега, а также сохранению и восстановлению традиционной оперы на воде в XX—XXI веках.

**Ключевые слова**

Шаосин, Восточная Венеция, народная опера города на воде, культурное наследие, водная стихия, традиционный китайский театр

**Для цитирования**

*Линь Цзяцзюнь*. Сохранение традиций театра на воде в городском округе Шаосин Китайской Народной Республики // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 130—150.

# The Preservation of Water Theatre Traditions in the Shaoxing Urban District, People's Republic of China

**LIN JIAJUN**
*Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia; China)*

*E-mail: 572437146@qq.com*

**Abstract**

The article considers the phenomenon of Shaoxing's folk water theatre (Zhejiang Province, China), examining the historical prerequisites for the formation of the city's water-based environment, the

[1] Благодарю кандидата искусствоведения, научного сотрудника отдела Китая Института востоковедения РАН Туяну Баторовну Будаеву за ценные рекомендации, которые помогли уточнить и дополнить отдельные положения статьи.

architectural features of water theatres, and their embeddedness in local cultural traditions. Special attention is devoted to the typology of performance spaces, the viewing practices of audiences both on the water and along the waterfront, and the efforts to preserve and revive traditional water opera in the 20th — 21st centuries.

**Keywords**

Shaoxing, Eastern Venice, water-based folk theatre, cultural heritage, water element, ancient Chinese theatre

Стихия воды является одним из фундаментальных элементов китайской философии и космологической системы *У-син* (五行; букв. «пять стихий»). Ее символические характеристики и устойчивые культурные метафоры оказали значительное влияние на формирование традиционного художественного творчества. В литературе вода часто используется как важный образ для выражения эмоций и создания настроения; в живописи через изображение воды художники передают красоту природы и ее динамичный колорит; в архитектуре использование водной стихии создает уникальную пространственную атмосферу; аллюзии к тем или иным свойствам воды применяются для изложения глубоких философских теорий.

Одним из феноменов китайской водной культуры является *театр на воде*. Такого рода театры занимают «особое место в видовой классификации театральной архитектуры. Они распространились в регионах Китая, богатых водоемами. Поэтому именно географические условия послужили причиной развития столь необычного театра»[1]. Стихия воды проходит через все аспекты цивилизации, формируя богатое разнообразие региональных культурных особенностей и становясь неотъемлемой и важной частью китайской культуры. В данной статье на примере водного города Шаосин (провинция Чжэцзян) рассматривается культурный феномен *шуйсян шэси*[2] (水乡社戏; букв. «храмовое представление водного края»)[3].

С целью изучения феномена *шуйсян шэси* в августе 2025 года автор провел полевое исследование в Шаосине продолжительностью семь дней. В ходе экспедиции было обследовано семь театральных площадок: реконструкция речной сцены на мосту Сяньнин; храмовый театр Гуатянь; театр Дунъань; театр Чжунъяньцяо в районе Юэчэн; двусторонний театр в туристической

[1] *Хао Цянь*. Китайский традиционный театр на воде: архитектурно-декоративное решение // Гуманитарный трактат. 2018. № 25. С. 35—40.

[2] *Шуйсян* (水乡; букв. «водный край») — то есть регионы, богатые водными ресурсами. *Шэси* (社戏; букв. «храмовое представление») — народный театральный ритуал в Китае, основная функция которого заключается в выражении благодарности богам и молитвах о благословении.

[3] Чжунго фэйучжи вэньхуа ичань шуцзы боугуань. Шуйсян шэси (中国非物质文化遗产数字博物馆. 水乡社戏. 2025; Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая. Народный театр водных городов. 2025; *на кит. яз.*). URL: https://www.ihchina.cn/Article/Index/detail?id=15241 (дата обращения: 08.05.2026).

зоне Лу Чжэнь; водный театр дома-музея писателя Лу Синя, а также театр в парке Шэнь. В отношении театров Дунъань и Чжунъяньцяо были проведены интервью с местными жителями, проживающими в непосредственной близости от них. На основе полученной информации, а также с опорой на работу Се Юнтао и Гао Цзюня «Шаосин гуситай» (绍兴古戏台; букв. «Старинные театральные площадки Шаосина») была проведена типологизация водных театральных площадок Шаосина и рассмотрены их современные формы существования. В ходе исследования было выявлено, что в настоящее время лишь речная сцена на мосту Сяньнин реконструирована и сохраняется как объект культурного наследия.

Шаосин является одним из самых известных городов в Китае, который имеет богатые традиции театра на воде. Шаосинские озера, реки, каналы, каменные мосты — все это составляет уникальный пейзаж города, расположенного в знаменитом Цзяннаньском регионе водных городов Китая[1]. Именно поэтому Шаосин часто называют Венецией Востока[2]. Связь Шаосина с водной стихией прослеживалась уже около 4000 лет назад. Одним из первых деятелей, оказавших глубокое влияние на культуру воды в Шаосине, был Да Юй (大禹; «Великий Юй», предположительно XXI век до н. э.) — мифический император, связанный в китайской традиции с борьбой с наводнениями (эпоха Ся, около 2070 — около 1600 до н. э.). Благодаря своей деятельности он заслужил имя героя китайской цивилизации[3].

В древности наводнения представляли собой серьезное бедствие, наносящее людям значительные страдания и оказывающее глубокое влияние на их повседневную жизнь. Да Юй разработал эффективную стратегию управления стихией воды, которая заключается в направлении паводковых вод по искусственно созданным каналам, обеспечивающим их постепенный сток в море. Успешное применение данной стратегии не только устранило угрозу наводнений, но и стало основой формирования речной городской планировки Шаосина. Легенда о способах борьбы с наводнениями Да Юя описана на сайте Шаосинского бюро культуры и туризма: «Он оказал широкое и далеко идущее влияние на Шаосин, особенно благодаря духу сменяющих друг друга поколений водных правителей Шаосина, которые придавали большое

[1] Цзяннаньской зоной водных городов обычно называют район к югу от реки Янцзы в Китае, в частности район бассейна озера Тайху на территории провинций Цзянсу и Чжэцзян.

[2] Подобное использование водных пространств для театральных представлений также известно в Европе. О венецианских плавучих «театрах Мира» см.: *Вавилина Н. Ю.* Teatro del Mondo. Венецианские плавучие театры XVI—XXI веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. 2024. № 3 (3). С. 10—75.

[3] *Юань Кан, У Пин.* Юэцзюэшу вайчжуань цзиди чуань (袁康, 吴平. «越绝书 • 外传记地传»; *Юань Кан, У Пин.* Юэцзюэшу. Внешние предания: Записи о землях; *на кит. яз.*). URL: https://ctext.org/yue-jue-shu/wai-zhuan-ji-di-zhuan/zhs (дата обращения: 08.05.2026).

значение управлению наводнениями, заложив краеугольный камень водной культуры Шаосина»[1].

Основание Шаосина восходит к 490 году до н. э., когда Гоуцзянь (勾践; около 520—465 до н. э.), правитель древнего царства Юэ, дал своему сановнику Фань Ли (范蠡; 536—448 до н. э.) поручение построить город[2]. С тех пор планировка города на воде постоянно совершенствовалась. Вдоль прибрежной зоны был создан водный путь Шаньинь и большой пруд Фучжун, что помогло решить проблему нехватки пресной воды в городе и превратить засоленные земли в зернопроизводящий район путем перехвата соленых приливов и накопления пресной воды. Благодаря реализации этих проектов по сохранению водных ресурсов Шаосин постепенно превратился в региональный центр с развитым наземным и водным транспортом и богатой культурой[3].

## Происхождение храмовых представлений водного края

Основными жанрами представлений *шуйсян шэси* Шаосина являются *шаоцзюй* (绍剧; букв. «шаосинская опера») и *юэцзюй* (越剧; букв. «юэская опера»), которые составляют основу репертуара всех традиционных водных театров региона[4].

Уникальная водная среда Шаосина не только формировала особый архитектурный стиль, но и порождала театральную культуру, тесно связанную с водой, — *шуйсян шэси*. На портале Цифрового музея нематериального культурного наследия Китая сообщается о том, что она «сочетает в себе функции ритуалов поклонения и развлечения и очень популярна в районе Шаосин.

---

[1] Шуй цзай чэнчжун, чэн цзай шуйшан: Шаосин шуйчэн юй та дэ цяньши цзиньшэн. Шаосин вэньлюй (水在城中，城在水上：绍兴水城与它的前世今生．绍兴文旅; Шаосинская культура и туризм. Вода в городе, город на воде: История водного города Шаосин; *на кит. яз.*). URL: https://goo.su/enkqbP (дата обращения: 08.05.2026).

[2] *Юань Кан, У Пин.* Внешние предания: Записи о землях.

[3] Шаньинь гушуйдао, сехоу шуйюнь шицзу дэ шаосин гучэн. Шаосинши вэньлюйцзюй (山阴古水道，邂逅水韵十足的绍兴古．绍兴市文旅局; Древние водные пути Шаньиня, встреча с древним Шаосином, наполненным водной поэтикой. Шаосинский департамент культуры и туризма; *на кит. яз.*). URL: https://goo.su/i093 (дата обращения: 08.05.2026). Шаньинь — так назывался Шаосин в период с 221 года до н. э. по 1911 год.

[4] Основные отличия шаосинской оперы *шаоцзюй* и *юэцзюй* заключаются в следующем: 1) манера вокала (у этих двух жанров совершенно разные вокальные системы, напевы и ритмические рисунки); 2) выбор сюжетов (репертуар *шаоцзюй* в основном строится на исторических битвах, боевых сценах и мифических легендах, *юэцзю*й же преимущественно обращается к теме любовных отношений).

Эта форма представления объединяет разнообразные театральные стили и демонстрирует красочные народные обычаи региона»[1].

Как пишут китайские исследователи Чжун Фулань (仲富兰) и Хэ Хуасян (何华湘): «Где бы ни проводился этот народный театр, жители ближних и дальних деревень приплывают на лодках *упэн* (乌篷船, *упэн чуань*, «лодка с черным навесом»; см. ил. 15. — *Л. Ц.*), чтобы посмотреть на него»[2]. Поскольку в Шаосине множество водных путей, здесь возникла уникальная местная особенность просмотра спектаклей. Зрители могут наблюдать за происходящим как с берегов, так и с воды, например располагаясь перед самой сценой на лодке *упэн*.

## Классификация театров на воде в Шаосине

Из трудов ученого Чэнь Цзиньюэ (陈静悦) известно, что наибольшего расцвета водные представления в Шаосине достигли во времена династий Мин (1368—1644) и Цин (1644—1912)[3]. Согласно авторам книги о шаосинских театрах Се Юнтао (谢涌涛) и Гао Цзюню (高军), водные сцены того периода делились на два типа: 1) ***хэтай*** (河台; букв. «речная сцена»); 2) ***линьань ситай*** (临岸戏台; букв. «береговая театральная сцена»[4]). Условно назовем эти театры «***театры-мосты***» и «***береговые театры***». В настоящее время некоторые из них сохраняются или реконструируются.

Театры-мосты (речные сцены) располагались непосредственно на мостах, под которыми при этом сохранялась водная навигация. К этому типу относилась, например, речная сцена на мосту Сяньнин (咸宁桥河台). Мост был

[1] Чжунго фэйучжи вэньхуа ичань шуцзы боугуаньи (Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая. Народный театр водных городов).

[2] *Чжун Фулань, Хэ Хуасян.* Лунь миньсу дуйюй цзяньшэ шаосин вэньхуа шуйсян дэ цзячжи [J] // Шаосин вэньли сюэюань сюэбао (Чжэсюэ шэхуэй кэсюэ бань). 2007. (04). 9—15 (仲富兰、何华湘，论民俗对于建设绍兴文化水乡的价值[J]，绍兴文理学院学报 (哲学社会科学版), 2007 (04): 9—15; *Чжун Фулань, Хэ Хуасян.* О роли фольклора в строительстве культурного водного Шаосина [J] // Журнал Шаосинского института гуманитарных наук (серия философии и социальных наук). 2007 (04). С. 9—15; *на кит. яз.*).

[3] *Чэнь Цзиньюэ.* Шаосин шуйсян шэси вэньхуа цзай чжаньши кунцзянь чжун дэ инюн яньцзю [J] // мэйшу цзяоюй яньцзю. 2020. (19): 94—95, 98 (陈静悦，绍兴水乡社戏文化在展示空间中的应用研究 [J] // 美术教育研究. 2020, (19): 94—95, 98; *Чэнь Цзиньюэ.* Исследование применения культуры храмовых представлений водного края города Шаосина в выставочном пространстве // Исследования по искусствоведческому образованию. 2020. (19). С. 94—95, 98; *на кит. яз.*).

[4] *Се Юнтао, Гао Цзюнь.* Шаосин гуситай. шанхай: шанхай шэхуэй кэсюэюань чубаньшэ (谢涌涛、高军，《绍兴古戏台》 [M]，上海：上海社会科学院出版社，2000：78; *Се Юнтао, Гао Цзюнь.* Старинные театральные площадки Шаосина [M]. Шанхай: Изд-во Академии социальных наук Шанхая, 2000. С. 78; *на кит. яз.*).



***Ил. 1.*** *Реконструкция речной сцены на мосту Сяньнин. Город Шаосин. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 2.*** *Храмовый театр Гуатянь. Город Шаосин. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*

построен в 1802 году и назван Сяньнин. Это слово имеет благопожелательный смысл и может быть соотнесено с формулой из «И цзина» — *Шоучу шуу, ваньго сяньнин* (首出庶物，万国咸宁; букв. «Оно порождает всё сущее, и все государства пребывают в мире и спокойствии»), где выражение «*ваньго сяньнин*» передает идею всеобщего мира и спокойствия[1]. Сцена театра опиралась на каменные опоры; помещение для актеров находилось на одном из берегов за ней; на расстоянии 4—5 метров от нее располагался второй мост, который служил зрительской площадкой. Зрители могли располагаться также вдоль

[1] Чжоу и. Цянь. (《周易》，《乾》; «Чжоу и», «Цянь»; *на кит. яз.*). URL: https://ctext.org/book-of-changes/qian/zhs (дата обращения: 08.05.2026).

берегов[1]. Со временем муниципальное правительство Шаосина перенесло мост Сяньнин в район искусственного озера и осуществило реконструкцию театра рядом с мостом (ил. 1).

К типу театров-мостов также относится *Лунцзиньчжуан хэтай* (龙锦庄河台; букв. «речная сцена Лунцзиньчжуан»). «Театр-мост располагается перед храмом. Неизвестно, когда был построен театр, но он был разрушен во время „культурной революции“»[2]. Еще одно сооружение подобного типа — это *Вайшань хэтай* (外山河台; букв. «речная сцена Вайшань»), которое, согласно Се Юнтао и Гао Цзюню, «относится к жертвенному театру»[3]. В древние времена здесь проводились торжественные ритуальные представления и жертвоприношения. Однако во время «культурной революции»[4] театр, к сожалению, был поврежден и в конце концов разрушен.

Информация о трех театрах-мостах заимствована из работы Се Юнтао и Гао Цзюня и послужила основой для нашего полевого исследования. Результаты работы показали, что лишь один объект — речная сцена у моста Сяньнин — был реконструирован. В настоящее время он не используется для проведения представлений, сохраняясь исключительно как объект культурного наследия. Другие два театра не сохранились.

Второй тип театров — береговые, то есть обращенные сценой к берегу, а тыльной частью — к реке. Этот тип театра является наиболее распространенным в Шаосине. В древности для перевозки артистов и костюмов использовались лодки. После того как лодки прибывали к тыльной части театра, ящики с реквизитом можно было перенести внутрь[5].

К этому типу можно отнести *Гуатяньсы цзюйюань* (瓜田寺剧院; букв. «храмовый театр Гуатянь»), в оформлении и декоре которого широко использовались резьба и роспись с национальными элементами. Согласно результатам нашего полевого исследования, традиционная планировка этого театра, ранее прилегающего к воде, существенно изменилась: территория вокруг него в настоящее время осушена. Однако театр все еще сохраняет некоторые уникальные элементы дизайна (ил. 2).

На его крыше установлены фигуры рыбоподобных драконов *чивэнь* (螭吻). Согласно китайскому исследователю Хао Янфэю (郝颜飞), *чивэнь* — это мифические звери с головой дракона и телом рыбы, которые любят находиться в опасных местах, глотать огонь, распылять потоки воды и потому часто используются как символы ликвидации огня — для этого их фигуры размещали на крышах традиционных китайских зданий, в первую очередь импе-

[1] *Се Юнтао, Гао Цзюнь*. Старинные театральные площадки Шаосина. С. 18.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] См.: Там же.



***Ил. 3.*** *Фигуры чудовищ чивэнь и табличка с надписью «Синюнь люшуэй» на крыше храмового театра Гуатянь. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 4.*** *Театр «Шаосин Биньшэ». Фото: Чэнь Сяо*



***Ил. 5.*** *Театр Дунъань (Шаосинские древние театры. С. 47)*

раторских[1]. Под кровлей передней части театра висит табличка с надписью: «*Синюнь люшуэй*» (行云流水). Это китайская идиома, которая описывает качество искусства (например, музыки, танца, живописи, каллиграфии) — его естественную, непринужденную плавность, подобную свободному движению облаков (行云) и текущей воды (流水) (ил. 3).

К сожалению, общая сохранность театра в настоящее время не идеальна. Территория вокруг него была спланирована как парковочная зона, что полностью нарушает атмосферу оригинального пространства вокруг театра (ил. 2).

Еще один пример берегового театра — *Шаосин Биньшэ цзюйюань* (绍兴宾舍剧院; букв. «театр „Шаосин Биньшэ“[2]»). Согласно каменной табличке, размещенной перед ним, здание было построено между 1573-м и 1620-м годами[3]. Изначально в этом павильоне отдыхали чиновники, в последующие годы он постепенно превратился в театр[4]. Накануне представления лодки могли причаливать к театральной сцене с трех сторон, актеры, а также костюмы и реквизит доставлялись в закулисное пространство по воде (ил. 4)[5]. В настоящее время театр продолжает функционировать.

Сохранился также береговой театр *Дунъань цзюйюань* (东安剧院; букв. «театр Дунъань»[6]) (ил. 5). Согласно нашему интервью с двумя местными жителями, проживающими напротив театра рядом с храмом[7], с 1960-х годов он практически не изменился, были отреставрированы лишь некоторые декоративные элементы. На памятной табличке, установленной местными властями, указано: *Минцин шидай цзяньчжу* (明清时代建筑; букв. «Архитектура эпох Мин и Цин (1368—1912)»).

Декоративное оформление сооружения объединяет символическое значение и практическую функцию: на колоннах, держащих крышу театра над сценой, выполнена деревянная резьба с фениксами и изображениями божественных существ. По краю кессонного плафона (колодца) *цзао цзин* (藻井;

[1] *Хао Янфэй*. Юйци шан дэ чивэнь цзи ци шидай тэчжэн [J] // Вэньу цзяньдин юй цзяньшан. 2012 (9). 82—86. DOI: CNKI: SUN:WWJS.0.2012-09-016 (郝颜飞，玉器上的螭纹及其时代特征［J］// 文物鉴定与鉴赏, 2012 (9): 5; *Хао Янфэй*. Чивэнь на ювелирных изделиях из нефрита и их хронологические особенности [J] // Идентификация и оценка культурных ценностей. 2012 (9). С. 82—86; *на кит. яз.*).

[2] *Биньшэ* — деревня на северо-западе Шаосина.

[3] *Се Юнтао*, *Гао Цзюнь*. Старинные театральные площадки Шаосина. С. 21.

[4] В 1918 году театр был реконструирован. См.: *Се Юнтао*, *Гао Цзюнь*. Шаосин гуситай. С. 21.

[5] Шаосин гуситай, ханчжоу: чжэцзян шэин чубаньшэ. Шао Тяньтянь чжубянь 《绍兴古戏台》, 杭州：浙江摄影出版社，邵田田主编 2007: 49; Шаосинские древние театры, Ханчжоу / Под ред. Шао Тяньтянь. Чжэцзянское фотографическое изд-во, 2007. С. 49; *на кит. яз.*).

[6] *Дунъань* — деревня на севере Шаосина.

[7] Интервью было проведено с женщиной 1928 года рожд. и ее сыном в августе 2025 года.

букв. «колодец с водными растениями») размещены орнаментальные мотивы с фениксами.

*Цзао цзин* представляет собой традиционный элемент китайской архитектуры — купольную конструкцию спиралевидной формы и декоративным оформлением, связанным с представлением о «круглом небе и квадратной земле». Такие конструкции часто встречались в архитектуре императорских дворцов[1]. В театрах Шаосина этот элемент, помимо декоративной функции, выполняет акустическую роль, усиливая звук и обеспечивая четкую передачу голосов артистов и музыкального сопровождения во время спектаклей. В дворцовой архитектуре эпохи Цин (1636—1912) в центре *цзао цзин* помещалось изображение дракона, и такой тип назывался *лун цзин* (龙井; букв. «драконий колодец»). В традиционных китайских представлениях император рассматривался как воплощение «дракона».

В древнекитайской традиционной архитектуре в основном использовались деревянные каркасные конструкции. Дерево как строительный материал по своей природе легко воспламеняется и крайне уязвимо перед пожарами. Древние китайцы сформировали символическую систему «противопожарной защиты»[2], в основе которой лежали традиционные представления и изображения.

*Цзао цзин* в традиционной архитектуре часто украшался резьбой и росписями с изображениями водных растений — водорослей, лотоса и других гидрофитов. Опираясь на теорию пяти элементов, в частности на принцип «вода подавляет огонь», древние считали, что водные растения обладают свойством сдерживать распространение огня. Таким образом, *цзао цзин* приобретал символическое значение «подавления огня посредством воды».

*Цзао цзин* располагался в самой высокой части внутреннего пространства здания (ил. 6). Благодаря своему положению этот символический образ как бы распространялся сверху вниз, охватывая все здание, выполняя оберегную функцию, направленную на «сдерживание огня» и своеобразную «охрану пространства»[3].

Хотя точная дата строительства неизвестна, совокупность надписей и местных преданий позволяет отнести возведение театра к периоду после

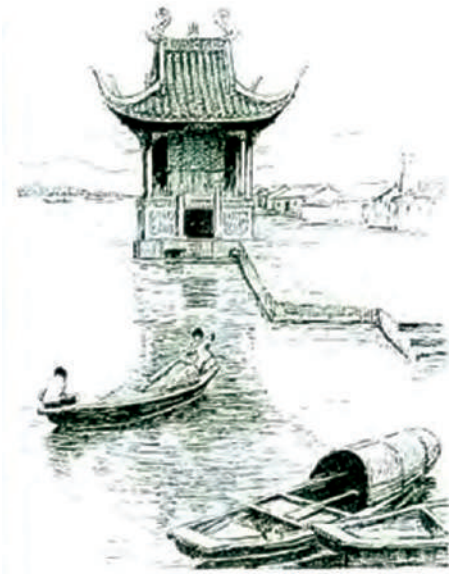
[1] См.: *Фу Ляньхэ*. Гугун боуюань, тайхэдянь дэ цзаоцзин (傅连和, 故宫博物院，太和殿的藻井; *Фу Ляньхэ*. Музей Запретного города, купол зала Тайхэ. 2025; *на кит. яз.*). URL: https://www.dpm.org.cn/building/talk/223463.html (дата обращения: 08.05.2026).

[2] Дацзюэсы дэ паньлун цзаоцзин, бэйцзин вэньуцзюй (大觉寺的盘龙藻井，北京文物局; Кессонный плафон цзаоцзин с изображением дракона в храме Дацзюэ. Пекинское управление по охране культурных реликвий; *на кит. яз.*). URL: https://wwj.beijing.gov.cn/bjww/wwjzzcslm/1731063/1731066/djs/1731072/1731232/index.html (дата обращения: 08.05.2026).

[3] Там же.



***Ил. 6.*** *Цзао цзин — звукоусиливающее спиралевидное устройство в куполе театра Дуньань. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 7.*** *Театр Чжунъяньцяо, Шаосин. Картина Чжана Уханя. 1964 (Се Юнтао, Гао Цзюнь. Старинные театральные площадки Шаосина. С. 24)*

1747 года, а его расположение на берегу подчеркивает неразрывную связь с традициями водной культуры города[1].

Береговой театр *Чжунъяньцяо цзюйюань* (钟堰桥剧院; букв. «театр Чжунъяньцяо») расположен в непосредственной близости от *Чжунъянь чаньсы*[2] (钟堰禅寺; букв. «чань-буддийский храм Чжунъянь»), образуя пространственную композицию «река — храм — театр». К западу от данного театра расположен мост, поэтому его название было образовано на основе сочетания слов «*Чжунъянь*» («колокольная плотина») и «*цяо*» («мост»), в результате чего он получил наименование «Театр Чжунъяньцяо». Театр расположен на берегу *Личжу цзян* (漓渚江; букв. «река Личжу»), передняя часть сцены обращена к воде. Основание театра опирается на десять столбов, установленных на дне реки Личжу. Такая конструкция является ярким примером адаптации традиционных театров Шаосина в водный ландшафт, свойственный данному региону (ил. 7).

[1] *Линь Цзяцзюнь*. Народная опера водного города Шаосин: архитектурные и музейные аспекты актуализации культурного наследия // Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации: Материалы и тезисы докладов Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 13—15 октября 2025 г.) / Сост. и отв. ред. Д. А. Булатова; ред.-сост. Е. П. Яковлева. СПб.: РИИИ, 2025. С. 102—105.

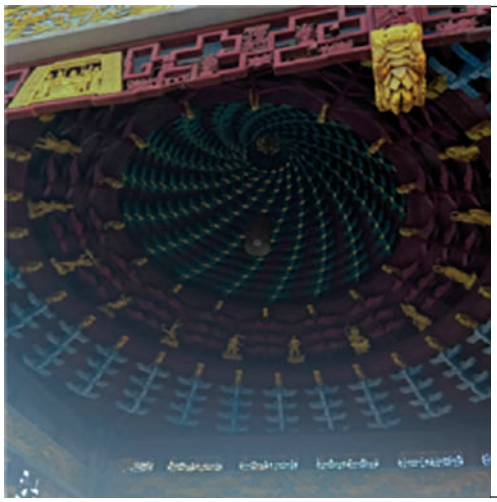
[2] *Чжунъянь* — храм на западе Шаосина.

На вершине театра установлены две фигуры *чивэнь*, на каждом из четырех углов крыши размещены фигуры рыб. Сцена театра также украшена резьбой с драконом и фениксом. В местной традиции такого рода украшения несут определенное символическое значение — благословить регион достаточными дождями и благоприятным ветром (то есть хорошим урожаем и стабильностью). Передняя часть сцены снизу декорирована четырьмя видами растений: *мэйхуа* (梅花; букв. «цветы сливы»), *ланьхуа* (兰花; букв. «орхидея»), *чжу* (竹; букв. «бамбук») и *цзюйхуа* (菊花; букв. «хризантема»). В китайской культуре они имеют особое символическое значение и часто используются для выражения благородных качеств человека. *Мэйхуа* связывается с твердостью характера, стойкостью перед невзгодами и способностью сохранять независимость; *ланьхуа* — с чистотой, изяществом, верностью и благородством; *чжу* — со скромностью, внутренней прямотой и достоинством; *цзюйхуа* — с устойчивостью перед холодом, а также с теми качествами, которые в китайской поэзии часто передаются через образ человека[1]. В куполе над сценой размещено аналогичное театру Дунъань спиральное звукоусиливающее устройство в виде кессонного плафона (ил. 8).

Точная дата постройки театра Чжунъяньцяо не документирована. В 1960-х годах театр Чжунъяньцяо был разрушен. Только после начала политики реформ, когда общественная обстановка постепенно стабилизировалась и традиционная культура начала возрождаться, театр Чжунъяньцяо был восстановлен (ил. 9). По рассказам нескольких наших информантов 60—70 лет[2], вслед за этим театр был еще несколько раз видоизменен. После реконструкции, чтобы улучшить внешний вид здания, за павильоном театра была добавлена дополнительная стена, имеющая ажурный дизайн. Согласно воспоминаниям одной из пожилых женщин, с 2020 по 2025 год в театре прошло всего два представления, в то время как в ее детстве (примерно в 1960-е годы) на важные праздники — Новый год по лунному календарю (春节, *Чуньцзе*, «Праздник весны», 1-й день 1-го месяца по лунному календарю), Фестиваль голодных призраков (中元节, *Чжунъюаньцзе*, «Праздник среднего первоначала», 15-й день 7-го месяца по лунному календарю) и Праздник середины осени (中秋节, *Чжунцюцзе*, 15-й день 8-го месяца по лунному календарю) — здесь регулярно устраивались открытые для публики театральные представления. Информанты также сообщили, что в начале XX века зрители наблюдали за выступлениями в театре Чжунъяньцяо, в основном находясь на лодках *упэн*.

[1] См.: *Чэнь Шуюань*. Хуа чжун сыцзюнь: мэй лань чжу цзюй юй вэньхуа нэйхань (陈书媛，《花中四君：梅兰竹菊与文化内涵》; *Чэнь Шуюань*. Четыре благородных растения: слива, орхидея, бамбук и хризантема и их культурное содержание; *на кит. яз.*). URL: https://cread.jd.com/read/startRead.action?bookId=30422364&readType=1 (дата обращения: 08.05.2026).

[2] Интервью с местными жителями было записано автором статьи в августе 2025 года.



***Ил. 8.*** *Звукоусиливающее спиралевидное устройство (кессонный плафон цзао цзин) в куполе театра Чжуньяньцяо. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 9.*** *Современный вид театра Чжуньяньцяо. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*

Стоит отметить, что наряду с реконструкцией традиционных театров в Шаосине возникают и новые водные театры, создаваемые в рамках программы по сохранению культурного наследия. Один из них — *Шуанмянь цзюйюань* (双面剧院; букв. «Двусторонний театр»)[1] — построен в туристической зоне Лучжэнь (鲁镇; букв. «городок Лу») в 1997 году. Туристическая зона здесь выстроена по мотивам произведений знаменитого китайского писателя Лу Синя (鲁迅; 1881—1936). Функциональные особенности Двустороннего театра могут быть напрямую определены по его названию — как передняя, так и задняя сцены предназначены для проведения представлений. На разных уровнях крыши имеются декоративные элементы в виде *чивэнь*.

[1] На здании театра висит табличка, на которой указан перевод названия театра на английский язык: «Two-sides opera stage» («двухсторонняя оперная сцена»).

Подобные конструкции существуют и в других традиционных театрах региона Цзяннань, например в *Хуяньцунь ситай* (浒崦村戏台; букв. «Театральная сцена в деревне Хуянь») в провинции Цзянси, где также используется принцип «двусторонней сцены»: передняя сцена обращена к площади, а задняя — к внутреннему пространству храма, и обе сцены разделены деревянной стеной. В Цзянси такой тип конструкции театров известен как *Циньюй тай* (晴雨台; букв. «Театральная сцена дождя и ясной погоды»), где зрители могут наблюдать за представлением с передней сцены, обращенной к площади, в солнечные дни и внутри здания — в дождливые дни[1].

Передняя сцена *Шуанмянь цзюйюань* не имеет прямого выхода в окружающее водное пространство (ил. 10), в то время как задняя сцена демонстрирует типичные конструктивные особенности театров водных городов: она опирается на два столба и расположена непосредственно над водой (ил. 11). Во время спектаклей зрители могут либо сесть в лодки *упэн* и остановиться вблизи водной сцены для просмотра, либо занять места в небольших беседках рядом с театром.

Еще один специально выстроенный театр на воде находится на территории Дома-музея Лу Синя. Рассказ Лу Синя «Шэси» (社戏; букв. «храмовое представление») включается в школьные учебники китайского языка и во многом способствует более широкому ознакомлению с шаосинской традицией[2]. Согласно официальным сведениям, данный театр первоначально был частным. Точное время его постройки установить не представляется возможным. В 2003 году, когда начал реализовываться проект по охране исторического квартала «Родина Лу Синя», театр был включен в состав музейного комплекса, и его основной целью стала популяризация культуры *шуйсян шэси*[3].

На здании театра висит табличка: «*Шуйшан ситай*» (水上戏台; букв. «театральная сцена на воде»). Средняя часть сцены продлена мостом (ил. 12). Места для зрителей расположены на другой стороне водоема. Таким образом, этот театр можно отнести к промежуточному типу — как к береговому, так и к театру-мосту.

---

[1] Цзянси «минфэньтан ситай» жусюань гобао даньвэй и цицяо фуцза чжучэн. Чжунго синьвэнь ван (江西 „名分堂戏台“ 入选国保单位以奇巧复杂著称. 中国新闻网; Китайская новостная сеть: «Сцена Минфэньтан» в провинции Цзянси выбрана объектом национального охраняемого наследия, известной своим оригинальным и сложным дизайном; *на кит. яз.*). URL: https://www.chinanews.com.cn/cul/2013/05-07/4795621.shtml (дата обращения: 08.05.2026).

[2] Жэньминь цзяоюй чубаньшэ. Иу цзяоюй цзяокэшу юйвэнь баняньцзи сяцэ (人民教育出版社，《义务教育教科书•语文•八年级下册》; Учебник обязательного образования. Китайский язык. 8-й класс. Ч. 2; *на кит. яз.*). URL: https://lx-public.oss-cn-beijing.aliyuncs.com/www/lewen/pdf/%E5%88%9D%E4%B8%AD%E8%AF%AD%E6%96%87%E8%AF%BE%E6%9C%AC/%E8%AF%AD%E6%96%87%E5%85%AB%E5%B9%B4%E7%BA%A7%E4%B8%8B%E5%86%8C.pdf (дата обращения: 08.05.2026).

[3] Лу сюнь бися фэнцинюань. Шаосин Лу сюнь цзиняньгуань (鲁迅笔下风情园》绍兴鲁迅纪念馆; «Парк сюжетов из произведений Лу Синя». Музей Лу Синя в Шаосине; *на кит. яз.*). URL: https://mp.weixin.qq.com/s/E2WhAQUdk0HQhYrKUxlfhw (дата обращения: 08.05.2026).



***Ил. 10.*** *Передняя сцена Двухстороннего театра Шуанмянь цзюйюань в Лучжэне. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 11.*** *Задняя сцена Двухстороннего театра Шуанмянь цзюйюань в Лучжэне. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*



***Ил. 12.*** *Водный театр Дома-музея писателя Лу Синя. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*

Над сценой висит табличка с надписью *«Юй лэ го»* (鱼乐国), что переводится как «Царство рыбьей радости». Эта надпись связана с садовой культурой Китая и обычно размещается у декоративных прудов с карпами или другими водными обитателями. Иероглиф *го* (国; букв. «царство») следует понимать как поэтическое обозначение небольшого замкнутого водного пространства, воспринимаемого как самостоятельный мир, в котором рыбы живут в естественной и спокойной среде. Следует отметить, что иероглиф 乐 в китайском языке имеет два смысла: 1) радость (*лэ*), 2) музыка (*юэ*). Поэтому выражение может пониматься как «Царство рыбьей радости» (*юй лэ го*), но также и как «Царство рыбьей музыки» (*юй юэ го*). В этом случае сценическое пространство оказывается неотделимым от водной среды.

На колоннах, поддерживающих верхний ярус сцены, и в глубине сцены размещены две парные надписи[1]. На более близких к зрителю колоннах на белом фоне записано: *«ивань синьюэ баньтин фэн, сымянь бибо саньчи шуэй»* (一弯新月半庭风，四面碧波三尺水; букв. «Полумесяц в небе, в саду полуветер. Вокруг лазурь волн, глубина в три локтя»). В глубине сцены, на черном фоне: *«ди сы саньшань чунь сыхай, хуа вэй сыби чуань вэйцзя»* (地似三山春似海，花为四壁船为家; букв. «Земля подобна трем священным горам, весна — безбрежному морю. Всюду цветы словно окружают меня четырьмя стенами дома, а лодка, плывущая по реке, — мой родной приют»). Обе парные надписи непосредственно связаны с окружающим театр водным пространством и создают образ идеального мира, в котором соединяются вода, сад и музыка. Подобное поэтическое осмысление окружающего пейзажа посредством надписей и стихотворных текстов характерно для традиционной китайской садовой культуры. В данном случае парные надписи также дополняют художественный образ театра и включают его в поэтическое пространство сада.

Еще одним ярким примером водных сценических площадок в Шаосине, совмещающих тип берегового театра и театра на мосту, является театр в *Шэнь юань* (沈园; букв. «Парк Шэнь») (ил. 13). По словам сотрудников театра, он был построен в 1950-е годы[2]. Сценическое пространство организовано как многосоставная структура и включает центральную площадку, приподнятую над уровнем воды, два павильона для актеров, расположенные по обеим ее сторонам, два моста по бокам сцены, а также дополнительную площадку перед мостами, находящуюся на более низком уровне. Зрительские места размещены на противоположной стороне пруда, на расстоянии около 5 м от сценического пространства.

По вечерам в театре проходят представления, называющиеся *Шэнь юань чжи е* (沈园之夜; букв. «Ночь в саду Шэнь»), которые идут почти каждый ве-

[1] О вертикальных «парных надписях» *дуйлянь* (对联) пишет исследовательница пекинской оперы Т. Б. Будаева. См.: *Будаева Т. Б.* Пекинская опера изинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. С. 194.

[2] Из интервью в августе 2025 года.



***Ил. 13.*** *Театр в парке Шэнь. Август 2025. Фото: Линь Цзяцзюнь*

чер и специально ориентированы на популяризацию культуры оперы *юэцзюй* среди туристов[1]. В представлении «Ночь в саду Шэнь» вокальное исполнение и сценические костюмы полностью выдержаны в канонах *юэцзюй*. Вероятно, стремление сделать представления более доступными и понятными для юной аудитории обусловливает отход от традиционных форм. В частности, в начале представления появляется персонаж-комментатор, поясняющий содержание каждой сцены.

Четырехактная пьеса воссоздает историю любви древнего поэта Лу Ю (陆游; 1125—1210) к женщине по имени Тан Вань (唐琬; 1128—1156). Их взаимная привязанность не понравилась матери Лу Ю из-за того, что они были двоюродными братом и сестрой. Мать заставила сына расстаться с любимой женщиной. После этого они оба вынуждены были создать новые семьи. Спустя годы они случайно встретились снова именно в саду Шэнь. Эта неожиданная встреча пробудила забытые чувства, но они уже не могли изменить свою судьбу.

Во втором акте, в сцене расставания, сценическое пространство взаимодействует с водной средой. Для создания эффекта разбушевавшейся стихии используются современные световые и звуковые средства: раскаты грома и вспышки молний воспроизводятся через акустическую систему и световое оборудование, при этом музыкальное сопровождение не исполняется вживую, а транслируется в виде заранее записанной фонограммы. Одновременно реализуется эффект дождя с использованием воды: она подается на крышу, расположенную над зрительскими местами, и стекает с нее вниз, имитируя естественный дождь в зоне размещения зрителей. После завершения акта вода продолжает капать с крыши, формируя устойчивый визуально-звуковой образ дождя, который сохраняется за пределами конкретной сцены и усиливает трагическое напряжение.

[1] На одном из таких спектаклей удалось побывать автору статьи. Из интервью в августе 2025 года.



***Ил. 14.*** *Первый фестиваль «Храмовых представлений водного края» (Theater village opera). 2022*



***Ил. 15.*** *Новогодняя ярмарка на воде в поселке Доумэнь (северо-западная окраина Шаосина). 2025*

С целью сохранения и популяризации культурного наследия народной оперы водного города Шаосин муниципальное правительство уже организовало три масштабных культурных мероприятия — ежегодные фестивали «Храмовых представлений водного края», проводящиеся с 2022 года (ил. 14)[1]. Программа фестивалей включает постановки традиционных произведений *юэцзюй* и *шаоцзюй* в исполнении профессиональных театральных трупп, а также соревнования по гребле на традиционных лодках *упэн*.

4 января 2025 года на северо-западной окраине Шаосина, в поселке Доумэнь (东安), прошла новогодняя ярмарка на воде (ил. 15)[2]. В рамках мероприятия состоялось выступление артистов *юэцзюй* на одном из мостов поселка Доумэнь. Постановка основывалась на классическом репертуаре жанра и была адаптирована к условиям открытой сцене на мосту, что соотносится с практикой возрождения традиций театра на воде. Зрители размещались по обеим сторонам реки, а также в традиционных лодках *упэн*. Сама традиция включения подобных представлений в муниципальную программу по сохра-

[1] URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1748817091813627994&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 08.05.2026).

[2] URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1820325104951649002&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 08.05.2026).

нению нематериального культурного наследия Шаосина является важным шагом в деле возрождения и популяризации местных театральных традиций[1].

Таким образом, сложившаяся система водных путей в Шаосине не только сформировала модель города на воде, но и обеспечила его дальнейшее культурное развитие. Традиционный театр на воде стал уникальным носителем культуры региона. Традиция, прерванная в период «культурной революции», впоследствии была активно возрождена благодаря государственным инициативам, сыгравшим значительную роль в сохранении культурного наследия.

На уровне пространственной организации историческая типология водных театров Шаосина (театры-мосты, береговые театры и промежуточные формы) отражает различные способы включения сценического пространства в водную среду города. Разница между типами театров заключается не только в конструктивных решениях, но и в характере взаимодействия сцены, зрительского пространства и водной поверхности. Вода здесь выполняет не декоративную функцию, а определяет саму организацию театрального пространства.

Связанная с ландшафтом архитектурная специфика, в свою очередь, тесно переплетена с глубокими культурными смыслами. Архитектурные формы, а также декоративные мотивы, использующие традиционную символику, свидетельствуют о том, что театр был укоренен в местных представлениях о гармонии природных стихий. В результате театр на воде в Шаосине следует рассматривать не как изолированную ландшафтно-архитектурную особенность, а как устойчивый культурный феномен, сформировавшийся в условиях водного города.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера изинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.
2. *Вавилина Н. Ю.* Teatro del Mondo. Венецианские плавучие театры XVI—XXI веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. 2024. № 3 (3). С. 10—75.
3. *Линь Цзяцзюнь.* Народная опера водного города Шаосин: архитектурные и музейные аспекты актуализации культурного наследия // Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации: Материалы и тезисы докладов Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 13—15 октября 2025 г.) / Сост. и отв. ред. Д. А. Булатова; ред.-сост. Е. П. Яковлева. СПб.: РИИИ, 2025. С. 102—105.
4. *Хао Цянь.* Китайский традиционный театр на воде: архитектурно-декоративное решение // Гуманитарный трактат. 2018. № 25. С. 35—40.

[1] *Чжэн Пэйканг.* Юю цзяншуй цин, нуннун шэси юнь. Чжэцзян жибао, 2025 (郑培康，悠悠江水情，浓浓社戏韵，《浙江日报》, 2025; Чжэн Пэйканг. Чувства к реке и дух народного театра Шаосина // Чжэцзянский деловой вестник; на кит. яз.). URL: https://clck.ru/3RzGU3 (дата обращения: 08.05.2026).

5. Дацзюэсы дэ паньлун цзаоцзин, бэйцзин вэньуцзюй (大觉寺的盘龙藻井，北京文物局; Кессонный плафон цзаоцзин с изображением дракона в храме Дацзюэ. Пекинское управление по охране культурных реликвий; *на кит. яз.*). URL: https://wwj.beijing.gov.cn/bjww/wwjzzcslm/1731063/1731066/djs/1731072/1731232/index.html (дата обращения: 08.05.2026).
6. Жэньминь цзяоюй чубаньшэ. Иу цзяоюй цзяокэшу юйвэнь баняньцзи сяцэ (人民教育出版社，《义务教育教科书·语文·八年级下册》; Учебник обязательного образования. Китайский язык. 8-й класс. Ч. 2; *на кит. яз.*). URL: https://lx-public.oss-cn-beijing.aliyuncs.com/www/lewen/pdf/%E5%88%9D%E4%B8%AD%E8%AF%AD%E6%96%87%E8%AF%BE%E6%9C%AC/%E8%AF%AD%E6%96%87%E5%85%AB%E5%B9%B4%E7%BA%A7%E4%B8%8B%E5%86%8C.pdf (дата обращения: 08.05.2026).
7. Лу сюнь бися фэнцинюань. Шаосин Лу сюнь цзиньяньгуань (鲁迅笔下风情园》绍兴鲁迅纪念馆; «Парк сюжетов из произведений Лу Синя». Музей Лу Синя в Шаосине; *на кит. яз.*). URL: https://mp.weixin.qq.com/s/E2WhAQUdk0HQhYrKUxlfhw (дата обращения: 08.05.2026).
8. *Се Юнтао, Гао Цзюнь*. Шаосин гуситай. шанхай: шанхай шэхуэй кэсюэюань чубаньшэ (谢涌涛、高军，《绍兴古戏台》［M］，上海：上海社会科学院出版社，2000：78; *Се Юнтао, Гао Цзюнь*. Старинные театральные площадки Шаосина [M]. Шанхай: Изд-во Академии социальных наук Шанхая, 2000. С. 78; *на кит. яз.*).
9. *Фу Ляньхэ*. Гугун боуюань, тайхэдянь дэ цзаоцзин (傅连和, 故宫博物院， 太和殿的藻井; *Фу Ляньхэ*. Музей Запретного города, купол зала Тайхэ. 2025; *на кит. яз.*). URL: https://www.dpm.org.cn/building/talk/223463.html (дата обращения: 08.05.2026).
10. *Хао Янфэй*. Юйци шан дэ чивэнь цзи ци шидай тэчжэн [J] // Вэньу цзяньдин юй цзяньшан. 2012 (9). 82—86. DOI: CNKI: SUN:WWJS.0.2012-09-016 (郝颜飞，玉器上的螭纹及其时代特征［J］// 文物鉴定与鉴赏，2012 (09): 5; *Хао Янфэй*. Чивэнь на ювелирных изделиях из нефрита и их хронологические особенности [J] // Идентификация и оценка культурных ценностей. 2012 (9). С. 82—86; *на кит. яз.*).
11. Цзянси «минфэньтан ситай» жусюань гобао даньвэй и цицяо фуцза чжучэн. Чжунго синьвэнь ван (江西 „名分堂戏台“ 入选国保单位以奇巧复杂著称. 中国新闻网; Китайская новостная сеть: «Сцена Минфэньтан» в провинции Цзянси выбрана объектом национального охраняемого наследия, известной своим оригинальным и сложным дизайном; *на кит. яз.*). URL: https://www.chinanews.com.cn/cul/2013/05-07/4795621.shtml (дата обращения: 08.05.2026).
12. Чжоу и. Цянь. (《周易》，《乾》; «Чжоу и», «Цянь»; *на кит. яз.*). URL: https://ctext.org/book-of-changes/qian/zhs (дата обращения: 08.05.2026).
13. *Чжун Фулань, Хэ Хуасян*. Лунь миньсу дуйюй цзяньшэ шаосин вэньхуа шуйсян дэ цзячжи [J] // Шаосин вэньли сюэюань сюэбао (Чжэсюэ шэхуэй кэсюэ бань). 2007. (04). 9—15 (仲富兰、何华湘，论民俗对于建设绍兴文化水乡的价值[J]，绍兴文理学院学报（哲学社会科学版), 2007 (04): 9—15; *Чжун Фулань, Хэ Хуасян*. О роли фольклора в строительстве культурного водного Шаосина [J] // Журнал Шаосинского института гуманитарных наук (серия философии и социальных наук), 2007 (04). С. 9—15; *на кит. яз.*).
14. Чжунго фэйучжи вэньхуа ичань шуцзы боугуань. Шуйсян шэси (中国非物质文化遗产数字博物馆. 水乡社戏. 2025; Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая. Народный театр водных городов. 2025; *на кит. яз.*). URL: https://www.ihchina.cn/Article/Index/detail?id=15241 (дата обращения: 08.05.2026).
15. *Чжэн Пэйканг*. Юю цзяншуй цин, нуннун шэси юнь. Чжэцзян жибао, 2025 (郑培康，悠悠江水情，浓浓社戏韵，《浙江日报》2025; *Чжэн Пэйканг*. Чувства к реке и дух народного театра Шаосина // Чжэцзянский деловой вестник; *на кит. яз.*). URL: https://clck.ru/3RzGU3 (дата обращения: 08.05.2026).
16. *Чэнь Цзюньюэ*. Шаосин шуйсян шэси вэньхуа цзай чжаньши кунцзянь чжун дэ инюн яньцзю [J] // мэйшу цзяоюй яньцзю. 2020. (19): 94—95, 98 (陈静悦，绍兴水乡社戏文化在展

示空间中的应用研究［J］// 美术教育研究. 2020, (19): 94—95, 98; *Чэнь Цзиньюэ*. Исследование применения культуры храмовых представлений водного края города Шаосина в выставочном пространстве // Исследования по искусствоведческому образованию. 2020. (19). С. 94—95, 98; *на кит. яз.*).

17. *Чэнь Шуюань*. Хуа чжун сыцзюнь: мэй лань чжу цзюй юй вэньхуа нэйхань (陈书媛，《花中四君：梅兰竹菊与文化内涵》；*Чэнь Шуюань*. Четыре благородных растения: слива, орхидея, бамбук и хризантема и их культурное содержание; *на кит. яз.*). URL: https://cread.jd.com/read/startRead.action?bookId=30422364&readType=1 (дата обращения: 08.05.2026).
18. Шаньинь гушуйдао, сехоу шуйюнь шицзу дэ шаосин гучэн. Шаосинши вэньлюйцзюй (山阴古水道，邂逅水韵十足的绍兴古．绍兴市文旅局；Древние водные пути Шаньиня, встреча с древним Шаосином, наполненным водной поэтикой. Шаосинский департамент культуры и туризма; *на кит. яз.*). URL: https://goo.su/i093 (дата обращения: 08.05.2026).
19. Шаосин гуситай, ханчжоу: чжэцзян шэин чубаньшэ. Шао Тяньтянь чжубянь 《绍兴古戏台》, 杭州：浙江摄影出版社，邵田田主编，2007: 49; Шаосинские древние театры, Ханчжоу / Под ред. Шао Тяньтянь. Чжэцзянское фотографическое изд-во, 2007. С. 49; *на кит. яз.*).
20. Шуй цзай чэнчжун, чэн цзай шуйшан: Шаосин шуйчэн юй та дэ цяньши цзиньшэн. Шаосин вэньлюй (水在城中，城在水上：绍兴水城与它的前世今生．绍兴文旅；Шаосинская культура и туризм. Вода в городе, город на воде: История водного города Шаосин; *на кит. яз.*). URL: https://goo.su/enkqbP (дата обращения: 08.05.2026).
21. *Юань Кан, У Пин*. Юэцзюэшу вайчжуань цзиди чуань (袁康，吴平．«越绝书 • 外传记地传»; *Юань Кан, У Пин*. Юэцзюэшу. Внешние предания: Записи о землях; *на кит. яз.*). URL: https://ctext.org/yue-jue-shu/wai-zhuan-ji-di-zhuan/zhs (дата обращения: 08.05.2026).

УДК 7.071.1 + 929.53 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_151

# Нижинские. Материалы к истории семьи. Новые источники в зарубежных архивах[1]

**ЗАХИДИНОВА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА**
*Независимый исследователь (Белгород, Россия)*

*E-mail: zahidinova@mail.ru*

**Аннотация**

В данной работе рассматриваются вновь открытые биографические сведения о семьях Нижинских и Береда. Методы исследования: проведение текстового анализа источников информации — метрических книг XIX века и других архивных документов. В ходе работы над статьей выполнен последовательный перевод метрических сведений с иностранного языка, в результате получены новейшие сведения о родственниках и ближайшем окружении В. Ф. Нижинского. Полученные данные могут дополнить известные ранее мемуарные источники о жизни В. Ф. Нижинского.

**Ключевые слова**

В. Ф. Нижинский, метрические книги, архивные документы, родственники, история семьи, генеалогия

**Для цитирования**

*Захидинова О. А.* Нижинские. Материалы к истории семьи. Новые источники в зарубежных архивах // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 151—164.

# The Nijinskys: A Genealogical Investigation. New Archival Evidence from Foreign Repositories

**ZAHIDINOVA OLGA A.**
*Independent Researcher (Belgorod, Russia)*

*E-mail: zahidinova@mail.ru*

**Abstract**

The article presents recently uncovered biographical data about the Nijinsky and Bereda families. The methodological framework is grounded in the textual analysis of primary sources, encompassing parish registers of the 19th century and other archival documents. During the research process, a systematic translation of the parish registers was undertaken, yielding novel insights into the kin

[1] Статья написана по материалам доклада, прозвучавшего на VI Источниковедческих чтениях «Драма. Опера. Балет» 3 декабря 2025 года в Российском институте истории искусств.

network and immediate social milieu of Vaslav Nijinsky. These findings hold significant potential to augment the extant memoir literature concerning Nijinsky's life and personal circumstances.

**Keywords**

Vaslav Nijinsky, parish registers, archive sources, social milieu, family history, genealogy

В последнее время возрастает интерес к изучению биографии великого артиста балета Вацлава Фомича Нижинского. В этой связи представляется нужным и важным осветить некоторые вновь открытые источники, позволяющие пролить свет на обстоятельства жизни самого В. Ф. Нижинского и его родственников. Основные сведения о биографии танцовщика и его родственном окружении находятся в научных трудах В. М. Красовской и книге Б. Ф. Нижинской «Ранние воспоминания». Дополнить их помогут новые источники, оцифрованные Государственным архивом Республики Польша. Представленные ниже документы публикуются впервые в переводах автора данной статьи при содействии членов Польского генеалогического общества — Барбары Сокольской и Марцина Рокицкого.

Для изучения сведений о ранних этапах жизни танцовщика и его родственников был проведен содержательный анализ имеющихся оцифрованных рукописных источников — метрических книг костела Святого Креста и, при необходимости, других церквей в Варшаве. В начале 2000-х годов начала осуществляться работа по оцифровке сведений, содержащихся в метрических книгах церквей Республики Польша. По состоянию на 2025 год большинство рукописей, за исключением несохранившихся, уничтоженных в ходе Второй мировой войны или только готовящихся к оцифровке, распоряжением органов власти Республики Польша размещены на сайтах: https://genealodzy.pl/ — Serwis Polskiego Towarzystwa Genealogicznego — сайт Польского генеалогического общества; https://archiwa.gov.pl/ — Государственный архив г. Варшавы, хранящий важнейшие документы из истории Польши от Средневековья до окончания Первой мировой войны и курируемый Правительством Республики Польша.

Костел Святого Креста, главный храм польской столицы, объединил многих членов семьи Нижинских и Береда: именно в нем были крещены В. Ф. Нижинский и его сестра Бронислава. Эти данные позволили автору предположить, что и абсолютное большинство родственников артиста также были крещены в этом костеле.

Поскольку на сайте предусмотрен поиск по фамилии и имени, а также есть возможность установить период, в который этот поиск будет осуществлен, то отправной точкой станет девичья фамилия матери Вацлава Нижинского — Береда.

В списке отсканированных метрик костела Святого Креста в разделе «Браки» находим запись о браке Миколая Береды и Элеоноры Банашевич (это дедушка и бабушка Нижинских со стороны матери):

Настоящим заявляем, что в присутствии свидетелей Леона Османского, ножевого мастера, тридцати лет, и Людвика Духача, столяра, тридцати лет, проживающих в Варшаве, сегодня был заключен религиозный брак между Николаем Бередой, столяром, проживающим на улице Беднарской в Варшаве, под номером две тысячи шестьсот семьдесят семь, вдовцом Терезы, урожденной Пекалькевич, которая умерла два года назад. Он родился в деревне Вельги Варшавской губернии от супругов Павла и Катажины, урожденной Годовской, Береды, тридцати пяти лет, — и Элеоноры Банашевич, незамужней женщины, проживающей на улице Краковское предместье в Варшаве под номером четыреста шесть, с остальной семьей, родившейся в деревне Добжелине Варшавской губернии от супругов Антония и Магдалены, урожденной Банашевич, двадцати пяти лет. Этому браку предшествовали три оглашения брака здесь, в Варшаве, в приходе Святого Креста, пятнадцатого, двадцать второго и двадцать девятого апреля сего года. Брак не был консумирован. Новобрачные заявили, что брачный договор ими не заключался. Этот документ был зачитан присутствующим и подписан Нами. Присутствующие лица не умеют писать[1].

Б. Ф. Нижинская лишь кратко говорит о дедушке со стороны матери: «Наш дед, Николай Береда, искусный краснодеревщик, был азартным игроком»[2]. Теперь мы можем дополнить рассказанные Брониславой сведения. Дед, Николай Береда, родился в 1814 году; бабушку Вацлава и Брониславы Нижинских звали Элеонора, урожденная Банашевич, она была младше своего мужа на десять лет и служила горничной. В брак Николай и Элеонора вступили 12 мая 1849 года в костеле Святого Креста. Для Николая это был второй брак, его первая супруга, Тереза, умерла двумя годами ранее.

От первого брака с девицей Терезой Пекалькевич у Миколая Береды был сын — Станислав Леонард, рожденный в год смерти матери: в архиве было обнаружено свидетельство о смерти матери и о крещении младенца, но дальнейшая его судьба неизвестна. В метрической записи сказано, что жена его, Тереза, урожденная Пекалькевич, умерла чуть ранее, за два года до описываемых событий, в 1847 году.

В том же документе находим имена родителей жениха и невесты. Таким образом, к родословной, кратко описанной в воспоминаниях Брониславы Нижинской, присоединяются сведения о других близких родственниках: прадедушка и прабабушка Вацлава и Брониславы по матери — Павел и Катажина Береда; и по отцу — Антоний и Магдалена Банашевич.

---

[1] Запись о бракосочетании супругов Береда, костел Святого Креста, Варшава, 12 мая 1849 года (Метрическая книга о браках костела Святого Креста в Варшаве 1849 года, запись № 114 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/skan/-/skan/7b432ced4bf0aa46d54e88d97febabb7c17a388dc9e86f0c10d56bae2c3780de (дата обращения: 07.04.2026).

[2] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. С. 68.

Всего в браке Элеоноры и Миколая Береды родилось семеро детей: Адам Людвик Береда — 23 декабря 1849 года, Генрик Александр Береда — 14 июля 1851 года, Теодозия Марцела — 15 апреля 1853 года, Марианна Стефания — 23 августа 1855 года, Элеонора Альбина — 15 декабря 1856 года, Юзефа Клеонтына — 1 апреля 1859 года, Марианна Береда — 13 декабря 1860 года.

Старший брат Элеоноры Береда, дядя Вацлава и Брониславы, Адам Людвик, родился 23 декабря 1849 года:

> Состоялось в Варшаве, в приходе Святого Креста, 10 февраля 1850 года в четыре часа пополудни. Миколай Береда, плотник, 36 лет, проживающий в Варшаве по улице Свентокшиской, дом 1322, явился в присутствии: Валентина Фексевежа, плотника, 49 лет, и Яна Менцко, плотника, 33 лет, проживающих в Варшаве, и представил Нам младенца мужского пола, родившегося в Варшаве в его доме 23 декабря предыдущего года в пять часов пополудни, от жены Элеоноры, урожденной Банашевич, 26 лет. При Святом Крещении, совершенном сегодня, этому ребенку дали имя Адам Людвик[1].

По воспоминаниям Брониславы Нижинской, в молодости Адам Людвик работал автором и редактором известного варшавского сатирического журнала «Муха». Журнал издавался в Варшаве с 1868 по 1939 год. В 1880 году в возрасте 30 лет он вступил в брак с девицей Антониной Броховской, венчание состоялось в костеле Рождества Пресвятой Девы Марии в районе Варшава — Лешно. Служил чиновником на Привислинской железной дороге. Скончался 22 февраля 1900 года, его жена, Антонина Броховская, совсем ненадолго пережила мужа и умерла в январе 1901 года. Детей супруги не оставили.

Второй сын, Генрик Александр Береда, родился в семье Миколая и Элеоноры Береда 14 июля 1851 года:

> Явился Миколай Береда, 38-летний плотник, проживающий по адресу ул. Свентокшиская, 1345 в Варшаве, предстал перед Нами с Людвиком Келером, 34-летним клерком, и Людвиком Лабендзским, 58 лет, проживающими в Варшаве. Он представил нам ребенка мужского пола, родившегося здесь, в Варшаве, в его доме, 14 июля этого года в 3 часа утра от его жены, Элеоноры, урожденной Банашевич, двадцати восьми лет. Этому ребенку при крещении, состоявшемся сегодня, дали имя Генрик Александр[2].

[1] Запись о рождении Адама Людвика Береды, костел Святого Креста, Варшава, 10 февраля 1850 года (Метрическая книга о новорожденных костела Святого Креста в Варшаве 1850 года, запись № 137 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1850&kt=1&plik=0135-138.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

[2] Метрика о рождении Генрика Александра Береды, 14 июля 1851 года, костел Святого Креста, Варшава (Метрическая книга о новорожденных 1851 года, запись № 978 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1851&kt=1&plik=0975-978.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

Генрик умер в возрасте 31 года в Варшаве от воспаления легких 29 мая 1883 года. В своих воспоминаниях Б. Ф. Нижинская характеризует родственников как опору осиротевшей семьи: «Братья учились очень хорошо и постоянно имели частные уроки. На заработанные деньги они кормили семью и оплачивали квартиру»[1].

Старшая дочь, третий ребенок в семье, Теодозия или «тетя Тэтя» родилась 15 апреля 1853 года:

> Это произошло в Варшаве, в приходе Святого Креста: Миколай Береда, плотник, 39 лет <...> представил Нам девочку, родившуюся в Варшаве в его доме 15 апреля этого года в 7 часов утра от его жены Элеоноры, урожденной Банашевич, 29 лет. При Святом Крещении, совершенном сегодня, этому ребенку дали имя Теодозия Марцелла, а ее крестными родителями были Юзеф Лисовский и Людвика Доманьская[2].

Именно Теодозия, тетя Тэтя, после смерти родителей взяла на себя заботу о младших сестрах. Согласно воспоминаниям Брониславы, «Теодозия... заботилась о всей семье. Она чинила одежду, сама шила сестрам платья и мастерила шляпки»[3], а позже отправилась в Россию, чтобы стать своим младшим сестрам подспорьем в начале их танцевальной карьеры. В 1875 году у Теододзии родился сын, Владислав Фелициан, двоюродный брат Вацлава и Брониславы.

На страницах мемуаров Нижинской появляется и «тетя Стефа», с которой и начинается танцевальная династия: она, «ничего не говоря братьям, тайком поступила в балетную школу при варшавском театре „Вельки“»[4]. Вот метрическая запись о ее рождении:

> Случилось это в Варшаве, в приходе Святого Креста, 12 декабря 1855 года, в половине 4 часов дня, Миколай Береда, плотник, сорока лет, проживающий в Варшаве под номером 1397 по улице Свентокшиской, явился в присутствии Александра Сераковского и Кароля Зажомбковского, обоих совершеннолетних, плотников, проживающих в Варшаве, и представил нам девочку, родившуюся в Варшаве, в его доме 23 августа текущего года в 7 часов вечера, от жены Элеоно-

[1] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 69.

[2] Метрика о рождении Теодозии Марцеллы Береды, костел Святого Креста, Варшава, 14 августа 1853 года (Метрическая книга о новорожденных 1853 года, запись № 701 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1853&kt=1&plik=0701-704.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

[3] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 69.

[4] Там же.

ры, урожденной Банашевич, тридцати одного года. Ребенку при Святом Крещении, совершенном сегодня, было дано имя Марианна Стефания[1].

Стефания Береда в начале 1870-х годов танцевала в кордебалете театра «Вельки» в Варшаве, а затем, как и ее сестра, к началу 1880-х годов присоединилась к антрепризе Иосифа Сетова в Киевском городском оперном театре, выступала на сценах и других городов Российской империи: Петербурга, Одессы, Ростова-на-Дону[2]. Бронислава Нижинская упоминает о том, что «тетя Стефа» преподавала танцы в гимназии для девочек города Вильно, однако в фондах Литовского государственного исторического архива по Виленскому учебному округу не содержится никаких сведений о ней. Возможно, Стефания работала частным образом на дому, либо в частных женских гимназиях на территории города Вильно.

Пятый ребенок, Элеонора, стала матерью Станислава, Вацлава и Брониславы Нижинских. Вновь обратимся к мемуарам ее дочери: «Моя мать, Элеонора Николаевна Береда, родилась в Варшаве 15 декабря 1856 года»[3]. В архиве костела Святого Креста обнаружена ее метрика:

Это произошло в Варшаве 14 апреля 1857 года в полдень. Миколай Береда, 42-летний плотник, проживающий по улице Беднарской в Варшаве под номером 2678, явился в присутствии Блажея Цитровича и Якуба Яшомбковского, плотников, совершеннолетних и проживающих в Варшаве. Он предъявил нам ребенка, родившегося здесь, в Варшаве, в его доме, 15 декабря прошлого года в тринадцать часов, его женой, Элеонорой, урожденной Банашевич, 33 лет. При Святом Крещении, состоявшемся сегодня, ребенок был наречен именем Элеонора Альбина[4].

Окончив балетную школу при театре Wielki в Варшаве, Элеонора, вслед за сестрой, принимала участие в балетных антрепризах на территории Российской империи и Западной Европы. Мамуся, как ласково называла ее

[1] Метрическая запись о рождении Марианны Стефании Береда, костел Святого Креста, Варшава, 12 декабря 1855 года (Метрическая книга о новорожденных 1855 года, запись № 1036 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1855&kt=1&plik=1035-1038.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

[2] *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Дивертисменты в Ростове-на-Дону конца XIX — начала XX века // Музыкальная культура Юга России. Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 12—14.

[3] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 68.

[4] Метрика о рождении Элеоноры Альбины Береда, Варшава, костел Святого Креста, 14 апреля 1857 (Метрическая книга о новорожденных 1857 года, запись № 328 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1857&kt=1&plik=0327-330.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

дочь, «в характерных танцах умела показать горделивую повадку своих польских предков, в классическом танце она немало переняла у итальянских танцовщиц, выступавших в оперных театрах»[1].

После смерти отца и матери в 1863 году дети остались круглыми сиротами. Старшему сыну было 14 лет, а младшей дочери — 7 лет. В «Ранних воспоминаниях» Бронислава со слов матери описывает трудные годы семьи Береда, когда «старшие братья взяли все на себя... <...> Я была младшей в этой осиротевшей семье»[2]. В своих воспоминаниях Б. Нижинская говорит о пятерых детях семьи Береда, нам же удалось найти метрики о рождении еще двух младших членов семьи, которые не упомянуты в «Ранних воспоминаниях», — это маленькие Юзефа Клеонтына (1 апреля 1859 — 6 февраля 1862) и Марианна (13 декабря 1860 — ?) Береда[3].

Также нам удалось найти в польских архивах и сведения о родственниках со стороны отца Вацлава Нижинского. Томаш Александр Нижинский родился 7 марта 1863 года в семье Ваврижинца (Лаврентия) Нижинского и его жены Теклы (Текли), урожденной Шатковской. Дедушка будущего гения танца был активным участником Январского восстания 1863 года в Польше.

> Явился 7 марта 1863 года, в 15 часов, Ваврижинец Нижинский, 25-летний чернорабочий из района Варшава — Прага <...> и предъявил младенца мужского пола, родившегося 7 марта 1863 года, в 8 часов утра, от матери — Теклы из Шатковских, двадцати шести лет, и нарекли ему имя: Томаш Александр[4].

Таким образом, мы можем назвать имена бабушки и дедушки Вацлава по линии отца — Ваврижинец и Текла Нижинские. У Томаша также были брат — Эугениуш Людвик, рожденный 14 февраля 1864 года, и сестра — Ядвига Тереза, родившаяся 21 октября 1866 года. Их судьбы неизвестны.

---

[1] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 120—121.

[2] Там же. С. 68.

[3] Метрика о рождении Юзефы Клеонтыны Береды, костел Святого Креста, Варшава, 12 декабря 1859 года (Метрическая книга о новорожденных 1859 года, запись № 596 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1859&kt=1&plik=0595-598.jpg (дата обращения: 07.04.2026); метрика о рождении Марианны Береды, 13 декабря 1860 года, костел Святого Креста, Варшава, запись № 2951 (Метрическая книга о новорожденных 1860 года // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1860&kt=1&plik=2951-2954.jpg (дата обращения: 07.04.2026).

[4] Метрика о рождении Томаша Александра Нижинского, Варшава—Прага, церковь Лоретанской Богоматери, 7 марта 1863 года (Метрическая книга о новорожденных 1863 года, запись № 096 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=379&sy=1863&kt=1&plik=091-094.jpg (дата обращения: 07.04.2026). На сайте неверно размещены копии страниц.

Томаш Нижинский, чей прыжок, по выражению Веры Михайловны Красовской, «помнили в семье, как предание»[1], учился в Варшавской балетной школе. На выпускном спектакле «Свадьба в Ойцуве» на сцене театра Вельки в 1881 году он получил роль Станислава (правда, имя его в афише было написано с небольшой ошибкой — Нажинский[2]), а вскоре после окончания школы, в начале 1882 года, уже упоминался как один из ведущих солистов варшавского балета. «В театре в то время дела шли не лучшим образом. <...> Неудивительно, что предложение в три раза большей оплаты в гастрольной труппе антрепренера Александра Люковича, который в 1882 году собрал в Варшаве балетную группу для выступлений в городах России, привлекло много молодых танцоров театра. Из варшавского балета тогда ушло шестнадцать человек, и это первая причина постепенного распада этого прекрасного коллектива», — утверждает в своей книге «С той стороны рампы» очевидец тех событий Павел Оверлло[3].

В 1884 году по контракту с Одесским оперным театром Томаш собрал балетную труппу, в которой он был солистом и балетмейстером. Несмотря на то что антрепренеры должны были ставить в Одесском театре только оперные и драматические спектакли, балет постепенно начинает занимать все большее место в его репертуаре: практически в каждой опере были большие балетные дивертисменты, постановщиком которых являлся Томаш Нижинский[4]. В Одессе же Томаш встретил Элеонору Береда и влюбился в нее. Освободившись от воинской повинности, как пишет Б. Ф. Нижинская, «Фома мог сделать официальное предложение Лете»[5]. Элеонора и Томаш поженились в Баку в мае 1884 года, когда невесте было 27 лет, а жениху 21 год. 17 декабря 1886 года у них родился сын Станислав.

По утверждению Бронислявы Нижинской, все трое детей (Станислав, Вацлав и Бронислава) были крещены в костеле Святого Креста в Варшаве, однако в метрических книгах за 1885—1888 годы записей о крещении Станислава Нижинского не найдено. Также на сайте Государственного архива Республики Польша был осуществлен ручной поиск метрики о крещении Станислава: просмотрено более 3600 записей метрических книг костела Святого Креста за период 1885—1888 годов, но требуемых сведений не обнаружено. Отсутствие информации о крещении Станислава Нижинского в костеле Святого Креста и других церквях Варшавы дает основания предпола-

[1] *Красовская В. М.* Нижинский. Л.: Искусство, 1974. С. 6.

[2] См.: *Sokol S.* The Polish biografical dictionary. Illinois: Bolchazy Carducci Publishers, 1992. P. 211.

[3] *Owerłło P.* Z tamtej strony rampy. Warszawa, 1936. S. 195.

[4] *Остроухова Н. В.* Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: В 3 кн. Кн. 3: 1887—1926. Одесса: Астропринт, 2018. С. 106.

[5] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 75.

гать, что, возможно, он был крещен по месту рождения — в Тбилиси — или же в одном из пригородов Варшавы.

Важным представлялся поиск оригинала метрики Вацлава Нижинского, которая помогла бы назвать точную дату его рождения. В биографиях танцовщика указаны две даты рождения: одна, основанная на представленной в Театральное училище копии метрики, называет датой его рождения 17 декабря 1889 года, другую дату сообщает в воспоминаниях Бронислава Нижинская: 28 февраля (12 марта) 1889 года.

Историк балета В. М. Красовская пишет: «Даже дата его рождения до сих пор была неясна. В архиве Дирекции императорских театров, в деле артиста балетной труппы Вацлава Фомича Нижинского хранится метрика, выданная одним из костелов Варшавы. Там сказано, что родился он 17 декабря 1889 года от отца Томаша Нижинского и матери Элеоноры, урожденной Береда»[1]. В личном письме к исследовательнице от 11 декабря 1967 года Бронислава Нижинская пишет: «Вацлав родился в 1889 году 28 февраля старого стиля в Киеве, на Крещатике»[2]. В следующем письме она объясняет: «День рождения Вацлава — 28 февраля безусловно точный. Наша мать нам рассказывала, что Вацлав родился, когда отца не было дома. Отец участвовал в театре, на маскараде (*масленица*). В конце маскарада, когда публика стала уже расходиться, устроители стали бросать в публику оставшиеся не разыгранными в лотерею предметы. Тогда отец в своем большом прыжке поймал в воздухе серебряную стопку. Когда отец вернулся домой, он узнал о рождении сына. Стопка считалась подарком на счастье Вацлава»[3].

Этот эпизод нашел отражение в биографической повести Красовской о Нижинском: «Предание гласило, что в конце зимы 1889 года труппа Луковича, разъезжая по югу России, остановилась в Киеве. Город справлял масленицу, театры устраивали маскарады с лотереями, танцами, выступлениями актеров. Томаш, непременный участник маскарадов, обычно не торопился к беременной жене, сидевшей дома с двухлетним сыном Станиславом. Вернувшись домой, он узнал о рождении второго сына. Мальчика нарекли Вацлавом»[4].

Таинство крещения Вацлава и родившейся позже Брониславы Нижинских состоялось в варшавском костеле Святого Креста в июне 1891 года.

> Состоялось в Варшаве, в приходе Святого Креста апреля восемнадцатого (тридцатого) дня тысяча восемьсот девяносто первого года в 12 часов дня. Явился Томаш Нижинский, артист балета, двадцати восьми лет от роду, в присутствии

[1] *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. Т. 1: Хореографы. Л.: Искусство, 1971. С. 385.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Красовская В. М.* Нижинский. С. 6.

Эугениуша Нижинского и Вавржинца Нижинского, кондуктора железной дороги, совершеннолетних, жительствующих в Варшаве, и предъявил Нам младенца мужеского пола, родившегося в городе Киеве декабря семнадцатого (двадцать девятого) дня тысяча восемьсот восемьдесят девятого года, в восемь часов вечера от законной его жены, Элеоноры, урожденной Береда, двадцати семи лет от роду[1]. Младенцу этому при Святом Крещении, совершенном сегодня, дано имя Вацлав (*Wacław*). <...> Опозданная явка вследствие ненахождения отца в Варшаве[2].

Интересна пометка об «опозданной явке»: подобная формулировка применялась в случаях, когда младенец не был крещен в установленные сроки. В таком случае священник, совершавший таинство, обязан был указать причину, по которой крещение было совершено позже.

Восприемниками, согласно документам, стали Эугениуш Нижинский, дядя мальчика, чиновник железной дороги (кондуктор), и давняя подруга матери, балерина Бронислава Гузикевич (Гусекевич — в «Ранних воспоминаниях» Брониславы Нижинской), на крестинах также присутствовал дедушка мальчика по отцу, Вавржинец (Лаврентий) Нижинский, служащий железной дороги, что говорит о тесных семейных связях. Копия этой метрики была предоставлена в Императорское Театральное училище и находится в личном деле артиста, хранящемся в Российском государственном историческом архиве.

Таким образом, разночтения в дате рождения Вацлава Нижинского сохраняются до сих пор: 1) на основании свидетельства о крещении, выданного в Польше: 17 декабря 1889 года; 2) дата, которую называет сестра Бронислава: 28 февраля 1889 года; 3) в российских балетных энциклопедиях почему-то указана дата 28 февраля (12 марта) 1890 года[3] (возможно, это переходящая опечатка). В иностранном издании «The Oxford dictionary of dance» в качестве даты рождения В. Ф. Нижинского указан единственный вариант — 12 марта 1889 года[4].

Также в процессе работы автором статьи были подняты архивные документы, касающиеся семьи жены Вацлава Нижинского — Ромолы Пульски, а также их бракосочетания в Буэнос-Айресе в 1913 году.

Ромола Людовика Поликсена Флавия Пульски де Чельфальва эт Любоч, супруга Вацлава Нижинского, являлась представительницей одной из

1 Возраст Элеоноры указан ошибочно, на момент рождения Вацлава ей было 33 года (см. метрическую запись о ее рождении на с. 156 настоящей публикации).

2 Метрика о рождении Вацлава Нижинского, костел Святого Креста, Варшава, 1891 год (Метрическая книга о новорожденных 1891 года, запись № 669 // Центральный государственный архив исторических документов г. Варшавы). URL: https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&sy=1891a&kt=1&plik=0669-670.jpg (дата обращения: 07.04.2026). Запись сделана на русском языке.

3 См.: Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 371; Русский балет: Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 293.

4 *Craine D., Mackrell J.* The Oxford Dictionary of Dance. New York: Oxford University Press, 2000. P. 345.

известнейших аристократических семей Венгрии. Семья Пульски имела валлонское происхождение и носила фамилию «де Пуль» (de Poul или de la Poule)[1]. При герцоге Альбе они мигрировали в Польшу как протестанты, а затем снова бежали в Венгрию во время правления Тёкёли, чтобы избежать закона против инакомыслящих.

Родителями Ромолы Пульски были Карой Пульски (9 ноября 1853 — 6 июня 1899), известный венгерский искусствовед, директор Национальной художественной галереи, и известная театральная актриса Эмилия Маркуш (10 сентября 1860 — 24 декабря 1949); они поженились в 1882 году.

Эмилия Маркуш родилась в семье Йожефа Маркуша и его жены, Анны Хорват. С ранних лет в девочке рассмотрел актерский талант ее дядя, брат матери, Болдижар Хорват — министр юстиции Венгрии в 1867—1871 годах. Подавив сопротивление семьи, он способствовал тому, чтобы осенью 1874 года юная Эмилия поступила в школу актерского мастерства. Впервые она вышла на сцену 23 октября 1875 года в пьесе Александра Дюма-младшего «Господин Альфонс» в роли Адриенны, и сразу же получила прозвище «Белокурое чудо». В 1877 году Эмилия подписала контракт с Национальным театром, на его сцене она сыграла множество ролей — Офелии, Норы, Елизаветы и Марии Стюарт, Крессиды, Дездемоны. Она осталась верна этим подмосткам до самой смерти.

Карой Пульски 17 мая 1883 года был избран членом-корреспондентом Академии наук, в 1884 году стал директором Национальной картинной галереи Эстерхази, также он был членом парламента с 1884 по 1892 год. В мае 1883 года в семье родилась дочь Терез (Терезия), более известная как Тесса, в феврале 1891 года — будущая жена Вацлава Нижинского, Ромола. Свое первое имя — Ромола Людовика Поликсена Флавия — она получила в честь героини книги Джорджа Элиота «Ромола», над переводом которой на венгерский язык ее отец, Карой, трудился совместно с Белой Патаки[2]. Крестными родителями ее были давний друг отца, Лайош Талоци, видный венгерский историк и архивист, и сестра отца, Поликсена, писательница, с детства проявлявшая живой интерес к истории искусств и архитектуре.

Вацлав Нижинский и Ромола Пульски поженились в Буэнос-Айресе в 1913 году, через несколько дней после знакомства на корабле.

Гражданская церемония их поспешного бракосочетания состоялась утром 10 сентября 1913 года в отеле «Majestic», куда по прибытии в Буэнос-Айрес поселилась труппа «Ballets russes» Сергея Дягилева. В 7 часов вечера того же дня Вацлав и Ромола Нижинские были обвенчаны по католическому обряду в церкви Святого Михаила Архангела в Буэнос-Айресе, район Сан-Николас, в то время являвшийся основным местом для проведения множе-

[1] *Nijinsky T.* Romola and Nijinsky. Biography. London: Bachman & Turner, 1991. P. 2.

[2] *Pataki B.* Romola. Budapest: Franklin Társulat, 1898.

ства светских свадеб. Бракосочетание известного танцовщика, разумеется, стало большим событием и попало на страницы аргентинской прессы: в одном из театральных журналов Аргентины вышел короткий фоторепортаж о свадьбе Вацлава Нижинского и Ромолы Пульски.

Факт свадьбы общеизвестен, однако метрика о бракосочетании Нижинского и Пульски ранее в источниках, опубликованных на русском языке, не фигурировала, в ходе работы над статьей нам удалось ее обнаружить.

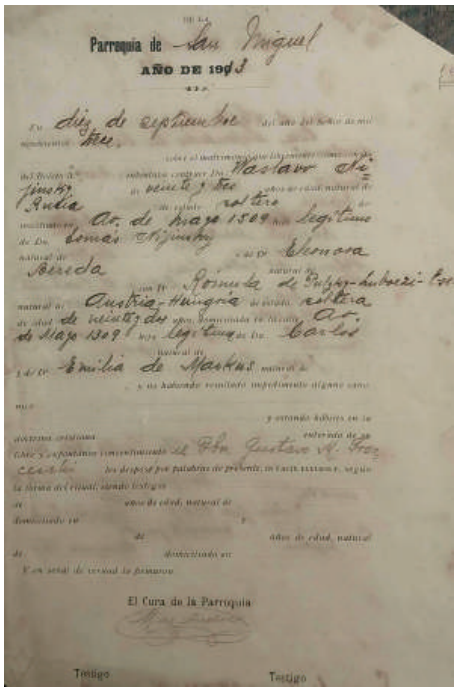
В середине XX века в Соединенных Штатах Америки осуществлялась работа по оцифровке церковно-приходских книг церквей Аргентины. Цифровые копии и микрофильмы с этими сведениями по состоянию на декабрь 2025 года опубликованы на сайте FamilySearch.com. При просмотре микрофильмов церкви San Miguel интересующий нас документ обнаружен не был. В Архиепархию Буэнос-Айреса был отправлен запрос о наличии в архивах церкви метрических сведений о свадьбе Вацлава Нижинского, и вскоре был получен ответ об имеющихся сведениях.

Молодую пару венчал священник Мигель де Андреа. Метрика о браке Вацлава Нижинского хранит в себе и трагические страницы в истории Аргентины. 16 июня 1955 года в Аргентине была предпринята попытка государственного переворота. Самолеты, пролетевшие в небе над центром Буэнос-Айреса, сбросили более ста бомб. Аргентинский историк и журналист Эдуардо Луис Дуальде писал: «Основными целями становились и церкви... в их числе оказалась и церковь Святого Михаила Архангела, расположенная на перекрестке Suipacha и Bartolome Mitre в центре Буэнос-Айреса»[1]. Здания заливались водой в попытке потушить возникший пожар, а верующие католики в панике пытались спасти церковные реликвии и церковно-приходские книги; среди чудом уцелевших документов оказалась и метрика о венчании Вацлава Нижинского (ил. 1). Новобрачные оставили свои подписи, однако подписи свидетелей бракосочетания оказались стерты не только временем...

Новые информационные технологии, ведущаяся странами планомерная работа по оцифровке и публикации данных архивов открывают перед исследователями новые возможности для поиска информации с помощью сети Интернет. Нам удалось прояснить некоторые аспекты биографии выдающегося танцовщика и балетмейстера Вацлава Нижинского и его семьи. Эти поиски, несомненно, будут продолжены.

В процессе написания статьи неоценимую помощь автору оказали российские историки балета и их зарубежные коллеги. Американский историк танца Линн Тереза Гарафола любезно предоставила в ответ на мое личное ей письмо редчайшие документы из коллекции Брониславы Нижинской Библиотеки Конгресса США, копии которых она получила для своей научной

[1] *Duhalde E. L.* Bombardeo del 16 de Junio de 1955. El mayor atentado terrorista de la historia argentina. La masacre de Plaza de Mayo. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2025. P. 5.




***Ил. 1.*** *Метрика о венчании Вацлава Нижинского и Ромолы Пульски. Буэнос-Айрес. 10 сентября 1913*

работы. Отмечу отзывчивость и оперативность сотрудников архивов Республики Польша и Республики Литва, и великого множества людей, живущих в разных странах — любителей искусства танца и генеалогии, не оставшихся равнодушными к судьбе артиста балета и его близких, с которыми автор консультировался в процессе работы. Неоценимую помощь в работе над статьей оказали Ольга Анатольевна Федорченко, Виктория Андреевна Хлопова, Денис Эркинович Норов, Андрей Сергеевич Галкин, Сергей Викторович Лалетин; члены Польского генеалогического общества, в особенности — Барбара Сокольская и Марцин Рокицкий —в переводе и расшифровке метрических сведений, составленных на польском языке, и русскоязычная диаспора Аргентинской Республики. Всем им автор выражает глубокую благодарность и признательность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
2. *Красовская В. М.* Нижинский. Л.: Искусство, 1974. 208 с.
3. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. Т. 1: Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 525 с.

4. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Дивертисменты в Ростове-на-Дону конца XIX — начала XX века // Музыкальная культура Юга России. Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 12—14.
5. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 350 с.
6. *Остроухова Н. В.* Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: В 3 кн. Кн. 3: 1887—1926. Одесса: Астропринт, 2018. 172 с.
7. Русский балет: Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. 587 с.
8. *Craine D., Mackrell J.* The Oxford Dictionary of Dance. New York: Oxford University Press, 2000. 536 p.
9. *Duhalde E. L.* Bombardeo del 16 de Junio de 1955. El mayor atentado terrorista de la historia argentina. La masacre de Plaza de Mayo. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2025. 240 p.
10. *Kempelen B.* Magyar nemes családok. Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1911. 350 p.
11. *Nijinsky T.* Romola and Nijinsky. Biography. London: Bachman & Turner, 1991. 520 p.
12. *Owerłło P.* Z tamtej strony rampy. Warszawa, 1936. 447 s.
13. *Pataki B.* Romola. Budapest: Franklin Társulat, 1898.
14. *Sokol S.* The Polish biografical dictionary. Illinois: Bolchazy Carducci Publishers, 1992. 477 p.

УДК 792.8 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_165

# Балетные реалии Grand Opéra на рубеже 1930—1940-х: репертуар, события, факты

**ПЕТУХОВА СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА**
*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)*

*E-mail: sapetuch@yandex.ru*

**Аннотация**

Статья написана по материалам доклада, сделанного 4 декабря 2025 года на VI Источниковедческих чтениях Российского института истории искусств «Драма. Опера. Балет». В статье осуществлена первая попытка определения степени влияния фашистской идеологии на практические аспекты бытования балетной труппы Grand Opéra, прежде всего на формирование репертуара. До этого исследования чаще всего фокусировались на вербальных высказываниях и поведении руководителя труппы С. Лифаря, здесь же представляется перспективным уловить суть его деятельности исходя из творческих стратегий.

**Ключевые слова**

балетная труппа, Grand Opéra, С. Лифарь, репертуар, французское, идеология, влияние, стиль

**Для цитирования**

*Петухова С. А.* Балетные реалии Grand Opéra на рубеже 1930—1940-х: репертуар, события, факты // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 165—178.

# Ballet at the Grand Opéra in the Late 1930s and Early 1940s: Repertoire, Events, and Documents

**PETUKHOVA SVETLANA A.**
*PhD (Art History), Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)*

*E-mail: sapetuch@yandex.ru*

**Abstract**

The article originates from a paper delivered on 4 December 2025 at the Sixth Conference on Source Studies held by the Russian Institute for the History of the Arts, entitled *'Drama. Opera. Ballet'*. It aims to assess the impact of fascist ideology on the practical functioning of the Grand Opéra ballet company, primarily with regard to repertoire selection. Whereas prior scholarship

has largely concentrated on the public statements and personal behaviour of the company director Serge Lifar, this study attempts to grasp the core of his directorial practice through an examination of his artistic choices.

**Keywords**

ballet company, Grand Opéra, Serge Lifar, repertoire, French, ideology, influence, style

Бытование балетной труппы Grand Opéra в годы фашистской оккупации и поныне остается открытой темой, привлекающей внимание исследователей разного профиля, в том числе политологов, культурологов, социологов. Интересно, что собственно коллектив тогдашних артистов, балетоведами многократно признававшийся выдающимся, в данном случае не привлекает столь пристального внимания, сколь соответственный период биографии и стратегия главного балетмейстера Opéra (Maître de ballet) Сержа Лифаря. Поиски и находки доказательств, как подтверждающих, так и отрицающих легенды, сложившиеся на почве его отношения к нацизму в принципе, общения с фашистскими партийными лидерами в частности — всё это не перестает будоражить не только публичное, но и специально-научное восприятие.

Ранним утром 23 июня 1940 года Адольф Гитлер прибыл в Париж. Опера стала одним из первых парижских учреждений, посещенных фюрером во французской столице: офицеры вермахта спешно нашли ключи, чтобы открыть двери Дворца Гарнье в шесть утра и включить все освещение. Хореограф Серж Лифарь впоследствии утверждал (и затем отрицал), что он лично встретил фюрера: на самом деле никто не был предупрежден, хотя с министром пропаганды Йозефом Геббельсом Лифарь действительно встретился. 24 августа был открыт сезон 1940/41 года[1].

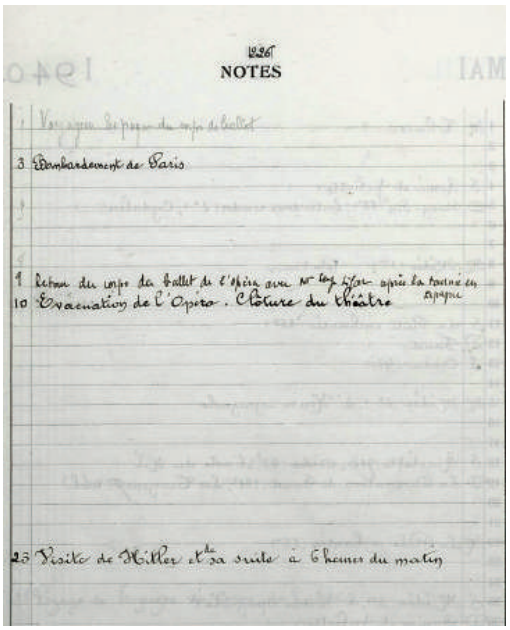
Факт отсутствия сакраментального рукопожатия Лифаря и Гитлера на ступеньках главного французского театра доказан уже в нынешнем столетии французскими учеными.

Хотя Лифарь действительно провел для Геббельса экскурсию по Opéra 1 июля 1940 года, как указывает «Journal de l'Opéra», визит Гитлера 23 июня состоялся без хореографа (ил. 1, 2)[2]. Его противоречивые показания, когда ему приходилось оправдываться, способствовали возникновению заблуждений[3].

[1] См.: *Головлёв А. И.* Парижская Опера между Оккупацией и Освобождением: от «сотрудничества» с Германией к Свободной Франции: Доклад, прочитанный 3 июня 2020 года в рамках лекционного курса «Вторая мировая: стороны света». URL: https://www.researchgate.net/publication/341881786_Parizskaa_Opera_mezdu_Okkupaciej_i_Osvobozdeniem_ot_sotrudnicestva_s_Germaniej_k_Svobodnoj_Francii (дата обращения: 05.05.2026).

[2] См.: Journal de l'Opéra. 1940. Запись от 23 июня: «Визит Гитлера со свитой в 6 часов утра» (P. 226); Запись от 1 июля: «9 ч[асов] 30, Визит Геббельса со свитой в théâtre de l'Opéra, в Библиотеке в сопровождении Сержа Лифаря» (P. 228).

[3] *Poudru F.* Les tournées du Ballet de l'Opéra de Paris au temps de Lifar (1930—1958) // Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671—2009). Analyse et interpretation / Sous la direction de M. Noiray et S. Serre. Paris: École nationale des chartes, 2010. P. 97. Comm. 9.

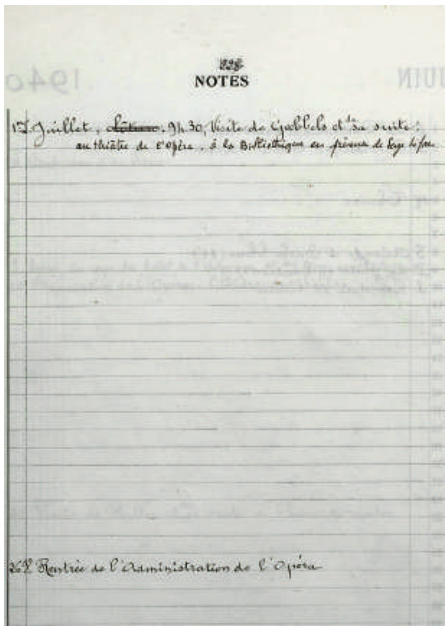

NOTES

3 Bombardement de Paris

1 Retour du corps de ballet de l'Opéra avec Mr Lifar après la tournée en
10 Evacuation de l'Opéra. Clôture du théâtre Après

23 Visite de Hitler et sa suite à 6 heures du matin

***Ил. 1.*** *Journal de l'Opéra. Запись от 23 июня 1940 года. С. 226.*


NOTES

12 Juillet. Retour. 9h 30, Visite de Clarbleb et sa suite au théâtre de l'opéra, à la Bibliothèque en présence de Lyc Lifar

22 Rentrée de l'Administration de l'Opéra

***Ил. 2.*** *Journal de l'Opéra. Запись от 1 июля 1940 года. С. 228.*

Очевидно, однако, что сотрудничество с завоевателями происходило, и его вдохновителем и инициатором не мог не являться Лифарь, не только сохранивший свой пост в Grand Opéra, но и фактически принявший управление всем театром в июне—июле 1940 года, в наиболее горячие времена, когда директор Opéra Жак Руше находился в эвакуации.

Марк Франко, автор развернутой статьи о многообразных связях Лифаря с нацизмом[1], подразделяет их на политические и собственно творческие. Они и стали в данном случае предметом интереса, который закономерным образом распространился на существование балетной труппы Grand Opéra в целом, прежде всего — на формирование ее репертуара. Уже на первых этапах исследования выяснилось, что соответственная история подробнее всего освещена специалистами начиная с 1941 года, с появления премьер Лифаря в период оккупации. Тогда как для театра, артистов, Парижа и его прессы — неизменного источника информации о событиях — значительные перемены ожидаемо наступили уже в 1939-м.

Прежде всего, в том году в Opéra прошла лишь одна балетная премьера (17 марта) — одноактный дивертисментный спектакль «Венецианская ночь» (La nuit vénitienne) по мотивам пьесы Альфреда де Мюссе в хореографии

[1] *Franko M.* Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation (1940—1949) // Vingtième Siècle. Revue d'histoire. 2016. Vol. 4. № 132. P. 27—41.

Лисет Дарсонваль[1]. Лифарь — автор около двухсот сочинений, справедливо признаваемый наиболее плодовитым балетмейстером XX столетия, — тогда не отметился новой постановкой, хотя и «Венецианская ночь» вполне соответствовала форме и стилю, насаждаемым в Opéra художественным руководителем. На протяжении 1930-х годов каждый из «больших балетных вечеров», за появление которых в парижской афише столь упорно ратовал Лифарь, представлял собой последование двух-трех небольших балетов дивертисментного типа в рамках давно апробированной и пока хорошо памятной дягилевской модели представления.

В списке произведений Лифаря подобные зрелища составляют подавляющий процент, различаясь между собой прежде всего большей или меньшей спаянностью эпизодов и картин внутри сюжетов, удаленностью от материнской дивертисментной схемы. Вторым специфическим качеством является яркость выразительных приемов, их острохарактерность вплоть до гротесковости, позволявшая хореографу эксплуатировать собственное дарование лицедея. Из рецензий, отметивших его спектакли, стоит привести две.

Первая написана на премьеру балета «Салат» (Salade)[2], некогда (1924) придуманного Леонидом Мясиным. Постановка Лифаря, прошедшая в Opéra 13 февраля 1935 года, стала наиболее гармоничным прочтением этого сочинения. Как и в большинстве других своих спектаклей, хореограф придумал главную партию для себя; судя по оценкам специалистов, это обстоятельство оказалось ключевым для успеха зрелища.

<...> Пересекая всю сцену огромным прыжком, постоянно меняя свой облик, Полишинель-Лифарь прятался, появлялся там, где его не ждали, ползал, прыгал, убегал на четвереньках, чтобы скрыться от разгневанного отца, и все это с неиссякаемым воодушевлением и фантазией. После хорошо разыгранного фарса он беззвучно смеялся, наблюдая за забавными недоразумениями, которые возникали, и радостно поерзывал под своим большим традиционным нарядом. Он был везде и нигде. Он принимал участие во всем. Он проскальзывал сквозь ряды, подражал высокомерным манерам и тяжелой походке командира и на наших глазах надевал форму, предназначенную для того, чтобы обмануть отца предполагаемой невесты. <...> Его переодевания, его игра были в совершенно «пульчинелльном» стиле. Надев женское платье, он флиртовал с претенциозным кавалером и с большим жеманством исполнял манерный танец. Затем он внезапно снимал маску, убегал и оставлял своего обманщика в ярости. Или, восхищаясь хорошенькой девушкой, он танцевал с ней паде-де, поворачивая вытянутую ногу, держа ее, как драгоценную игрушку. Счастливый финал был отмечен ансамблевым танцем с впечатляющими хореографическими

[1] *Лисет Дарсонваль* (урожд. Алис Андре Мари Перрон; Lycette Darsonval, née Alice Andrée Marie Perron; 1912—1996) — балерина, хореограф, педагог, ведущая солистка труппы (во второй половине 1930-х) и первая танцовщица (этуаль) Opéra (с 1940).

[2] Тип представления dell'arte, называемый Insalata, можно перевести и как «винегрет», то есть «куча мала», где намешано всего понемножку.

фигурами: кордебалет занимал всю сцену, а Полишинель появлялся из центра разных групп, подпрыгивая, словно под воздействием какой-то магической силы. Лифарь в высшей степени владеет мастерством и фантазией в сочинении финальных танцев, всегда неожиданных и новых по замыслу, которые придают его балетам блестящий заключительный аккорд[1].

Во второй рецензии отмечена премьера 14 декабря 1936 года в Театре Елисейских Полей хореографического дивертисмента «Прогулки по Риму» (Promenades dans Rome), возникшего на основе одноименных заметок Стендаля.

<...> В беззаботной атмосфере прекрасного осеннего утра Беппо и его невеста Марина обучают детей танцу сальтарелла. Прибывает забавная парочка английских туристов в сопровождении юных Джеймса и Арабеллы. Их приглашают весело отпраздновать сбор винограда в тени виллы д'Эсте, и вскоре мы снова встречаем всех в Ти́воли. Идиллии, па-де-катр, фарандолы, тарантеллы, которые внезапно прерываются появлением разбойников. Не колеблясь, они нацелились на перепуганных англичан и повели их в самое сердце римской провинции. Международные осложнения не могли бы не возникнуть, если бы по случайности заключенные не были освобождены, а похитители схвачены. Возвращаемся в Рим, где многочисленные праздники вскоре заставят нас забыть об этой невинной неприятности. Снова тарантелла, снова сальтарелла, и занавес опускается под всеобщую радость[2].

Разумеется, среди подобных постановок были и немногочисленные исключения: драматический двухактный балет-пантомима «Харнаси» (Harnasie, премьера 27 апреля 1936), героический балет «Александр Великий» (Alexandre le Grand) в трех действиях с прологом и эпилогом (16 июня 1937), танцевальная трагедия «Ориана и принц любви» (Oriane et le Prince d'Amour, 7 января 1938), возобновления «Жизели» и «Лебединого озера» для специально приглашенной советской звезды Марины Семеновой (соответственно 10 и 22 января 1936).

В афишу 1939 года входили балеты:

Лифаря — «Творения Прометея» (Les Créatures de Prométhée, 30 декабря 1929), «Икар» (Icare, 9 июля 1935), «Прогулки по Риму», «Александр Великий», «Ориана и принц любви», «Аделаида, или Язык цветов» (Adélaïde ou le langage des fleurs, 28 декабря 1938);

Альбера Авелина[3], работавшего тогда в составе труппы театра, — «Гризи» (La Grisi, 21 июня 1935), «Эльвира» (Elvire, 8 февраля 1938), «Рожде-

[1] *Sazonova J., Laurent J.* Serge Lifar. Rénovateur du Ballet Français (1929—1960). Paris: Buchet-Chastel, 1960. P. 93—94.

[2] *Ibert J.* Concerts. „Promenades dans Rome" à l'Opéra // Marianne. 1936. 30 Décembre. P. 5.

[3] *Альбер Авелин* (Albert Aveline; 1883—1968) — танцовщик, хореограф, педагог, штатный постановщик Opéra во второй половине 1930-х.

ственские игрушки» (Les Santons, 18 ноября 1938), «Пир паука» (Le Festin de l'araignée, 1 мая 1939)[1];

Лео Стаатса[2] — «Сян-Синь» (Siang-Sin, 1924, возобновление 16 июня 1939) и «Прялка Армора» (Le Rouet d'Armor, 24 января 1936);

Лисет Дарсонваль — «Венецианская ночь»;

и, конечно, классика Михаила Фокина — «Дафнис и Хлоя» (8 июня 1912) и «Видение розы» (19 апреля 1911).

Традиционно сохраняли свои позиции «Жизель» (в данном случае в постановке Лифаря) и «Коппелия» (27 марта 1936 в возобновлении Авелина) — наиболее востребованный на французских сценах балет на протяжении как минимум первой половины XX столетия. «Серьезными» сюжетными вкраплениями в ряду более легкомысленных зрелищ стали хореографическая легенда «Прялка Армора» в двух действиях с солистами и хором и танцевальная трагедия «Ориана и принц любви» в двух действиях с пением — две представительницы *трагедии на музыке*, коренного французского театрального жанра.

Один месяц 1939 года — февраль — прошел вообще без балетных представлений, зато летом, в преддверии подступавшей беды, они активизировались и продержались до 25 августа, после чего наступил перерыв до 16 ноября. В первой половине 1940-го в репертуаре появились «Сидалис и сатир» (Cydalise et le Chèvre-pied) Стаатса после длительного перерыва (премьера 15 января 1923) и, наконец, новое сочинение — «Между двумя раундами» (Entre deux Rondes) Лифаря, двухактный хореографический дуэт (24 апреля). В целом же афиша не претерпела изменений, которые можно было бы напрямую связать с идеологическим давлением.

Подобная ситуация сохранялась и в бытовании оперной части театра.

В 1930-е здесь традиционно шли произведения французских авторов, в частности: «Фауст» Ш. Гуно (1859[3]) — неизменный всегдашний хит, по числу спектаклей на порядок обгонявший даже «Коппелию» (1870)[4], «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (1877), «Таис» Ж. Массне (1894), «Ромео и Джульетта» Гуно (1867), «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907), «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза (1846), «Испанский час» М. Равеля (1911), «Медея» Л. Керубини (1797), «Кастор и Поллукс» Ж.-Ф. Рамо (1737). В иностранную классическую часть репертуара входили, помимо опер Дж. Верди «Риголет-

[1] Премьера этого балета в хореографии Л. Стаатса состоялась 3 апреля 1913 года в парижском Théâtre des Arts.

[2] *Лео Стаатс* (Léo Staats; 1877—1952) — танцовщик, хореограф, педагог, художественный руководитель труппы Opéra (1919—1926).

[3] Для оперных сочинений, как и для балетных, в скобках указаны даты премьер.

[4] В «Journal de l'Opéra», а также кое-где в газетах имеются четырехзначные числа представлений оперы «Фауст» и трехзначные — балета «Коппелия». Так, к январю 1939 года эта опера прошла не менее 2084 раз, балет — около 490.

то» (1851), «Травиата» (1853) и «Аида» (1871), «Дон Жуан» (1787) и «Волшебная флейта» (1791) В. А. Моцарта, «Фиделио» Л. ван Бетховена (1814), «Электра» (1909) и «Кавалер розы» (1911) Р. Штрауса и, разумеется, сочинения Р. Вагнера — тетралогия целиком (1876), «Летучий голландец» (1843, в парижской интерпретации «Корабль-призрак», Le Vaisseau fantôme), «Лоэнгрин» (1850), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868, Maîtres du chant de Nuremberg), «Тристан и Изольда» (1865), «Парсифаль» (1882). Судя по вариантам названий и оговоркам некоторых рецензентов, большинство иностранных опер (в том числе Вагнера и Р. Штрауса) исполнялось на французском языке.

Несмотря на то что произведения, имманентно содержащие вербальный текст, при любых идеологических ограничениях привлекают приоритетное внимание по сравнению с произведениями, в которых такой текст отсутствует, после открытия сезона Grand Opéra в августе 1939 года оперная афиша оставалась примерно в том же положении, что и ранее.

Репертуарные перемены начались не сразу. Только в марте 1941 года в Opéra стали устраивать специально для оккупантов гала-представления с участием певцов и дирижеров известных немецких театров (в частности, Г. фон Караяна 22 мая). Число показов сочинений Вагнера и Р. Штрауса возросло. В сентябре в Париж была перевезена берлинская постановка оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса-младшего (1874).

В процентном соотношении оперные представления Grand Opéra и в августе и ноябре 1939-го, и позднее преобладали над балетными. В 1940 году причиной стали в том числе гастроли балетной труппы в Испанию, продлившиеся (если считать время в пути) с 8 мая по 10 июня. Об этой поездке мало что известно, хотя она важна и является законной составляющей длительной и славной гастрольной истории труппы в принципе.

С 18 мая по 7 июня в Барселоне, Мадриде и Бильбао было показано 13 спектаклей, охвативших восемь балетов. О хореографах Opéra речь шла выше, здесь же стоит добавить имена композиторов, почти сплошь французов: «Жизель» А. Адана, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Александр Великий» Ф. Гобера[1] (на материале его симфонической сюиты «Надписи на городских воротах»), «Между двумя раундами» М. Самюэля-Руссо, «Коппелия» Л. Делиба, «Кастор и Поллукс» Ж.-Ф. Рамо (дивертисменты оперы), «Эльвира» Д. Скарлатти (в аранжировке Ролан-Манюэля), «Пир паука» А. Русселя, а также очередная «Сюита танцев» в постановке Ивана Хлюстина[2] на музыку Ф. Шопена.

[1] *Филипп Гобер* (Philippe Gaubert; 1879—1941) — флейтист, педагог, композитор и дирижер, музыкальный руководитель (с 1919) и помощник директора (с 1940) Opéra.

[2] *Иван Николаевич Хлюстин* (1862—1941) — танцовщик, хореограф, педагог, постановщик (с 1909) и художественный руководитель труппы (1911—1914) Opéra, балетмейстер и репетитор труппы Анны Павловой (1911—1931).

В мужской части труппы находилось девять артистов: три первых танцовщика — помимо Лифаря, это Серж Перетти[1] и Поль Губе[2]; а также солист Николя Ефимов[3] и три студента Школы при театре — Жан Бабиле[4], Жан Гелис[5] и Ролан Пети (в тех гастролях им усилили кордебалет, а на премьере «Любви-волшебницы» (L'Amour sorcier) 26 января 1943-го в Opéra он уже танцевал Кармело).

Женская часть, не пострадавшая от военного призыва, включала этуалей Камиль Бос[6], Соланж Шварц[7], Мари-Луиз Дидион[8], ведущих солисток Сюзанн Лорсия[9] и Лисет Дарсонваль, танцовщицу Женевьев Кергрист[10] (ил. 3). К сожалению, имена остальных персон точно установить не удалось именно по причине широкого выбора и связанной с ним необходимой проверки каждой артистки.

Исследовательница Флоранс Пудру, специально занимавшаяся историей балетных гастролей труппы Grand Opéra, отметила, что

В поездке участвовал делегат [французского] Министерства пропаганды. Мадридская пресса вспоминала Дягилева, чья труппа часто выступала в Испании, и обратила внимание на одного из его последователей, Лифаря. Визит, состоявшийся в сопровождении дирижеров [Л. Фурестье[11] и Ж.-Э. Шифера[12]], представителя дирек-

[1] *Серж Перетти* (Serge Peretti; 1905 или 1910—1997) — ведущий солист (с 1930) и первый танцовщик (этуаль, с 1941), профессор балетного класса (1962—1970) Opéra.

[2] *Поль Губе* (Paul Goubé; 1912—1979) — артист, хореограф, педагог, первый танцовщик (этуаль) Opéra (1933—1942).

[3] *Николай Павлович Ефимов (Эфимов)* (Nicolas Efimoff) — ведущий солист и мимист Opéra (с 1931).

[4] *Жан Бабиле (урожд. Гутман)* (Jean Babilée, née Gutmann; 1923—2014) — артист театра и кино, хореограф, танцовщик Opéra (1942—1943), первый танцовщик труппы Р. Пети Ballets des Champs-Élysées (1945—1950).

[5] *Жан Гелис* (Jean Guélis; 1923—1991) — артист театра и кино, хореограф, танцовщик Opéra в первой половине 1940-х.

[6] *Камиль Бос (урожд. Маршан)* (Camille Bos, née Marchand; 1893—1976) — артистка, педагог, первая танцовщица (этуаль) Opéra (с 1925), одна из первых партнерш Лифаря с начала 1930-х.

[7] *Соланж Шварц* (Solange Schwarzs; 1910—2000) — первая танцовщица театров Opéra Comique (1932—1937), Grand Opéra (1937—1945), Ballets des Champs-Élysées (1945—1949), одна из любимых партнерш Лифаря.

[8] *Мари-Луиз Дидион* (Marie-Louise Didion; 1905—1993) — первая танцовщица Opéra (с середины 1930-х).

[9] *Сюзанн Лорсия* (Suzanne Lorcia; 1902—1999) — артистка, педагог, танцовщица (с 1918) и ведущая солистка (1931—1950) Opéra.

[10] *Женевьев Кергрист* (Geneviève Kergrist; 1916—?) — балерина и педагог, танцовщица Opéra (с середины 1930-х).

[11] *Луи Феликс Андре Фурестье* (Louis Félix André Fourestier; 1892—1976) — виолончелист, дирижер, композитор, педагог, основатель (наряду с Э. Ансерме и А. Корто) Парижского симфонического оркестра (1928), главный дирижер Opéra (1938—1965).

[12] *Жозеф-Эжен Шифер* (Joseph-Eugène Szyfer; 1887—1947) — дирижер, композитор, руководитель оркестра Opéra (1920—1944 с перерывами).




***Ил. 3.*** *И. Шовире, Ж. Кергрист и Л. Дарсонваль (фотография Э. Роже-Виолле (Hélène Roger-Viollet), 1937)*

тора оперы [Ф. Гобера] и французского консула, носил официальный характер. Более того, в качестве исключительного шага Лифарь, Гобер и Авелин дали интервью газете «Эль Алькасар»[1]. Судя по сообщениям пресс-службы Opéra, эстетическая задача заключалась в том, чтобы вписать балет Парижской оперы в наследие Дягилева, одновременно отдавая должное французским истокам классического танца, возрожденного русскими[2].

Сочувственный по отношению к русским артистам тон текста, написанного в тогдашнем Париже для Франкистской Испании, остается очередной нетривиальной деталью этой истории.

И в принципе отношение «новой» парижской власти к представителям русской нации было тогда отнюдь не таким прямолинейным, как это нередко представляется сейчас. Неутешительным в большинстве выводам исследователей стоит противопоставить хотя бы тот факт, что в августе и сентябре 1940-го в Grande Salle Pleyel почти ежедневно давала спектакли труппа «Русский балет» — одна из тех, что расплодились в качестве наследия триумфальных дягилевских инициатив. Какие конкретно артисты входили в этот коллектив, для настоящих целей неважно. Достаточно того, что реклама его выступлений — «Половецких плясок», «Видения розы», «Сорочинской яр-

[1] *Huarre J. de.* Hablando con Serge Litar, Aveline y Goubert <sic!> // El Alcázar (Madrid). 1940. 29 de mayo. P. 3.

[2] *Poudru F.* Les tournées du Ballet de l'Opéra de Paris au temps de Lifar. P. 96.




***Ил. 4.*** *Объявление в газете «Paris-soir» от 20 августа 1940 года. С. 2*

марки», «Венского леса», русских и цыганские танцев — красовалась в соответственных разделах парижских газет (ил. 4).

9 июня 1940 года поезд, перевозивший артистов труппы Opéra из Испании во Францию, последним получил разрешение пересечь границу перед ее закрытием. 10 июня произошло вступление Италии в войну, 11 июня перестал работать театр Grand Opéra, 13 июня немецкие войска вошли в Париж. Балетная труппа сразу по возвращении была распущена, однако ненадолго: уже 1 июля 1940-го Лифарь встречался с Геббельсом в своем родном театре. И действительно, сезон 1940/41 года был официально открыт 24 августа, а собственно балетный — 28 августа 1940-го. На это представление, включившее привычные «Коппелию», «Между двумя раундами» и «Александра Великого», Лифарь пригласил Геббельса письменно[1].

И далее афиша театра снова не претерпела изменений вплоть до 5 февраля 1941-го, когда состоялось возобновление «Сильвии»[2], осуществленное Лифарем. После вынужденного творческого простоя хореограф продолжил работать со своей обычной плодовитостью. В Opéra за два с половиной года (до июля 1943-го включительно) было поставлено шесть его оригинальных балетов:

«Рыцарь и девушка» (Le Chevalier et la Damoiselle) в двух действиях с музыкой Ф. Гобера и

«Принцесса в саду» (La Princesse au jardin), хореографическая сказка в одном действии с музыкой Г. Гровле[3] (премьеры в один вечер 2 июля 1941),

[1] Публикацию этого письма, переданного Лифарем Геббельсу 21 августа 1940 года через руководителя немецкой военной администрации в Париже Отто Абеца, см.: *Franko M.* Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation. P. 135.

[2] Премьера балета «Сильвия, или Нимфа Дианы» (Sylvia ou la Nymphe de Diane) в хореографии Л. Меранта на музыку Л. Делиба состоялась 14 июня 1876 года в Palais Garnier.

[3] *Габриэль Гровле* (Gabriel Grovlez; 1879—1944) — пианист, концертмейстер, композитор, дирижер, музыкальный критик, педагог, директор Opéra (1914—1933), где дирижировал представлениями дягилевских «Сезонов» (1919).




***Ил. 5.*** *Афиша парижских представлений балета «Жоан де Зарисса» (автор И. Брайер (Yves Brayer), 1942)*

«Ромео и Джульетта» в одном действии с музыкой П. И. Чайковского (16 июня 1942 в Salle Pleyel),

«Образцовые животные» (Les Animaux modèles) в одном действии по мотивам басен Ж. де Лафонтена с музыкой Ф. Пуленка (8 августа 1942),

«День» (Le Jour), хореографическая поэма с музыкой М. Жобера[1] (23 июня 1943),

«Сюита в белом» (Suite en Blanc) в восьми картинах, дивертисмент из оперы Э. Лало «Намуна» (19 июня в Цюрихе и 23 июля 1943 в Opéra).

Из возобновлений, перенесений, редакций, которых у Лифаря тогда также прошло немало, пристального внимания исследователей удостоился «Жоан де Зарисса» (Joan de Zarissa), балет в четырех картинах на музыку Вернера Эгка, успешно показанный на родине (1941) и затем осчастлививший сцену Grand Opéra (10 июля 1942). Это сочинение остается одним из немногих немецких балетов, представленных здесь за всю историю существования (ил. 5).

В жестокой готической вариации на бессмертную тему «Дона Жуана» хореограф неоднократно превозносил прежде всего пафос и мощь сочинения Эгка:

Это музыка очень прочная, очень здоровая, очень сильная, очень экспрессивная, откровенно ритмичная и с ритмом, явно способствующим развитию танцевально-

[1] *Морис Жак Жозеф Эжен Жобер* (Maurice Jacques Joseph Eugène Jaubert; 1900—1940) — композитор театральной и киномузыки,

сти; более того, ее мелодическое и оркестровое богатство ежемоментно поддерживает хореографа и подчеркивает эмоциональность танца[1].

<...> Через хореографию «Жоана де Зариссы» я хотел пробудить мощный конструктивизм сегодняшней Германии, и воплощение этой коллективной силы сделало его наименее воздушным из всех моих последних балетов: элевация танцовщицы и работа на пуантах появляются лишь в отдельные моменты, в основном как контраст. «Жоан де Зарисса» раскрывает темную и зловещую сторону Средневековья через прямые, экспрессивные танцы[2].

Оставляя в стороне то обстоятельство, что ранее Лифарь терпеть не мог «больную» выразительность («драматическую гримасу») экспрессионизма и свое отношение высказывал публично, остается только заметить, что «Зарисса» получился в карьере артиста единственным в своем роде. Тяжелое, приземленное, внутренне неравноценное, мистически ориентированное сочинение, конечно, смотрелось как инородное в интерьерах Opéra, да и ныне является, пожалуй, одним из наименее востребованных сценой детищ Лифаря.

К этому уникальному опыту стоит добавить аттестацию хореографом двух иных его балетов «средневекового» направления — «Рыцаря и девушки» и «Принцессы в саду». По содержанию и смыслу это очень разные создания. Первое — рыцарское и пасторальное, скорее в духе «Метаморфоз» Овидия; в интервью Лифарь с увлечением рассказывал, как включил в партитуру подлинные куртуазно-галантные танцы XIII века[3]. Второе же — трагическая история смерти принцессы, с ожесточением уничтожившей прекрасный сад и затем задушенной ожившими цветами. Эта «метерлинковская» повесть, по идее, требовала оформления в ином стиле. Однако в том и другом случаях создатель акцентировал три сходные характеристики:

— академизм подхода к балетной лексике;

— доминирование танца над пантомимой:

Танцы достаточно богаты выразительными средствами, чтобы не было необходимости вводить эффекты, вытекающие скорее из драматического искусства, чем из чистого танца[4];

— «<...> значение, придаваемое рукам»[5];

[1] Un nouveau ballet à l'Opéra, *Joan de Zarissa* par Serge Lifar // Comœdia. 1942. № 54. 4 juillet. P. 3. Типографские выделения заголовков курсивом здесь и далее принадлежат цитируемым изданиям.

[2] *Ce que j'ai voulu évoquer dans „Joan de Zarissa"* par Serge Lifar // Le Matin. 1942. 10 juillet. P. 1.

[3] *Lifar S.* Le livre de la danse. Paris: Journal Musical Français, 1954. P. 174.

[4] Une saison de ballets à l'Opéra. *Mes futures créations* à l'Opéra par Serge Lifar // Comœdia. 1941. 28 juin. P. 4.

[5] *Lifar S.* Le livre de la danse. P. 174—175.

Мотив поникших, увядающих цветов передан [в «Принцессе в саду»] руками танцовщиц, свисающими, словно бутоны на концах стеблей[1].

Даже навскидку, при беглом чтении из этих описаний выступает совсем не тот Лифарь, что еще недавно создавал «прыгающие», динамичные, острохарактерные балеты в quasi-дягилевском стиле. С «влиянием» экспрессивного танца вроде бы понятно — историки отмечают преимущественный интерес идеологов Третьего рейха к этому виду балетного представления. А вот причины и пути «присвоения» академизма сложны и извилисты. Они коренятся в тех убеждениях хореографа, которые он высказывал еще во второй половине 1930-х — или вне связи с приверженностью нацизму, или, напротив, дальновидно предвидя его наступление.

В своей книге «La Danse: основные тенденции в академическом танце», завершенной в августе 1937-го и изданной в 1938 году, «Лифарь развивает трансисторическую и расовую теорию происхождения балета... также предлагает отказаться от термина „классический“ и заменить его на „академический“. В иносказательном смысле значение академизма не столько историческое, сколько концептуальное: его предложение возводит теоретические принципы классического танца к арийскому мифу»[2].

За десятилетия существования хореографии Лифаря принципами практического воплощения им этих (и других) теорий, как видно, интересовались в основном не балетные, а иные специалисты. И квалифицированных ответов на вопрос, каким образом в данном случае общие рассуждения могли повлиять на стиль и особенности хореографических полотен, пока нет. Эта тема остается открытой, как и иные, связанные с конкретными аспектами существования французского балета в годы немецкой оккупации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Головлёв А. И.* Парижская Опера между Оккупацией и Освобождением: от «сотрудничества» с Германией к Свободной Франции: Доклад, прочитанный 3 июня 2020 года в рамках лекционного курса «Вторая мировая: стороны света». URL: https://www.researchgate.net/publication/341881786_Parizskaa_Opera_mezdu_Okkupaciej_i_Osvobozdeniem_ot_sotrudnicestva_s_Germaniej_k_Svobodnoj_Francii (дата обращения: 05.05.2026).
2. *Ce que j'ai voulu évoquer dans „Joan de Zarissa“* par Serge Lifar // Le Matin. 1942. 10 juillet. P. 1.
3. *Franko M.* Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation (1940—1949) // Vingtième Siècle. Revue d'histoire. 2016. Vol. 4. № 132. P. 27—41.
4. *Huarre J. de.* Hablando con Serge Litar, Aveline y Goubert <sic!> // El Alcázar (Madrid). 1940. 29 de mayo. P. 3.

[1] Une saison de ballets à l'Opéra. P. 4.

[2] *Franko M.* Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation. P. 138.

5. *Ibert J.* Concerts. „Promenades dans Rome“ à l’Opéra // Marianne. 1936. 30 Décembre. P. 5.
6. Journal de l’Opéra. 1940. P. 217—239.
7. *Lifar S.* Le livre de la danse. Paris: Journal Musical Français, 1954. 226 p.
8. *Poudru F.* Les tournées du Ballet de l’Opéra de Paris au temps de Lifar (1930—1958) // Le répertoire de l’Opéra de Paris (1671—2009). Analyse et interpretation / Sous la direction de M. Noiray et S. Serre. Paris: École nationale des chartes, 2010. P. 91—101.
9. *Sazonova J., Laurent J.* Serge Lifar. Rénovateur du Ballet Français (1929—1960). Paris: Buchet-Chastel, 1960. 275 p.
10. Une saison de ballets à l’Opéra. *Mes futures créations* à l’Opéra par Serge Lifar // Comœdia. 1941. 28 juin. P. 1, 4.
11. Un nouveau ballet à l’Opéra, *Joan de Zarissa* par Serge Lifar // Comœdia. 1942. № 54. 4 juillet. P. 1, 3.

УДК 791.44 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_179

# Худсовет: цензор или помощник?

**ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЕДОРОВИЧ**
*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

*E-mail: poznin@mail.ru*

**Аннотация**

В начале 1990-х годов, согласно новой «базовой модели кинопроизводства», в России появилось большое количество студий и продюсерских центров, которые должны были осуществлять свою деятельность на принципах самоокупаемости. Однако в силу ряда обстоятельств российский кинематограф оказался убыточным, в результате чего потребовалась финансовая поддержка новых студий со стороны государства, что, к сожалению, не привело ни к усилению конкурентоспособности отечественного кино, ни к повышению художественного уровня фильмов, создаваемых на бюджетные средства. По мнению ряда авторитетных лиц, одной из мер, которые способствовали бы выходу российского кино из затянувшегося кризиса, могло стать участие в создании фильма редакционных и художественных советов. В статье рассматривается история появления такого института, как художественный совет, выполняемые им обязанности и возможность продуктивного функционирования подобного рода органа в современных условиях.

**Ключевые слова**

российский кинематограф, «Ленфильм», художественный совет, процесс кинопроизводства

**Для цитирования**

*Познин В. Ф.* Худсовет: цензор или помощник? // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 179—198.

# Artistic Council: Censor or Assistant?

**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*

**Abstract**

In the early 1990s, a large number of studios and production centres emerged in Russia according to the new 'basic model of film production'. They were expected to operate on a self-sustaining basis. However, due to a number of circumstances, the Russian film industry proved to be unprofitable, necessitating financial support for the new studios from the state. Unfortunately, this did not lead to an increase in the competitiveness of domestic cinema or an improvement in the artistic quality of films produced with public funds. According to several authoritative figures, one of the measures that could help Russian cinema emerge from its prolonged crisis might be the involvement of editorial

and artistic councils in film production. The article traces the history of the emergence of such an institution as the artistic council, its responsibilities, and the potential for the productive functioning of such an entity under contemporary conditions.

**Keywords**

Russian cinema, *Lenfilm*, artistic council, film production process

Четыре года назад отечественные кинокритики с тревогой констатировали: «По состоянию на 2022-й год, российское кино переживает сильнейший кризис за всю историю — первый со времен 1990-х и очень напоминающий те времена: кинотеатры простаивают, контента не хватает, коммерческие перспективы туманны»[1].

За минувшие годы финансовое положение отечественной киноиндустрии существенно поменялось в лучшую сторону — произошло это по двум причинам: 1) значительное ограничение в прокате фильмов зарубежного производства; 2) выпуск на экраны большого количества ремейков отечественных фильмов-сказок и иной кинопродукции с доминированием фантазийных сюжетов и широким использованием компьютерных технологий.

Что же касается художественного уровня российской кинопродукции, то пока что на экране не появилось фильмов, которые стали бы заметным кинематографическим явлением или вызвали, как говорили раньше, широкий общественный резонанс.

Видя, что спустя почти сорок лет так называемый «продюсерский кинематограф», успешно осваивающий миллиарды бюджетных денег, назад в казну возвращает отпущенные средства не столь часто, как хотелось бы[2], а художественный уровень большинства современных картин оставляет желать лучшего, ряд общественных деятелей и творческих работников всё чаще выступают сегодня с предложением возродить такой институт, как художественный совет, что, по их мнению, могло бы способствовать повышению требовательности к эстетическому и этическому уровню выпускаемых на экран картин.

Попробуем рассмотреть функции и роль художественного совета и насколько реальна идея возрождения деятельности художественных советов в условиях существующей сегодня практики финансирования кинопроизводства.

---

[1] *Афанасьев И.* Что происходит с российским кино и каким оно будет в ближайшие годы. URL: https://start.ru/journal/chto-proiskhodit-s-rossijskim-kino-i-kakim-ono-budet-v-blizhajshie-gody (дата обращения: 15.07.2026).

[2] Согласно данным, приводимым аналитиками портала Cinemaplex, из 218 фильмов, вышедших в 2025 году, сравнительно успешном для отечественного кино, только 14 картин смогли принести прибыль, провальные же фильмы принесли индустрии потери в 14 миллиардов рублей (А вы точно продюсер? Сколько российских фильмов окупилось в 2025 году. URL: / https://dzen.ru/a/aWYAgxoQo2kmvyEB (дата обращения: 25.07.2026)).

## К истории вопроса

Время появления художественных советов при киностудиях обнаружить не просто, но, судя по всему, создание их явилось последним шагом в организации системного контроля государства за качеством выпускаемой в стране кинопродукции. Учитывая то обстоятельство, что киноиндустрия в СССР полностью финансировалась из госбюджета, это было вполне логичным решением.

Вначале был сформирован Художественный совет при Комитете по делам кинематографии[1], который стал значимым элементом, влияющим на процесс планирования и создания отечественных фильмов. Случилось это в конце 1944 года, когда ни у кого не оставалось сомнений в скорой победе над фашизмом и уже можно было думать о восстановлении всех сфер жизни, включая культуру[2]. Членами Совета стали известные деятели советского кино и видные представители других видов искусств. В функции Совета входило: рассмотрение плана производства фильмов; анализ тематических планов; обсуждение готовых сценариев фильмов; просмотр и обсуждение материалов кинокартин, находящихся в производстве; оценка уже законченных в производстве фильмов. Все эти обязанности позже будут выполнять и художественные советы киностудий, которые начнут функционировать с конца 1950-х практически на всех киностудиях Советского Союза. На больших студиях, кроме общестудийного худсовета, обсуждавшего, как правило, уже готовую кинокартину либо сценарий на важную тему, начинают работать созданные при производственно-творческих объединениях (ПТО) редакционные и художественные советы, которые принимают участие в создании фильма на всех этапах кинопроизводства.

Чтобы понять роль худсоветов того времени в создании кинокартины, рассмотрим вкратце особенности их работы на примере «Ленфильма» 1960—1980-х годов, то есть того периода, когда окончательно сформировалась система участия различных организаций и структур, оказывающих реальное воздействие на процесс создания фильма.

В отличие от главной киностудии страны — «Мосфильма», «Ленфильм» выпускал в два раза меньше кинолент и располагал гораздо более скромными техническими и производственными возможностями. Но, может быть, именно это обстоятельство способствовало тому, что ленфильмовцы ощущали себя единым коллективом с особой творческой атмосферой. Не зря даже не склонный к коллективизму и не стремящийся к пониманию его творчества широким зрителем А. Сокуров, закончив ВГИК, мечтал о том, чтобы

[1] Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (КПДК) был создан 23 марта 1938 года (СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 81. Отд. I).

[2] Постановление СНК СССР «О художественном совете при Комитете по делам кинематографии». 5 сентября 1944 г. // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 915. Л. 99—101.

попасть на «Ленфильм»: «Мы понимали, что это большая удача — попасть в среду людей испытанных и умеющих дело свое делать. Во ВГИКе репутация „Ленфильма“ была великолепной, просто безукоризненной. <...> По крайней мере, наше поколение ценило „Ленфильм“ за какие-то особенные художественные качества, убедительность, незаскорузлость, настоящесть какую-то художественную»[1].

Известный кинодраматург Анатолий Гребнев, чьи сценарии были поставлены на разных студиях страны, отмечал разницу и в отношении к делу московских и ленинградских редакционных и художественных советов: «Ленинградцы были, пожалуй, более добросовестны, менее циничны, чем их московские коллеги. <...> Я всегда примечал в ленинградцах некую наивность, то есть способность серьезно относиться к тому, на что в Москве давно махнули рукой. Меня умиляли эти самые худсоветы, собиравшиеся в большой комнате на четвертом этаже по поводу заявки ли, готового ли сценария или просмотренного материала. Это был всегда ритуал. Приглашались стенографистки. Серьезные речи, серьезные лица, все в сборе. Давным-давно ничего подобного не было в Москве»[2].

В конце 1980-х художественные советы прекратили свое существование практически на всех киностудиях страны. В Постановлении Совета министров СССР от 18 ноября 1989 года «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии»[3] говорилось, что отныне «в целях обеспечения наиболее благоприятных условий для создания высокохудожественных произведений киноискусства» созданные новые кино- и видеостудии, «являясь объединениями творческих работников на основе общности мировоззренческих и эстетических взглядов, работают в условиях свободной творческой конкуренции, обладают полной творческой и хозяйственной самостоятельностью», и «все вопросы творческого характера решаются исключительно правлениями кино- и видеостудий».

Вспоминая охвативший кинематографическое сообщество перестроечный энтузиазм, сопровождаемый радужными надеждами на то, что разработанная в недрах Союза кинематографистов СССР новая «базовая модель кинопроизводства» приведет к немедленному созданию талантливых киноработ, востребованных широким зрителем, невольно вспоминается фраза, вложенная в уста персонажа фильма «Волга-Волга» с символично звучащей фамилией Бывалов: «А как хорошо начиналось!..» Тогда всем верилось в то, что как только появится возможность «говорить зрителю правду и только правду о наших днях, правду о существующих еще недостатках, противоре-

[1] Цит. по фонограмме фильма «Голоса в старых стенах» (реж. А. Поздняков, 2018).

[2] *Гребнев А. Б.* Записки последнего сценариста. М.: Алгоритм, 2000. URL: https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-posledn ego-scenarista/ (дата обращения: 27.07.2026).

[3] Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003. URL: https://csdfmuseum.ru/history/448 (дата обращения: 17.07.2026).

чиях, несовершенствах... когда зритель услышит с экрана то, о чем он говорит дома, в семье, размышляет на работе, он снова станет нашим заинтересованным соратником»[1].

Но одно дело — умозрительная, придуманная с помощью сомнительных советчиков лабораторная модель успешного функционирования самостоятельных, финансово и творчески независимых студий, а другое — реализация этой модели в условиях постоянно меняющейся действительности. Первый же кинорынок показал, что востребованность прокатчиками новой отечественной кинопродукции невысока. С каждым годом это будет становиться всё более очевидно.

Сегодня уже стараются не вспоминать о стержневой идее «базовой модели» — самоокупаемости созданных тогда многочисленных студий и продюсерских центров, — за истекшие десятилетия российский кинематограф основательно растерял своего зрителя и стал откровенно нерентабельной индустрией, которая выживает в основном за счет постоянной финансовой поддержки со стороны государства.

Одной из существенных причин отторжения зрителем отечественного кинематографа стало то, что энергичные авторы новой «модели кинопроизводства» не учли человеческий фактор, в данном случае — свойственный творческой среде эгоизм и стремление к самовыражению.

Итогом ложно понятой свободы творчества стало то, что в результате кинореформы самовыражением стали заниматься не только талантливые люди, но и сценаристы и режиссеры среднего уровня. Один из таких посредственных кинорежиссеров так и заявил однажды во всеуслышанье: «Я снимаю фильм для себя».

Напомним, что кино — это не только искусство, но и индустрия, требующая огромных средств для реализации художественной идеи, которые не только должны вернуться в результате зрительского (или, выражаясь рыночным языком, кассового) успеха, но и принести доход, необходимый для создания следующих фильмов.

Итогом протестных настроений, свойственных значительной части творческой интеллигенции и носивших до этого латентный характер, становится появление большого количества фильмов, в которых как протест против постулатов соцреализма начинает доминировать унылое, мрачноватое киноповествование без проблеска надежды. Известный киновед Е. Марголит, отмечая, что пафос художественного творчества в постсоветские десятилетия вылился в основном в осуждение прошлого и отражение неопределенности современного существования, считает, что главная причина доминирования депрессивного мироощущения в большинстве российских фильмов, претендующих называться искусством, — отсутствие в обществе ощущения пер-

[1] *Черных В. К.* «...И ничего, кроме правды» // Советский экран. 1986. № 5. С. 11.

спективы: «Мы существуем в истории. История, время так или иначе идут вперед, но мы лишились именно образа будущего. Мы не можем себе представить иной мир. Мы ощущаем себя в этом вечном квазинастоящем как в тюрьме. Это комплекс человека, сидящего в замкнутом пространстве. Причем, когда его убедили, что ничего за пределами этих стен уже нет. И это так давит на мозги, так разрушает личность»[1].

Как бы там ни было, результатом непродуманных кинореформ стало то, что «отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка»[2], столкнувшись с валом западной кинопродукции, бесконтрольно хлынувшей на экраны страны, оказалось неконкурентоспособным.

Единственное, чем со временем удастся в какой-то мере привлечь массового зрителя, — фильмы о победах советских спортсменов и советских ученых. Сегодня это место заняли ремейки любимых советскими зрителями фильмов-сказок, а также кинокартины фантазийного характера с широким использованием новых цифровых технологий.

Готовя кинореформу, ее инициаторы во многом опирались на опыт появившегося в период задуманных А. Косыгиным реформ Экспериментального творческого объединения (ЭТО) под руководством Г. Чухрая, просуществовавшего в рамках «Мосфильма» с 1965 по 1976 год. Целью его создания было внедрение принципов хозрасчета и, как следствие, прямая заинтересованность киногруппы в успехе у зрителя снимаемой картины. Эксперимент быстро доказал, что жанровое кино, созданное на высоком профессиональном и художественном уровне, пользуется успехом у са́мой широкой аудитории и способно приносить немалый доход государству и кинематографистам. Однако сложность автономного существования экспериментального объединения в рамках единого студийного организма; нарастающее в коллективе «Мосфильма» недовольство по поводу высоких доходов творческих работников ЭТО; появление Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 2 августа 1972 года, усилившего идеологический контроль, — эти и ряд других причин привели к тому, что в 1976 году объединение было закрыто[3].

Но то был *эксперимент*, доказавший, что отечественное кино может быть рентабельным, если оно будет учитывать особенности зрительского восприятия. В период же перестройки кинематографистам представилась возмож-

[1] *Марголит Е. Я.* Почему я ненавижу нынешнее кино. URL: https://vk.com/wall-37496979_49 (дата обращения: 01.08.2026).

[2] *Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969—2005 гг.). М.: Канон+, Реабилитация, 2009. С. 185.

[3] Подробнее об этом в статье: *Марков Н. А.* Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965—1976 гг. // Genesis: исторические исследования. 2018. № 1. С. 102—111.

ность создавать всё, что они хотят, безо всяких цензурных и эстетических ограничений.

Значительная часть кинематографистов, считая, что при государственном планировании им недоплачивали за их труд, принялись использовать зарождающиеся в 1990-е годы рыночные отношения для улучшения собственного благосостояния, не брезгуя порой ничем.

Писатель Всеволод Бенигсен в романе «ВИТЧ»[1] изобразил подобного рода ситуацию в гротесковой форме: там, по сюжету, в конце 1990-х годов, в порядке эксперимента, группу творческой интеллигенции советского периода поселяют на специально отведенной территории, где им предоставляется полная свобода творчества. Эксперимент заканчивается тем, что никому из этих «творцов» так и не приходит в голову ни одной оригинальной художественной идеи, зато они активно решают вопросы собственного комфорта и благосостояния.

К сожалению, в реальности никому из инициаторов перехода на новую «модель кинопроизводства» не пришло в голову провести вначале, как в романе В. Бенигсена, эксперимент лишь с одной из киностудий, чтобы понять, во что это выльется, — реализация умозрительной «модели» стала обязательной *для всех киностудий* страны. В результате идеализм инициаторов кинореформ вкупе с их некомпетентностью в вопросах экономики обернулся на практике меркантилизмом части творческих работников, не особо щепетильных в вопросах этики и морали. Многие руководители новых творческих студий стали заботиться не о том, как вывести из кризиса отечественный кинематограф, а о комфортном существовании своем и своих друзей — «кто-то бесцеремонно пропихивал в штат студий своих не самых способных учеников, кто-то радел за близкого коллегу, давно и безнадежно растерявшего свои кондиции»[2]. Назначенный исполняющим обязанности главного редактора Киностудии имени М. Горького Эдуард Успенский в письме в Комиссию партийного контроля МГК КПСС в конце 1987 года с удивлением и возмущением констатирует: «На студии процветает атмосфера делячества и протекционизма, многими руководителями движут личные интересы, а не интересы студии», что «происходят злоупотребления... <...> Исчезают материальные ценности. В штат принимаются работники не по деловым качествам, а по личным связям»[3].

Но самое печальное — почти никто из отечественных кинематографистов и не стремился особо конкурировать с хлынувшей на экраны зарубежной продукцией, стремясь создать фильмы, способные вызвать интерес зрителя. В итоге новое русское кино, в котором доминировал монохромный взгляд на

[1] *Бенигсен В. М.* ВИТЧ. М.: АСТ: Астрель, 2011.

[2] *Фомин В. И.* Летопись. Год 1986 // СК-Новости. 2022. 24 окт. № 420.

[3] *Фомин В. И.* Летопись. Год 1987 // СК-Новости. 2026. 27 июля. № 7—8 (465—466).

прошлое и настоящее страны (что не без основания получило в народе название «чернухи»), постепенно лишилось широкой киноаудитории. Таков был «неожиданный и печальный парадокс разразившейся кинoперестройки: избавившись от намордника цензуры и ненавистной начальственной руки, муза отечественного кино заодно избавилась и от своего зрителя. Если в прежние времена на „полку“ отправлялись лишь „избранные“ фильмы, то теперь на „полке“ оказалось чуть ли не все отечественное кино разом»[1].

## Худсовет как цензор

Но вернемся к вопросу о том, насколько в доперестроечный период деятельность художественных советов влияла на качество литературной основы и ее кинематографического воплощения.

Многие современные исследователи склонны трактовать институт худсоветов как некий *идеологический фильтр*, задачей которого было бдительно следить за тем, чтобы на экран не проникло ничего, что бы противоречило спущенным сверху идеологическим установкам. Показательна в этом смысле недавняя статья профессора факультета языков Средневековья и Нового времени Оксфордского университета Катрионы Келли «Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи»[2], в которой создание кинокартин на «Ленфильме» представлено именно как «процесс фильтрации», насчитывающий минимум 12 самостоятельных этапов, что, по мнению автора, было одной из причин пьянства в среде ленинградских кинематографистов 1970-х годов.

Оставив в стороне проблемы алкогольной зависимости, заинтересовавшие профессора филологии, отметим лишь, что при любой социальной системе в кинематографе был и будет орган, «выполняющий функции организации, контроля, инициации и координации на всех этапах кинопроизводства»[3]. В СССР эти функции выполняли государственные структуры, в странах с рыночной экономикой — продюсеры.

Достаточно вспомнить историю создания легендарного голливудского фильма «Унесенные ветром», где процесс кинопроизводства постоянно и въедливо контролировался продюсером Дэвидом Селзником: для адаптации одноименного романа в сценарий на разных этапах переработки ли-

[1] *Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиборова О. П.* История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат: Отчет о научно-исследовательской работе. М.: Минкульт РФ: ВГИК, 2012. С. 1454, 1455.

[2] *Келли К.* Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи // НЛО. 2018. № 4 (152). С. 58—93. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2018/4/period-zapoya-kinoproizvodstvo-v-leningrade-brezhnevskoj-epohi.html (дата обращения: 04.08.2026).

[3] *Покидко В. В.* Сущность механизма продюсирования в кинематографии // Петербургский экономический журнал. 2014. № 3. С. 50.

тературного оригинала им было подключено 16 авторов, включая знаменитого писателя Ф. Фицджеральда; пробы на роль главной героини продолжались два с половиной года, пока продюсера не устроила кандидатура Вивьен Ли; уже во время съемок фильма Селзник по разным причинам сменил трех режиссеров. Именно столь пристальный и действенный контроль способствовал тому, что картина вошла в золотой фонд мирового кино и до сих пор пользуется популярностью у зрителя. То есть достижение нужного результата происходит тогда, когда орган, контролирующий процесс создания фильма, компетентен в вопросах кинопроизводства и киноискусства, а также понимает, что хочет увидеть на экране зрительская аудитория.

В СССР, где был так называемый «режиссерский кинематограф» (то есть главной фигурой значилась фигура режиссера-постановщика), роль советчика и контролера, чье решение имело весомое значение, выполняли студийные редакционные и художественные советы, главной целью которых была ориентация на выпуск кинопродукции высокого профессионального и художественного уровня.

Практическая, повседневная работа, связанная с процессом создания кинопроизведения, велась *в производственно-творческих объединениях*. Здесь рассматривались заявки и выбирались наиболее интересные по тематике, по сюжету и выявлению новых типов и характеров персонажей.

Как и на всякой студии, на «Ленфильме» существовал постоянный «костяк» сценаристов, которые уже доказали свою творческую состоятельность, приняв участие в создании получивших известность картин. Сложнее было пробиться начинающим авторам. Как вспоминал известный кинодраматург Виктор Мережко, после окончания сценарно-киноведческого факультета ВГИКа он в течение двух лет безрезультатно пытался предлагать свои сценарные заявки на «Мосфильме», и лишь после рекомендательного письма мастера его курса И. В. Вайсфельда к главному редактору Первого объединения к Ф. Г. Гукасян творческая судьба начинающего кинодраматурга резко изменилась — редакторы «Ленфильма» оценили его умение создавать интересные, неоднозначные характеры и приняли к постановке его сценарий «Здравствуй и прощай» (реж. В. Мельников, 1972).

Немалую роль в деятельности художественных советов играла практика *тематического планирования*. Напомним, что слово «тема» в данном случае использовалось не в искусствоведческом понимании этот термина, а было тождественно, скорее, понятию «среда действия», то есть этой дефиницией обозначали социальный срез, профессиональное сообщество, место, где проживают герои картины, или время, в которое происходят события фильма (производственная, сельская, школьная, молодежная, историко-революционная тема, военная тема). Подобного рода планирование объяснялось тем, что Госкино следило, чтобы на киностудиях страны не было перекоса в ту или иную тематику.

Следствием подобной трактовки понятия «тема» стало то, что чиновниками Госкино и некоторыми членами худсоветов аналогичным образом нередко трактовалось и понятие *«типическое»*: конкретный герой фильма воспринимался как некий типичный представитель той или иной профессии. В статье Г. Мейстера о нелегком пути к экрану дебютного фильма С. Микаэляна «Разноцветные камешки» (1960)[1] приведены высказывания членов художественного совета Студии имени М. Горького о системе образов картины, свидетельствующие «об общем стремлении членов совета рассматривать образы исключительно как типические», и сказанная полушутя-полусерьезно членом худсовета режиссером С. Ростоцким фраза: «Не надо брать героя генерала или ученого, а управдома можно взять, так как это не повлечет за собой никаких неприятностей», потому что «процесс обобщения в художественном произведении обязательно происходит». В результате подобная трактовка понятия типического часто оборачивалось одномерностью образов.

Стенограммы художественных советов, на которых обсуждались фильмы, чей путь к экрану оказался сложен и извилист, свидетельствуют не столько о «цензурировании» сценария и фильма редколлегией Госкино или некоторыми студийными худсоветами, сколько о доктринерском, догматическом толковании понятия «соцреализм», при котором внимание уделялось прежде всего воспитательной роли искусства, в результате чего развлекательная, познавательная и эстетическая функции кино воспринимались настороженно. Причем, как это ни парадоксально, отношение к жанровому кино как некоему сегменту массовой культуры было присуще не только руководящими киноотраслью чиновникам, но и кинокритикам, находящимся в латентной оппозиции по отношению к киноруководству.

Таким образом, широко бытующее утверждение о выполнении художественными советами роли цензора и ограничителя творческих свобод требует существенного уточнения. По крайней мере на основании протоколов заседаний художественных советов «Ленфильма», без купюр записанных стенографистками, можно сделать следующий вывод: если со стороны студийных худсоветов и случались предложения цензурного характера, то это, как правило, происходило потому, что худсоветы вынуждены были учитывать возможные обязательные к реализации замечания со стороны киночиновников и партийных функционеров, негласным вектором деятельности которых в 1970-е годы стала известная фраза чеховского персонажа «Как бы чего не вышло». И хотя эти «поправки и замечания предугадать было невозможно — и, может, это даже и к счастью, поскольку избавляло в какой-то степени от внутренней цензуры: все равно не угадаешь, к чему придерутся»[2], тем не менее редколлегии и худсоветы старались свести к минимуму возможные

[1] *Мейстер Г. И.* «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С. Г. Микаэляна // Артикульт. 2024. № 4 (56). С. 69—83.

[2] *Гребнев А. Б.* Записки последнего сценариста.

претензии со стороны редакторов Госкино, зная по собственному опыту характер претензий со стороны высоких инстанций.

Вот лишь несколько историй, подтверждающих высказанный тезис.

В 1978 году известная своеобразным взглядом на мир режиссер Кира Муратова была приглашена на «Ленфильм» для постановки фильма «Познавая белый свет». И если художественный совет Первого объединении при обсуждении материала давал деликатно дружеские советы, которые К. Муратова с присущей ей категоричностью отвергала, то после мнения редакторов Госкино ситуация резко изменилась. Вот как описывает это сама Муратова: «...Так все начиналось радужно. Я думала — боже, какие здесь интеллигентные люди, не то, что у нас в Одессе, такие грубые и ничего не понимают в искусстве! Ну, начали снимать. Художественный совет смотрит и посылает в Москву все материалы. И вскоре, те же интеллигентные редакторы начинают говорить всё наоборот, и точно то же самое, что говорилось и в Одессе! Ведь руководство и идеология были одними и теми же!..»[1]

Другой случай такого же рода описан в книге воспоминаний Виталия Мельникова. Экранизируя имевшую читательский успех повесть ленинградского писателя Александра Житинского «Снюсь» (фильм вышел в 1983 году под названием «Уникум»), режиссер, прекрасно ощущавший природу юмора, в сценах снов, вызываемых обладающим уникальным даром героем по желанию персонажей, обострил кое-какие социальные моменты, развив тему свободы творчества. Снимавшиеся в фильме такие известные актеры, как И. Смоктуновский, Е. Леонов, Ю. Богатырев, Б. Брондуков, С. Садальский, охотно восприняли замысел режиссера и с удовольствием импровизировали, усиливая комичность происходящего на экране. Однако из-за различного рода опасений, после просмотра в Госкино, картину заставили радикально переделать. «Больше всего редакторы боялись снов. Они беспокоились о том, что зрители будут толковать эти сны вкривь и вкось, что они будут искать намеки на всякую антисоветчину и потом клеветать на нашу действительность. Словом, к снам они были беспощадны и удаляли их под всякими предлогами. В результате получился фильм про сны, но без снов. Картину попросту замучили»[2].

В приведенном фрагменте из воспоминаний В. Мельникова под словом «редакторы» подразумевается прежде всего редакционная коллегия Госкино; редакторы же и худсовет творческого объединения студии, чтобы спасти картину (иначе бы ее положили «на полку»), вынуждены были выполнять требования кинематографических начальников, стараясь при этом свести к минимуму художественные потери.

---

[1] Цит. по: *Еременко Е. Д.* Одесская киностудия и «Ленфильм»: редакторские практики (1960—1980-е гг.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 1. С. 49.

[2] *Мельников В. В.* Три попытки // Мельников В. В. Жизнь. Кино. СПб.: БХВ-Петербург, 2011. С. 301.

Еще более драматической оказалась судьба фильма Владимира Бортко «Блондинка за углом», который в первом варианте представлял собой блестящий образец социальной комедии. Ситуация со «сдачей» этого фильма в Госкино в 1982 году усложнилась тем, что в ноябре скончался Л. И. Брежнев, и чиновники не знали, как новое руководство будет реагировать на фильм, затрагивающий в сатирической форме такие волнующее общество вопросы, как культ потребительства, растущее социальное неравенство, отношение к науке и т. п. После долгого согласования мнений различных инстанций Госкино вынесло окончательный вердикт: убрать или до предела сократить сцены, показывающие мир тех, кто, имея возможность распределять материальные блага, способен был решать в обществе и более важные вопросы.

Желая спасти картину, руководство студии и худсовет, для того чтобы сохранить положенный стандарт продолжительности фильма, решил заполнить образовавшиеся после изъятия наиболее острых сцен лакуны вставками с пением Мироновым «комических куплетов», чтоб заодно смягчить социальную остроту фильма — в новом варианте происходящее в фильме должно было восприниматься как некая фантазия героя. Финал картины тоже был изменен: невостребованный в науке герой возвращался к своим исследованиям, а героиня, оставив торговое поприще, следовала за ним на Крайний Север.

В Ленинграде сложность прохождения фильмов через идеологические фильтры осложнялась еще тем, что практически каждая готовая картина непременно отсматривалась руководством Горкома и Обкома КПСС. О том, как проходила «приёмка» картины партийными органами Ленинграда, красочно описано в книге воспоминаний возглавлявшего студию в первой половине 1980-х Виталия Аксенова[1]. Особенно доставалось картинам, если в них без прикрас показывался быт Ленинграда или Ленинградской области. Так, прокат дебютного фильма В. Сорокина «Жил-был доктор», вызвавший положительные отзывы кинокритики, получил ограниченный прокат после того, как в докладе первого секретаря Ленинградского обкома Л. Н. Зайкова было сказано, что в Ленинградской области нет и быть не может такой деревни, как это показано в данном фильме.

## Худсовет как советчик и помощник

Несомненной положительной стороной деятельности редакционных и художественных советов киностудий было то, что они прилагали максимум

[1] *Аксенов В. Е.* Как стать директором «Ленфильма». Популярные, проверенные на себе ценные советы и рекомендации. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2017. С. 73.

усилий для того, чтобы найти интересный сценарий или обнаружить литературную основу для сценария в появляющихся в журналах новых рассказах, повестях и очерках современных писателей. Определенную часть кинопродукции составляли экранизации произведений писателей-классиков, темы и образы которых могли волновать современного зрителя.

На страницах научного исследования «„Ленфильм“: время перемен (1980—1990)» приводится ряд фрагментов из стенограмм заседаний художественных советов ПТО, свидетельствующих о том, с каким вниманием и ответственностью участники обсуждений подходили к оценке литературных и режиссерских сценариев, выбору актеров, отснятых эпизодов и в целом к процессу создания фильма[1]. Режиссер мог не соглашаться с предложениями коллег, потому что законченный вариант фильма только он видел в своем воображении, но ему крайне важно было ощущать, что работа идет в нужном направлении. Именно четкое определение направления и цели создания фильма и то, насколько для этого органичны, уместны и оригинальны художественные средства, было главной задачей деятельности худсоветов.

В этом плане показательна работа худсоветов Первого и Второго производственно-творческих объединений «Ленфильма». Художественным руководителем Первого объединения был И. Е. Хейфиц (впоследствии его сменит В. В. Мельников), главным редактором объединения — Ф. Г. Гукасян. Второе объединение возглавлял В. И. Трегубович, главным редактором ПТО был Д. М. Молдавский.

Сравнение деятельности двух этих ПТО интересно и продуктивно по той причине, что их художественные советы имели разную мировоззренческую позицию и разный взгляд на экранное искусство: Первое объединение было более склонно к новациям и творческим экспериментам, в то время как Второе ориентировалось прежде всего на широкого зрителя, учитывая его вкусы и запросы.

Подобная разница в целях и задачах создания фильма со всей очевидностью обнаруживалась, когда случалось так, что для выполнения плановых показаний объединение вынуждено было брать под свой контроль работу над сценарием и производством фильма, стилистика которого была эстетически чуждой основной части членов худсовета. Одна из таких ситуаций красочно описана в мемуарах Владимира Меньшова.

В начале 1970-х будущий оскаровский лауреат по рекомендации двух известных кинодраматургов основательно переделал для «Ленфильма» давно написанный и безнадежно устаревший сценарий А. Розена «Я служу на гра-

[1] «Ленфильм»: время перемен (1980—1990) / Отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. СПб.: Петрополис, 2023. С. 33—78.

нице», который был передан Первому ПТО, чтобы закрыть годовой тематический план недостающей «единицей».

Фильм уже стоял в тематическом плане студии, и его целью было в художественной форме показать особенности службы на границе. Тем не менее худсовет объединения не преминул воспользоваться возможностью показать, что ни тема фильма, ни ее художественное решение не соответствуют той высокой планке, которую определило для себя Первое объединение. «Мои коллеги-сверстники, — вспоминает Меньшов, — укоряли с такой надменностью, будто они познали высшую истину, а я совершенно отстал от моды, прогресса, передовых веяний в искусстве. Авербах и его друзья оттоптались по полной: „Чем вы вообще занимаетесь? Что за темы берете? Какими проблемами взволнованы? Как может современный интеллигентный человек заниматься такой ерундой?“» Завершает В. Меньшов описание этой словесной экзекуции горьким и точным замечанием: «А ведь мои критики наверняка были осведомлены, что сценарий необходим студии, что фильм „Я служу на границе“ закроет прореху в плане, даст им возможность самовыражаться, снимать „Монолог“, „Чужие письма“»[1].

Следует отметить, что этой фразой В. Меньшов точно определил «слабое звено» в программе отечественных кинореформаторов конца 1980-х годов, выкраивающих умозрительную идею «модели киноиндустрии», а именно отсутствие попытки найти решение сложной проблемы — как сочетать в работе новых независимых студий коммерческий фактор (то есть выпуск фильмов, востребованных массовым кинозрителем) с созданием произведений киноискусства (то есть фильмов, рассчитанных на восприятие эстетически подготовленной аудиторией и кинокритиками).

«Мина под кино закладывалась еще тридцать лет назад, — завершает свои размышления на эту тему Меньшов, — когда вышла на свет поросль молодых и небесталанных людей, абсолютно уверенных в том, что настоящие, серьезные вещи могут быть оценены только группой знатоков, а главным врагом такого искусства является так называемый массовый зритель»[2].

Развивая эту мысль, следует еще раз подчеркнуть, что в то время не только в среде киночиновников, но и кинокритиков и режиссеров было схожее отношение к жанровому кино и фильмам, пользующимся успехом у широкой зрительской аудитории. В стенограммах обсуждений фильмов детективного жанра или повествующих об экстремальных ситуациях можно встретить рекомендации уважаемых мэтров, которые более уместны при обсуждении психологического фильма или картины с философским подтекстом. Так происходило при обсуждении режиссерского сценария фильма «Штормовое предупреждение» (реж. В. Михайлов, 1981), материалов фильма «Та-

[1] *Меньшов В. В.* Судьба протягивает руку. М.: Эксмо, 2023. С. 275.

[2] Т.ам же. С. 281—282.

можня» (реж. А. Муратов, 1982) и других картин, где зрителя интересовал прежде всего интригующий сюжет, поведение персонажей и малознакомая ему среда действия, а члены худсовета того же Первого объединения давали режиссерам этих фильмов советы, уместные при анализе фильмов повествовательного характера или психологических драм.

Мы столь подробно остановились на проблеме разного подхода к целям и задачам создания фильма потому, что одним из существенных промахов кинореформаторов конца 1980-х было то, что, утверждая программы новых творческих студий, они совершенно не обращали внимания на то, как в этих программах сочетаются тематика, способная вызвать интерес широкой аудитории, и проекты, интересные лишь узкому кругу зрителей.

В результате, как уже было отмечено, большинство кинематографистов, услышав долгожданное словосочетание «свобода творчества», не пожелали осознать того, что свобода в киноискусстве может быть реализована лишь при наличии больших средств, которые заработает студия, а принялись заниматься малоинтересным зрителю самовыражением или зарабатывать на жизнь, получая вознаграждение не из средств, полученных от проката фильма, а от зарплат и гонораров, выплачиваемых в процессе производства картины.

## Художественный совет как адвокат зрителя

Кроме всего прочего, художественный совет творческого объединения был своего рода посредником между создателями фильма и его потенциальным зрителем. Фильм, как известно, создается в четко регламентированные и довольно сжатые сроки, и у кинематографистов нет возможности, как у писателей или художников, дистанцироваться на время от результатов своего творческого труда, чтобы через какой-то период взглянуть на него по-новому. Поэтому так важен посторонний, но при этом компетентный и дружественный взгляд на литературный и режиссерский сценарии, на выбор актеров, на художественное решение отснятой сцены и т. п. Этой цели и служили художественные советы ПТО, а также большой студийный худсовет, обсуждавший уже готовую картину.

Напомним, что на многих зарубежных киностудиях в свое время было принято (возможно, эта практика сохранилась и сегодня) показывать готовый вариант фильма в большом просмотровом зале, куда приглашалось большое количество людей самых разных профессий и разной социальной принадлежности. Это делалось для того, чтобы в зависимости от реакции этой аудитории продюсер и режиссер могли внести в картину соответствующие коррективы — сократить какие-то сцены, что-то доснять или переозвучить.

На «Ленфильме» на показ в большом кинозале очередного готового фильма приглашались не только члены студийного худсовета и творческие работники, но и сотрудники всех цехов и отделов. Это было важно, во-первых, для

того, чтобы все ощущали себя частью единого сообщества, делающего общее дело, а во-вторых, для того, чтобы сидящий в зале режиссер фильма мог почувствовать реакцию зрительского зала и сделать соответствующие выводы.

После такого показа устраивалось обсуждение картины членами Большого худсовета (это уже происходило в кабинете директора студии). В состав этого художественного совета входили ведущие творческие работники студии, известные деятели других сфер искусств, киноведы, критики, журналисты, а также, как тогда было принято говорить, «представители общественности» — известные рабочие и служащие. В случае необходимости (если принимался фильм военный, спортивный, биографический и т. п.) приглашались соответствующие консультанты.

В отличие от художественных советов творческих объединений, где обсуждение носило чаще всего сугубо конструктивный, прикладной характер, на Большом студийном худсовете затрагивались вопросы более общего порядка, что часто раздражало режиссеров фильма, отдавших немало сил тому, чтобы на экране было создано художественное пространство, максимально близкое к тому, что он задумывал (как известно, процесс кино — это постоянные компромиссы идеологического, творческого и производственного характера). Эти ощущения точно передал известный режиссер Игорь Масленников: «Приходят люди, смотрят твой фильм вполглаза, потом умничают пару часов и красуются друг перед другом. И ведь будучи златоустами вполне могут заморочить твою буйную голову. А ты сидишь и как дурак ждешь от этих авторитетных мастеров откровений и добрых советов»[1]. Но тот же И. Масленников в своих воспоминаниях признает, что польза от обсуждений фильма столь разнородным составом, несомненно, была, и состояла она в том, что высказанные разными людьми мнения фактически передавали в той или иной степени характер восприятия фильма будущей аудиторией, и режиссер, выслушав различные мнения, мог по-новому взглянуть на созданное им произведение, с которым он сроднился за истекший период времени, и в случае необходимости что-то прояснить, сократить или добавить.

## Нужен ли худсовет сегодня?

Итак, из краткого анализа деятельности художественного совета можно сделать вывод: мнение о том, что данный институт выступал в функции цензора и идеологического фильтра, не совсем соответствует действительности. Основной его функцией было помочь режиссеру в его работе над фильмом, дать совет, как сделать какую-то сцену или эпизод более выразительными. «Мне кажется, что худсовет „Ленфильма“ был, в самом лучшем смысле этого слова, демократической организацией. Потому что там не убивали. Даже

[1] *Масленников И. Ф.* Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. С. 65—66.

если была картина слабая, мэтры, входившие в состав худсовета, могли, скажем, устроить не то чтобы выволочку, но хорошо, интеллигентно поучить. Рассказать, как нужно экранизировать классику, как нужно работать с детьми (если это был детский фильм) и т. д. Не было судов, интонация товарищества, художественной солидарности превалировала...»[1] Думается, в этих словах бывшего редактора Первого ПТО, а сегодня известного писателя Михаила Кураева не только звучит ностальгия, но и довольно точно передана суть работы компетентного, доброжелательного и вместе с тем требовательного худсовета.

Что же касается возрождения такого института, как худсовет, то М. Кураев считает, что это так же нереально, как возрождение былого «Ленфильма»: «Когда говорят: „Возродим «Ленфильм»“ — не возродить этого уже никогда. Потому что „Ленфильм“ — это люди. А этих людей больше нет...»[2]

Мнение о том, что созданию фильмов высокого художественного уровня способствовала общая творческая атмосфера, царившая на «Ленфильме», высказывали и многие режиссеры, операторы и художники, успевшие поработать на студии 1970—1980-х годов, и, думается, дело тут не только в ностальгии, но и в понимании того, что у отечественных кинематографистов все-таки совсем иной менталитет, чем на Западе.

Конечно, в том виде, как это было при государственной системе управления культурой, художественные советы вряд ли возродятся, и дело тут не только и не столько в конкретных людях, но прежде всего в существующей уже три десятилетия новой «базовой модели кинопроизводства», в которой решающая роль на всех этапах создания фильма принадлежит продюсеру. Большинство же неизвестно откуда появившихся продюсеров слабо представляли себе, что такое кино, зато хорошо поняли, что от проката фильма они мало что получат (если прокатчики вообще возьмут продюсированный ими фильм), и стали заботиться в основном о том, как получить наибольшую прибыль *от процесса производства*, а не о том, как создать фильм, имеющий успех у зрителя. Они же, в силу того что редакционные и художественные советы были аннулированы, стали осуществлять контроль за качеством сценариев и процессом создания фильма.

Что же касается попыток создать картины, которые стали бы пользоваться успехом у зрителя, то они в основном были связаны с привлекательностью определенных жанров, то есть жанр использовался как приманка и «машины по добыванию эмоций»[3]. Однако большинство этих попыток не имели

[1] Из интервью М. Кураева для фильма «Сергей Микаэлян. Дороги судьбы» (реж. Т. Чистова, 2018). Видеоархив ООО «Студия ОКВ», Фонд «Ленинградское кино».

[2] Там же.

[3] *Арабов Ю. Н.* Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие по специальности «Драматургия». М.: ВГИК, 2003. С. 10.

успеха — ни при создании фильмов в успешно освоенных в советском кино жанрах (комедия, детектив, киноповесть), ни при освоении новых в российском кино, но давно освоенных на Западе жанров (хоррор, фильм-катастрофа, мюзикл, байопик).

Зрительского успеха удалось добиться лишь фильмам с доминированием фантазийного сюжета. Здесь сказалась общемировая тенденция — погружение читателя или зрителя в вымышленный мир как форма социального эскапизма, плюс интерес детской и молодежной аудитории к созданию виртуального мира с помощью современных компьютерных технологий. За последние три года в российском кино появилось большое количество различных ремейков, точнее, постмодернистских переделок русских былин, сказок, а также популярных советских мультфильмов, созданных с широким применением этих технологий, содержание которых вызывает вполне справедливую критику.

Что же касается так называемого «авторского кино», на которое, согласно специальной графе, тоже выделяются бюджетные деньги, то здесь ситуация еще более прискорбная: подавляющее большинство отечественных «авторских картин» не представляют интереса ни для кинопрофессионалов, ни тем более для зрительской аудитории[1].

Реализованная на практике «базовая модель кинопроизводства» сегодня представляет собой, по сути, странный гибрид, сочетающий в себе принципы советской государственной системы (это, прежде всего, бюджетное финансирование многих фильмов, чего нет ни в одной капиталистической стране) и псевдорыночных отношений (поиск денег у частных инвесторов, а точнее, спонсоров, поскольку предприниматель, дающий деньги на создание фильма, заведомо знает, что он не только не получит прибыли, но и не вернет те средства, что отдал на производство фильма).

Наиболее реальным и честным выходом из сложившейся ситуации было бы четкое разделение отечественной киноотрасли на сегмент, финансируемый государством, и сегмент независимого кино, получающего средства от инвесторов и меценатов.

Что касается фильмов, создаваемых за счет бюджетных средств, то, по мнению известного режиссера и генерального директора «Мосфильма» К. Г. Шахназарова, было бы разумным и целесообразным создать в рамках Минкульта единый орган, аккумулирующий госсредства на производство фильмов. Следствием этого стала бы отмена существующей ныне процедуры питчинга (такого нет ни в одной стране) и замена ее компетентной высокопрофессиональной работой редколлегии и художественного совета, сформированного из видных представителей творческой интеллигенции, киновед-

[1] См. об этом: *Познин В. Ф.* «Условное кино» как новая эстетическая парадигма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15. Вып. 3. С. 254—273.

дов и кинопрокатчиков, которые бы основательно анализировали потенциал отобранных сценариев и отвечали за качество создаваемых фильмов[1]. Учитывая уроки недавнего прошлого, прежде чем создавать такого рода структуру, вначале следует четко прописать функциональные обязанности редакционного и художественного советов и степень их ответственности за принимаемые решения.

Если такой эксперимент в течение пяти лет покажет свою продуктивность, то есть результатом его деятельности станет появление как фильмов, востребованных широкой аудиторией, так и фестивальных картин, осваивающих новые художественные средства экрана и новый киноязык, то можно будет считать его удачным и соответствующим национальному менталитету. В любом случае подобный эксперимент позволит понять, в каком направлении стоит проводить остро необходимые изменения в сфере киноиндустрии, чтобы эта отрасль была рентабельной и имела высокие достижения в области киноискусства.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВГИК — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова.

Госкино — Центральное государственное фотокинопредприятие.

КПДК — Комитет по делам кинематографии.

МГК КПСС — Московский городской комитет КПСС.

ПТО — производственно-творческое объединение.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

СЗ СССР — Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР.

СНК — Совет народных комиссаров.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003. URL: https://csdfmuseum.ru/history/448 (дата обращения: 17.07.2026).
2. *Аксенов В. Е.* Как стать директором «Ленфильма». Популярные, проверенные на себе ценные советы и рекомендации. 2-е изд. СПб.: Петрополис, 2017. 322 с.
3. *Арабов Ю. Н.* Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие по специальности «Драматургия». М.: ВГИК, 2003. 104 с.
4. *Афанасьев И.* Что происходит с российским кино и каким оно будет в ближайшие годы. URL: https://start.ru/journal/chto-proiskhodit-s-rossijskim-kino-i-kakim-ono-budet-v-blizhajshie-gody (дата обращения: 15.07.2026).
5. *Бенигсен В. М.* ВИТЧ. М.: АСТ: Астрель, 2011. 379 с.
6. *Гребнев А. Б.* Записки последнего сценариста. М.: Алгоритм, 2000. 364 с. URL: https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-poslednego-scenarista/ (дата обращения: 27.07.2026).

[1] *Курпяева О., Нечаев А., Шансков А.* Карен Шахназаров: Киноотрасли РФ нужен единый центр управления. URL: https://rg.ru/2016/05/15/karen-shahnazarov-kinootrasli-rf-nuzhen-edinyj-centr-upravleniia.html?ysclid=msgaz1viwf491147317 (дата обращения 10.08.2026).

7. *Еременко Е. Д.* Одесская киностудия и «Ленфильм»: редакторские практики (1960—1980-е гг.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 1. С. 46—53.
8. *Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969—2005 гг.). М.: Канон+, Реабилитация, 2009. 775 с.
9. *Келли К.* Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи // НЛО. 2018. № 4 (152). С. 58—93. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2018/4/period-zapoya-kinoproizvodstvo-v-leningrade-brezhnevskoj-epohi.html (дата обращения: 04.08.2026).
10. *Курпяева О., Нечаев А., Шанскова А.* Карен Шахназаров: Киноотрасли РФ нужен единый центр управления. URL: https://rg.ru/2016/05/15/karen-shahnazarov-kinootrasli-rf-nuzhen-edinyj-centr-upravleniia.html?ysclid=msgaz1viwf491147317 (дата обращения 10.08.2026).
11. «Ленфильм»: время перемен (1980—1990) / Отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. СПб.: Петрополис, 2023. 354 с., ил.
12. *Марголит Е. Я.* Почему я ненавижу нынешнее кино. URL: https://vk.com/ wall-37496979_49 (дата обращения: 01.08.2026).
13. *Марков Н. А.* Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965—1976 гг. // Genesis: исторические исследования. 2018. № 1. С. 102—111.
14. *Масленников И. Ф.* Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. 254 с.
15. *Мейстер Г. И.* «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С. Г. Микаэляна // Артикульт. 2024. № 4 (56). С. 69—83.
16. *Мельников В. В.* Жизнь. Кино. СПб.: БХВ-Петербург, 2011. 363 с.
17. *Меньшов В. В.* Судьба протягивает руку. М.: Эксмо, 2023. 544 с.
18. *Познин В. Ф.* «Условное кино» как новая эстетическая парадигма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15. Вып. 3. С. 254—273.
19. *Покидко В. В.* Сущность механизма продюсирования в кинематографии // Петербургский экономический журнал. 2014. № 3. С. 49—55.
20. *Фомин В. И.* Летопись. Год 1986 // СК-Новости. 2022. 24 окт. № 420.
21. *Фомин В. И.* Летопись. Год 1987 // СК-Новости. 2026. 27 июля. № 7—8 (465—466).
22. *Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиборова О. П.* История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат: Отчет о научно-исследовательской работе. М.: Минкульт РФ: ВГИК, 2012. 2759 с.
23. *Черных В. К.* «...И ничего, кроме правды» // Советский экран. 1986. № 5. С. 11.

УДК 791.43 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_199

# К репрезентации национального образа мира в кино (фильм «Иччи» К. Марсаана)

**СЫРЫСЕВА ДИАНА ЮРЬЕВНА**
*Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,*
*Институт мировой литературы имени А. М. Горького*
*Российской академии наук (Москва, Россия)*

*E-mail: syryseva97@mail.ru*

**Аннотация**

В фильме «Иччи» (2020) режиссера Костаса Марсаана национальный образ мира создается благодаря включению в киноповествование как образов духов, мифологических персонажей, легенд и преданий, так и картин природы. Ужасное начало в фильме связывается с особой атмосферой мест, в которых отсутствуют или присутствуют духи, вводится с помощью особых киноприемов (текст в тексте, параллельный монтаж), специфичного звукового ряда (звон колокольчика, детское хихиканье, звучание шаманского бубна).

**Ключевые слова**

национальный образ мира, якутский кинематограф, метафора, хронотоп, мифология, Костас Марсаан

**Для цитирования**

*Сырысева Д. Ю.* К репрезентации национального образа мира в кино (фильм «Иччи» К. Марсаана) // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 199—211.

# On the Representation of the National Image of the World in Cinema: The film *Ichchi* by Kostas Marsaan

**SYRYSEVA DIANA Y.**
*PhD (Philological Sciences), Senior Researcher, A. M. Gorky Institute*
*of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)*

*E-mail: syryseva97@mail.ru*

**Abstract**

The article focuses on the representation of the national (Yakut) worldview in cinema, taking the film *Ichchi* (2020), directed by Kostas Marsaan, as a case study. It outlines the key features of Yakut cinema, its development and position within the broader cultural field, notably its engagement with indigenous beliefs and conceptions of the world, including the veneration of spirits and a complex cosmological order. The features of the Yakut horror genre are analyzed in greater detail. In *Ichchi*, a distinctly

national image of the world is constructed through the integration of mythological figures, spirits, legends, and traditions, as well as through depictions of a spiritualised natural landscape. The horror effect in the film's beginning is generated primarily by the unique atmosphere of its locations, where spirits are either present or conspicuously absent; this atmosphere is frequently achieved through specific cinematic techniques (such as on-screen text and parallel editing) and a carefully crafted soundscape (including the ringing of a bell, a child's giggle, and the sound of a shaman's tambourine).

**Keywords**

national image of the world, Yakut cinema, metaphor, chronotope, mythology, Kostas Marsaan

Кино как искусство обладает особой спецификой, позволяющей передавать и транслировать значимые для той или иной культуры смыслы и универсалии. Киновед Сергей Анашкин выделил пять основных культурных полей азиатского кинематографа: кино ирано-туранской конгломерации (персоязычное и тюркоязычное), кино Индостана, кинематограф Юго-Восточной Азии, кино стран конфуцианского ареала, кинематограф Центральной Азии, к которому исследователь относит фильмы Монголии, Казахстана, Киргизии, «а также этническое кино российской Сибири — Якутии, Бурятии, Тувы»[1]. Опирающееся на опыт и традиции национального театра, актерское мастерство, якутское кино, как и кино других народов Сибири, становится «фактором утверждения этнической самобытности»[2]. Анашкин указывает, что в «фильмах российской Азии весьма ощутимы идеи ривайвелизма», «стремление отыскать заветные пути к „духовным истокам“, надежды на неразрывное единение поколений», а для якутов и алтайцев «важны представления о живой, одушевленной природе»[3].

В посвященных якутскому кинематографу исследованиях рассматривались этапы становления и развития киноиндустрии[4], особенности киностилистики фильмов (звуковая ментальность, реконструкции свадебного обряда, представление национального эпоса олонхо на экране), возможности формирования исторической памяти[5], особенности культурной политики в сфере кинематографа Якутии[6]. Исследовательница Анна Томская выделила

[1] *Анашкин С.* Азиатское кино? Душанбе-2012 // Искусство кино. 2013. № 6, июнь. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/aziatskoe-kino-dushanbe-2012 (дата обращения: 08.02.2026).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Красильникова Г. А., Ляпкина Т. Ф.* Кино Якутии в контексте диалога культур // Вестник СПбГИК. 2022. № 2 (51), июнь. С. 82—89.

[5] См. об этом, в частности: *Егорова Т. К.* Звуковая ментальность современного якутского кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 14—21; *Кирчанов М. В.* Национальное кино как форма визуализации идентичности в культуре исторической памяти в Республике Саха (Якутия) в 2010-е — начале 2020-х гг. // Russian Studies in Culture and Society. 2022. Vol. 6, № 2. С. 51—76.

[6] *Левочкин В. В.* Феномен национального кино на опыте республики Саха (Якутия) // Этносорциум. 2015. № 12 (90). С. 120—123.

особенности якутского кинематографа, связанные как с уникальной национальной идентичностью (язык, стремление транслировать быт и культуру следующим поколениям, культурная неповторимость и самоценность), так и с социальным и историческим контекстом бытования (талантливые режиссеры и актеры)[1]. Исследователи выделяют в качестве особенностей якутских фильмов обращение к миру природы, величественность и красоту окружающего ландшафта, натурные съемки[2]. Из последних работ хотелось бы обратить внимание на книгу Владимира Кочаряна «Якутское кино. Пути самоопределения» (2024), в которой не только прочерчен путь развития кино, но и приводятся интервью с известными якутскими режиссерами[3], а также на диссертационное исследование Гелы Красильниковой, посвященное этнокультурному своеобразию якутского кинематографа[4].

В исследованиях, посвященных национальному образу мира, Георгий Гачев коснулся и кинематографа, пытаясь показать особенности передачи особого ментального склада, восприятия окружающей действительности способами и средствами киноязыка на примере фильмов Артура Пелешяна «Мы» и Отара Иоселиани «Листопад» и «Жил певчий дрозд». Гачев писал, что кино обладает «даром символизации: превратить каждую вещь — в вещую, бесконечно много говорящую предметную идею. Кино может быть „похоть очес“, но и школой медитации, духовного созерцания, йогическим трансом»[5]. Рассуждая же о становлении якутского хоррора, исследовательница Ева Иванилова писала, что «якутский хоррор возник одновременно с якутским кино — не как самостоятельный жанр, а как оптика, наиболее точно подходящая для попыток сконструировать зримую национальную идентичность»[6]. В статье Айталины Федоровой и Наталии Даниловой более подробно проанализированы фильмы якутского хоррора, указывается сильное влияние тубэлтэ на киноповествование и выделяются топосы смерти (лес, мертвое дерево)[7]. Али-

[1] *Томская А. В.* Особенности якутского кинематографа // Новые научные исследования. XIII Международная научно-практическая конференция — МЦНС «Наука и просвещение». Пенза: Наука и просвещение, 2023. С. 126—128.

[2] *Томская А. В.* Особенности якутского кинематографа; *Гришина А. В.* Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1 (59). С. 96—105.

[3] *Кочарян В.* Якутское кино. Путь самоопределения. М.: GARAGE, 2024.

[4] *Красильникова Г. А.* Этнокультурное своеобразие якутского кино: Дис. ... канд. культурологии: 5.10.1 / Дальневосточный федеральный университет. Якутск, 2024.

[5] *Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2015. С. 402.

[6] *Иванилова Е.* Ужас белого листа: история якутского хоррора. URL: https://kinoart.ru/texts/uzhas-belogo-lista-istoriya-yakutskogo-horrora (дата обращения: 08.02.2026).

[7] *Федорова А. Р., Данилова Н. К.* Современный якутский кинохоррор: репрезентация и социокультурный контекст // Сибирские исторические исследования. 2025. № 2. С. 73—91.

на Гришина же выделяла чудеса как особую категорию в якутских фильмах новой волны, связывая творчество таких режиссеров, как С. Потапов, Л. Борисова, Э. Новиков, А. Романов, с методом магического реализма[1]. Дмитрий Комм, пытаясь охарактеризовать фильмы ужасов мирового кинематографа и очертить историю жанра, указывал, что в хоррор-фильмах отсутствует определенный набор характерных персонажей и идей, отличающий, например, фильмы вестерна, а уникальность жанра хоррора проявляется в комплексе мотивов и приемов, благодаря которым осуществляется «эффективное манипулирование психологией восприятия, использование архетипов и мифов массового сознания»[2]. Более того, именно кино ужасов исследовало глубинные страхи человека в конкретные исторические периоды, разрабатывало особые приемы (технологию страха) для удержания интереса зрителя: «фильм ужасов — это не то, что показывается, а то, как показывается»[3].

Азиатские фильмы-хорроры имеют ряд общих особенностей, отличающих их от американских фильмов данного жанра. В основном специфические черты связываются с культурным кодом той или иной страны (Япония, Китай, Индонезия, Южная Корея, Таиланд). Страх у зрителя вызывается апелляцией к той или иной традиции, представлениям о загробном мире. Психологическая атмосфера часто безысходная, напряжение медленно нарастает по мере развития сюжета (например, «Погружение», 2023, реж. Такаси Симидзу). В китайских фильмах-хоррорах важное место занимают травмы прошлого, так или иначе связанные с семьей, родственниками, некими преступлениями, за которые должны расплачиваться потомки (например, «Красное свадебное платье», 2025, реж. Сюй Цзюнь; «Любовное гнездышко», 2024, реж. Ван Шэнхэ). Семейные отношения также важны в тайских фильмах-хоррорах (например, «Проклятие. Дом с прислугой», 2020, реж. Ли Тхонгкхам; «Невеста», 2025, реж. Ли Тхонгкхам; «Заклятие. Последний ритуал», 2025, реж. Ватаню Ингкавират).

В азиатских фильмах-хоррорах присутствуют образы, связанные с мифологическими представлениями, например, образ змеи, который внушает как почтение, так и ужас (например, «Анаконда. Подъем с глубины», 2022, реж. У Ян; «Змея 2», 2018, реж. Понгпат Вачирабунджонг). Мистицизм связывается с духами места (например, «Туалетная Ханако», 2013, реж. Масафуми Ямада; «Невеста призрака», 2020, реж. Хо Юйхан, Шио Чуань Цюэк). Вредоносные духи или сущности могут вселяться в те или иные предметы (платье, кукла, статуя), что отчасти сближает азиатские фильмы-хорроры с

[1] *Гришина А. В.* Чудеса в фильмах якутской новой волны // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 5А. С. 85–93.

[2] *Комм Д. Е.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. С. 8.

[3] Там же. С. 9.

американскими (например, серия фильмов о кукле Аннабель). Энергетика тех или иных мест, локусов показывается с помощью изменения цветовой гаммы (затемнение, красный, белый, черный, серый цвета). Звуковой код подчеркивает напряженность атмосферы или отсутствует (зловещая, жуткая тишина). Часто можно видеть смешение черт разных жанров — самого хоррора, боевика, триллера, мелодрамы, фэнтези. Фильм «Иччи» Костаса Марсаана 2020 года, с одной стороны, апеллирует к некоторым традициям азиатских фильмов ужасов (игрушка, в которой олицетворяется дух; показ сложных семейных отношений; напряжение, развивающееся по мере развития сюжета), а с другой стороны, через призму жанра хоррора показываются характерные национальные черты (представления о роли шаманских практик и о триединстве миров; обращение к устным народным традициям — сказка, тубэлтэ; показ особых локусов; восторженность от красот окружающего ландшафта).

Фильм «Иччи» двуязычен: повествование, диалоги героев чередуются на русском и якутском языках. Русскоязычный зритель, не знакомый с якутским языком, может понять ход повествования и некоторых сюжетных поворотов благодаря особой драматургии фильма. Однако несмотря на подобное двуязычие, фильм якутский, поскольку как процесс создания фильма был связан с Якутией, так и сюжет затрагивает истории столкновения с миром духов, некие странные истории, бытующие с XIX века, также сюжеты древних тубэлтэ. Тубэлтэ — это некий рассказ о встрече с потусторонними силами, духами, призраками; страшилка, страшная история[1]. Исследования фольклористов показывают, что современные якуты часто слышали страшные истории, популярными мотивами которых становились постройки с привидениями; встреча с девушкой в белом у дороги; иччи и особые локусы их обитания, «где люди, не оказав почести духам некоего пространства или места, получали воздаяние»[2]; шаманы, удаганки и их захоронения, балаганы. В 1990-е годы тубэлтэ становится одним из вариантов киножанра, в котором выделяются две сюжетные структуры[3]. Согласно первой, сюжет строится вокруг молодой семьи, которая переезжает в дом, новую местность, где обитает дух, который начинает вредить, пока люди не выполнят то, что он хочет, или вообще не уйдут. Согласно второй, молодежь нарушает запреты, а духи начинают мстить. Марсаан вписывает фильм «Иччи» в ряд якутских фильмов-ужасов, хоррора, таких как «Маппа» (1986, реж. А. Романов), «Сайылык» («Летовье») (1992, реж. А. Васильев), «Сэттээх сир» («Проклятая земля») (1996, реж. Э. Иванов), «Түүнгү кыыс. Девушка-ви-

[1] См. об этом, в частности: *Гоголев А. И., Федорова А. Р.* Современная якутская страшная история как жанр городского постфольклора // Человек и культура. 2022. № 2. С. 38—48.

[2] Там же. С. 41.

[3] Более подробно см.: *Кондаков В.* Сахавуд: идентичность через хоррор. URL: https://goarctic.ru/politics/sakhavud-identichnost-cherez-khorror/ (дата обращения: 03.04.2026).

дение» (1999, реж. Г. Багынанов), отражающих атмосферу странной ситуации. «Эти фильмы объединяет особый неспешный стиль повествования и чувство как будто застывшего воздуха, впечатление очень тонкой грани между мирами, когда сквозь этот мир виден другой»[1]. Сами тубэлтэ строятся на особой атмосфере, на том, «что окружающий мир совсем не такой, каким кажется, что реальность зыбкая или ее вообще нет, что можно легко попасть в мир мертвых, который совсем рядом, параллелен нашей жизни»[2]. Режиссер пытается объяснить эту странную возникающую атмосферу особым чувством и восприятием времени на Севере: «В отличие от Запада, где время линейно, и Востока, где время циклично, на Севере время застывшее: прошлое, настоящее и будущее равноценно присутствуют здесь и сейчас в одной плоскости, влияя друг на друга. Может, такое особое чувство времени возникло из-за долгой холодной зимы, но в фольклоре нередки сюжеты, когда путник, сбившись с пути, незаметно для себя попадает в мир мертвых, а потом возвращается обратно, обнаружив, что вместо одного дня прошел уже год, а то и столетие»[3].

Что такое иччи, давшее название всему фильму? Иччи — «духи — хозяева предметов, вещей, явлений природы или определенных мест среднего мира. Считалось, что иччи появляются даже у самых незначительных вещей, например у ожига, которым поправляют дрова в очаге. При соблюдении почтительного отношения к иччи они не причиняют никакого вреда, а являются духами — покровителями человека»[4]. Режиссер Костас Марсаан так пытается охарактеризовать суть иччи, исторических, культурных представлений об этом духе: «Дело в том, что действительно трудно объяснить, что такое иччи. Сложно подобрать аналог этому явлению на русском языке. Конечно, можно сказать — дух. Но это не совсем дух даже. Это скорее некая таинственная сила, сущность, разлитая в природе, которая имеет свой характер. Его, например, можно и обидеть, а можно и задобрить. Для нас самих лично это больше было исследованием явления. И его нельзя назвать каким-то злым или добрым, потому что это некая такая потусторонняя сила, которая просто есть. И со стихией этой надо уметь обращаться. Вот мы и задались вопросом, как взаимосвязаны человек и иччи»[5]. Режиссер понимает и принимает особое поведение человека в местах, в которых могут присутствовать или отсутство-

[1] *Иванилова Е.* Интервью с К. Марсааном. URL: https://russorosso.ru/features/interviews/kostas-marsaan-o-yakutskix-xorrorax/ (дата обращения: 08.02.2026).

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Алексеев Н. А.* Иччи // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1: А—К. С. 594.

[5] *Серебрякова Н.* Костас Марсаан о хорроре «Иччи»: «Мы могли придумать что-то с рожками, копытами и хвостом». URL: https://daily.afisha.ru/cinema/19815-kostas-marsaan-o-horrore-ichchi-my-mogli-pridumat-chtoto-s-rozhkami-kopytami-i-hvostom/ (дата обращения: 08.02.2026).

вать духи: «в Якутии все знают, что есть особые места, где обитает иччи, и в этих местах надо максимально соблюдать некие правила поведения. Но есть также и места, которые иччи покинул. Визуально они никак не отличаются от других мест. Ну как, лес да и лес, река да и река, дом да и дом. Но это на самом деле страшнее, когда в той или иной местности нет иччи»[1]. Костас Марсаан понимал всю сложность показа на экране того, что невозможно увидеть, а только почувствовать: «То есть нужно как-то было его персонифицировать, во что-то облечь, в какую-то форму. Но, по сути, оно не имеет формы. Наша идея, что основное чудовище в этом фильме — это сам фильм»[2].

Режиссер создает особый ритм фильма, подчеркивающий атмосферу ужасного и характеризующий сложные семейные отношения: «Для этого фильма я специально даже изучал методики введения в транс, шаманские технологии, когда все начинается сначала очень монотонно, тихо, и постепенно-постепенно ритм нарастает, нарастает и в конце концов переходит в чуть ли не экстатический крик. И вот фильм построен в таком же ритме специально. Поэтому кому-то некоторые места вначале могут показаться затянутыми, но это был именно такой прием»[3]. Нужно отметить, что рассмотрению феномена шаманизма у разных народов по всему миру, особых техник и приемов, благодаря которым камлающий шаман может ощутить экстаз как некий выход в особое состояние сознания, в котором возможно взаимодействие с духами предков и покровителями, посвящено исследование Мирчи Элиаде «Шаманизм. Архаические техники экстаза»[4]. История шаманизма как ранняя форма религии, в основе которой лежат представления о сложной структуре мироздания (Нижний — Средний — Верхний миры), в северном краю берет свое начало с ленских писаниц, прослеживается до второй половины XX века[5]. Как указывает Р. Бравина, «названия шамана-мужчины у тюрко-монгольских народов Сибири различны (ойуун, бо, кам), тогда как для женщин-шаманок имелся общий термин удаган, происхождение которого ассоциировалось с очагом, огнем ут, уот»[6]. Ритмика, задаваемая ударами в бубен, звоном украшений на наряде, особенностями камлания, способствовала установлению взаимодействия как с духами, так и с высшими силами, к которым обращался шаман.

Фильм «Иччи» имеет кольцевую композицию. В прологе показывается один из главных героев — молодой мужчина Айсен, который откапывает че-

[1] *Серебрякова Н.* Костас Марсаан о хорроре «Иччи».

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. М.: Академический проект, 2021.

[5] См. подробнее: *Бравина Р. И.* Шаманы — избранники Небес и духов. Якутск: Бичик, 2018.

[6] Там же. С. 26.

реп человека, а держа его в руках, как будто перемещается мысленным взором во времени, видит камлание шаманки перед костром и некую женскую фигуру в коридоре дома. Такое начало задает особое восприятие событий на экране: некую множественность реальностей, в которой сложно соединяются галлюцинации, видения и происходящее в реальности. Далее показывается семья якутских фермеров (бабушка, дедушка, их сын Айсен), которые живут в отдаленной местности, к ним в гости из города приезжает их сын Тимир с женой Лизой и ребенком Мичилом. Тимир приезжает не просто так проведать брата и престарелых родителей: из-за долгов он хочет, чтобы родители продали землю, а на вырученные деньги он бы расплатился с долгами; для правдоподобности Тимир врет, что купил квартиру, а за нее нужно выплачивать деньги. Родители отказываются. При этом семейные разговоры за столом почти превращаются в скандал из-за ерунды. Ребенок предоставлен самому себе (занятые своими проблемами родители не обращают на него внимания), из-за чего он разбивает камнем банку, которая сушится на заборе, залезает на крышу, пугая бабушку, неведомо где находит потерянную игрушку — деревянную лошадку. Наступает вечер, все укладываются спать. Неожиданно бабушка будит всех криком: оказывается, с дедушкой стало плохо, Лиза подозревает у него инфаркт, что приводит к тому, что Тимир и Айсен отправляются на машине в город за врачом. Реальность начинает словно двоиться: у дедушки начинается как будто одержимость, а Айсен сбивает на машине Тимира. Айсен возвращается один, не объясняя, что стало с Тимиром. Лиза видит тень ребенка в теплице, пугается, пытается забрать сына и уехать в город. Но у героев ничего не получается: все их попытки выбраться из леса, загадочного поля, покинуть дом, ту землю, на которой они живут, обречены на неудачу. В конце фильма выясняется, что все события, которые произошли с героями ночью, — это их путешествие в мире духов, поскольку все герои внезапно одновременно умерли, когда легли спать. Это странное происшествие обсуждают оперативники, сидя за их столом на кухне. А их разговор видит дух Айсена, который возвращается домой. При этом на игрушке — деревянной лошадке — появляется всадник, возможно возвращенный в эти земли дух иччи (ил. 1).

В мире же духов показывается силуэт всадника на коне. Повествование тоже заканчивается в мире духов.

В фильме показаны образы мифологических персонажей, духов, которые населяют место: реку, лес, землю. Плутая в лесу, Айсен видит белого волка, позже белую лошадь, которые как будто выводят его на правильную дорогу. Бабушка слышит карканье ворона, утверждает, что не к добру прилетела эта птица. Айсен, открыв капот не заводящейся машины, обнаруживает там мертвого ворона. После того как Айсен видит в реке духа, он оказывается на земле, но мир в его глазах становится перевернутым. Бабушка видит пляску людей вокруг костра из далекого прошлого, почти пляску духов. Символом



***Ил. 1.*** *Кадр (лошадка и всадник) из фильма «Иччи» (реж. К. Марсаан)*



***Ил. 2.*** *Кадр (лошадка) из фильма «Иччи» (реж. К. Марсаан)*

духа иччи становится деревянная лошадка. Бабушка рассказывает маленькому Мичилу, что эта лошадка — очень старая, ее дедушки, на ней ездит иччи, который оберегает от злых духов. А всадника на лошадке нет, потому что он пошел спать (ил. 2).

В фильме показываются особые таинственные места. Старое капище выглядит пугающе: на земле не растет лес, стволы берез кажутся обглоданными или же озаряются красным цветом. Бабушка рассказывает Лизе, что земли, на которых стоит фермерский дом, когда-то даже шаманы обходили стороной, однако ее отец, будучи коммунистом, не верил в это, считал суевериями и слухами. На поле, на котором после блуждания по лесу ночью оказы-

ваются герои, Айсен находит закопанный в горшке череп. Бабушка рассказывает, что так хоронили одержимых злыми духами. Им отрезали голову, чтобы выпустить души тех людей, кого они проглотили. История о захоронении одержимого злыми духами соотносится со сказкой об Алаа-Могусе, которую читает бабушка перед сном Мичилу, а также с мультфильмом об Алаа-Могусе (2006, реж. Константин Тимофеев), который смотрит Айсен по телевизору. Алаа-Могус — персонаж якутских сказок (например, сказок «Лыыбырда», «Старуха Хабарата и Алаа-Могус»), «обжора», людоед, справиться с которым можно благодаря смекалке и смелости[1]. Однако введение приема текст в тексте / фильм в фильме не только способствует расширению культурного пространства картины, но и подчеркивает трагедийность киноповествования. Если в сказке и в мультфильме герой побеждает хитростью Алаа-Могуса, то в фильме герои не смогли спастись от злых духов и погибли. Более того, в мультфильме трое детей Чачахаана, отправившиеся за брусникой, находят рядом с жилищем Алаа-Могуса череп, что связывается с найденным черепом в фильме К. Марсаана (маркер присутствия враждебных инфернальных сил). Алаа-Могус проглатывает детей Чачахаана, в фильме же одержимый злыми духами в прошлом захватывал души. Если в мультфильме Алаа-Могус гибнет из-за того, что на него обрушивается балаган шамана, а проглоченные дети возвращаются к отцу, то в фильме спасения как будто не происходит (герои умирают), а обряд, проведенный когда-то в прошлом, не помогает. Подобный прием текста в тексте используется в другом якутском фильме ужасов — «Сибиэннээх сир» («Бесплодные земли») (2008, реж. К. Тимофеев), в котором жители поселка устраивают театральную постановку «Свежий воздух, Токио», в конце которой жительница поселка Кээтти становится героем-резонером, ругающим некоторых своих соседей. Театральная постановка, во время которой происходит убийство, как будто дублирует восприятие окружающей действительности главной героиней-учительницей, у которой умерли муж и дочка. Рекурсивная повествовательная техника способствует выражению спутанности сознания героев на экране, при которой сложно отличить мир реальности и мир духов.

В «Иччи» мир, в котором живут и обитают духи, показывается особыми приемами. Герои видят их в момент особого озарения и мистического опыта (Айсен), одержимости (дедушка, бабушка, девушка из видения Айсена), галлюцинации от волнения (Лиза видит тень ребенка в теплице). Присутствие инфернальных существ маркируется особым аудиальным рядом — звуки детского, злобного хихиканья, скрежета, рычания, шороха, треска, звона колокольчиков — или отсутствием звука, тишиной и темнотой. Особый ракурс съемки создает атмосферу подглядывания, наблюдения, стороннего наблюдателя, которого не могут видеть ни герой, ни зритель фильма. Такой

[1] Якутские сказки. Дьокуускай: Бичик, 2019. С. 156.



***Ил. 3.*** *Кадр (пейзаж) из фильма «Иччи» (реж. К. Марсаан)*

же прием подглядывания духа, тени за человеком используется, например, в другом якутском фильме-хорроре — «Наахара» (2007, реж. М. Калинина), частично в «Наахара 2: Священная земля» (2011, реж. Е. Павлов). Съемка снизу вверх — как будто взгляд духа земли, съемка сверху вниз — как будто взгляд духа неба. Создается ощущение того, что духи Нижнего и Верхнего миров следят за человеком в Срединном мире. Пространственные координаты, а именно вертикаль и горизонталь, которым придавал особое значение Георгий Гачев, характеризуя картину мира кочевников, связываются здесь как с членением миропорядка на три уровня (в пространстве духов) — вертикаль, так и с особым чувством Природы, ее величия, которое доминирует над человеком — горизонталь. Переходить же из мира в мир могут духи, призраки и шаманы. В фильме изысканно показана якутская осень во всей своей красоте и величественности. Человек как будто теряется на фоне природы, становясь незначительным. Так, например, большой трактор, на котором едет на поле Айсен, оказывается маленьким, словно игрушечным, благодаря особому ракурсу съемки общего плана (ил. 3).

В другом фильме К. Марсаана — «Мой убийца» 2016 года — будет использоваться аналогичный прием: внедорожник станет также как будто игрушечным на фоне красот леса, гор и извивающейся дороги. Переход из одного мира в другой происходит в состоянии сна, шаманского транса, который разрезает временной континуум, или же показывается с помощью мистических предметов. Например, несколько раз кадр фильма как будто разрезается отражением в зеркале. То, что есть в реальности, отсутствует в зеркальном отражении. В конце фильма зеркало в доме оказывается разбитым. В фильме «Иччи» отражение маркируется не только благодаря зеркалу. Стекло в автомобиле, к которому подходит Тимир, дублирует зеркало, но его отражающая поверхность, бликующая на солнце, не отражает человека, а как будто создает эффект подглядывания: за Тимиром кто-то наблюдает, находясь

в машине. Молодой мужчина, словно чувствуя потустороннее присутствие, не садится внутрь салона, а уходит, осматривая хозяйство.

Национальное якутское бытие проявляется в фильме также на уровне деталей бытового обихода. Вся семья вовлечена в заботу о своем хозяйстве. Айсен колет лед для того, чтобы была вода в бочке. Бабушка и дедушка заготавливают сено. Вспашка земли трактором, приводящая к фатальным последствиям (потревожена могила шаманки, охранявшей эти места; найден череп), показывается не только как приобщение к тому, что располагается на земле, но и как жизненная необходимость, сезонная работа. Женщины вместе готовят пищу, моют посуду. Контрастом выглядит круглый стол, за которым в начале фильма собирается за трапезой вся семья, а в конце фильма за пустым столом сидят оперативники, обсуждающие происшествие. Само расположение фермерского хозяйства вдали от города предполагает особый ритм жизни, связанный с временами года. Айсен, вернувшийся бесплотным духом в дом, замечает некое безлюдье, отсутствие обуви в сенях, разбитую банку на изгороди. Хозяйство, как будто наполненное витальностью в начале фильма, выглядит опустошенным, заброшенным, мертвым в конце киноповествования.

Таким образом, можно видеть, что репрезентация национального образа мира в фильме «Иччи» связывается, с одной стороны, с отображением особых верований и представлений (вера в духов) — уровень содержания и сюжета фильма, с другой стороны, с особенностями киносъемки, особыми приемами — уровень формы и структуры фильма. Звуковой ряд, благодаря которому подчеркивается присутствие инфернальных сил, усиливает эффект ужасного, фатального, неподвластного воле человека, а также характеризует ритуально-обрядовые практики (пляска духов). Национальные представления якутов показываются как духовные ценности (восприятие мира; взаимосвязь реального и инфернального), передающиеся через поколения благодаря особым трансовым состояниям людей, которые могут тонко чувствовать окружающее пространство. Устройство быта, совместное ведение хозяйства, восторженное и почтительное отношение к Природе пронизывают кинокартину особой витальностью. Фольклорная составляющая, включенная в фильм благодаря тубэлтэ и сказке об Алаа-Могусе, также характеризует якутский Космо-Психо-Логос, в котором различные элементы оказываются взаимосвязанными.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев Н. А.* Иччи // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1: А—К. С. 594.
2. *Анашкин С.* Азиатское кино? Душанбе-2012 // Искусство кино. 2013. № 6, июнь. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/aziatskoe-kino-dushanbe-2012 (дата обращения: 08.02.2026).

3. *Бравина Р. И.* Шаманы — избранники Небес и духов. Якутск: Бичик, 2018. 160 с.
4. *Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2015. 511 с.
5. *Гоголев А. И., Федорова А. Р.* Современная якутская страшная история как жанр городского постфольклора // Человек и культура. 2022. № 2. С. 38—48.
6. *Гришина А. В.* Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1 (59). С. 96—105.
7. *Гришина А. В.* Чудеса в фильмах якутской новой волны // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 5А. С. 85—93.
8. *Егорова Т. К.* Звуковая ментальность современного якутского кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 14—21.
9. *Иванилова Е.* Ужас белого листа: история якутского хоррора. URL: https://kinoart.ru/texts/uzhas-belogo-lista-istoriya-yakutskogo-horrora (дата обращения: 08.02.2026).
10. *Иванилова Е.* Интервью с К. Марсааном. URL: https://russorosso.ru/features/interviews/kostas-marsaan-o-yakutskix-xorrorax/ (дата обращения: 08.02.2026).
11. *Кирчанов М. В.* Национальное кино как форма визуализации идентичности в культуре исторической памяти в Республике Саха (Якутия) в 2010-е — начале 2020-х гг. // Russian Studies in Culture and Society. 2022. Vol. 6, № 2. С. 51—76.
12. *Комм Д. Е.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.: ил.
13. *Кондаков В.* Сахавуд: идентичность через хоррор. URL: https://goarctic.ru/politics/sakhavud-identichnost-cherez-khorror/ (дата обращения: 03.04.2026).
14. *Кочарян В.* Якутское кино. Путь самоопределения. М.: GARAGE, 2024. 208 с.: ил.
15. *Красильникова Г. А., Ляпкина Т. Ф.* Кино Якутии в контексте диалога культур // Вестник СПбГИК. 2022. № 2 (51), июнь. С. 82—89.
16. *Красильникова Г. А.* Этнокультурное своеобразие якутского кино: Дис. ... канд. культурологии: 5.10.1 / Дальневосточный федеральный университет. Якутск, 2024. 227 с.
17. *Левочкин В. В.* Феномен национального кино на опыте республики Саха (Якутия) // Этносорциум. 2015. № 12 (90). С. 120—123.
18. *Серебрякова Н.* Костас Марсаан о хорроре «Иччи»: «Мы могли придумать что-то с рожками, копытами и хвостом». URL: https://daily.afisha.ru/cinema/19815-kostas-marsaan-o-horrore-ichchi-my-mogli-pridumat-chtoto-s-rozhkami-kopytami-i-hvostom/ (дата обращения: 08.02.2026).
19. *Томская А. В.* Особенности якутского кинематографа // Новые научные исследования. XIII Международная научно-практическая конференция — МЦНС «Наука и просвещение». Пенза: Наука и просвещение, 2023. С. 126—128.
20. *Федорова А. Р., Данилова Н. К.* Современный якутский кинохоррор: репрезентация и социокультурный контекст // Сибирские исторические исследования. 2025. № 2. С. 73—91.
21. *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. М.: Академический проект, 2021. 399 с.
22. Якутские сказки. Дьокуускай: Бичик, 2019. 157 с.

УДК 791.43 DOI: 10.52527/22218130_2026_3_212

# Тема детства в социальном кино Ближнего Востока

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

*E-mail: taklaobadaa@gmail.com*

**Аннотация**

В статье исследуется роль детей в кинематографе Ближнего Востока как художественного и социального инструмента. Анализируется, как режиссеры используют образ ребенка для преодоления цензурных ограничений, критики социальных и политических проблем, а также для привлечения внимания международной аудитории и фестивальных жюри. На примере фильмов «Белый шар» (Иран), «Черный камень» (Сирия), «Я люблю кино» (Египет), «Капернаум» (Ливан) и «Ваджда» (Саудовская Аравия) показано, что детские персонажи позволяют раскрывать табуированные темы, обходя прямые конфликты с цензурой. В то же время поднимается вопрос о том, становится ли образ ребенка инструментом манипуляции или сохраняет свою художественную и этическую ценность.

**Ключевые слова**

дети в кино, кинематограф Ближнего Востока, цензура в искусстве, международные кинофестивали, «Белый шар», Джафар Панахи, «Ваджда», Хаифа аль-Мансур, «Капернаум», Надин Лабаки, «Черный камень», Нидал Дебс, «Я люблю кино», Усама Фаузи

**Для цитирования**

*Такла О.* Тема детства в социальном кино Ближнего Востока // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 3 (54). С. 212—228.

# The Theme of Childhood in Social Cinema of the Middle East

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

*E-mail: taklaobadaa@gmail.com*

**Abstract**

This article highlights the role of children in Middle Eastern cinema as an artistic and social instrument. It analyses how directors employ child protagonists to circumvent censorship restrictions, critique social and political issues, and attract the attention of international audiences and festival juries. Drawing on the films *The White Balloon* (Iran), *Black Stone* (Syria), *I Love Cinema* (Egypt), *Capernaum* (Lebanon) and *Wadjda* (Saudi Arabia), the study demonstrates that child characters enable the exploration of taboo subjects while avoiding direct conflict with

censorship. Alongside the question arises as to whether the child figure functions primarily as a tool of manipulation or retains its intrinsic artistic and ethical value.

**Keywords**

children in cinema, Middle Eastern cinema, censorship in art, international film festivals, *The White Balloon*, Jafar Panahi, *Wadjda*, Haifaa al-Mansour, *Capernaum*, Nadine Labaki, *Black Stone*, Nidal Debs, *I Love Cinema*, Osama Fawzi

В конце XX века в кинематографе Ближнего Востока восприятие окружающего мира глазами детей стало одним из популярных драматургических приемов. При этом ощущается значительное влияние на творческое решение и визуальную стилистику такого рода фильмов итальянского неореализма с его фокусированием на простых человеческих историях, рассказанных с минимальным использованием художественных средств, с акцентом на повседневную реальность.

Другая, менее явная причина появления фильмов, в центре которых образы детей, кроется в том, что выбор героя картины для многих авторов такого рода фильмов диктовался также необходимостью обойти требования строгой цензуры, которой в странах Ближнего Востока подвергались произведения искусства, — ребенок как воплощение невинности представлял собой относительно «безопасный» экранный объект, посредством которого можно было отразить волнующие многих острые социальные проблемы.

Например, в дебютной работе иранского режиссера Джафара Панахи[1] «**Белый шар**»[2] (1995) маленькая девочка по имени Разия сталкивается с рядом повседневных трудностей, которые, в свою очередь, указывают на более широкие социальные и политические проблемы, в частности — на дискриминацию афганских меньшинств в иранском обществе.

Восьмилетняя героиня фильма обладает большей, чем взрослые, свободой передвижения и взаимодействия с различными социальными слоями. Она может преодолевать физические и символические границы, в том числе гендерные границы в исламских обществах, где это разделение играет важную роль. Именно невинность ребенка позволяет Разие выступать посредником между различными социальными и культурными полюсами, не вызывая беспокойства у цензоров и определенной части публики.

Критики, оценивая положительно этот фильм, не преминули отметить, что, при том что главным героем картины является ребенок, фильм ориентирован

[1] *Джафар Панахи* (род. 1960) — иранский кинорежиссер, сценарист и монтажер, лауреат многочисленных международных кинопремий. Известен социально-критическими работами и преследованиями со стороны властей Ирана.

[2] Фильм «Белый шар» удостоен ряда международных наград, включая «Золотую камеру» Каннского кинофестиваля (1995). Включен в список 50 лучших семейных фильмов по версии «The Guardian», а также рекомендован Британским институтом кино к просмотру до 14 лет.

на взрослую аудиторию, поскольку поднимает важные социальные проблемы. Так, иранская журналистка и кинематографист Наргес Харгани[1], известная своей жесткой критикой культурной политики исламского режима Ирана, утверждала: «Некоторые из этих фильмов, такие как... „Белый шар “ Джафара Панахи, имели успех на фестивалях. <...> Во всех этих фильмах главным героем был ребенок, но их сценарии не были подходящими для детского просмотра. Темы этих фильмов — человек и философские концепции, и, кажется, режиссер выражает эти концепции, ориентируясь на скромный мир детей»[2].

Влияние итальянского неореализма сказалось не только на творчестве иранских режиссеров, но также на кинематографе ряда других арабских стран (Сирия, Египет, Ливан, Саудовская Аравия). Особый интерес представляют различия в подходе режиссеров этих стран к трактовке образа детства: от использования персонажа ребенка как средства ухода от цензуры до использования его с целью завоевать симпатию зрителей, а также и повлиять на решения международных фестивальных жюри.

## Использование образа ребенка с целью преодоления требований цензуры

В начале XXI века арабский кинематограф, в ответ на растущий разрыв между богатыми и бедными, сфокусировался на темах детского труда, эксплуатации несовершеннолетних и социального неравенства. Ярким примером того, как представлена эта тема в египетском кино, служит картина режиссера Ахмеда Фавзи Салеха[3] «Живая кожа»[4] (2010).

Фильм детально показывает условия труда детей на устаревших кожевенных фабриках Каира, где дети подвергаются ежедневной опасности. Работая с острыми, опасными механизмами, несовершеннолетние работники рискуют получить тяжелейшие травмы, вплоть до ампутации пальцев. Кроме того, режиссер акцентирует внимание на использовании токсичных химикатов, при вдыхании или прикосновении к которым разрушается здоровье человека. Фильм, снятый на стыке документалистики и игрового кино, использует образы детей не для сентиментального им сочувствия, а как беспристрастное свидетельство социальной несправедливости, зачастую замалчиваемой официальными властями.

---

[1] *Наргес Харгани* (род. 1982) — иранская журналистка и кинорежиссер.

[2] *Kharghani N.* Children's Cinema in Iran // TUCK MAGAZINE — Online political, human rights and arts magazine. August 23. 2016. URL https://tuckmagazine.com/2016/08/23/childrens-cinema-iran/ (дата обращения: 25.07.2025).

[3] *Ахмед Фавзи Салех* (род. 1981) — египетский кинорежиссер и правозащитник.

[4] Картина «Живая кожа» получила премию «Лучший арабский документальный фильм» на кинофестивале в Абу-Даби (ОАЭ) в 2010 году.

Этот же прием был использован и в более ранних кинематографических картинах, в частности в документальной работе «**Черный камень**»[1] (2006) сирийского режиссера Нидала Дебса[2], выпускника Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова. Фильм снят по сценарию, написанному совместно с романистом Халедом Халифой[3], и снят оператором Джуд Гурани[4], первой в Сирии женщиной-кинематографистом с академическим образованием.

Эту документальную ленту можно отнести к жанру роуд-муви: ее герои — группа мальчиков и детей из бедного района на окраине Дамаска — едут в повозке, собирая пластик, железо, воск и другие предметы, чтобы, продав их, поддержать свои семьи, и рассказывают свои истории на камеру.

Фильм «Черный камень» непосредственно связан с событиями, происходившими в Сирии в 2005 году. В тот период в обществе нарастало осознание того, что страна движется по ошибочному пути, и многие чувствовали приближение масштабного конфликта. Тревожным сигналом надвигающегося кризиса стало исчезновение среднего класса, что привело к расслоению общества на крайне бедных и сверхбогатых.

На этом фоне обращение к острым социально-политическим проблемам в фильме «Черный камень» приобретало особую значимость и остроту. Изначально государственные структуры выразили поддержку режиссеру и пообещали помощь в производстве, однако эти обещания выполнены не были. Данная ситуация была типичной для того времени: власти регулярно блокировали проекты, которые считали опасными, спонсируя лишь работы, которые тиражировали официальные лозунги о стойкости и терпении и представляли образ власти в выгодном свете.

Через судьбы своих персонажей режиссер проливает свет на многие негативные аспекты бедной социальной среды, в которой живут главные герои и где царит насилие, употребление наркотиков, повальная неграмотность. Зрители сопереживают трагическим воспоминаниям 15-летнего Мохамеда, который рассказывает о грубом обращении с ним пьяного отца, о том, поче-

---

[1] Фильм «Черный камень» получил признание на нескольких международных кинофестивалях. В 2006 году он был включен в официальную программу фестиваля «Cinéma du réel» в Париже, Франция. В том же году фильм был поддержан Комиссией национального отбора медиатек во Франции. В 2013 году «Черный камень» был показан на Международном кинофестивале Tofifest в Торуне, Польша. Фильм получил специальное упоминание на Исмаильском кинофестивале и был включен в официальную программу кинофестиваля в 2013 году в г. Локарно.

[2] *Нидал Дебс* (род. 1960) — сирийский режиссер, сценарист и продюсер, жанры его работ: документальный и драма.

[3] *Халед Халифа* (1964—2023) — сирийский писатель, сценарист и поэт.

[4] *Джуд Гурани* (род. 1980) — оператор, в настоящее время работает в Академии кино Иордании, образованной в 2024 году.

му его братья не ходят в школу, а один из них замкнулся в себе и отказывается с кем-либо общаться.

Другой рассказ — десятилетней девочки Юсры — повествует о ее жизни, о том, как она даже забыла написание своего имени, а единственное ее воспоминание о школьных временах — это учительница, бившая ее и одноклассников и запиравшая их в страшную крысиную комнату, известную всем сирийским детям начальной школы.

Камера сопровождает детей, фиксируя их детские диалоги и маленькие приключения, плавно и легко следуя за ними, и кажется, что дети совсем забыли о присутствии съемочной группы. Этому естественному поведению предшествовала кропотливая работа режиссера: долгие беседы помогли ему завоевать доверие детей, которые со временем полностью забыли о камере и начали говорить открыто и откровенно.

В последней части фильма темп замедляется, а накал эмоций снижается. Камера следует за детьми на знаменитый рынок Хамидия. Зрители наблюдают за обычными занятиями детей: они пьют сок, ходят в кино и посещают зоопарк. Благодаря режиссеру, показавшему вынужденное путешествие детей, жители Дамаска открывают для себя кратчайший путь к горе Касьюн, о котором многие раньше не знали. Во время этой интересной киноэкскурсии один из героев, подросток Рами, смело и честно рассказывает о себе и своих друзьях, подчеркивая, что они не бездомные, а кормильцы своих семей.

Главная тема «Черного камня» — неблагополучное детство, что звучит уже в названии фильма, содержащем несколько смыслов и значений.

Во-первых, в Дамаске есть район трущоб под названием «Черный камень», который зритель видит с самого начала фильма. Именно здесь живут дети — главные герои фильма. Фильм заканчивается панорамным видом Дамаска с вершины горы Касьюн, куда дети забрались и со светящимися от радости глазами смотрят сверху на свой район. В конце фильма звук движущейся повозки, с которого начался фильм, постепенно удаляется от камеры, возвещая об окончании очередного дня в жизни этих детей, и зритель понимает, что следующее утро станет повторением историй, которые они услышали, и непрерывного трудового пути. Второй, символический смысл названия отсылает к реальности жизни сирийских детей: камень олицетворяет ее суровость, а черный цвет — негатив и отчаяние, доминирующие в настоящем и, возможно, в будущем.

Этот фильм, являющийся мощным кинематографическим высказыванием о детях, живущих в условиях крайней бедности и насилия, выделяется глубиной затронутых проблем и оригинальным изобразительным решением среди документального кино не только Сирии, но и Ближнего Востока в целом.

В видеоинтервью 2022 года, данном независимой арабоязычной медиаорганизации «Rozana», режиссер Нидал Дебс так высказался о своем филь-

ме: «Этот фильм — важный документ, который отвечает на вопрос, заданный множеством людей в начале революции 2011 года: „Зачем вы совершили революцию в Сирии?“»[1]

Еще раз подчеркнем мысль: поскольку в сирийском кинематографе невозможно было раскрыть социальные темы через образы взрослых персонажей, реальные истории детей позволили режиссеру осветить острые проблемы, не вызывая прямых обвинений в политическом подстрекательстве. Нидал Дебс намеренно выводит на первый план тему детства, избегая прямой критики государственных структур. Однако даже такая осторожная стратегия не спасла фильм от преследований. В интервью «Rozana»[2] режиссер рассказал о непростой судьбе фильма. Власти Сирии убрали из титров картины название ЮНИСЕФ, заставив представлять ее как исключительно авторскую работу режиссера и сценариста, без участия этой организации. Кроме того, фильм запретили демонстрировать на территории Сирии. Его показали лишь один раз на фестивале DocBox в Дамаске после крайне сложных переговоров.

## Социальная критика устами детей

Как уже отмечалось, кинематограф Ближнего Востока конца XX — начала XXI века начинает использовать тему детской незащищенности как мощный инструмент для выражения того, что было невозможно сказать открыто из-за цензуры. Задолго до появления известного египетского фильма «Я люблю кино», о котором пойдет речь ниже, режиссеры нередко вкладывали острую социальную критику в уста своих юных героев. В иранской драме «Дети небес»[3] (1997) режиссера Маджида Маджиди[4] суровая бедность и социальное неравенство отражаются в простой мечте брата Али и сестры Захры купить пару обуви, а в запрещенном сирийском фильме «Дневные

[1] *Al-Dibs Nidal.* Al-thwra akhadhat makanha fi alsyaq al-tarikhi // Rozana. 18.09.2022 (*Дебс Нидал.* Революция заняла свое место в историческом контексте; *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/bpdKl (дата обращения: 27.08.2025).

[2] Ibid.

[3] Фильм «Дети небес» был номинирован в 1999 году на премию «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке», также получил множество призов на кинофестивалях по всему миру, включая Монреаль, Сингапур, Вальядолид, Варшаву и др.

[4] *Маджид Маджиди* (род. 1959) — один из наиболее известных иранских режиссеров, сценарист и актер. Автор более десяти полнометражных фильмов, многие из которых получили мировое признание. Его работы часто сосредоточены на детских персонажах, через которые исследуются темы социальной справедливости, человечности и духовности.

звезды»[1] Усамы Мохаммеда[2] детские образы и реплики становятся зеркалом страха и бессилия общества, живущего под гнетом режима.

Эта традиция нашла свое яркое продолжение в истории египетского мальчика Наима, героя фильма «**Я люблю кино**» (2004)[3] Усамы Фаузи[4]. Картина начинается с рассказа сорокалетнего Наима о событиях, произошедших более тридцати лет назад. Вместе с Наимом мы возвращаемся в 1966 год в район Шубра и знакомимся с его семьей, состоящей из отца Адли (актер Махмуд Хамид[5]), матери Немат (актриса Лейла Эльви[6]), старшей сестры Наима Нусы (актриса Менна Шалаби[7]) и больной бабушки, матери его отца (актриса Надя Рафик[8]).

Отец Наима — набожный, строгий ортодоксальный христианин, работающий социальным работником в школе. Его мать, Наамат — протестантка, строгая директриса школы, до замужества увлекавшаяся рисованием пейзажей. Глава семьи контролирует поведение членов своей семьи и настойчиво запрещает им многое, в частности, Наиму не разрешается смотреть фильмы, так как это большой грех. Мальчик противится воле отца, требующего отказаться от любви к кинематографу.

Детские наблюдения и диалоги Наима становятся своеобразном каналом для передачи зрителю опасных идей о свободе, религии и власти. Это те те-

[1] Несмотря на запрет на родине, фильм «Дневные звезды» получил высокую оценку на крупнейших международных киноплощадках: 1988 год — приз ФИПРЕССИ (Международная федерация кинопрессы) Каннского кинофестиваля (программа «Особый взгляд»); в том же году — одну из главных наград — Бронзового леопарда — Международного кинофестиваля в Локарно (Швейцария).

[2] *Усама Мохаммед* (род. 1954) — сирийский кинорежиссер и сценарист, один из видных представителей документального кино Сирии. С 2011 года живет в изгнании.

[3] Фильм «Я люблю кино» представлял Египет в качестве официального претендента на премию «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке» на 77-й церемонии, однако не вошел в список номинантов. Картина получила преимущественно положительные отклики от египетской аудитории и критиков. На Каирском международном кинофестивале 2005 года она завоевала четыре награды «Гор», включая приз за лучшую режиссуру. В том же году лента была показана на Международном кинофестивале в Керале, где также получила номинацию на премию «Золотой фазан».

[4] *Усама Фаузи* (1961—2019) — египетский кинорежиссер и сценарист, известный социально-критическими и политически острыми работами.

[5] *Махмуд Хамид* (1940—2020) — выдающийся египетский актер театра и кино, известный ролями в исторических и социальных драмах. Обладатель глубокого, харизматичного образа, играл сильных и властных персонажей.

[6] *Лейла Эльви* (род. 1962) — знаменитая египетская актриса, икона египетского кинематографа конца XX века.

[7] *Менна Шалаби* (род. 1982) — популярная египетская актриса, звезда современного кинематографа и телесериалов. Многократная номинантка и обладательница международных премий в области кино и телевидения.

[8] *Надя Рафик* (1935—2020) — известная египетская актриса, воплощавшая на экране и в сериалах образ матери.

мы, которые находятся под религиозным запретом для публичного высказывания взрослыми. Благодаря наивности и честности детского взгляда, создатели фильма преодолевают традиционные табу. Например, Наим свободно общается с Богом, что в другом контексте было бы расценено как богохульство. Он обсуждает с Богом свое желание попасть в мир кино, а также выражает свои сомнения по поводу церковных доктрин и религиозных табу своего отца. Подобный диалог делает деликатную тему более доступной и менее провокационной для широкой аудитории.

Еще один прием, позволяющий обсуждать запретные темы, который используется в фильме, — непосредственный детский юмор. Размышления Наима об отношениях между мужчинами и женщинами, его комментарии по поводу поцелуев и женской внешности — это детские наивные мысли, а не открытая дискуссия о сексуальности.

В фильме также затрагиваются политические темы, что в арабском кино находится под негласным запретом. Через детское восприятие режиссер сравнивает врачей, которые не лечат людей, с политиками, которым на людей наплевать. Наим смело заявляет о своей ненависти к властям и церкви, потому что они не понимают людей и не выполняют своих обязанностей. Эти слова становятся символом подавленных социальных чувств, которые многие не могли выразить открыто в 1967 году, после поражения Египта в войне с Израилем.

Использование детских персонажей в качестве носителей запретных идей превращает фильм «Я люблю кино» в мощное высказывание о свободе, религиозном пуританстве и политическом кризисе. Детская точка зрения позволяет режиссеру критически взглянуть на социальные проблемы, избегая при этом прямых конфликтов с цензорами. Как отмечает востоковед О. В. Низамутдинова, «фильм „Я люблю кино“ необычен тем, что он очень смел. Консервативная египетская публика не привыкла видеть такой прямой подачи материала: кинокартина имеет как сторонников, так и ярых противников. Проблемы, которые не принято было обсуждать в публичной сфере, Усама Фаузи отразил в полном объеме»[1].

Режиссер делал ставку на смелую трактовку социальной темы, разрушение табу и пристальное внимание к игре актеров, что и вызвало столь неоднозначную реакцию со стороны властных структур и кинокритики. Основные претензии к картине сводились к тому, что в ней показана негативно христианская семья, все члены которой — отщепенцы, и даже ребенок — с отклонениями от нормы, а его разговор с Богом проникнут дерзостью, что считается непростительным грехом.

Напомним звучащие в фильме слова ребенка, обращенные к Богу: «Почему ты не заставил его <отца> согласиться <пойти в кино>? Я же сказал Тебе,

[1] *Низамутдинова О. В.* Проблематика фильма Усамы Фаузи «Я люблю кино» как отражение современных социальных процессов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3. С. 70.

что помолюсь. Всё — харам! Я ненавижу своего отца, церковь и церковную общину. Я не могу больше терпеть. Позор Тебе!»[1] После этого отец осыпает Наима угрозами, апеллируя к своим строгим религиозным убеждениям. Он уверяет сына, что всех, кто связан с миром искусства, — актеров, певцов, танцоров, и даже тех, кто ходит в кино, — ждет неминуемая божественная кара и вечное проклятие. Это суровое обвинение оборачивается для Наима откровением: «Значит, если я попаду в ад, я увижу там всех знаменитых актеров?»[2] На что отец уверенно отвечает: «Конечно. Или куда они могли бы попасть?»[3] Наим улыбается улыбкой человека, нашедшего место своей мечты, а затем на протяжении всего фильма высказывает разными способами, как ему по душе оказаться в аду.

Отец мальчика, вселивший страх в сердце сына, сам, обращаясь к Богу, говорит: «Я исповедуюсь, я пощусь и молюсь, но я не люблю Тебя. Я боюсь тебя, я боюсь Тебя. Я хотел бы любить Тебя как отца!»[4]

Те, кто поддержал фильм, увидели в нем призыв к свободе от религиозных ритуалов, которые иногда порабощают людей, и призыв к свободе от страха в отношениях с Богом. Режиссер же Усама Фаузи видит свой фильм как историю христианской семьи от А до Я. В одном из интервью, данных им сразу после выхода фильма в прокат, он отмечает, что впервые христиане увидят себя на экране как часть египетского народа, страдающего от множества проблем[5].

Фильм заставил высказаться не только критиков, но и искушенных зрителей. Так, доктор медицины Х. Монтасер[6] выразил свой восторг от картины в рецензии, напечатанной в онлайн-газете «Элаф»[7]: «Я вышел из кинотеатра, сказав, что люблю кино, если оно такое прекрасное»[8]. Уни-

---

[1] URL: https://www.youtube.com/watch?v=2EmJvHBjGrU (дата обращения: 03.09.2025) (*на араб. яз.*).

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] *Fawzi Ossama*. Radd al-mokhrij aan azmat film „Baheb al-seema“ (*Фаузи Усама*. Ответ режиссера на скандал вокруг фильма «Я люблю кино»; *на араб. яз.*). URL: https://www.youtube.com/watch?v=5NZ9rJzaQpE (дата обращения: 06.07.2025).

[6] *Халед Монтасер* (род. 1960) — врач, писатель, ведущий и продюсер медицинской программы «Аль-Ашера Масаан» на телеканале Dream TV, а также ведущий и продюсер программы «Харидж аль-Насс» на телеканале ONTV с широким спектром светских политических взглядов. Автор несколько книг, таких как «Иллюзия научных чудес», «Дневники просветления».

[7] *«Элаф»* — первое (с 2001) независимое ежедневное онлайн-СМИ, работающее автономно от любых офлайн медиа.

[8] *Montasser Khaled*. „Baheb al-seema“ idha kanat bi hadha al-jamal // Ilaf. 08.08.2004 (*Халед Монтасер*. «Я люблю кино», если оно такое прекрасное; *на араб. яз.*). URL: https://elaph.com/ElaphWriter/2004/8/3778.htm (дата обращения: 04.08.2025).

кальная новизна фильма «Я люблю кино» и стала причиной жарких споров, а зрители выразили сожаление, что столь яркие кинопроекты снимаются так редко.

## В поисках сочувствия и одобрения

Остросоциальные темы детского страдания в арабском мире регулярно поднимаются в кинематографе Ближнего Востока. Однако подход к этим темам и успех таких работ могут быть диаметрально противоположными, хотя авторы каждой картины стремятся вызвать сопереживание у зрителя и одобрение кинокритики.

Прежде чем приступить к подробному разбору кажущейся успешной работы Н. Лабаки «Капернаум», упомянем документальный фильм «**Дети развода**»[1] (2015) неизвестной в кинематографическом мире женщины-режиссера из Туниса Нады Иссы[2], посвященный теме влияния развода родителей на психологическое благополучие ребенка.

Нада Исса собрала богатый иллюстративный материал, полный живых духовных историй. В ее руках оказались все элементы для создания мощного, беспощадного и серьезного документального фильма. Однако ее скромный режиссерский опыт и журналистское прошлое сказались на стилистике фильма — Н. Исса не смогла трансформировать богатые истории героев в кинематографическое высказывание и ограничилась лишь констатацией фактов, что лишило фильм художественной силы и шанса на признание. «Дети развода» стали образцом упущенного для режиссера шанса занять место в мире документального кино и получить награду международного кинофестиваля.

В отличие от этой неудавшейся попытки осветить важную социальную проблему, фильм ливанского режиссера Надин Лабаки[3] «**Капернаум**»[4] (2018), в основу которого положена схожая социальная тема, имел громкий фестивальный успех.

---

[1] Лента «Дети развода» была отмечена призами на двух региональных фестивалях в Тетуане и Аммане.

[2] *Нада Исса* (род. 1985) — британо-арабский кинорежиссер и журналист. В настоящее время работает над документальными фильмами и репортажами для ведущих британских и международных СМИ, среди которых BBC, Channel Four и Al Jazeera English. Ее работы часто посвящены социальным и политическим темам на Ближнем Востоке.

[3] *Надин Лабаки* (род. 1974) — режиссер и актриса, чьи социальные фильмы («Капернаум», «Где бы ты ни был») принесли ей мировое признание и номинацию на «Оскар».

[4] Премьера картины «Капернаум» состоялась 17 мая 2018 года в рамках Каннского кинофестиваля, где фильм был отмечен двумя наградами: призом жюри и экуменическим призом. Лента был номинирована на премию «Оскар» (2019) в категории «Лучший международный художественный фильм», что стало второй номинацией для Ливана. За последующие два года фильм получил свыше 15 международных кинопремий.

Само слово «капернаум» означает ад, разруху или хаос. Режиссер выбрала его для своего фильма потому, что оно описывает реальность детей-беженцев и детей из социально уязвимых слоев в Ливане и Сирии. В интервью иранской газете «Аль-Завра»[1] Н. Лабаки отметила: «Я рассказываю правдивую историю о трагедии, которая часто повторяется на улицах Ливана, через историю героя фильма, сирийского ребенка Зейна Аль-Рифаи, живущего в Ливане как беженец. Я стремилась, чтобы не актеры, а этот ребенок и другие реальные дети, которые появляются в фильме вместе со своими семьями, стали примером для других детей, переживающих ту же трагедию, чтобы мир мог увидеть их страдания такими, какие они есть, без каких-либо искажений»[2].

В начале своей кинематографической карьеры Н. Лабаки занималась созданием музыкальных клипов, и этот опыт ей пригодился при съемках города с воздуха, кадров тюремных коридоров и залов суда и ряда других сцен. Музыкальное же сопровождение, созданное ливанским музыкантом Халедом Музнаром[3], супругом Н. Лабаки, уже в начале фильма наполнено экспрессией, чтобы сразу обозначить трагизм экранной истории.

Важно отметить и то, что Н. Лабаки сохранила естественность спонтанных реакций своих юных актеров на съемочной площадке. Для этого она использовала длинные дубли и отказалась от команды «Мотор!», чтобы дети не чувствовали разницы между игрой во время съемки и реальной жизнью. Этому же способствовали и другие условия съемок: они проходили в реальных местах, то есть использовались естественные локации с естественным освещением (без электрокабелей, которые могли бы ограничивать свободу движений), плюс минимальный состав съемочной группы, в которую входили всего два оператора и один звукооператор.

Перед взором зрителя проходит жизнь главного героя — мальчика по имени Зейн, выросшего в многодетной семье, которая страдает от всевозможных форм нужды и лишений. Чтобы семья могла сводить концы с концами, дети вынуждены браться за любую работу. Зейн работает разнорабочим в соседнем магазине, а владелец магазина собирается жениться на сестре Зейна, которой всего одиннадцать лет. Что касается семьи Зейна, то внутри нее далеко не всё благополучно. Отец — горький пьяница, мать помешана на своей внешности, и оба они жестоко обращаются со своими детьми, вплоть до того, что приковывают дочь цепью, чтобы она не могла выйти на улицу.

---

[1] *«Аль-Завра»* — общеполитическая ежедневная газета, издаваемая Иракским синдикатом журналистов.

[2] *Al-mokhrija Al-lobnanya*. Labaki Nadin li al-zawra'a: film „Kafarnahwm" yahki qissa haqiqya li ma'sat motakarrira fi shwaraa Lobnan // Azzawra'a. 13.01.2025 (*Ливанский режиссер*. Надин Лабаки для «Аз-Завра»: фильм «Капернаум» рассказывает реальную историю повторяющейся на улицах Ливана трагедии; *на араб. яз.*). URL: https://alzawraapaper.com/content.php?id=373975&html (дата обращения: 14.07.2025).

[3] *Халед Музанар* — ливанский композитор, автор песен, писатель и кинопродюсер.

Зейн убегает из дома и через некоторое время встречает эфиопскую работницу по имени Рахиль, которая трудится в парке аттракционов. У нее тоже есть свои раны: забеременев и родив, она сбегает из дома своих работодателей вместе с ребенком Йонасом, пряча его из страха быть депортированной в свою страну. После истечения срока проживания она встречает человека, который обещает ей новые документы и ставит ее перед выбором: заплатить за это большую сумму или отказаться от Йонаса и отдать его на попечение какой-нибудь семьи.

Рахиль отказывается от этого предложения, и ее арестовывают. Ребенка отдают на попечение Зейна, который в конце концов вынужден отказаться от него. Он решает эмигрировать в одну из европейских стран, а поскольку для поездки ему нужны документы, он возвращается в дом родителей, чтобы разыскать их, но обнаруживает, что его сестра Сахар умерла. Он бросается к ее мужу и наносит ему удар, за что получает пятилетний тюремный срок. Находясь в тюрьме, Зейн подает иск против своих родителей, требуя, чтобы они не заводили больше детей.

Фильм заканчивается тем, что Зейн получает документы благодаря усилиям адвоката, вызвавшегося его защищать, а Йонас возвращается к матери и силы безопасности арестовывают торговцев людьми.

Н. Лабаки затрагивает в своем фильме множество тем — непосильность детского труда, браки несовершеннолетних, наркоторговля, положение рабочих-мигрантов, проблемы материнства и др. Но это лишь поверхностная презентация. В данном случае режиссер использует образ ребенка как инструмент для манипуляции эмоциями зрителя, в первую очередь — западного, и явно злоупотребляет приемами мелодрамы, стремясь вызвать у зрителя сочувствие, избегая при этом глубокого погружения в сложность реальности и создания психологически достоверных, многомерных характеров. Складывается впечатление, что целью фильма было не разоблачение структуры несправедливости, а скорее кратковременное эмоциональное воздействие фильма и получение одобрения со стороны международных фестивалей. В результате фильм так и остался в рамках клише, знакомых зрителям арабского кино. Слабым местом картины оказался сценарий, написанный режиссером в соавторстве с Джихадом Ходжели[1] и Мишель Кесервани[2], при содействии Халеда Музанара и Жоржа Хаббаза[3]. Ему явно не хватает четкой структуры как в развитии персонажей, так и в построении драматических ситуаций; вместо этого он перегружен риторикой и упрощенными диалогами.

Следует отметить, что эта тенденция — включать в фильмы определенные сцены или элементы с целью повысить шансы картины на успех на западных кинофестивалях — присуща не только арабским режиссерам. Яркая иллюстрация тому — российская картина «Нелюбовь» (2017) режиссера Андрея

[1] *Джихад Ходжели* — сценарист из Ливана.

[2] *Мишель Кесервани* — сценарист, режиссер, музыкант и певица из Ливана.

[3] *Жорж Хаббаз* — знаменитый ливанский актер, сценарист, режиссер, продюсер.

Звягинцева, где откровенные сцены воспринимаются как избыточные, рассчитанные скорее на западного зрителя, и как «попытка пробиться на международные фестивали»[1]. В результате в 2017 году в Каннах фильм «Нелюбовь» был номинирован на «Золотую пальмовую ветвь», но получил в итоге третью по значимости награду фестиваля — Приз жюри.

О зрительском успехе фильма «Капернаум» и эмоциональном отклике аудитории на показанные в нем события свидетельствует тот факт, что демонстрация этой картины на Каннском кинофестивале завершилась пятнадцатиминутной овацией.

В итоге «Капернаум» предстает фильмом, который, опираясь на стереотип о детской невинности, скорее стремится привлечь внимание зрителя, нежели предлагает честную критику социальной несправедливости в Ливане. Создается впечатление, что режиссер намеренно избегает демонстрировать недовольство политической системой, направляя весь гнев на абстрактное общество. При этом такое общество изображено как нечто изолированное, живущее по своим законам.

В заключение представляется нелишним привести мнение об этой картине сирийского писателя и журналиста Ибрагима Коки, которое было опубликовано на сайте «Аль-Джазира»: «Поскольку фильм избегал обсуждения высшей ответственности государства, систем, законов, правосудия, которое должно осуществлять государство, ответственности, которую правительство должно взять на себя по отношению к этому низшему, он вышел за рамки своей объективности, дойдя до несправедливого нейтралитета, а в финальных сценах склонился к тому, чтобы возложить на жертву ответственность за ситуацию, в которой она оказалась. Многие критики отмечали этот выбор как предвзятость, с помощью которой кинематографисты стремятся завоевать одобрение лиц, принимающих решения, и войти в их круг»[2].

## Два взгляда на фильм «Ваджда»[3]

Фильм, о котором пойдет речь, рассказывает историю девочки Ваджды (ее роль исполнила талантливая юная актриса Вад Мохаммед), которая хочет иметь зеленый велосипед, чтобы соревноваться со своим другом Абдуллой, с которым она может относительно свободно гулять на улице — в

[1] *Рейзен О. К.* Современное российское кино в контексте мирового // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 34.

[2] *Koke Ibrāhīm.* Ma qalah film „Kafarnahwm“ // ‘Al-jazira. 28.03.2019 (*Коки Ибрагим.* О чем рассказал фильм «Капернаум»; *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/AAOkr (дата обращения: 15.07.2025).

[3] *«Ваджда»* (сценарист и режиссер Хаифа аль-Мансур, Саудовская Аравия, 2012) — первая полнометражная картина, снятая женщиной-режиссером из Саудовской Аравии. Фильм получил ряд наград на международных кинофестивалях, является первой картиной Саудовской Аравии, выдвинутой на премию «Оскар».

отличие от взрослых женщин. Этот велосипед служит символом детской мечты, олицетворяя свободу и раскрепощенность, к которым стремится главная героиня. При этом зеленый цвет велосипеда отсылает зрителя к национальному флагу Саудовской Аравии. Разнополые дети даже могут ходить по улицам и играть вместе. Но детская мечта Ваджды сталкивается с рядом социальных ограничений, сдерживающих свободу передвижения женщин и девочек в Саудовской Аравии: от езды на велосипеде до пределов громкости голоса и внешнего вида, и даже границ, установленных внутри одного дома.

Возможно, для любого стороннего наблюдателя сам факт выхода первого саудовского полнометражного фильма на детскую тему должен был стать поводом для оптимизма и радости. Кажется, что картина, сумевшая преодолеть множество проблем и представленная жаждущей знакомства с арабским кинематографом кинопублике, заслуживает всяческого признания — особенно на фоне строгих законов Саудовской Аравии, которые вплоть до 2018 года ограничивали даже такие права женщин, как возможность водить машину. Исходя из этой логики, фильм «Ваджда» вполне можно было бы поставить в один ряд с такими картинами, как «Черный камень» и «Я люблю кино», упомянутыми ранее в статье.

Однако тут не всё так однозначно. Приведем взаимодополняющие мнения двух киноведов — представителей разных стран, а следовательно, и обладателей разного бэкграунда.

Киновед иранского происхождения, проживающая в Великобритании, Шохини Чаудхури[1] считает: «Использование аль-Мансур[2] детей в качестве героев было творческой стратегией, позволявшей преодолеть ограничения, связанные с разделением полов, с которыми она сама столкнулась во время производства фильма. На момент производства фильма кинотеатры в Саудовской Аравии были запрещены в течение трех десятилетий»[3]. Ш. Чаудхури подчеркивает, что фильм отражает базовые нарушения прав человека и, повествуя о повседневных трудностях, подготавливает зрителей (и тем самым общество) к пониманию необходимости социальных изменений. Киновед отмечает, что при этом фильм сделан довольно деликатно и избегал слишком драматичных событий[4].

---

[1] *Шохини Чаудхури* (род. 1972) — старший преподаватель кафедры литературы, кино и театральных исследований университета Эссекс (Великобритания).

[2] *Хаифа аль-Мансур* (род. 1974) — первая женщина-режиссер Саудовской Аравии. Создала первый фильм «Ваджда» от страны, номинированный на «Оскар»; лауреат множества кинематографических наград.

[3] *Chaudhuri Sh.* Crisis Cinema in the Middle East: Creativity and Constraint in Iran and the Arab World. London: Bloomsbury Academic. 2022. P. 70.

[4] Ibid. P. 70–73.

Журналистка из Саудовской Аравии Маха Фаджаль[1] в своей статье под красноречивым названием «За черной паранджой: как фильм „Ваджда“ изобразил саудовских женщин?»[2] определяет ленту как уникальную кинематографическую работу, сумевшую запечатлеть то, что происходит в душах саудовских женщин, и несущую в себе глубокий символизм, связанный с социальными ограничениями, налагаемыми на женщину обществом. М. Фаджаль высоко оценивает способность аль-Мансур использовать незначительные повседневные детали (такие как спортивная обувь, фиолетовый цвет обувных шнурков, портрет отца на стене) для обнажения жесткой структуры общества, где женщине запрещено самовыражение, где ее существование сводится к замужеству и деторождению и где ее наказывают за малейшую попытку выйти за рамки дозволенного. В таком строгом обществе Ваджда (с ее детским бунтом и умением нивелировать неписаные законы общества) предстает как чуждое существо, вызывающее у обывателя неприязнь и желание вытеснить девочку на обочину жизни.

Автор статьи также обращает внимание на трудные условия съемок, с которыми столкнулась аль-Мансур. Режиссеру пришлось руководить группой мужчин-операторов дистанционно — из фургона, оснащенного мониторами и рацией, чтобы соблюсти правила гендерного разделения в общественных местах. По мнению М. Фаджаль, такие факты отражают реальную картину дискриминации женщин в стране, какую демонстрирует и сам фильм.

М. Фаджаль совпадает с Ш. Чаудхури в оценке того, что успех киноленты связан с бережностью и простотой в освещении сложных тем, с отсутствием лозунгов и прямых конфликтов. Однако важной частью выводов, представленных в заключение саудовской журналисткой, является публикация позиции самой аль-Мансур, изложенной в интервью. Режиссер выражала надежду, что «взгляды других людей на кинематограф изменятся, когда они увидят, что он показал их культуру с человеческой стороны, а не просто выставил ее напоказ»[3].

Наш взгляд на фильм «Ваджда» отличается более критичным характером. Мы не отрицаем важности зарождения киноиндустрии в Саудовской Аравии, и данный фильм является первой ступенью в этом процессе. Мы считаем главным просчетом сценария фильма отсутствие в нем какой-либо связности, в результате чего фильм предстает не как целостное повествование, а как хаотичный набор случайных образов и событий, суть которых поясня-

[1] *Маха Фаджаль* — саудовская журналистка, телеведущая и ведущая на канале «Аль-Эхбария», входящем в состав Саудовского управления телерадиовещания.

[2] *Fajjal Maha.* Wara‘a al-borqaa al-aswad: kayfa ṣawwara film „Wajda“ al-mara‘a al-saoudya? // ‘Al-jazira. 03.08.2018 (*Фаджаль Маха.* За черной паранджой: как фильм «Ваджда» изобразил саудовских женщин? *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/BIlxp (дата обращения: 07.09.2025).

[3] Цит. по: Ibid.

ет закадровый голос режиссера. Ее комментарии претендуют на знание внутренней сути вещей и понимание реальных проблем саудовского общества; на самом же деле она лишь перескакивает с одной острой темы на другую: от браков несовершеннолетних и полигамии до жестокого обращения с ученицами со стороны директора школы. Наивысшей точкой этого «энциклопедического» подхода становится комментарий о террористе, мечтающем о райских девах после смерти.

Создается впечатление, что режиссер присваивает себе главную роль в собственном фильме. Ее навязчивое, лишенное мастерства и изящества присутствие в качестве проводника лишает кинематограф его силы визуального образа. Герои-дети при таком подходе низводятся до уровня удобного фона, простого инструмента, гарантирующего режиссеру возможность вести пространные и банальные проповеди, критикующие общество, но при этом тщательно избегающие какой-либо критики в адрес государства. Нам приходится констатировать, что получился фильм, который можно охарактеризовать как мирный, удобный для властей и не вызывающий никакого беспокойства у тех, кто стоит у руля.

## Заключение

В свете вышеизложенного становится очевидным, что использование образа ребенка в кино Ближнего Востока открыло режиссерам широкие творческие горизонты, позволив затрагивать острые социальные проблемы и вскрывать табуированные темы. Однако ключевым остается вопрос художественного намерения и эстетической и этической честности такого подхода.

Между теми, кто обращается к детству для правдивого отражения тяжелой реальности («Черный камень», «Я люблю кино»), и теми, кто использует детские образы ради эмоционального воздействия и получения одобрения западной публики («Капернаум», «Ваджда»), существует значительное различие в художественной ценности и уровне глубины.

Эти фильмы, несмотря на разную степень своей значимости, доказали, что ребенок — не просто невинный драматический персонаж, а сложный выразительный инструмент, позволяющий обходить цензурные барьеры и раскрывать глубинные социальные напряжения. В то же время возникает этический и эстетический вопрос: не превратилось ли детство в потребительский художественный прием, служащий маркетинговым и политическим целям? Или оно всё еще сохраняет потенциал для постановки фундаментальных вопросов о справедливости, истине и свободе?

Ответ на этот вопрос остается открытым и требует дальнейшего критического осмысления — особенно на фоне усиливающегося политического и

социального давления на киноискусство и сохраняющейся как формальной, так и неформальной цензуры, будь то со стороны государственных институтов или самой аудитории.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Низамутдинова О. В.* Проблематика фильма Усамы Фаузи «Я люблю кино» как отражение современных социальных процессов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3. С. 68—70.
2. *Рейзен О. К.* Современное российское кино в контексте мирового // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 26—39.
3. *Chaudhuri Sh.* Crisis Cinema in the Middle East: Creativity and Constraint in Iran and the Arab World. London: Bloomsbury Academic. 2022. 328 p.
4. *Kharghani N.* Children's Cinema in Iran // TUCK MAGAZINE — Online political, human rights and arts magazine. August 23. 2016. URL https://tuckmagazine.com/2016/08/23/childrens-cinema-iran/ (дата обращения: 25.07.2025).
5. *Al-Dibs Nidal.* Al-thwra akhadhat makanha fi alsyaq al-tarikhi // Rozana. 18.09.2022 (*Дебс Нидал*. Революция заняла свое место в историческом контексте; *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/bpdKl (дата обращения: 27.08.2025).
6. *Al-mokhrija Al-lobnanya.* Labaki Nadin li al-zawra'a: film „Kafarnahwm" yahki qissa haqiqya li ma'sat motakarrira fi shwaraa Lobnan // Azzawra'a. 13.01.2025 (*Ливанский режиссер*. Надин Лабаки для «Аз-Завра»: фильм «Капернаум» рассказывает реальную историю повторяющейся на улицах Ливана трагедии; *на араб. яз.*). URL: https://alzawraapaper.com/content.php?id=373975&html (дата обращения: 14.07.2025).
7. *Fajjal Maha.* Wara'a al-borqaa al-aswad: kayfa ṣawwara film „Wajda" al-mara'a al-saoudya? // 'Al-jazira. 03.08.2018 (*Фаджаль Маха.* За черной паранджой: как фильм «Ваджда» изобразил саудовских женщин? *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/BIlxp (дата обращения: 07.09.2025).
8. *Fawzi Ossama.* Radd al-mokhrij aan azmat film „Baheb al-seema" (*Фаузи Усама.* Ответ режиссера на скандал вокруг фильма «Я люблю кино»; *на араб. яз.*). URL: https://www.youtube.com/watch?v=5NZ9rJzaQpE (дата обращения: 06.07.2025).
9. *Koke Ibrāhīm.* Ma qalah film „Kafarnahwm" // 'Al-jazira. 28.03.2019 (*Коки Ибрагим*. О чем рассказал фильм «Капернаум»; *на араб. яз.*). URL: https://clc.li/AAOkr (дата обращения: 15.07.2025).
10. *Montasser Khaled.* „Baheb al-seema" idha kanat bi hadha al-jamal // Ilaf. 08.08.2004 (*Халед Монтасер*. «Я люблю кино», если оно такое прекрасное; *на араб. яз.*). URL: https://elaph.com/ElaphWriter/2004/8/3778.htm (дата обращения: 04.08.2025).

# Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы, 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).

**ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (54). 2026**

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 30.09.2026 г.
Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,8. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 30.10.2026 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, 2026

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами