

# **ПАРАДИГМА**

*Философско-культурологический альманах*

**Издаётся с 2005 года**

**ВЫПУСК 40**

**Санкт-Петербург  
2024**

ББК 71.0  
П18

“Paradigma” is an open-access, peer-reviewed journal produced by an international group of scholars. Which comes out two times a year, publishes materials based on empirical interdisciplinary research in Russian, French and English languages.

*«Парадигма» – рецензируемый научный журнал в открытом доступе, поддерживается международной группой учёных. Выходит два раза в год. Публикуются результаты междисциплинарных исследований на русском, французском и английском языках.*

Парадигма: Философско-культурологический альманах.  
Вып. 40 / Главный редактор Н. Х. Орлова. СПб., 2024. 196 с.  
ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2024  
© Н. Х. Орлова, 2024

## Editorial Board

### Chief Editor

*Nadezda Kh. Orlova*, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor. St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. St. Petersburg; Veliky Novgorod, Russia

*Орлова Надежда Хаджимерзановна*, доктор философских наук, профессор. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Новгородский Государственный университет им. Ярослава Мудрого. Санкт-Петербург; Великий Новгород, Россия

### Executive Secretary

*Lyubov S. Moskovchuk*, PhD, associate professor, Saint Petersburg Electrotechnical University. St. Petersburg, Russia.

*Московчук Любовь Сергеевна*, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет (ЛЭТИ). Санкт-Петербург, Россия.

### Editorial Board

*Darovskikh Andrey*, Candidate of Sciences (C.sc.), State University of New York. Binghamton, USA.

*Даровских Андрей*, кандидат философских наук. Кафедра философии, Университет Штата Нью-Йорк. Бингемтон, США.

*Olga R. Demidova*, Dr. hab., professor, Philosophy Department, Leningrad State University after A.S.Pushkin. St. Petersburg, Russia.

*Демидова Ольга Ростиславовна*, доктор философских наук, профессор ЛГУ им. А.С.Пушкина. Санкт-Петербург, Россия.

*Anna N. Ereemeeva*, Dr. hab., professor, Chief Researcher, Southern Branch of Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachov, Krasnodar, Russia

*Еремеева Анна Натановна*, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва. Краснодар, Россия.

*James Manteith*, translator, writer and musician. The community of the magazine "Apraksin Blues". California, USA.

*Джеймс Мантет*, переводчик, писатель и музыкант. Журнал «Апраксин Блюз». Калифорния, США.

*Alexander M. Melikhov*, Ph.D., Russian writer, the deputy chief of the "Neva" magazine editor. St. Petersburg, Russia.

*Мелихов Александр Мотелевич*, писатель, кандидат физико-математических наук, заместитель главного редактора журнала «Нева». Санкт-Петербург, Россия.

*Anna G. Piotowska* Dr hab., professor, Instytut Muzykologii of the Jagiellonian University. Krakow, Poland.

*Пиотровска Анна*, доктор наук, профессор, Ягеллонский университет. Краков, Польша.

*Sergei Soloviev*, Ph.D., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France.

*Соловьев Сергей Владимирович*, кандидат физ.-мат. наук, профессор, Университет Тулузы. Тулуза, Франция.

*Natalja I. Šroma*, PhD, associate professor, University of Latvia. Riga, Latvia.

*Шром Наталья Ивановна*, кандидат наук, ассоциированный профессор, отделение русистики и славистики гуманитарного факультета Латвийского университета. Рига, Латвия.

*Louis Féraud*, Dr. hab., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France.

*Феро Луи*, доктор математики, профессор, Университет Тулузы. Тулуза, Франция.

*Alexander A. Chernyshenko*, PhD, Group Leader vacuum measurements D.I. Mendeleev Institute for Metrology. St. Petersburg, Russia.

*Чернышенко Александр Александрович*, кандидат технических наук, ФГУП «ВНИИМ им. Д. И. Менделеева». Санкт-Петербург, Россия.

*Clarisse Herrenschmidt*, Dr. hab., philologue et linguiste, rattachée au Laboratoire d'Anthropologie Sociale du Collège de France. Paris, France.

*Эренишмидт Кларисс*, доктор филологии и лингвистики. Коллеж де Франс. Париж, Франция.

# CONTENT

## **HISTORY OF PHILOSOPHY**

### *(ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ)*

- Бобров Е.А.* К столетней годовщине смерти  
Иммануила Канта (1804-1904) ..... 7  
*Eugeniy A. Bobrov.* On the centenary of the death  
of Immanuel Kant (1804-1904)
- Орлова Н.Х.* Еще раз о бесконечной современности  
Ф.М. Достоевского ..... 31  
*Nadezda Kh. Orlova.* Once again about the infinite timeliness  
of Dostoevsky

## **SOCIAL PHILOSOPHY**

### *(СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ)*

- Демидова О.Р.* О природе виртуального ..... 55  
*Olga R. Demidova.* The Nature of the Virtual
- Московчук Л.С.* Медиаэтика: к постановке вопроса ..... 66  
*Lubov S. Moskovchuk.* Media Ethics: to raise a question

## **THEORY AND HISTORY OF MUSIC**

### *(ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ)*

- Егоров А.А.* Хоровое пение в Узбекистане ..... 75  
*Alexander A. Egorov.* Choral singing in Uzbekistan
- Осколков С.С.* К вопросу о расширенных фортепианных  
техниках в творчестве Генри Кауэлла и Джорджа Крама ..... 90  
*Sergei S. Oskolkov.* On the question of extended piano  
techniques in the works of Henry Cowell and George Cram
- Прибылов Г.А.* Каденции в концертах для валторны  
В.А. Моцарта в контексте философских взглядов А.Ф. Лосева  
и музыковедческих теорий Е.А. Ручьевской ..... 98  
*Georgy A. Pribylov.* Cadences in concerts for French horn  
by Mozart in the context of the philosophical views of Losev and  
the musicological theories of Ruchevskaya

<i>Меновицков Д.М.</i> Медные духовые инструменты в оркестре Рихарда Вагнера .....	119
<i>Dmitry M. Menovshchikov.</i> Brass instruments in Richard Wagner's orchestra	
<i>Сергеева Е.А.</i> К истории педагогических и исполнительских традиций камерного пения в Санкт-Петербургской консерватории .....	155
<i>Ekaterina A. Sergeeva.</i> On the history of pedagogical and performing traditions of chamber singing at the St. Petersburg Conservatory	
<i>Ушакова А.В.</i> Очерк о Максиме Викторовиче Бразжникове (1902-1973) .....	169
<i>Anna V. Ushakova.</i> Essay about Maxim Viktorovich Brazhnikov (1902-1973)	
<i>Кожаринова М.Е.</i> М.С. Каган о месте и значении музыки в системе искусств .....	181
<i>Maria E. Kozharinova.</i> M.S. Kagan about the place and importance of music in the system of art	
<b>INFORMATION ABOUT AUTHORS</b> (СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ).....	193

# ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

## **К столетней годовщине смерти Иммануила Канта (1804-1904)<sup>1</sup>**

Е.А. Бобров<sup>2</sup>

## **On the Centenary of the death of Immanuel Kant (1804-1904)**

Evgeniy A. Bobrov

Среди всех бурь тихо и незаметно проходит столетняя годовщина смерти великого кёнигсбергского мудреца. Но весь образованный мир почтил память славного старца, и в этом отношении некоторые русские учёные

---

<sup>1</sup> (ред.) Нынешний 2024 год проходит с масштабными научными мероприятиями, посвящёнными 220-летию одного из самых цитируемых философов. Мы посчитали уместным поместить в данном выпуске нашего альманаха статью, в которой в далеком 1904 году проводится замечательный, по историческому охвату, обзор формирования кантианства и неокантианства в российском университетском сообществе. Текст публикуется по изданию: Проф. Е.А. Бобров. К столетней годовщине смерти Иммануила Канта (1804-1904). Варшава, 1904. Уточним, что на материале очерка Боброва подготовлена и опубликована обзорная статья, которая включает в себя более развёрнутый и детальный комментарий о персонах, событиях и публикациях, упоминаемых Бобровым. См.: Орлова Н.Х. Первое столетие привыкания к идеям Канта в российских университетах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2024. Т. 28. № 2. С. 371–387. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-2-371-387>

<sup>2</sup> (ред.) О профессоре Боброве см.: Орлова Н.Х. Московчук Л.С. Из истории Варшавских высших женских курсов (1909-1915): о преподавании философии и профессоре Е.А. Боброве // Alma mater (Вестник высшей школы). 2020. № 8. С. 100–106; Орлова Н.Х. Евгений Александрович Бобров (1867-1933) // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 39. СПб., 2023. С.18-25.

учреждения и общества не отстали от своих зарубежных собратьев.<sup>3</sup>

Занимаясь в течение многих лет специально историей философии в России, мы по случаю этого юбилея сопоставили несколько кратких исторических замечаний о Канте в России.

По нашей инициативе торжественное чествование памяти Иммануила Канта было организовано состоящим при университете Обществом истории, филологии и права. 1 февраля 1904 г. состоялось особое заседание, посвященное означенной цели. Читали: пишущий эти строки – о жизни, трудах Канта и общей судьбе его философии, В.А. Фляксбергер – краткое изложение философских и естественнонаучных взглядов Канта, Е.В. Спекторский о значении философии Канта для обществоведения и Ф.В. Тарановский об историческом отношении теорий Канта и «правового государства».

---

<sup>3</sup> (ред.) См., напр.: *Белый А.* Критицизм и символизм: По поводу столетия со дня смерти Канта // *Весы*. 1904. № 2. С. 1-13; *Глаголев С.С.* Религиозная философия Канта: (к столетию со дня его смерти). Харьков, 1904; *Ивановский В.Н.* Памяти И.Канта: (По поводу столетия со дня его кончины): Речь, сказ. в заседании физ.-мат. о-ва при Казан. ун-те 13 марта 1904 г. Казань, 1905; *Камбуров В.Г.* К столетию со дня смерти Канта: (Речь, произнес. 2 мая 1904 г. в годич. собр. Юрид. о-ва при Том. ун-те). Томск, 1906; *Лопатин А.М.* Учение Канта о познании (Речь, произнесённая на торжественном заседании Психологического Общества, посвящённом памяти Канта, 28 декабря 1904 г. // *Вопросы философии и психологии*. М., 1904. Кн. 76. С. 1-19; *Спекторский Е.В.* Органическая теория общества: [Речь, прочит. 25 янв. 1904 г. в годич. собр. О-ва истории, филологии и права при Варш. ун-те]. Варшава, 1904; *Страхов Н.Н.* Кант, как великий учитель нравственности, [в сопоставлении с современными реформаторскими стремлениями к переоценке нравственных начал жизни: Докл., прочит. в Харьк. отд. Рус. собр. 20 февр. 1904 г.: (По поводу исполнившегося столетия со дня смерти Канта)]. Харьков, 1904; *Тарановский Ф.В.* Юридический метод в государственной науке: Очерк развития его в Германии: Ист.-методол. исслед. Варшава, 1904. *Тихомиров П.В.* К столетию смерти Канта (1804-1904). Личность Канта в изображении его современников // *Богословский вестник*. Сергиев Посад, 1904. Т. 1, № 2. С. 317—335; Т. 1, № 6. С. 229—247.

Недостаток времени не позволил мне произнести речь в том объёме, в каком она была задумана; пришлось выпустить многое, напр., экскурс о судьбе кантианства в России. Не повторяя здесь общеизвестных сведений

Иммануил Кант, великий мыслитель, гордость Германии, пять лет пробыл в русских пределах. Кёнигсберг, в котором почти безвыездно провёл свою жизнь Кант, в 1758 г. был присоединён к России, и в числе прочих жителей города Кант принёс верноподданическую присягу Императрице Елизавете Петровне. Только в 1763 году Кёнигсберг был возвращён пруссакам. Во время русского владычества решался очень важный для Канта вопрос, а именно замещение ординарной профессуры логики и метафизики после смерти профессора этих предметов при Кёнигсбергском университете, некоего Кипке. 14 декабря 1758 г. Кант подал прошение на Высочайшее Имя Елизаветы Петровны о предоставлении ему этой вакантной кафедры. Прошение своё Кант подписал, как «*всеподданейший раб*»<sup>4</sup> Русской Императрицы. К сожалению, прошение Канта не было уважено, ибо русский губернатор Кёнигсберга, барон Корф не сумел провидеть в бедном приват-доценте гения, будущую знаменитость, и отдал место его конкуренту, некоему Букку,<sup>5</sup> который в научном отношении был ничтожеством, но зато превосходил Канта старшинством лет службы.<sup>6</sup> А между тем какое прекрасное воспоминание навсегда осталось бы в летописях науки, если б именно русское правительство извлекло Канта из нужды и от-

---

<sup>4</sup> (Прим. Боброва) См. самый текст письма в приложении.

<sup>5</sup> (ред.) Friedrich Johann Buck (1722-1786) - немецкий философ и математик.

<sup>6</sup> (ред.) Скорее всего, кандидатура Канта действительно была в тот момент менее привлекательной для решения сугубо университетских задач. Возможно, такой тон задаётся более ранними биографическими статьями о Канте. См. напр.: *Филиппов М.М.* Эм. Кант: Его жизнь и филос. деятельность: Биогр. очерк М.М. Филиппова, д-ра философии Гейдельбергск. ун-та. СПб., 1893.

крыло бы ему простор для его научно-преподавательской деятельности!

За эти же годы, когда Кёнигсберг принадлежал России, Кант вступил в сношения с некоторыми русскими офицерами и читал им приватные лекции по физике и физической географии.

Рассматривая далее отношения Канта к России, нельзя не отметить, что главнейшие сочинения Канта, а именно, три его бессмертные «Критики» были напечатаны в России, в Риге и в Либаве.

Наконец, родной брат философа, Иоганн-Гейнрих Кант служил в России; он был пастором в Курляндии и умер в 1800 г. Кант поддерживал с ним сношения и помогал его семье. Сам философ не вступал в брак. Но потомки его брата ещё имеются в Прибалтийских губерниях России, и благодаря им, славное имя не вымерло. Пишущий эти строки хорошо помнит, что около 30 лет тому назад он в училище сидел на одной скамье и рядом с правнуком брата великого Канта (в Риге). Письма Канта к его брату собраны в издании его сочинений, выходящем при Берлинской Академии Наук.

Перечислив личные отношения Канта к России и к русским, обратимся к судьбе его идей в России.

За год до смерти великого мыслителя, в 1803 г., в Николаеве был напечатан перевод его сочинения *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* под заглавием «Кантово основание для метафизики нравов»; перевод исполнен Я. Рубаном.<sup>7</sup>

В следующем году вышел в Петербурге ещё один перевод, посвящённый Канту, а именно: «Иммануил Кант». Наблюдения об ощущении прекрасного и возвышенного в рассуждении природы и человека вообще и характеров народных особенно, служащих к объяснению некоторых мест *Вилиомовой* Практической логики», 1804 (в 12 долю).

---

<sup>7</sup>(ред.) Кант И. Кантово основание для метафизики нравов / С немецкого языка переведенное Яковом Рубаном. Николаев, 1803.

Распространителем космогонических идей Канта в России явился самоучка-купец И.Д. Ертов в своих сочинениях, трактовавших о происхождении вселенной и миров.<sup>8</sup>

Против идей Канта горячо выступал профессор Харьковского университета, математик Т.Ф. Осиповский в своих актовых речах: «О пространстве и времени», Харьков, 30 августа 1807 г. и «Рассуждение о динамической системе Канта», там же, 30 августа 1813 г. Осиповский опровергал Канта потому, что видел в его естественно-научных взглядах новое возрождение древнегреческой манеры *умствовать* о природе а priori, тогда как истинная наука о природе может прогрессировать лишь, благодаря опыту и наблюдению.

Гораздо многочисленнее были в университетах тогдашней России проповедники Кантовой системы. Это философское направление излагалось и распространялось с кафедры в Дерптском, Московском, Харьковском и Казанском, т.е. почти во всех русских университетах, какие существовали в то время.

Первым профессором философии в Дерптском университете с самого его основания был Готтлиб Беньямин Еше (Jasche),<sup>9</sup> силезский уроженец, богослов и философ, слушавший лекции самого Канта, и потом по его желанию, в 1799 г., назначенный в Кёнигсбергский университет приват-доцентом по философии. Кант любил и ценил Еше, как знатока «критической философии», и передал ему для обработки и издания свои собственные лекции по *логике*. Это издание и появилось в Кёнигсберге в 1800 г. под заглавием *Kants Logik zum Gebranch fur Vorlesugen bearbeitet*. В 1802 г. Еше из кё-

---

<sup>8</sup> Ертов Иван Данилович (по др. данным - Давидович) (1777–1828) – русский самоучка, космогонист и философ деистического направления.

<sup>9</sup> (ред.) Готтлоб Вениамин Йеше (нем. *Gottlieb Benjamin Jaesche*; 1762-1842) — немецкий философ, ученик Канта, издатель его лекций по логике (так называемая «Логика Йеше»). Профессор теолог, историк, профессор теоретической и практической философии Тартуского университета (Дерптского).

нигсбергских приват-доцентов перешёл в новооткрытый Дерптский университет ординарным профессором философии и занимал здесь кафедру в течение 37 лет. Он скончался в Дерпте в 1842 г. в преклонном возрасте 80 лет.

Еше писал по-немецки; из его сочинений отметим изданное в Дерпте: *Einleitung zu einer Architektonik der Wissenschaften*, 1816 и особенно *Der Pantheismus, Berlin*, 1828-1832 в трех томах. В университете за свою долгую службу Еше читал всевозможные курсы: логику, психологию, метафизику, антропологию, энциклопедию наук, историю философии и т.п.

Во всех своих сочинениях и лекциях Еше держался воззрений своего учителя Канта и поэтому отрицательно относился к модным позднейшим течениям, как, напр., к пантеистическому идеализму Шеллинга и Гегеля. Благодаря Еше, вся молодёжь, и чисто-русская, учившаяся в Дерпте, и остзейская, потом обыкновенно служившая во внутренней России (*in Reiche*), 37 лет воспитывалась в духе Кантовых идей. Правда, Дерптский университет, давший столько отличных и качественных учёных в области всяких наук, не выпустил ни одного замечательного философа. Но воспитание массы университетской дерптской молодёжи почти всю первую половину XIX в. было кантианское, и это влияние усиливалось еще тем, что лекции философии были обязательными для студентов всех факультетов.

Влияние Кантовых идей в Московском университете не было столько продолжительно и сопровождалось одним печальным эпизодом.

К числу наиболее ранних и рьяных и вместе с тем наиболее несчастных распространителей учений Канта на Руси относится Иоганн Вильгельм Людвиг Мельман, экстраординарный профессор древней словесности Московского университета с 1792 г. и ректор греческих и латинских классов в университетской гимназии с 1786 г.

По специальности классик-филолог, он был преданным учеником Канта и своею горячей приверженностью

к его философии навлёк на себя злую беду, стоившую ему, в конце концов, даже жизни.

По свидетельству «Биографического Словаря» профессор Московского университета, Мельман был вызван на особых правах из Геттингена по рекомендации знаменитого филолога Гейне. Мельман был «настоящий немецкий молодой учёный, преданный своим занятиям, жил одиноко, был молчалив и углублён в себя, знал только свой кабинет, конференцию и классы». Он «первый принёс с собою свежие понятия о критической философии» в круг московских учёных. По новости и занимательности предмета он часто рассуждал о ней охотно и свободно, знакомя собеседников и учеников преимущественно с важнейшими началами критицизма. В январе месяце 1795 года Мельману случилось быть у Московского митрополита, известного Платона Левшина. Мельман завязал с Владыкой спор насчёт христианской религии, утверждая, будто религия должна основываться не столько на слове Божьем, сколько на рассудке и философии, и что просвещение к нравоучению можно более почерпнуть из языческих писателей, нежели из учителей Церкви. Митрополит миролюбиво увещевал его, но присутствовавший при диспуте коллеги Мельмана по университету, профессор Х.А. Чеботарев<sup>10</sup> счёл своим долгом сделать донос по начальству – и завязалось горячее дело.<sup>11</sup> Мельмана немедленно потребовали к куратору университета, известному писателю, Мих[аилу] Матв[еевичу] Хераскову, который произвёл Мельману испытание его образа мысли в присутствии четырёх

---

<sup>10</sup> (ред.) См.: Чеботарев Х.А. Его Превосходительству г. Тайному Советнику, Императорского Московского Университета Куратору и Кавалеру, Ивану Мелиссино. От Надворного Советника и Профессора Чеботарева Рапорт // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1863. Кн. 2. Апрель-июнь. Отд. V. С.90-92.

<sup>11</sup> (ред.) См.: Дело о Профессоре Московского университета И.В.Л. Мельмане // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1863. Кн. 2. Апрель-июнь. Отд. V. С.86-120.

старших профессоров.<sup>12</sup> Так как Мельман подтверждал свои «развратные» мысли насчёт религии, то его немедленно исключили из университета и препроводили в Тайную Экспедицию, которая продержала его в своих камерах около трех месяцев. Генерал-прокурор граф Самойлов снял письменное показание с самого митрополита. Только в конце апреля того же года решили Мельмана выслать за границу, за реку Мемель. Ослабленный допросами и долгим заключением, Мельман, по видимому, впал в меланхолию, или даже в помешательство. Но и в Тайной Экспедиции Мельман утверждал, что он – *кантист* и в преподавании древних писателей не может не касаться нравственности и религии. Вывезенный за границу, Мельман тут же и умер в городе Георгенбурге, не доехав 10 миль до Кёнигсберга, где жил его учитель, системы которого он так неуклонно держался.

Несмотря на печальную судьбу Мельмана, которая могла отбить вкус к кантовым идеям, преемник Мельмана по кафедре, с 1801 г. бывший уже ординарным профессором, Павел Афанасьевич Сохацкий (умер в 1809 г.) тоже склонился до некоторой степени к Канту. Сохацкий принимал обширное участие в журналах и сам был издателем «Приятного и полезного препровождения времени», (1793-1798), с Подшиваловым, «Иппокрены» (1799-1801), «Новостей русской литературы» (1802), «Политического журнала» (с Гавриловым) и др. Он стоял близко в Каменеву и Жуковскому. Всего более интересовали Сохацкого вопросы эстетики, которой он и посвящал свои труды: «О предметах, свойстве и влиянии изящного вкуса на счастье жизни» (актовое «слово» 1801 г.), «Изъяснения об изящных науках и искусствах» (напечатана только одна общая или теоретическая часть, «Чертеж системы эстетики» при переводе Мей-

---

<sup>12</sup> (ред.) См.: Перевод показания Профессора Мельмана // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1863. Кн. 2. Апрель-июнь. Отд. V. С.100-105. С.103.

нерсона, «Начертания» и «История изящных искусств», М. 1803 и др. В своих сочинениях Сохацкий придерживался Канта. Наконец он читал специальные лекции о философии Канта, которые уже после его смерти появились в журнале «Улей», издававшемся в Петербурге в 1811-1812 гг. Вас[илием] Григ[орьевичем] Анастасевичем.

Наряду с Сохацким действовал в Московском университете в пользу распространения Кантовой философии в России один из замечательных учёных своего времени, профессор Буле.

Иоганн Феофил Буле,<sup>13</sup> племянник московского ректора Гейма, родился в Брауншвейге 29 сентября 1763 г. Он начал издавать научные труды ещё гимназистом (с 1782 г.), учился в Геттингенском университете и был учеником знаменитого Гейне. В 1786 г. Буле получил степень магистра философии за диссертацию об Аристотеле, а в следующем 1787 г. был назначен экстраординарным профессором философии при том же университете и читал курсы логики, психологии, метафизики и истории философии. Будучи одним из лучших в свое время знатоков Аристотеля, он приступил к изданию его сочинений, и это булевское издание, называемое по месту печатания, Цвейбрюкену - *Vipontina*, до сих пор ещё не утратило цены. Изданию Аристотеля предшествовал целый ряд исследований и этюдов.

В 1794 г. Буле стал в Геттингене ординарным профессором. Большую заслугу стяжал себе Буле ещё своими исследованиями и переводом сочинений греческого скептика, врача Секста Эмпирика (*Sextus Empiricus oder Skepticismus der Griechen*, Lemgo, 1799). В своих чисто философских трудах Буле выказал горячую приверженность к идеям Канта и его реформе критического преобразования философии, как показывают его сочинения:

---

<sup>13</sup> (ред.) Иоганн Феофил (Готтлиб) Буле (нем. *Johann Gottlieb Gerhard Buhle*; 1763—1821) — немецкий философ и историк искусства, ординарный профессор и декан словесного факультета Московского университета (1810-1811).

*Einleitung in die allgemeine Logik und die Kritik der reinen Vernunft*, Gottingen, 1795, *Geschichte des philosophirenden menschlichen Verstandes*, Lemgo, 1791, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie end einer kritischen Literatur derselben*, Gott., 1796 в 8 ч., *Entwurf der Trancendentalphilosophie*, Gott., 1798 и *Geschichte der neuern Philosophie seit der Epoche der Wiederherstellung der Wissenschaften*, Gott., 1800-1801. Вероятно, по указанию дяди Гейма, М.Н. Муравьев, незабвенный куратор Московского университета, пригласил Буле в Москву.

Буле стоял тогда на зените своей славы, и его переход для тогдашнего Московского университета являлся своего рода событием. Впрочем, Буле просил дать ему кафедре не философии, а изящной литературы, ибо, по его мнению, курс философии для того, чтобы быть русскому юношеству привлекательным и полезным, представлял бы для него большие затруднения.

В Москву Буле приехал в 1804 году, и как учёный в удивительной степени разносторонний, развернул здесь кипучую деятельность. Помимо университетских лекций, он читал частные курсы у себя на дому. Одним из таких частных слушателей Буле является столь знаменитый впоследствии автор комедии «Горе от ума», А.С. Грибоедов. Помимо лекций, Буле издавал ещё «Журнал изящных искусств», печатал исследования по русской истории, а с 1808 г. взял на себя должность директора педагогического института при университете. В университете он читал археологию, эстетику, древнеклассическую филологию и т.д. Но иногда Буле выступал и с философскими курсами, читал, напр., критическую метафизику, разбирал системы Канта, Фихте и Шеллинга (1806 г.), преподавал опытную психологию, логику, историю философии (на латинском языке). Но надо полагать, что университетская деятельность в Москве не вполне удовлетворяла Буле, особенно после смерти М.Н. Муравьева в 1807 г., потому что в 1811 г. Буле променял профессию на место библиотекаря при Великой Княгине Екатерине Павловне, проживавшей в

Твери; ещё ранее того он ездил в Тверь и вёл с Княгиней собеседования о философии и пр. Император Александр Павлович, наезжавший в Тверь, совещался с Буле о некоторых финансовых мероприятиях. Затем Буле был причислен к штату принца Ольденбургского, а во время нашествия Наполеона Буле сопровождал Княгиню в Ярославль. В 1814 г. Буле уехал в Любек, и, выйдя в отставку из русской службы, стал гимназическим учителем при Каролинском коллегииуме в Брауншвейге, где когда-то и сам учился.

В лихой час покинул Буле родину ради Москвы: пребывание в России не прибавило лавров его научной деятельности. Вернувшись в Германию, он хотел было продолжить своё издание Аристотеля и описать пребывание в России, не оставившее, кажется, в нем радостных чувств; но этого описания цензура не разрешила. 11 августа 1821 г. Буле скончался, выпустив незадолго перед смертью сочинение *Ueber den Ursprung und Leben des Menschengeschlechts und das kunftige Loos nach dem Tode, Braunschweig, 1821.*

И по своим приватным курсам, и по университетским лекциям Буле имел в Москве множество учеников. Но, кажется, он приходился не по плечу тогдашней русской молодёжи, имевшей чересчур слабую подготовку и мало выносившей из лекций по-немецки и по латыни, а эти языки были мало распространены. Слушатели слушали и не понимали Кантовой философии, красноречиво излагаемой Буле, и оплатили своему ментору такую дубовую эпиграммой:

Господин Буле, Ты нам строишь «чёрта в стуле»!

Но если мало выносили русские студенты из философии Канта, сидя у себя в Москве, то не много, по видимому, привозили этой философии и штудировавшие за границей. Пушкин добродушно подсмеивался над своим Ленским, который был с душою прямо гёттингенской, поклонник Канта и поэт, и замечает, что дух его – пылкий и довольно странный.

В Харькове действовал тоже один из ревностнейших в Германии приверженцев Канта, Людвиг-Гейнрих Якоб.<sup>14</sup> Подробная биография его вошла в мой труд «Философия в России» (т. IV). Поэтому здесь мы ограничимся лишь важнейшими фактами.

Л.Г. Якоб, воспитанник Халльского университета,<sup>15</sup> выступил на учёную арену в самый момент появления новой «критической философии» Канта.<sup>16</sup> Он сразу сделался преданнейшим ее последователем. Не обладая самостоятельным мышлением, Якоб смело клялся *in verba magistri*. Вдобавок Якоб был очень плодовитый писатель, печатал много и обладал даром популярного изложения. Взгляды Канта он поддерживал и пропагандировал не только в чисто философской, но еще и в практической экономии, и к государственным наукам.

Впоследствии Якоб даже совсем перешел от философии к наукам юридическим и камеральным; он сделался довольно видным представителем особой политико-экономической школы, которую Рошер называет русско-немецкой. Кроме политической экономии, Якоб написал много сочинений и по финансовой, и по полицейской наукам.

Якоб был весьма энергическим и полезным популяризатором философии Канта. Это оказалось для него и очень выгодным. Он быстро приобрел себе громкое имя, а прусское министерство народного просвещения, тогда еще благоволившее к философии Канта, произвело Якоба из приват-доцента в 1789 г. в экстраординарные, а в 1791 г. и в ординарные профессора философии при том же халльском университете. За то Шиллер, сам бывший в философии последователем Канта, в своих «ксениях»

---

<sup>14</sup> (ред.) Людвиг Кондратьевич Якоб (Людвиг Генрих фон Якоб) (нем. *Ludwig Heinrich von Jakob*) (1759-1827) - философ, экономист, филолог, член-корреспондент Петербургской академии наук (1810), профессор Харьковского университета.

<sup>15</sup> (ред.) Университет Галле, основанный в 1694 г. в городе Галле.

<sup>16</sup> (Бобров) Его переписка с Кантом собрана в упомянутом уже издании Берлинской Академии.

жестоко преследовал Якоба за его философскую несамостоятельность, слепую приверженность без всякой критики к системе учителя, не совсем уместную подчас ее пропаганду и за обширные позаимствования из творений Канта. Эти «ксении» очень забавны. То Кант жалуется в них, что у него недавно пропало 20 понятий с его меткою, о чем он оповещает, и ему отвечают, что эти понятия видели в сочинениях г. Якоба; то сообщается, что еженедельно по Германии ездит «нищенская телега», на козлах которой сидит кучер Якоб (намек на его журнал "*Philosophische Annalen*"), то выражается изумление тому, что богач дает питание многим нищим, то отвергается возможность взбираться по крутому пути к истине «на ослах» и т.д.

Почти все сочинения Якоба до 1800 г. принадлежали области философии, таковы были, напр., *Prolegomena zur practischen Philosophie*, 1787, *Grundriss der allgemeinen Logik und Metaphysik*, 1788, *Grundriss der Erfahrungsseelenlehre*, 1791, *Philosophische Sittenlehre*, 1794, *Naturrecht*, 1795, *Philosophische Rechtslehre*, 1795, *Die allgemeine Religion*, 1795, *Abris seiner Encyclopadie aller Wissenschaften und Kunste*, 1800. Из этого далеко неполного перечня мы можем убедиться, что Якоб успел написать почти целую философскую систему с подробным развитием ее отдельных дисциплин.

Карьера Якоба в Халле шла очень гладко; он повысился даже до проректора. За сочинения «О бессмертии души» и «О существовании Бога» Якоб получил премии от Лейденского и Гарлемского университетов. За своё преподавание политики от получил письменную благодарность от самого прусского короля. По его учебникам преподавали философию во всех немецких университетах, а также в Дании и в Венгрии. Сочинение его «Общая религия» имело такой успех, что в несколько дней расхватили его 2500 экз.

Война с Наполеоном подорвала благосостояние города Халле и покончило карьеру Якоба. Наполеон закрыл Халльский университет, и Якоб остался без места. Не-

мудрено, что он, несмотря на свою громкую славу, согласился ехать в далёкую и неизвестную ему Россию, а именно принял приглашение в новый Харьковский университет на кафедру дипломатики и политической экономики (в 1807 г.).

Это приобретение было для Харькова весьма ценным. Якоб был тогда научной звездой первой величины и считался притом опытным преподавателем. И в Харькове Якоб все оставался тем же рьяным проповедником системы Канта. К сожалению, он очень недолго оставался на харьковской кафедре, ибо уже в 1809 г. Сперанский вызвал его в Петербург, как искусного финансиста, в качестве члена особого финансового комитета.

С падением Сперанского Якоба затёрли, благодаря интригам Г.А. Розенкампа, и, оставшись без дела, Якоб в 1816 г. покинул Россию. Он опять поступил в Халльский университет, где стал проректором и трудился до самой смерти в 1827 г.

Для истории Кантовой философии в России особую важность представляет не его двухлетняя устная пропаганда философии Канта с Харьковской кафедры, сколько то обстоятельство, что Якоб составил философские учебники для употребления в русских гимназиях.

Эта задача не представляла для Якоба особых затруднений. Как мы видели выше, он ещё до 1800 г. написал университетские учебники почти по всем философским наукам. Теперь предстояло эти учебники упростить и приспособить к пониманию учеников средних школ.

Составленный Якобом «Курс философии» для гимназий на немецком языке был отпечатан в Риге и состоял из 8 томов; он обнимал собою логику, всеобщую грамматику, опытную психологию, нравоучение или нравственную философию, эстетику, умозрение словесных наук (риторику и пиитику), естественное и народное право, политическую экономию (народное хозяйство). Этот курс философии был переведён на русский язык профессором Петербургского университета Никитой Ив[аном] Бутырским. Перевод Бутырского был в

1811-1817 гг. отпечатан на казённый счёт Главным Правлением училищ для введения в гимназии в качестве обязательного руководства; существенными достоинствами каждой из книг Якоба, по мнению Главного Правления, служили основательность, порядок, ясность, краткость и сообразность с планом учения и со временем, определённым для каждой философской науки в гимназиях; другое преимущество состояло в систематической связи всех частей между собою.

Таким образом, как мы видим, все русской юношество, благодаря курсу Якоба, стало довольно подробно знакомиться с основными философскими идеями Канта ещё на гимназической скамье. Такой порядок длился более 10 лет, пока реакционное и фанатичное направление, овладев к концу царствования Императора Александра Павловича и ведомством народного просвещения, не изгнало, между прочим, и кантианские учебники философии Якоба.

За систему Канта-Якоба, введённую в официальное употребление министерством народного просвещения, поплатился в Казанском университете тамошний профессор философии О.Е. Срезневский.

В Казанском университете Кант, по-видимому, стал известен несколько позднее, чем в прочих русских университетах. Первый преподаватель философии во вновь открытом университете в Казани, адъюнкт А.С. Левицкий был на своей кафедре недолго и скоро помер; преподавал он по руководствам Харьковского профессора И.С. Рижского. Его преемник, Карл Теофил Готлиб Фойгт, по образованию юрист, не имел ничего общего ни с наукой, ни с философией. Только 5 июля 1814 г. в день торжественного открытия Казанского университета касается Канта в своей актовой речи профессор Василий Матвеевич Перевошиков, по роду занятий своих, словесник.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> (Бобров) Впоследствии Перевошиков служил в Дерптском университете и оставил службу, быв выгнан из аудитории слушателями. О

Речь Перевощикова носила заглавие: «О пользе наук вообще и в особенности о пользе Казанского университета». Здесь Перевощикова высказывается против Канта; но, с другой стороны, в своём сочинении «Опыт о средствах пленять воображение», появившемся в «Трудах Казанского Общества любителей словесности», 1817, ч. I (и единственная), Перевощикова в числе источников для своей эстетики приводит Канта наряду с Баттё, Мармонтелем, Лягарпом, Блером, Зульцером, Эшенбургом и Бутервеком.

Противником же Канта в Казанском университете явился и третий философ (после Левицкого и Фойгта), Александр Степанович Лубкин.

Лубкин, надо полагать, занимался философией Канта. Еще в 1805 г. он поместил в «Вестнике Европы» письмо о философии Канта. В Казани Лубкин служил с 1812 г. Через год после Перевощикова Лубкин тоже читал актовую речь «Рассуждение о том, возможно ли нравочению дать твёрдое основание независимо от религии», 5 июля 1815 г., и тоже высказался против Канта. Любопытно, однако, что отвергая Канта, Лубкин в то же время в лекциях своих по логике<sup>18</sup> придерживался кантианца Якоба, о которой мы говорили выше, а вместе со своим коллегой, адъюнктом П.С. Кондыревым<sup>19</sup> Лубкин в 1813 г. стал переводить «Начальный курс философии» Снелля.

Фридрих Вильгельм Снелль (Snell, 1761+1827), профессор Гисенского университета, и брат его, Эрнст Вильгельм Снелль (1755+1834), ректор гимназии в Идштейне, были ревностными кантианцами. Их трудами был составлен курс философии наподобие курса Якоба в строго кантианском духе (8 частей). Русский перевод

---

Перевощикова весьма неслестно отзывался в своих воспоминаниях Н.И.Пирогов.

<sup>18</sup> (Бобров) В 1807 г. Лубкин выпустил еще в бытность свою в Петербурге «Начертание логики».

<sup>19</sup> (ред.) Пётр Сергеевич Кондырев (1789-после 1823) — профессор Казанского университета.

Лубкина и Кондырева вышел в Казани в 5 частях, 1813-1814.

В том же 1815 г. Лубкин умер, и его преемником сделался его помощник, им самим себе выбранный, ревностный кантианец, с которым философия Канта водворилась в Казани, а именно Срезневский.

Осип Евсеевич Срезневский, дядя нашего известного слависта, Измаила Ивановича Срезневского, был уже не заезжим немцем-кантианцем, а русским человеком, убежденно проповедовавшим систему Канта. Воспитывался Срезневский в Московской духовной академии и Петербургском педагогическом институте. В Казанский университет он был определен преподавателем философии в 1816 г. В 1817 г. Срезневский произнес актовую речь под заглавием: «Рассуждение о разных системах нравоучений, сравненных по их началам» (перепечатана в «Вестнике Европы», за 1817 г.). В этой речи, написанной в духе кантианства, Срезневский защищал этику Канта от упреков в безбожии и доказывал величие нравственного закона: в качестве практического правила, он предписывал: «Поступай так, как бы ты желал, чтобы все нравственные существа поступали».

Пресловутый М.А. Магницкий, через два года приехавший обревизовать и разгромить Казанский университет, привязался особенно к брошюре Срезневского и представил ее на благоусмотрение министра народного просвещения со своими комментариями, - в доказательство того, каким опасным духом пропитано преподавание в Казанском университете. О том же Срезневском Магницкий писал министру. Что он руководствуется системой Якоба, руководствуется духом нее весьма полезным и по счастью преподает лекции так дурно, что их никто не понимает.

В результате ревизии М.А. Магницкого, назначенного потом попечителем Казанского учебного округа, одиннадцать профессоров в 1819 г. было уволено от службы. В том числе был уволен и О.Е. Срезневский за свои увлечения Кантом, и за то, что он следовал системе Якоба,

предписанной к употреблению в школах самим министерством. Срезневский переехал в Петербург, где с 1820-1824 г. преподавал русскую словесность в артиллерийском училище. Потом этот опасный для юношества человек поступил в послушники одного монастыря.

В 1820 г. был уволен, по представлению Магницкого, из Казанского университета и профессор естественного права Г.И. Солнцев с воспрещением ему даже privately преподавать в частных учебных заведениях. Солнцев, бывший потом в Казани губернским прокурором, тоже придерживался Канта, как видно из его курса, посланного от Магницкого министру. «Единственно великому философу Эмануилу Канту», говорит Солнцев, «было предоставлено иметь единственное влияние на естественное право. Он один основал и определил его существенно, признавая вообще практический разум законодателем свободы, общим источником нравочения и естественного права».

С двадцатых годов XIX в. в России о Канте начинают забывать. Под влиянием проповеди профессора Петербургской медико-хирургической академии в Петербурге Д.М. Велланского, проф. Петербургского же университета А.И. Галича, и особенно Московского университетского профессора М.Г. Павлова общество и молодёжь начинает увлекаться уже не Кантом, а одним из его преемников, Шеллингом. Шеллингианские влияния в середине [18]30-х годов сменяются гегельянством. Гегельянство царило среди русской интеллигенции довольно устойчиво до конца сороковых годов. В пятидесятых годах в Россию проникают новые идеи – позитивизма и даже голого материализма, который особенно распространился в обществе в шестидесятые годы.

Впрочем, нельзя сказать, чтобы и в этот довольно долгий период в России окончательно пренебрегали Кантом и его философией. От времени до времени появлялись в России сочинения, свидетельствовавшие, что авторы их серьёзно занимались изучением философских воззрений Канта, хотя и не сделались его приверженцами. В духе

Канта писал эстетические статьи о высоком Н.И. Надеждин в «Вестнике Европы», начавший своё сотрудничество там с 1828 г. и продолжавший его до самого закрытия журнала в 1830 г. Критически отнёсся в Канту в «Журнале Министерства Народного Просвещения» за 1838 г., январь, - автор статьи, вышедшей и отдельными оттисками: «Критической обзорение Кантовой религии в пределах одного разума», СПб. Статья эта была составлена профессором Киевской духовной академии (а потом и Киевского университета) священником И.М. Скворцовым. Сюда же относится сочинение С.С. Гогоцкого, профессора Киевского университета: «Критический взгляд на философию Канта», Киев, 1847.

За границей, в 1862 г. вышел в Лейпциге у Гергарда русский перевод, но не с немецкого, а с французского: Кант, Замечания о чувствах высокого и прекрасного (8<sup>0</sup>, VI+ 84+1 стр.).

В 1866 г. вышла в Москве дельная речь известного в то время профессора тамошнего университета П.Д. Юркевича «Разум по учению Платона и опыт по учению Канта». В следующем 1867 г. появился первый перевод Кантовой «Критики чистого разума» в 2 выпусках. Переводчик, доцент философии Петербургского университета, Мих. Ив. Владиславлев снабдил свой труд статьёй о жизни и философии Канта. Укажем ещё, что в 1862-1864 гг. вышла в свет в русском переводе Н.Н. Страхова «История новой философии» Куно Фишера (в 4 т.), в которой два тома (III и IV) всецело посвящены Канту.

Возрождение философских идей Канта в виде так называемого неокантианства совершилось в Германии около 1855 г. Социализм и материализм, почти безраздельно влиявшие на умы русской молодёжи в 60-е и 70-е годы, долго не допускали отзвука неокантианства в России.

О Канте в русской научной литературе начинают подробно говорить только приблизительно на переломе семидесятых годов к восьмидесятым. Не говоря уже о

старце Ипполите Панаеве, коснувшемся Канта в своей книге «Разыскатели истины: Кант, Фихте, Якоби», СПб., 1878, этику Канта весьма подробно разбирает в своей докторской диссертации «Критика отвлечённых начал», М. 1880, известный Владимир Соловьёв. Детальному анализу подвергает идеи Канта и епископ Никанор Бровкович в своём сочинении «Позитивная философия и сверхчувственное бытие», СПб., 1888. См. особенно III т.

Самым замечательным откликом германского новокантианского движения у нас, в России надобно считать превосходную книгу А.А. Козлова, профессора философии в Киевском университете. В качестве докторской диссертации он выпустил в свет «Генезис теории пространства и времени Канта», Киев, 1884. Таких сочинений немного и в западноевропейской философской литературе. Труд Козлова выдаётся особенно по оригинальности своего основного взгляда: он захотел изучить идеи Канта с точки зрения их постепенного приготовления в системах других философов, предшествовавших Канту. Задачи, поставленная себе автором, была им разрешена блестяще: он дал полную картину развития в западноевропейской новой философии – двух важнейших идей Канта – пространства и времени; а эта историческая перспектива единственно только и делает возможной правильную оценку значения деятельности Канта. Вдобавок А.А. Козлов принялся за историческое изучение Канта тогда, когда об этом мало думали ещё и сами его жарчайшие поклонники в Германии, новокантианцы. Нет сомнения в том, что если бы замечательный труд Козлова появился в своё время на немецком языке, то он доставил бы своему автору громкую научную славу.

Укажем так же, что у нас в России восемнадцать лет действовал на философской кафедре прямого ученика Канта, Еше, а именно в Дерптском университете один из самых ожесточённых противников и новокантианства, и самого Канта. Мы разумеем покойного Густава Тейхмюллера (ум. в 1888 г.), который неустанно поборал

и на своих лекциях, и в своих многочисленных сочинениях (писанных по-немецки) кантовские и новокантианские доктрины. Особенно резка, анонимно изданная брошюра Тейхмюллера «*Immanuel Kant, Meine Reise in den Himmel*», 1877, где автор заставляет самого Канта рассказывать, как будто бы он отправился на небо, как приняли его пребывающие там великие философы, его предшественники, Платон, Аристотель, Лейбниц, как на небе Канту доказали полное ничтожество его гносеологии и этики, да вдобавок к тому уличили в совершенном незнании истории философии; после такого неласкового приёма Кант заблагорассудил вернуться в земной мир, «на радость своих поклонников – новокантинцев». Брошюра Тейхмюллера подвергает беспощадному осмеянию и систему, и самую личность Канта со всеми его известными чудачествами.

Под влиянием Тейхмюллера довольно враждебно относились к Канту и молодые ученики Тейхмюллера по Дерптскому университету, как напр., по крайней мере, некоторое время, пишущий эти строки – в своих первых философских сочинениях.

Присяжным новокантианцем из числа современных русских профессоров философии считается профессор Петербургского университета Александр Ив[анович] Введенский, автор магистерской диссертации «Опыт построения теории материи на принципах критической философии», т. I, СПб., 1888 и других сочинений в кантианском духе. Под его же редакцией вышел в 1895 г. перевод отдела «Философия Канта» из «Истории новой философии» Виндельбанда.

В Петербурге же, на кафедре философии в духовной академии действовал другой хороший знаток Канта, хотя и не особенно расположенный к кантианству, М.И. Каринский.

Между обоими названными профессорами, А.И. Введенским и М.И. Каринским в 1896 г. происходила в журналах «Вопросы философии и психологии» и «Журнале Министерства Народного Просвещения» поле-

мика по вопросу о надлежащем и верном понимании гносеологических воззрений Канта. Неумеренно гиперболически звучит фраза одного из учеников Каринского, профессора Петербургской Духовной академии В.С. Серебренникова, присуждавшего своему учителю премию за его труды и заявившего не более и не менее, что труды Каринского должны разбудить мысль от догматического сна, навянного Кантом!

К кантианскому направлению надобно причислить магистерскую диссертацию архимандрита (ныне епископа) Антония Храповицкого: «Психологические данные в пользу свободы воли и нравственной ответственности» СПб., 1887 и обе диссертации Г.И. Челпанова, посвященные вопросу о пространстве «Проблемы восприятия пространства в связи с учением об априорности», 2 т., 1896 и 1904 г.

В последнее время появилось много и переводных (как прекрасная книга Паульсена), и оригинальных книг и статей, либо прямо посвящённых Канту, либо так или иначе его касающихся. Перечислить их полностью мы не имеем возможности. Из переводов сочинений самого Канта отметим перевод «Критик чистого разума» и «Основания к метафизике нравов» Н. Смирнова, СПб., 1879 и «Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки», переведённые Владимиром Соловьёвым, и вышедшие двумя изданиями, М., 1889 и 1891.

Упомянем ещё об одном почтенном переводчике Канта, бывшем преподавателе Петербургской духовной семинарии, а ныне цензор, Николай Матвеевич Соколов, давшем новые переводы всех трех «Критик» и «Антропологии» Канта.

Недавно вышел в свет перевод ещё одного сочинения Канта: «Грёзы духовидца, пояснённые грёзами метафизики», перев. Б.П. Бурдесом, СПб., 1904.

И у нас в Варшаве среди местных русских находились люди, занимавшиеся Кантом и писавшие о нем. Так В.А. Фляксбергер в 1901 г. Выпустил в свет брошюру

«Учение Канта о математике», а К.Г. Воблый к юбилею Канта переиздал свою статью «Проблема воспитания по Канту», 1904.

Чествование памяти Канта по случаю столетней годовщины его смерти, несомненно, вызовут в русской литературе новые статьи и труды о Канте. Подводить итоги этой юбилейной литературы пока ещё рано. Впрочем, как мы уже сказали ранее, мы не задавались целью привести полную библиографию предмета. Мы отметили в нашем очерке лишь важнейшие моменты в истории кантианства на Руси, причём особенно подробно остановились на первоначальном периоде, как на самом малоизвестном.

Как мы видели, в течение ста лет со смерти Канта его идеи не оставались для русских неизвестными. И гносеологические, и этические, и эстетические, и даже правовые идеи Канта воспринимались и обсуждались русскими учёными. Но вместе с тем нельзя не констатировать, что кантианство никогда не было в состоянии так увлекать умы русского общества, как это удавалось другим западным веяниям, шеллингянству, гегельянству и др.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо Канта к Императрице Елизавете Петровне приводится нами в собственном переводе.

Адрес на обороте:

Magister artium Иммануэль Кант умоляет всеподданнейше Ее Императорское Величество соизволить Всемиловитейше предоставить ему освободившуюся ординарную профессору логики и метафизики в Кёнигсбергском университете.

Слева на первой странице почтовый штемпель на 4 шиллинга.

### **Текст**

Всесветлейшая, Великомогущественнейшая Императрица, Самодержица всех Россиян, Всемиловитейшая Императрица и Великая Госпожа!

Вследствие смерти покойного доктора и проф. Кипке освободилась ординарная профессура по логике и метафизике, которую он занимал при местной Кёнигсбергской академии. Эти науки всегда были главнейшим предметом моих занятий.

За те годы, что я состоял при здешнем университете в качестве доцента, я в каждое полугодие преподавать обе науки в частных лекциях. Я выдержал два публичных диспута в означенных науках, а кроме того, пытался дать пробы моих стараний и 4 статьями в Кёнигсбергских учёных записках, в 3 программах и в 3 других философских трактатах.

Надежда, льстя себя каковою, я поступил на службу при академии в качестве преподавателя по означенным наукам, а преимущественно, Всемиловейшая склонность Вашего Императорского Величества удостаивать науки своего Высочайшего покровительства и благосклоннейшего попечительства, ободряют меня принести всеподданейшую просьбу, не соизволите ли Всемиловейше, Ваше Императорское Величество, соизволить освободившуюся ординарную профессуру благосклоннейше предоставить мне; равно как надеюсь я, что и академический сенат в виду способности моей не откажется моё прошение сопроводить не неблагоприятным отзывом.

Замираю с глубочайшего почтения Вашего Императорского  
Величества Всеподданнейший раб

*Иммануель Кант.*

Кёнигсберг, 14 декабря 1758 г.

## **Еще раз о бесконечной современности Ф.М. Достоевского**

Н.Х. Орлова

В статье рассматривается теологическое прочтение творчества Ф. М. Достоевского русскими философами и богословами Серебряного века. Обращается внимание на особую связь русской литературы и философии. Показаны векторы философских суждений, в которых выявляются основные философские идеи писателя. Герои произведений Достоевского ставят острые вопросы о смысле русской идеи, о мессианской задаче православной культуры. Подчеркивается нравственное значение философии писателя во все времена.

*Ключевые слова:* Ф.М. Достоевский, русская литература, русская философия, богословие, Православие, метафизика «русской души», русская идея

## **Once Again about the Infinite Timeliness of Dostoevsky**

Nadezda Kh. Orlova

The article examines the theological interpretation of Dostoevsky's work by Russian philosophers and theologians of the Silver Age. Attention is drawn to the special relationship between Russian literature and philosophy. The vectors of philosophical judgments are shown, in which the main philosophical ideas of the writer are revealed. The heroes of Dostoevsky's works ask difficult questions about the meaning of the Russian idea, about the messianic task of Orthodox culture. The article emphasizes the moral significance of the writer's philosophy at all times.

*Keywords:* Dostoevsky, Russian literature, Russian philosophy, theology, Orthodoxy, metaphysics of the "Russian soul", the Russian idea

Достоевского вообще можно не замечать, и против этой духовной слепоты нечем пособить, но тому, кто однажды его заметил, уже не оторваться от «жесточкого таланта», для него Достоевский становится спутником на всю жизнь, мучеником, загадкой, утешением [9, с.301].

В сущности, весь мир уже находится в «Обществе Достоевского», является его *имплицитным*, (это важная категория) членом [1, с.523].

В апреле 1911 г. на одном из заседаний Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге Вячеслав Иванов сказал замечательные слова, вполне уместные и сегодня. Образы, «эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас <...> Беспокойными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и в белые ночи. Узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье» [15, с.203].

Вклад Достоевского в нас predetermined это неотступное следование за ним, за его героями. И сами мы как бы идентифицируемся с ними. В нас угадывается эта психоаналитическая «достоевщина». О ней Вяч. Иванов пишет как о predetermined Достоевским «нашей культурной сложности», сложности русской души, русской мысли, русского искусства. Тем самым, Достоевский «переместил планетарную систему». Опрокинув человека в вечные вопросы, он дал единственную общую подсказку, что поиск ответов на них будет занимать нас бесконечное будущее. Новые времена будут лишь усложнять приближение к ответам. Каждая эпоха будет по-своему актуализировать смятение антиномичной личности, сама метафизика личной воли которой вмещает катастрофу выбора между добром и злом, между волеием и хотением, между Богом и дьяволом.

Этим и определяется современность и своевременность Достоевского.

Для русской религиозной философии, постулат истинной «русскости» реализовывался через постановку задачи сохранения православной культуры. В этом смысле становятся центральными темы трудно определяемой «русской души», ее «трагедии» и «мессианства». В этих категориях прорабатывается русская идея. К этим меткам русской культуры разворачивает читателя творчество Достоевского, который являлся глубочайшим метафизиком русской души. Русская литература нередко, именно у нас, «в проповедь переходила» [10, с.301] и написана на языке, для которого «крестьяне – христиане и который палку поперек палки – крест – именуется именем Христа» [10, с.307]. Русская литература исследователями подводится под понятие «дидактического», поучающего реализма. Книги Достоевского как бы вытекают непосредственно из «Деяний Апостольских» и имеют целью подействовать на общество, принести ему исцеление от его бед или, по крайней мере, надежду, что страдания эти суть искупительные. Для русской литературы характерна фиксация на «религии сострадания». В пределе она выражена у Достоевского. О ней, как о «единственном законе бытия всего человечества» он говорит устами князя Мышкина.

О принципиальном союзе русской литературы именно с богословием замечательно сказал М. Тареев: «Русский богослов с особым вниманием должен воспользоваться изящной литературой <...> Она имеет высокую гносеологическую ценность по религиозно-нравственным вопросам. Союз богословия с русской литературой должен принести ценные плоды» [18, с.5-6]. Искание Бога, правды, разгадки тайны бытия красной нитью проходит через творчество даже тех писателей, которые казалось бы неверующие. Все сообщает произведениям русского слова «печать глубокой серьезности, философской вдумчивости, даже религиозности» [16, с.11].

Рядом с этой сосредоточенностью, а может и провоцирующиеся ею, темы смерти, общий пессимистичный тон русской литературы, в которых «живая тоска по правде», жажда царства Бога, торжества добра, с особой очевидностью проступающие и в произведениях Достоевского. Масштаб фигуры и значение его творчества для русской культуры вновь и вновь переосмысливаются в работах философов. В них исследуются архитектура образа Достоевского, «великие достоинства христианства» в контексте его гения, метафизика русского духа.

Подобная нацеленность на слово Достоевского в русской культуре особенно тонко переживалась, когда в начале XX века в России формируются, как пишет Н. Бердяев, «новые идеалистические и религиозные течения». Тогда, разочарованные материализмом, «стали под знак Достоевского» В. Розанов и Д. Мережковский, С. Булгаков и Л. Шестов, А. Белый и В. Иванов, неохристиане и неоидеалисты. «Все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы» [3]. Достоевский как бы открывается впервые. С открытием этого нового мира, «начинается эра «достоевщины» в русской мысли и русской литературе» [3]. Далее вся наиболее «сложная и тонкая русская метафизическая мысль» протекает в русле, «проложенном Достоевским».

### *Достоевский – величайший русский метафизик*

И в нём самом была притягивающая и соблазняющая бездонность. С него началась эра «проклятых вопросов», эра углублённой «психологии» [3].

В творчестве Достоевского амбивалентность экстремумов (или бесконечностей?): минус бесконечность «бездн сатанинских» и плюс бесконечность «тайны искупления». Между двумя этими бесконечностями курсируют человек и культура. Думается, что драма личности заключается в преодолении (балансе?) того метафизиче-

ского нуля, который разделяет (соединяет?) эти две оси бытия.

Бердяев указывает на столкновение двух «избирающих волей», двух «первоощущений бытия», в которые мы обрушиваемся, приближаясь к образу Достоевского. По мысли Бердяева, кризис культуры есть попытка «выхода из середины к какому-то разрешающему концу». В этом смысле апокалиптическая настроенность, «подозрительное и враждебное отношение ко всей срединной культуре – характерно русские черты», его «опасная черта». В них проступает образ русского духовного склада, в них следует искать источники «нашего духовного своеобразия и источники наших духовных болезней».

Бердяев пишет: «все наши метафизические идеи идут от Достоевского». Они становятся «духовным хлебом насущным», без которого нельзя жить. Сам живя в атмосфере «страстных, огненных идей», он и нас «вовлекает в их круг» [3]. И становится очевидным, «нельзя жить, не решив вопроса о Боге и дьяволе, о бессмертии, о свободе, о зле, о судьбе человека и человечества». Бердяев полагает, что метафизика Достоевского делает нас его «духовными детьми».

Но здесь же Бердяев указывает на парадоксальность феномена Достоевского, которая заключается в том, что без него невозможно мыслить, но по нему «нельзя жить». По той простой причине, что в нас недостаточно способности к балансу, а «Достоевщина» таит в себе для русских людей не только великие духовные сокровища, но и большие духовные опасности. В русской душе есть жажда самосожигания, есть опасность упоения гибелью. В ней слаб инстинкт духовного самосохранения» [3]. Это должно рассматривать «нашим национальным дефектом».

Все творчество Достоевского тщательно выписывает эту метафизическую амбивалентность, которая проявляется в том, что русские - народ величайших духовных возможностей и народ – «больной духом», не способный «дисциплинировать свой дух», народ – с исключительным чувством личности и личной судьбы и народ – бес-

сильный утвердить форму личности. По мысли Бердяева, Достоевский не подсказывает, как научиться этой самодисциплине, организовать душевную русскую стихию, оформить ее в характер. Обретя величайшее явление «нашего национального духа», мы не обрели «здорового и зрелого национального самосознания». Следовательно, «выработка нравственного характера, выработка духовной мужественности – наша главная жизненная задача» [3].

«Роковая двойственность» Достоевского продолжается и в его отношении к личности. С одной стороны, он придавал исключительное значение личностной сущности человека. С другой, он декларирует большую роль соборности и коллективности. Ими соблазняясь, по мысли Бердяева, Достоевский не избежал уклона в ложную идеализацию «народного коллектива как носителя духа». В этом смысле идея религиозной соборности «парализует» идеи личной ответственности, самодисциплины, личной духовной автономии, в которых, полагает Бердяев, русский народ нуждается. Лишь реформы в этой сфере способны «здоровить русский народ». Таким образом, главный упрек Достоевскому в том, что нацеливая человека на постановку задачи личной ответственности в определении путей жизни, он, одновременно, «соблазняет русским народничеством и русским коллективизмом, то есть препятствует осуществлению этой задачи».

Вместе с тем, Бердяев убежден, что творчество Достоевского есть реформаторское по степени плодотворности для христианского возрождения. Оно пророчествует и подсказывает и о великих русских духовных возможностях, и о великих русских опасностях. Бердяев заключает, что пожалуй, Западная Европа, «вступающая в ритм катастрофического процесса», обращаясь к Достоевскому, более способна понять его вопросы.

### *Софиургийный огонь достоевщины*

Из четвертого измерения в третье возврата нет. Нет возврата и для нас,

для русской, для мировой литературы [10, с.113].

Интимно воспринимая Достоевского, каждый исключительно индивидуально соотносит себя с той или иной частью его личности, с разным примиряясь и разному сопротивляясь в ней. Булгаков эту особенную личностную вовлеченность в переживание Достоевского понимает как своего рода лакмусовую бумажку, посредством которой «отношение к Достоевскому более чем многое другое, характеризует собственную индивидуальность человека, определяет, так сказать, его калибр».

Объяснять эту мистическую встроенность в «достоевщину» исключительно лишь писательским талантом недостаточно. В Достоевском, в любом из его героев каждый из нас прочитывает себя, но не внешне описательно, а метафизически. Войдя однажды в среду, густо напитанную преступлением и наказанием, состраданием и жестокостью, восторгом и презрением, мы как бы навсегда приговариваемся мыслить об этих категориях по Достоевскому.

Булгаков полагает, что «если бы мы не были такие эгоисты, если бы мы не были заняты постоянно своими мелкими личными делами, то покой и счастье стали бы навсегда невозможны для нас» [9, с.302]. Мне же представляется, что время проверило нас на Достоевского. Мы не избавились от многоточий наших борений и разрывов, нашей внутренней неустроенности, но именно это и свидетельствует о том, что природа наша необратимо изменилась. Разучиться опознавать в себе Раскольниковых, Свидригайловых, Шатовых и прочие образы нам не удастся. Достоевский предупредил такую возможную своим тотальным доверием к способности русского человека сострадать и страдать. По мысли Булгакова, Достоевский – «духовный зачинатель новой России» [8, с.332] – весь охваченный «софиургийным огнем», не мыслит себя *только* художником. Для Достоевского

«вне духовности» вообще нет жизни. Это как бы четвертое измерение, исчезновение которого ведет к смерти.

Достоевский велик «органически мощным и гармоническим совмещением в своей мощи в одном лице художника-творца и религиозного мыслителя» [19, с.384]. Этим было обусловлено особая «универсально-историческая» черта его значительности, а именно, «Достоевский стал для не русского мира самым полным, самым сильным, самым ярким выразителем русского духа» [19, с.384]. Более того, в лице Достоевского состоялось «вступление русской духовной стихии как могущественной и равноправной силы в общий круг мировой культуры».

Квинтэссенцию русской народности, источником национального самосознания следует по мысли Булгакова определять по таким «национальным» героям русской культуры, как В. Васнецов, Влад. Соловьёв, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой. Именно в них, как в зеркало, следует смотреться русскому обществу и «в них узнать и признать себя».

Каждая из этих фигур примыкает друг к другу, духовно родниться друг с другом. «Васнецов – это Достоевский в живописи, а Достоевский – Васнецов в литературе» [5, с.146]. Философия личности и творчества каждого из них делает фундаментальный вклад в, своего рода, азбуку философии русской духовности. Всех их связывала религиозно-философская направленность их творчества. Достоевский, как и Васнецов в живописи с особенной глубиной раскрывает религиозную жизнь и психологию русского народа, вера в исключительное призвание которого была «настоящей религией, воодушевляющей всю его литературную деятельность».

В образе старца Зосимы аккумулируется эта вера в провиденциальную миссию и «целая нравственная философия», «целое жизнечувствие», своего рода итог самого Достоевского. Картиной, достойной кисти Васнецова, по мысли Булгакова, предстает в романе «Братья Карамазовы» Зосима на фоне колоритно выписанных народа

и народных чувств. Параллель с Вл. Соловьёвым реализуется в том магистральном ключе, согласно которому «задача России состоит именно в универсально-жизненном осуществлении христианства». Достоевский считал, что страдания «воспитали в народе то величие духа, историческую самоотверженность и смирение наряду с универсализмом и всечеловечностью, и вместе ту жажду правды, которую одинаково и народ, и интеллигенция вносят повсюду, и в политику, и в культурную деятельность, и даже повседневную жизнь» [7, с.201].

### *Русская стихия по Достоевскому*

Русская стихия – она чувствуется каждым русским, как непонятная и непередаваемая иностранцам сущность русской души, русского характера, русской судьбы, даже русской природы [11, с.5].

Погруженность в сценарии апокалипсиса героев Достоевского, делает и наше мироощущение «катастрофическим». Вместе с тем, как пишет Бердяев, эта апокалиптическая устремлённость «соединялась с признанием истории и исторических святынь и ценностей, исторической преемственности» [3], по отношению к которым особая роль отводится русскому народу. И именно в этом Достоевский угадывает «какую-то коренную черту русского духа». А нам дано чувствовать себя «наследниками духа Достоевского», у которого идеальный проект русского народа описывается в категориях «мистической природы», своеобразного «русского православия», «русского смирения», «богоносности» [4].

В главе «Россия и русский народ» Н.О. Лосский решает задачу установить, что в русском народе любил Достоевский и как он понимал его характер. В первую очередь, уже из детских воспоминаний, в этом характере наличествует *душевная мягкость* русского человека, *услужливость и заботливость*, которые герои в произведениях писателя проявляют по отношению к преступ-

нику и на войне. Образ русского народа дополняется такими характеристиками как *смирение, отсутствие гордости и самодовольства*. Но самой важной чертой для Достоевского является *христианский дух*, благодаря которому русский народ устремлен к святости, к абсолютному добру.

Достоевский верил, что русский народ создаст нечто великое для всемирной культуры. В этой вере наивность, но не родственная наивности Руссо, Толстого, которые уповали на «добрый народ», сущность человека тотчас же очистившуюся, лишь только будет уничтожена порочность власти. У Достоевского редкая зоркость к злу, «чувство первородного греха». Все его произведения пропитаны этим. Он как будто сосредоточен на единственной задаче – изобразить «преступность, нигилизм, тиранство и лакейство русской души; грязь, пьянство, разврат, тьму русской жизни, ее призрачность, ее дикую фантазмагорию...» [11, с.6]. У иностранца, да и у русского это может вызывать отвращение к России. Вместе с тем, Достоевский верит, что «из русской хаотической стихии создастся дивный Космос». Он угадывает какую-то бесконечную мощь, скрытые таинственные силы. В хаосе все – и добро и зло и «есть круговая порука добра и зла» [1, с.521]. Но Достоевский верит, что добро в потенции мощнее в русской душе. По мысли Вышеславцева, в хаосе могучего и сильного – «беспредельность, жажда души слиться с беспредельным». Русская душа не знает ни в чем предела: «в этом ее трагизм, порою ее комизм, иногда ее гибель, но всегда своеобразное величие!» [11, с.8]. И если душа запада оформлена и тем ограничена, то душа России не оформлена, полна неопределенностей, без(о)бразна и потому безобразна.

Во всех произведениях Достоевского изображена эта русская стихия и это есть «основная проблема его творческой мысли». Это давало повод говорить о нем как о «больном таланте» и «глубоком психологе преступлений». В годы осмысления случившейся в России революционной катастрофы становится очевидным, что Достоев-

ский как пророк задолго до этих событий показал «самое реальное и самое глубокое в русской действительности, ее скрытые подземные силы, которые должны были прорваться наружу, изумляя все народы, и, прежде всего самих русских» [11, с.10].

В образе Ставрогина настоящее воплощение мощи русской стихии, от которой ждут великих свершений, но получают «хаос, бессмыслицу, дикое нагромождение добра и зла, которое кончается самоубийством». На обоих полюсах добра и зла герой находит тожество красоты и, в конце концов, отчаивается их различить, оставляя себе выбор между: «или вера, или жечь». Ставрогин, вовлеченный в мощные формирующие идеи Бога, Христа, православия и захваченный не менее мощными деструктивными порывами атеизма, нигилизма, бунта и разрушения пробует «езде свою силу», но хаос метаний истокает и ведет к гибели.

«Русская стихия всюду трепещет в произведениях Достоевского» [11, с.15]. Он почти только о ней и ведет разговор. Но как художник слова, крайне редко предпринимает попытки определить ее как философ. В романе «Идиот» устами князя Мышкина раскрывается русская страстность, иступленность. У Достоевского выписаны разные характеры, но все они «сформированы из одной и той же стихии». Ставрогин, Иван Карамазов, Раскольников, Кириллов отличны по способам переживания своей стихийности от Рогожина или Дмитрия Карамазова. В первом списке «люди духа, русские философы». Во втором списке люди, фатально плененные страстями души. В «рогожинском доме живет особый модус русской стихии», когда Бог не потерян, но Я человека утрачено, «нет центра воли, а образовался какой-то неожиданный преступный центрик, вокруг которого завертелись все страсти и все силы» [11, с.21]. Здесь потребность в замирающем ощущении, дойдя до крайности, заглянуть в самую бездну, а порой и обрушиться в нее.

Герои Достоевского, братья по крови и духу пушкинским, но выписаны скепичнее, сатиричнее. Достоевский с горечью говорит правду о русской стихии. Вместе с тем вера в Россию и русский народ не теряется и именно этой верой она романтизируется. Вышеславцев поясняет истоки этой уверенности Достоевского. Они в «бессознательном аффекте бытия», которое не может остановиться на разрушении и жаждет полноты и бесконечности. Достоевский убежден, что «в восстановление свое русский человек уходит с самым огромным и серьезным усилием, а на отрицательное прежнее движение смотрит с презрением к самому себе» [11, с.23].

Еще одна категория характеров, являющаяся воплощением русской стихии, предельно редка и ценна. Это князь Мышкин, Алеша Карамазов, Зосима. В них отражается «лик Божества». Это «люди духа, высокого предельно-ищущего духа, а не души и не тела». Им чуждо отрицание. Казалось бы, в образе князя Мышкина в предельной степени сосредоточены черты хаоса, несуразности, неистовства в выражении чувств, но это случай доброй стихийности, упраздняющей зло, возвеличивающей человека. Все лучшие пророческие идеи вкладываются в уста Мышкина. Вместе с тем, «в ангельском аспекте русской стихии нечто странное, индивидуально-русское, чудное: это юродивость, какое-то отсутствие таланта формы, умение формировать, отсутствие пластики, жестов. Русское добро часто принимает этот неуклюжий вид» [11, с.25]. И князь Мышкин боится своим смешным видом «скомпрометировать мысль и главную идею». Но несуразность Мышкина не отменяет сияние подлинной человечности в этом образе. «В нем русский аффект бытия становится аффектом любви, но не ревнивой и корыстной, а всеобъемлющей и мистической» [11, с.26]. Трагизм образа Мышкина в том, что «он вышел из стихии безумия и снова упадет в стихию безумия». В нем символ падения «не к покою, а в утомительные сны...». Стихия безумия всегда сторожит нас, освободиться от нее возможно лишь освободившись

от всякой одержимости. Примеры такого пути в образах Алеши Карамазова и Зосимы. В них Достоевский воплощает свой идеал, когда русская сила «организовывается» и успокаивается до «елейной тишины». Вместе с тем, это скорее образы далекого прошлого и возможного далекого будущего.

В той или иной мере могучая древняя стихия опознается во всех героях Достоевского. В его произведениях «не люди действуют, а страсти и животные поползновения владеют ими, бесы действуют, крупные и мелкие; внезапно отразится лик Божества в этом кипящем хаосе, в этом море... отразится и потухнет» [11, с.28]. Динамическая картина реализации русской стихийности в произведениях Достоевского воспроизводится посредством нагромождения событий, безрассудности поступков героев, потерей контроля над своим поведением. Как бы не сами люди действуют, а стихийные силы (например, сцена, в которой Настасья Филипповна бросает деньги в камин). Достоевский выступает в этих сценах великим драматургом, с мастерством раскрывая динамику русской стихии. Русский человек во всем спешит себя заявить: «в хорошем или поганом». Еще одна выпячивающаяся черта – это необъятное, «непропорциональное ничему» самолюбие русского человека.

Возникает сомнение в том, есть ли среди героев Достоевского творческие индивидуальности, или все они – «чудовищные эксперименты»? Даже женщины здесь не «делают жизнь». Даже положительные персонажи (Мышкин, Алеша Карамазов) выглядят странниками в миру, восхищающимися, но не участвующими в жизни, протекающей мимо них. Вышеславцев указывает на единственный персонаж, который с его точки зрения может быть приближен к деятельному и последовательному типу – это Петр Верховенский.

Таким образом, повседневная русская жизнь воспроизводится в произведениях Достоевского «мелкими делюшками» самого «маленького» человека. Жизнь творится «не прометеевски, огонь не похищается с неба, она

творится без духовного начала, люди духа бездействуют» [11, с.39]. Достоевский приближает нас к выводу, что жизнь есть «сплошное бесовское наваждение, сплошная одержимость, фантазмагория, призрачные туманы Петербурга», «утомительные сны». И именно в таком качестве она должна стремиться уничтожить все эти удушливые формы, совершить революционный переворот. По мысли Вышеславцева, это «самочувствие» согласуется с теми настроениями, которые переживала русская интеллигенция, осознавая необходимость перемен к новой жизни. И Зосима, и Алеша Карамазов, и князь Мышкин не деятельны, потому что не время. «Беснование русской стихии должно дойти до предела, до полного выявления из ее недр и полного выделения самого низкого – бесы должны войти в стадо свиней и свергнуться в бездну» [11, с.43].

Для России есть две опасности: «погибнуть от напряжения стихии и от иссякновения и охлаждения стихии». Выход Достоевскому видится в самообладании. В обретении себя в себе, овладении собой. Это тот формирующий центр, без которого невозможен путь в будущее России. Но также необходим и центр макрокосмический. Для Достоевского это русский Бог и русский Христос.

Вышеславцев в заключение предлагает отойти от образов и философских построений Достоевского и задать тревожный вопрос: «правда ли так мощна «русская стихия», и где ее богатыри?». Ответ для него лежит не в объективном знании, а в субъективной вере в тот самый аффект бытия, который должны беречь и скептик, и оптимист.

### *Упрек в почвенности*

“Почвенная” идеология самого Достоевского, которую он развивал в своей публицистике, его религиозное народничество находится в противоречии с его собственным откровением о человеке. В романах его скрывалась иная ге-

ниальная идеология, глубокая метафизика жизни и метафизика человека. Достоевский был народник, но он никогда не изображал народа [4].

По мысли Зеньковского, «богатство идей у Достоевского изумительно, оно так ослепляет, что и не начали до конца додумывать отдельные его идеи» и «для человечества еще не кончился период непосредственного усвоения всей той сложной духовной работы», которая нашла свое выражение в его творчестве. В истории русской мысли Достоевский занимает совершенно исключительное место, являясь пророком и созидателем православной культуры, «гениально проникавшим в самые сложные тайны человеческого духа».

В своем призыве судить народ не по действительности, а по идеалу Достоевский поднимает его почти до метафизического уровня. В этом «ключ к известной идее Достоевского, что русский народ богоносец». По мысли Зеньковского слабым местом пламенного мессианизма Достоевского было его тяготение к «почвенничеству», которое имело своих приверженцев и до него, но у него дополнилось чертами «христианского натурализма». В нем русский народ сливался с Православием. Это слияние должно было спасти саму Россию и через нее спасти все человечество. В русском народе «инстинкт общечеловечности», который задает «синтетическую», всемирно значимую силу русского духа. От России Достоевский ждал спасения европейской культуры через Православие. В этом смысле «Святая Русь как бы заменяет, отесняет у Достоевского реальную Россию» [14, с.119].

Проблема свободы для Достоевского была одной из центральных. Он глубоко, почти соматически чувствовал «правду свободы, ее неустранимость». И он «хорошо понимал всю *трудность* свободы в натуральном порядке жизни, всю трудность свободы вне Христа» [13, с.121]. Европейский человек «религиозно одичал», утратил ясность перспективы духовной жизни и «остался один со своей бесплодной и бессильной свободой».

Именно в «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевский «собирает воедино все свои мысли о трагедии человечества, как бы суммирует в ней свою философию этой трагедии» [13, с.122].

Достоевский верил в способность русского народа к «всеобъемлющему синтезу, во внутреннюю полноту и богатство Православия» и стремился «в самом русском духе разыскать условия внутренней целостности, внутреннего синтеза». По мысли Зеньковского, Достоевский «вселенскую правду» делает бременем только России, тем самым, как бы изолируя Россию от всего христианского мира, что «помешало глубже и скромнее понять роль России в истории» [14, с.126].

Зеньковский уверен, что философская позиция Достоевского была «в чрезвычайно глубокой степени охвачена *натурализмом*», питаемым его верой в «почву», в народную душу, в гений народа [12, с.278]. Бердяев же полагает, что через трогательную любовь к русскому скитальцу Достоевский «раскрыл в русской душе источник вечного движения, странствования, искания Нового Града» [4]. И в этом смысле для русской души характерна не укорененность в почвенности, а погружение в беспредельность, с которой почвенное существование никак не согласуется.

### *Персоналистическая метафизика*

Согласно персоналистической метафизике, каждый народ есть личность высшего порядка, чем личное бытие каждого отдельного человека [17, с.223].

Мир, «предчувствованный, вообразенный» Достоевским, становится все более «окружающим всех нас реальным миром» [10, с.114]. И хотя сам он призывал «любить жизнь больше смысла ее», но именно Достоевский своим явлением в культуру утвердил, что «в этом мире каждый поступок есть как бы выдача векселя не жизни, а смыслу жизни» [10, с.115].

По мысли Бердяева, «явление Достоевского означало, что в России родились новые души» [3]. Создавая Шатовых, Кирилловых, Верховенских, Ставрогиных, Иванов Карамазовых, Достоевский пророчествует. Он пред-видит их реальное появление в XX веке (а мы скажем об их опознаваемости и в XXI в). Обе русские революции подтвердили эти пророчества о том, что Россия летит в бездну и тем самым «очень приблизили к нам Достоевского».

В творчестве Достоевского гениально сопряжены и доминанта миссии русского народа, и исключительная поглощенность темой человека. Это своего рода арены, на которых разворачивается трагедия борьбы Христа и антихриста, божественных и демонических начал.

Раскрывая тайны человеческой природы, Достоевский выступает, по мысли Бердяева, великим *антропологом*, ставя самые вычурные «антропологические опыты и эксперименты». И в этом смысле он – «экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы».

Среда, в которой творится эксперимент им самим открытым методом, насыщена страстью и исступлением. Она «открывает все противоречия человеческой природы, погружая ее в огненную и экстатическую атмосферу», провоцирует выпасть «за грани и пределы». Для Бердяева и Раскольников, и Иван Карамазов, и погруженный в тихое безумие Мышкин, «есть мучительный вопрос о человеке, о границах, поставленных человеку». В ряду методов и особый интерес Достоевского к преступлению, которое задает патологические параметры к пределам и окраинам человеческой природы. Достоевский обнаруживает и показывает, что и в преступлении «человек не погибает и не исчезает, а утверждается и возрождается». Здесь как будто «соединяются полярности страстного человеколюбия и человеконенавистничества, огненного сострадания к человеку и жестокости». По мысли Вышеславцева, внимание Достоевского так пристально приковано к преступникам, чтобы стихию

преступности осветить в русской душе, «до дна заглянуть в нее, чтобы преодолеть, чтобы преобразить русскую душу» [11, с.52].

Проникнув в глубочайшие метафизические глубины русского духа, Достоевский указывает на его полярность как уникальную особенность. И антропологические открытия Достоевского полны «не только откровений о человеческой природе вообще, но и особых откровений о природе русского человека, о русской душе». Более того, с пристрастием фокусируясь на феноменах отщепенцев, странников, юродивых, он дает доказательства тому, что есть «новая религиозная антропология», которая более всего возможна именно в России. Если западный человек укоренен в традицию и более нормативен, то русский человек – метафизически безграничен и неизмерим. «Метафизическая истерия» русского духа в его неоформленности и «неподчинённости пределу и норме». Еще одно отличие, по мысли Бердяева, имеет значение: русский человек и сам «всегда нуждается в пощаде и сам шадит». Строй западного порядка беспощаден по сути подчинения человека своей дисциплине и норме. Это определяет матрицу человечности, которой русский человек обеспечен богаче, нежели западный. Отсюда и основание для русской идеи, которую Достоевский видел «во “всечеловечности” русского человека, в его бесконечной шире и бесконечных возможностях». Достоевский весь состоит из противоречий, как и душа России.

Франк полагает, что особым местом в антропологической системе Достоевского, это вера в обоснованность наличия зла в мире, так как «духовное просветление, обретение даров благодати без опыта греха и зла вообще невозможно» [22].

По Достоевскому, «подлинная онтологическая реальность человеческого духа» прорывается сквозь «тонкую оболочку общепризнанной эмпирической реальности». Зло, хаотичность, дисгармония наличествуют и в ней, и в глубинных слоях личности. Но в ней также и метафизи-

зическая устремленность в прорыв к добру и свету. Франк показывает, что «в этом пункте беспощадное обличение человека как-то само собой переходит в своеобразное оправдание человека». Достоевский изображает падение своих героев с жестокой выразительностью и безжалостной неприглядностью, но одновременно он – «призванный адвокат своих падших, злых, слепых, буйствующих и бунтующих героев» [22]. От героя к герою, от падения к падению, от эксперимента к эксперименту собираются своего рода «доказательства» того, иррациональная глубина человеческого духа, которая есть средоточие всего «злого, хаотического, слепого и бунтарского в человеке» и есть, та область, в которой только и «может произойти встреча человека с Богом и через которую человек приобщается к благоразумным силам добра, любви и духовного просветления» [22].

Достоевский предлагает отныне мерить достоинство человека на основе иного – *подлинного* гуманизма, в котором реализуется главный христианский принцип «во всяком, даже падшем и низменном» человеке видеть образ Божий [22]. Бердяев показывает, что, унаследовав «гуманизм русской литературы, русское сострадание ко всем обойденным, обиженным и падшим, русское чувство ценности человеческой души», Достоевский преодолевает «наивные, элементарные основы старого гуманизма» и предлагает совершенно «новый, трагический гуманизм».

Основание *достоинства* человека в «глубине *онтологической значительности* всякой человеческой личности», которую не измерить даже самыми идеальными мерилami добра, правды и разума. Для Достоевского человек уже «четырёхмерное существо», в котором «открываются иррациональные начала», опрокидывающие истины гуманизма» [3]. По мысли Франка, новым гуманизмом Достоевского определена «глубокая, трогательная человечность» его нравственного мирозерцания. В нем и мировые последствия для радикального переосмысления проблемы человека.

## *Иван Карамазов в эпопее русской жизни*

Из всей галереи типов этого романа этот образ нам, русской интеллигенции, самый близкий, самый родной; мы сами бодем его страданиями, нам понятны его запросы [6].

Наиболее плодотворным для выявления философского содержания творчества Достоевского является роман «Братья Карамазовы», а самой яркой «в философском отношении точкой» – образ Ивана Карамазова. Он представляет одну из центральных фигур в «грандиозной эпопее русской жизни». Гениальный подарок философам и богословам (будущего, в том числе), с нашей точки зрения, осуществил Федор Михайлович Достоевский и легендой о великом инквизиторе. Бердяев писал, что «тема знаменитой легенды гораздо шире, она универсальна, в ней дана целая философия истории и сокрыты глубочайшие пророчества о судьбе человечества» [2].

Обращаемость в философских сочинениях к этому ряду сама по себе заслуживает отдельного анализа. Ставя перед собой задачу выявления философских идей Достоевского, С.Н. Булгаков был уверен в том, что сложнее всего оценить философскую компоненту его творчества. Между тем, в его лице перед нами не только бесспорно «гениальный художник, великий гуманист и народолюбец, но и выдающийся философский талант». По мысли Булгакова, все три брата Карамазовы символически изображают все русское общество, весь комплекс русской жизни. Вполне возможно, что именно понимая эту символическую нагрузку и руководствуясь «внутренним художественным инстинктом», Достоевский не описывает внешность Ивана, как бы подчеркивая, что он – «отвлеченная проблема», «дух».

Философская насыщенность этого персонажа реализуется через комплекс метафизических вопросов о Боге, о душе, о добре и зле, о мировом порядке, о смысле

жизни. Причем, предстают они не в чисто теоретическом ключе, а воплощаются в «живую, непосредственную реальность». Вместе с тем, «кривое зеркало души Ивана, его черт, с пошлой насмешливостью развивает ту же идею необходимости зла в мировой дисгармонии». В Иване Карамазове выявляется и его мировое значение этого образа («скептический сын эпохи социализма»), и сугубо национальное («вполне русский человек»). В нем каждый из нас может найти свое отражение. Булгаков уточняет, что именно русский интеллигент, с его «пристрастием к мировым вопросам» и с его «больной, измученной совестью», родственен Ивану в предельной форме.

К последнему признаку интеллигенции русская художественная литература имеет особое пристрастие. Сам Булгаков считает эту характеристику необходимой, так как «она придает ореол нравственного мученичества и чистоты, она исключает самодовольство и культурную буржуазность, она одухотворяет» [6].

В Иване Карамазове истинная русскость проявляется в том, что он всецело занят этической проблемой, томится «постоянной и напряженной метафизической и религиозной жаждой», мучается запросами совести.

Булгаков полагает, что «болезнь совести» есть наша национальная черта, поскольку метафизический камертон русского народа настроен на распознавание разрыва «между идеалом и действительностью, между требованием совести и разума и жизнью». Распознавание этого разлада делает нас больными, глубоко «оскорбляет на каждом шагу», «мучает», «калечит».

### *Достоевский и Запад*

Достоевский, как известно, любил пророчествовать. Охотнее всего он предсказывал, что России суждено вернуть Европе забытую там идею всечеловеческого братства [20].

И в этом смысле Достоевский был одним из первых русских людей, оказавших влияние на европейцев.

«Первый дар», за который Европа благодарит до сих пор Россию, это «психология» Достоевского, его «подпольный человек», со всеми его разновидностями. Именно этого несчастного, безобразного, отвратительного человека призывал любить писатель.

Франк убежден, что Достоевского ценят на Западе, «как гения, принесшего какие-то драгоценные откровения в области человеческого духа». В списке мотиваций к этому увлечению есть особый интерес к «русской душе», на изображении которой, по мысли Франка, сосредоточен Достоевский [22].

Из западноевропейской критики: «они как будто не пишут, а священнодействуют, как будто не пьют, а причащаются... они постоянно в заколдованном кругу вопросов “Зачем и почему?”, выйти из которого зачастую не могут иначе, как с помощью креста и молитвы» [16, с.5]. Достоевский в этом же методе реализуется как писатель. Описывал и изображал «первореальность человеческого духа, его хтонические глубины, в которых Бог с дьяволом борется, в которых решается человеческая судьба» [21].

Собственно вся русская литература занята именно религиозно-философскими вопросами, главными из которых идея Бога, христианский альтруизм, жалость к человеку, стремление сгладить, стусевать резкие разделения между людьми, защитить человека и поднять его нравственно [16, с.8]. Достоевский, по мысли Вейдле, указал единственно верный путь из тупика для искусства – «в сторону духовности, побеждающей отвлеченность, жизни, дающей плоть наджизненным мирам, любви, видящей звезды не только в небе, но и в черном зеркале падшей человеческой души» [10, с.116].

Важнейшая перспектива - проповедовать и служить человеку. В своем понимании этой задачи Достоевский утопически верил, что через ее реализацию достигается «тайна соборности, тайна братства, тайна Церкви, - Церкви как братства и любви во Христе».

Парадоксальным образом, говоря много о «братстве», Достоевский иконописал святых, иноков, странников, которые были совершенно бездеятельны по отношению к строительству социализма. Образы эти расходились с мечтою: они не были историческими деятелями и строителями, но осуществляли и любовь, и свободу, и братство до конца [21].

Мы завершим наш очерк размышлением Г. Флоровского о том, что Достоевский любил Запад и видел в нем «вторую родину русского духа». Он «тосковал» о гибели западного человека и полагал, что иначе и нельзя решить русского или православного вопроса, как через разрешение вопроса о Европе. «И здесь Бог с дьяволом борется, и поле битвы - сердца людей» [21].

В этом смысле, человечество нуждается в перспективе Достоевского [1, с.522]. Россия же, как замечательно сказал Бердяев, Достоевским внесла самый большой вклад в духовную жизнь всего мира [4]. И русский народ оправдывается перед миром именно Достоевским как величайшей ценностью.

## **Литература**

1. Архиепископ Иоанн Сан-Францисский. Великий инквизитор Достоевского / Избранное. Петрозаводск, 1992.
2. Бердяев Н.А. Великий Инквизитор. URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024)
3. Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923. URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).
4. Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).
5. Булгаков С.Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой. (Параллели) / Тихие думы. М., 1996.
6. Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип. URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).
7. Булгаков С.Н. Очерк о Ф.М. Достоевском / Тихие думы. М., 1996.
8. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.

9. Булгаков С.Н. Философские характеристики / Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997.
10. Вейде В. Умирание искусства. М., 2001.
11. Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923.
12. Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского / Русские мыслители и Европа. М., 1997.
13. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.
14. Зеньковский В.В. Ф.М. Достоевский. Владимир Соловьев. Н.А. Бердяев / Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.
15. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907-1917. В 3 т. М., 2009. Т. 2.
16. Ктитарев Я. Н. Вопросы религии и морали в русской художественной литературе. Горки, 1909.
17. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание / Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994.
18. Тареев М. Истина и символы в области духа. 1905.
19. Струве П. Достоевский – путь к Пушкину / Русская идея. В 2 т. М., 1994. Т. 2.
20. Шестов Л.И. Достоевский и Ницше (философия трагедии). URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).
21. Флоровский Г.В. Религиозные темы Достоевского. URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).
22. Франк С.Л. Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского). URL: <http://www.vehi.net/index.html> (10.07.2024).

# СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

## О природе виртуального

О.Р. Демидова  
(СПб., ЛГУ имени А.С. Пушкина)

В статье в процедурах семантико-семиотической и герменевтической методологии анализируется феномен виртуального, рассматриваемый в нескольких плоскостях: от историко-этимологической до интенционально-этической и экзистенциальной. Особое внимание при этом уделяется присущему индивиду и социуму стремлению к власти как ведущему мотиву погружения в виртуальное, реализуемому на онтологическом, психологическом, социальном, политическом, этическом, эстетическом и творческом уровнях. Одной из главных опасностей, заключенных в природе виртуального, автор считает потенциальную возможность манипулирования сознанием – как индивидуальным, так и массовым.

*Ключевые слова:* виртуальное, виртуальность, возможность, скрытый (имплицитный), потенциальный, реальный, власть, сознание, манипулирование

## The Nature of the Virtual

Olga R. Demidova

The article presents a semantic, semiotic, and hermeneutic analysis of the virtual regarded on a number of plains from the historical and etymological to the intentional, ethical, and existential. Special attention is paid to the individual and social will for power as to the leading motive of immersion into the virtual realized on several levels, i.e., the ontological, psychological, social, political, ethical, aesthetic, and creative ones. The author argues that one of the major dangers inherent to the virtual consists of

its manipulative potential which could be exercised both on the individual and mass consciousness levels.

*Keywords:* the virtual, virtuality, possibility, hidden (implicit), potential, real, power, consciousness, manipulation

Классическое значение термина «виртуальный», происходящего от латинского «*virtualis*», – «возможный, такой», который может или должен проявиться при определенных условиях [10, с. 103].

Современный электронный латинско-русский словарь Glosbe указывает как редко употребительные дополнительные значения «вымышленный, иллюзионный, кажущийся, псевдо, словно». В английском языке, из которого оно заимствовано в русский, слово «*virtual*» имеет следующий набор основных значений, перечисленных по степени убывания частотности употребления: «фактический, действительный; являющийся чем-то по существу, реально (а не формально); возможный, виртуальный; мнимый» [6, с. 670].

В «Англо-русском словаре» А. Александрова (1891) указан следующий ряд значений слова «*virtual*»: «виртуальный, обладающий возможностью (действовать, быть кем); неявно присущий, скрытый, предполагаемый сам собою» [1, с. 834].

В «Толковом словаре» Ушакова (1935-1940) – «пребывающий в скрытом состоянии и могущий проявиться, случиться; возможный» [12]; в словаре Ожегова (1980-е) «виртуальный» определяется как «несуществующий, но возможный» [7].

Наконец, в «Толковом словаре русского языка» Д.В. Дмитриева (2003) трактовка получает дополнительный сущностно смысловой оттенок в полном соответствии с новой – техногенной – эпохой: виртуальным называется «такой объект, который не имеет физического существования, а реализуется лишь в компьютерных условиях, в фантазии», а виртуальной реальностью – «компьютерная модель действительности, в которой человек

имеет возможность осуществлять какие-то действия, наблюдать за чем-либо и т.п.» [3].

Очевидно, что все классические определения и толкования слова «виртуальный» балансируют на грани действительного и мнимого, существующего и несуществующего, данного в непосредственном эмпирическом восприятии и воображаемого, реального и потенциального, то есть, по сути дела, на грани настоящего и будущего, возможность которого имманентно присутствует в настоящем, но для своей реализации требует наличия некоторых внешних условий. В результате технических достижений рубежа XX–XXI вв. и перехода человечества на новую цивилизационную ступень появляются новые смысловые грани: во-первых, грань антропогенного и техногенного, во-вторых, грань двух реальностей: материальной и виртуальной. Поначалу обе они воспринимаются как равноправные данности, однако с течением времени вторая начинает постепенно поглощать первую.

С эвристической точки зрения весьма существенным для понимания природы виртуального представляется определение, предложенное современным французским философом-материалистом А. Конт-Спонвиллем, переводящим размышление о виртуальном в этическую плоскость, ср.: «Виртуальный – существующий потенциально <...> или в виде симуляции. Вообще слово “виртуальный”, которым нам в последнее время прожужжали все уши, происходит от латинского *virtus*, что означает “добродетель”. Ничего случайного здесь нет, ибо в обоих случаях подразумевается нечто потенциальное. Но если добродетель – это потенция, переходящая в действие, то виртуальность – это потенция, так и остающаяся потенцией. Добродетель есть воплощенная потенция, а виртуальность, как правило, довольствуется образами. Добродетель – человеческое качество, виртуальность в основном принадлежит машинам. Добродетель требует смелости, виртуальность – в лучшем случае простой осторожности. Добродетель справедлива, виртуальности довольно быть правильной. Добродетель зиждется на

любви, виртуальность может быть приятной, и этого для нее вполне достаточно. Таким образом, побеждает добродетель. Не думаю, что кому-нибудь понравилось бы прожить свою жизнь виртуально» [4, с. 96-97; курсив Конт-Спонвилля – *О.Д.*].

С точки зрения традиционной морали ни один из этих постулатов не вызывает возражений, однако за истекшее десятилетие жизненная практика, к сожалению, опровергла справедливость последнего из них: в двадцать первом веке для значительной части человечества проживание жизни в виртуальном режиме сделалось т. наз. «новой нормальностью». Многие люди, причем, не исключительно представители молодого поколения, стремятся «бежать» от реальности в мир виртуала.

С одной стороны, в «бегстве» как таковом нет ничего нового: человеку всегда было свойственно стремление уйти от обыденности в область фантазии, а пути и способы для этого находились / изобретались самые разнообразные – в известной мере, именно благодаря этому стремлению в свое время родилось искусство как отраженная реальность второго порядка. И самые радикальные примеры подобного бегства связаны с миром искусства: на заре девятнадцатого века романтики бежали в экзотические страны или в трансцендентальный покой кладбищ; начиная с последней трети века символисты выстраивали свою жизнь по законам искусства, в реальности «проживая» сотворенные ими в художественных текстах образы и коллизии; и те, и другие для большей «достоверности» и остроты переживания добровольно погружали себя в алкогольную и наркотическую потусторонность; по этому же пути пошли представители практически всех новых течений в искусстве в двадцатом столетии. С течением времени наркотическая зависимость как ответ на разного рода вызовы повседневной жизни приобретала все более широкие масштабы, захватив и многочисленных «просто обывателей» и превратив наркоманию (наряду с алкоголизмом) в одно из социальных бедствий.

Однако все вышеперечисленное происходило в реальном, т.е., материальном, имеющем вполне определенные онтологические границы и характеристики мире: стремление уйти из него не предполагало его тотального отрицания как такового. Виртуальная эпоха явилась для человечества новым вызовом не только социального, правового, нравственного, медицинского, но и онтологического порядка, поскольку виртуальный мир все более агрессивно вытесняет реальный, претендуя на его полное устранение. В связи с этим все более насущным становится вопрос о причинах притягательности виртуального, ответ на который следует искать в тех свойствах его природы, которые, как представляется, до сих пор не становились предметом серьезного философского осмысления.

Суть дела, как представляется, состоит в том, что виртуальное – это не только некое неопределенное *потенциальное*, способное реализоваться при ряде условий внешнего порядка, но и вполне конкретное *желаемое*, для реализации которого индивид, социальная группа или сообщество в целом готовы эти условия создавать. При подобном понимании виртуальное из разряда возможного переходит в разряд необходимого и в силу этого – неизбежного, превращаясь из результата проявления внешней воли в акт реализации собственного воления. Иными словами, оно не просто «возможно», оно «имеет быть», т.е., «должно», являя собой некий привлекательный образ, своего рода горизонт, к которому следует всеми силами стремиться, не останавливаясь ни перед какими усилиями и жертвами, вплоть до принесения собственной жизни в жертву техногенной фантазии. Очевидно, что при этом происходит весьма значимое сущностное замещение: горизонт утрачивает характеристику недостижимости, присущую ему по определению, становясь объектом желания, достижение которого возможно при переходе границ между двумя мирами. Изменение модальности приводит к тому, что в восприятии адептов и само виртуальное изменяет свою

природу, от интенции переходя к данности, т.е., к достигнутому желаемому, как будто постепенно обретаемому в повседневности по мере все более глубокого погружения в виртуальную жизнь.

Своего рода «вечным двигателем» этого процесса является стремление к власти, реализуемое, причем, далеко не всегда – осознанно, на нескольких уровнях:

1) онтологическом – власть над пространством и временем: возможность по собственному желанию создавать любое пространство и «погружать» его в любое физическое и/или историческое время, при желании меняя параметры и того, и другого; власть над жизнью и смертью: возможность как создать виртуальный (авто)персонаж, так и уничтожить его;

2) психологическом – возможность произвольно творить собственную идентичность, играя идентичностями и образами по собственной прихоти; кроме того, творить образы и идентичности других, тем самым априорно обретая абсолютную власть над ними;

3) социальном – возможность виртуально выстраивать и перестраивать социальную иерархию и определять свое место в ней;

4) политическом – возможность виртуально уничтожить реально существующего или виртуально сконструированного врага / противника / конкурента и установить собственный, как правило, авторитарный, вариант общественного и / или государственного устройства, присвоив себе любую желаемую роль вплоть до роли «властелина мира»;

5) эстетическом – возможность произвольно (пере)определять содержание категорий прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, комического и трагического, гротескного и ужасного, устанавливая собственный эстетический канон и порядок;

6) этическом – возможность столь же произвольно (пере)определять параметры добра и зла, правды и лжи, верности и предательства, веры и неверия; оправдывать то, чему нет оправдания в мире традиционных нравств-

венных ценностей, и порицать (наказывать за) то, что в этом мире заслуживает поощрения;

7) творческом – возможность творить себя, свой мир и свою Вселенную по своим правилам, «передоверив» себе функцию низвергнутого Бога и реализуя в своей виртуальной жизненной практике известную формулу Ж.-П. Сартра, положенную им в основание экзистенциализма в эссе 1946 г. «Экзистенциализм – это гуманизм» и восходящую к «Братьям Карамазовым» Ф.М. Достоевского: «Если Бога нет, то все дозволено» (у Сартра – «человек создает себя сам», поскольку «все дозволено, если бога не существует» [9]).

В мире высоких технологий сфера практического применения виртуального предоставляет огромные, порой кажущиеся безграничными возможности как позитивного, так и негативного характера. С одной стороны, эти технологии значительно облегчают человеческую жизнь на всех уровнях, с другой – существенно меняют параметры и принципы взаимоотношений человека с окружающей средой, как не антропогенной, так и антропогенной, в последнем пределе подвергая необратимым изменениям саму природу человека. Одной из главных, если не главной опасностью представляется возможность использования огромного потенциала виртуального как мощного инструмента манипулирования сознанием на всех возможных уровнях: от индивидуального до общественного, государственного и массового. Самым радикальным инструментом этого манипулирования, на мой взгляд, следует признать информационные войны.

Строго говоря, информационные войны сопровождали человечество на значительном отрезке его истории. Вероятно, их первым изводом следует признать слухи и сплетни как способы получения, создания и распространения информации в определенных целях. Понимание ценности, значимости и функциональной прагматики информации сложилось в человеческом сообществе достаточно рано, причем, исходно смысловой спектр ла-

тинского слова «īnfōrmātio» был значительно полнее эксплицирован, чем сегодня. В «Латинско-русском словаре» зафиксированы значения «разъяснение, изложение, истолкование, представление, понятие, осведомление, просвещение» [2]; в «Словаре латинских философских терминов» – «содержание, оформление, то, что вкладывается формой» [11]; в «Словаре средневековых терминов» С.С. Неретиной – «информация, содержание, оформление» [5, с. 560]. То есть, информация исходно понималась как некоторое содержание, определенным образом истолкованное, заключенное в определенную форму, закрепляющую предлагаемое истолкование, направленное вовне на некую целевую аудиторию и предназначенное для определенной манипулятивной цели. В современном термине «информация» все эти смыслы продолжают жить в свернутом виде, реализуясь в практике информационной войны.

С появлением периодической печати действенный потенциал информационных войн существенно вырос, с появлением кино, а затем и телевидения – поднялся на новую ступень, а в виртуальную эпоху едва ли не достиг своего максимума. Поначалу периодика, кинохроника, телевизионные выпуски новостей создавали *свою версию (истолкование) события*, легитимируя ее доступными каждому из них средствами: газеты, а чуть позже и журналы опирались на доверие к печатному слову; кино и телевидение при помощи картинки, а затем и звука придавали предлагаемой ими версии событий аутентичность, включая зрителей в происходящее и программируя определенную эмоциональную реакцию с их стороны, поскольку они видели все своими глазами и слышали своими ушами. По мере развития технологий возможности манипулирования существенно расширились и качественно изменились: стало создаваться уже и *событие как таковое*, что позволяло объявить небывшее бывшим и наоборот и таким образом сконструировать любую картину мира по желанию заказчика. В результате «новая нормальность» создает «новую аутентич-

ность» техногенной эры, что, впрочем, было давно предсказано Орвеллом, – и это еще раз актуализирует вопрос о соотношении жизни и искусства в ракурсе оппозиции «первичное – вторичное» или реальностей первого и второго порядка. Гарантированная Интернетом бесконечная повторяемость одной и той же новости в разных вариантах толкования и невиданная прежде массовость потребляющей информацию аудитории, с одной стороны, как и возможность блокировать нежелательный контент, изъав его из сферы информационного потребления, с другой, становятся мощнейшими инструментами воздействия на массовое сознание, а равно и на коллективное бессознательное, формируя в них нужные эмоции, образы, импульсы и мнения и тем самым программируя ответную реакцию в нужном направлении.

Еще один весьма действенный инструмент манипулирования сознанием как на индивидуальном, так и на массовом уровнях – так называемый информационный шум, позволяющий создать обманчивое впечатление многознания благодаря легкой доступности сведений самого разного рода, а по сути дела, отвлекающий и затемняющий сознание, теряющееся в сплошном потоке ненужной информации. В результате, «ежедневно выходя в “мировую паутину”, человек потребляет гигабайты чепухи» и знает «всё больше и больше о всё меньшем и меньшем» [8, с. 100]. Функционирование этой техники прекрасно иллюстрирует остросатирическое эссе З. Прилепина «Невезучий пользователь Интернета» (2006), воссоздающее собственный опыт автора, попытавшегося найти в сети необходимую ему позитивную информацию о росте числа личных автомобилей в Нижегородской области. Пройдя последовательно по семидесяти восьми из предложенных ему ссылок, автор получил самые разнообразные сведения, которых не запрашивал: о росте числа жителей области, заболевших гепатитом, гриппом, туберкулезом, венерическими болезнями, а равно и употребляющих психоактивные и наркотические вещества; о росте количества миллионеров, а так-

же подростков, курящих и злоупотребляющих алкоголем; о расширении сети дошкольных учреждений для слабоумных детей; о количестве пожаров, экономических преступлений, краж, угонов автомобилей, преступлений против женщин и детей; о росте числа отравлений грибами, зарегистрированных преступлений, любителей японского боевого искусства кендо, фальшивых купюр, детей, находящихся в трудной жизненной ситуации и ставших жертвами домашнего насилия, незаконных финансовых схем; об увеличении количества несанкционированных парковок и катастрофическом росте числа пробок на дорогах «вследствие расширения частного автопарка». После семьдесят восьмой ссылки автор «выключил поисковик и вырубил Интернет», отчаявшись найти позитив и придя к выводу, что, если «много будешь знать – скоро состаришься, скуришься, сопьёшься, сколешься и отравишься, в конце концов, грибами, собранными в лесу, накануне огромных летних пожаров». Воистину, «коварная вещь – мировая паутина» [8, с. 100-107].

### **Литература**

1. Александров А. Полный англо-русский словарь. 2-е изд. СПб.: Типография Морского Министерства в Главном Адмиралтействе, 1891.
2. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М: «Русский язык», 1976.
3. Дмитриев Д.В. Толковый словарь русского языка. М.: Астрель и др., 2003. URL: [reallib.org/reader?file=671102](http://reallib.org/reader?file=671102) (03.05.2024).
4. Конт-Спонвиль А. Философский словарь. М.: Этерна, 2012.
5. Неретина С.С. Словарь средневековых философских терминов // Антология средневековой мысли. Теология и философия европейского Средневековья. Т. 2. СПб.: Издательство РХГИ, 2002. С. 512-607.
6. Новый большой англо-русский словарь: В 3 т. М.: Русский язык, 1994. Т. 3.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: «Азъ», 1994. URL: [dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/23974](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/23974) (03.05.2024).
8. Прилепин З. Я пришел из России: Эссе. СПб.: Лимбус пресс; ООО «Издательство К. Тубина», 2009.
9. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. М.: Издательство иностранной литературы, 1953.
10. Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1988.
11. Словарь латинских философских терминов. URL: [latin-philisophy-terms.slovaronline.com/search?s](http://latin-philisophy-terms.slovaronline.com/search?s) (03.05.2024).
12. Толковый словарь русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова: В 4 т. М.: Изд-во иностранных и национальных словарей, 1935–1940. URL: [feb-web.ru/feb/Ushakov/ish-abc/03/us129715.htm?cmol=o@istext=1](http://feb-web.ru/feb/Ushakov/ish-abc/03/us129715.htm?cmol=o@istext=1) (03.05.2024).

## **Медиаэтика: к постановке вопроса**

А. С. Московчук

Трансформации в принципах формирования контента в интернете привели к формированию особого виртуального коммуникационного медиапространства, требующего выработки единых этических руководств по причине открывающихся возможностей по злоупотреблению глобальной силой социальных медиа. В статье представлен структурно-логический анализ понятий «социальная виртуальная сеть», «новые социальные медиа», «медиапространство», показано, что в зависимости от целей исследования социальные сети и новые медиа могут рассматриваться либо как разные этапы эволюции медиапространства, либо как дополняющие и связанные формы его организации, выделены общие существенные характеристики социальных сетей и новых медиа. Выделены и охарактеризованы три блока ценностей медиаэтики: коммуникационный, генеративный или контентоцентричный и целеполагающий или эксплуатационный.

*Ключевые слова:* медиапространство, виртуальные социальные сети, новые медиа, социальные медиа, медиаэтика

## **Media Ethics: to Raise a Question**

Lubov S. Moskovchuk

Transformation in the principles of content formation on the Internet has led to the formation of a special virtual communication media space, which requires the development of unified ethical guidelines due to the emerging opportunities to abuse the global power of social media. The article presents a structural and logical analysis of the concepts of "social virtual network", "new social media", "media space", shows that depending on the objectives of the study, social networks and new media can be consid-

ered either as different stages of evolution of media space or as complementary and related forms of media space organisation, identifies common essential characteristics of social networks and new media. Three blocks of media ethics values were identified and characterised: communicative, generative or content-centric, and goal-oriented or exploitative.

*Keywords:* media space, virtual social networks, new media, social media, digital media ethics

Как известно, первая виртуальная социальная сеть появилась в 1995 году, когда Р. Конрадс создал портал «Classmates.com», чтобы бывшие одноклассники, выпускники и коллеги могли найти друг друга. И уже через несколько лет, благодаря появлению все новых и новых платформ для сетевого общения, виртуальные социальные сети начинают рассматриваться как особый феномен информационного общества, оказывающий серьезное влияние на множество различных сфер жизни человека.

За почти тридцать лет своего существования виртуальные социальные сети эволюционировали от узкоспециализированных сайтов для поиска людей в особый вид цифрового коммуникативного пространства, где люди не только общаются, но и создают цифровой контент, что позволяет причислять их к новым или, другими словами, социальным медиа. Постоянное развитие платформ, приложений и функционала виртуальных социальных сетей приводит к постоянному уточнению границ этого цифрового феномена. Так одной из проблем для исследования выступает соотношение понятий «виртуальная социальная сеть» и «социальные медиа». Эти понятия, например, можно рассматривать, как синонимичные. Показательно, что название статьи «*Social media? Get serious! Understanding the functional building blocks of social media*» [4], в которой были сформулированы ключевые признаки социальных медиа, популяр-

ные инструменты онлайн-перевода предлагают перевести различным образом: «Социальные сети? Будьте серьезны! Понимание функциональных строительных блоков социальных сетей» (<https://translate.yandex.ru>); «Социальные сети? Будьте серьезнее! Понимание функциональных блоков социальных медиа» (<https://www.deepl.com>); «Социальные медиа? Будьте серьезны! Понимание функциональных строительных блоков социальных сетей» (<https://translate.google.ru>) – где «social media» переводится и как социальная сеть, и как социальные медиа. При этом стоит отметить, что в английском языке существует отдельный термин, обозначающий социальные сети – «social networking services». Если рассматривать социальные сети, как инструмент по поиску знакомых, поддержанию старых и созданию новых дружеских связей, а социальные медиа – как интерактивные площадки, на которых пользователи создают, обмениваются и обсуждают контент друг с другом, то можно сделать вывод о несводимости одного понятия к другому, так как эти цифровые инструменты изначально преследуют разные цели. Поэтому, например, авторы статьи «*Users of the world, unite! The challenges and opportunities of social media, Business Horizons*» указывают, что начало социальных медиа можно отсчитывать с 1979 года, когда была создана «Usenet» – всемирная система обсуждений, позволяющая пользователям Интернета размещать публичные сообщения, то есть гораздо раньше, чем появились привычные нам социальные сети [3, с. 60].

Однако современные социальные сети и новые социальные медиа предполагают и стимулирование пользователей к генерированию контента, и создание пространства для высказывания и обсуждения, то есть их функционал и задачи постоянно сближаются, но остаются некоторые различия в богатстве инструментальных возможностей социального взаимодействия и социального присутствия: виртуальная социальная сеть предполагает акцент на личности пользователя, за которой мо-

жет скрываться как человек, так и компания или виртуальный персонаж, и предлагает широкий инструментарий для выстраивания коммуникации через производство контента для самовыражения, а социальные медиа предполагают акцент на создаваемом контенте (тексты, видео, изображения и др.), благодаря которому личность автора становится значимой. Тогда социальные сети и социальные медиа можно рассматривать, как разные формы организации современного цифрового медиапространства, под которым вслед за Юдиной Е.Н., мы понимаем «особую реальность, которая является частью социального пространства и организует социальные практики и представления агентов, включенных в систему производства и потребления массовой информации» [2, с. 12], и которое репрезентируется в трех формах: физическое (способы организации медиа – приложения, сайты и т.д.), символическое (смыслы и ценности, заложенные в медиаконтенте) и пространство социальных отношений (собственно социальные сети).

Социальные медиа и социальные виртуальные сети, различаясь по форме, обладают при этом общими существенными характеристиками: диалогичность (возможность высказывания и обмена мнениями), коммунитарность (самоорганизация пользователей в группы вокруг общих интересов, идей и т.д.), производство контента, интерактивность (возможность совместного синхронного и асинхронного взаимодействия с контентом), социальное конструирование реальности, как физической, так и виртуальной. То есть в виртуальных социальных сетях нас интересуют прежде всего социальные отношения агентов медиаконтента, а в новых социальных медиа нас в большей степени интересуют особенности производства, распространения и переработки контента или информации.

Также можно предложить рассматривать социальные медиа как новый этап эволюции социальных сетей, связанный с институционализацией и профессионализацией производства контента, что выражается в формиро-

вании института лидеров мнений, продвижением профессиональных коммуникаторов (журналистов, политиков, деятелей искусств и др.), разработке стратегий по созданию и развитию личного бренда, развитию инструментов по управлению вниманием и вовлеченности пользователя. Другими словами, виртуальная социальная сеть, как условное сообщество равных, эволюционирует в иерархизированную структуру с профессионализацией ролей.

Такая эволюция соответствует общим тенденциям развития сетевых технологий и связанных с ними формами организации сетевого пространства. Разница между этими этапами хорошо отображена в работе Лисенковой А. А. «Новые медиа: от Web 1.0 к семантической паутине Web 4.0» [1] и может быть резюмирована следующим образом: на первом этапе есть создатели контента и пассивные потребители, на втором – контент может создаваться, распространяться и обсуждаться любым пользователем в режиме реального времени, автор одновременно вступает и потребителем, на третьем – человек становится частью коллективного сетевого автора, что связано с появлением «семантической паутины в рамках всего цифрового контента» и «модерированного экспертным сообществом информационного наполнения» [1, с. 115], и возникает новое разделение ролей с акцентами на потребление, обсуждение или производство контента, на четвертом – производителями контента наравне с пользователями становятся нейросети.

Оба представленных варианта соотношения понятий «социальная сеть» и «социальные медиа» основываются на сущностном сходстве скрывающихся за этими понятиями феноменов: любое действие человека в медиапространстве – потенциально генеративно и социально, то есть позволяет через создаваемый или потребляемый контент сделать определенное Я-высказывание и выстроить или встроиться в социальные связи.

Анонимность и децентрализация, характерные для начальных этапов существования сети Интернет, посте-

пенно уступают место персонифицированности, прозрачности частной жизни, ответственности за собственные цифровые следы и социализации через медиаконтент. Параллельно с этими процессами происходит усложнение и усовершенствование технологий, позволяющих манипулировать вниманием и поведением пользователя малозаметным для него образом, что выводит на первый план вопросы о необходимости и возможности создания этоса современной цифровой медиасреды.

Необходимость этой дискуссии вызвана разнообразием юридических практик, регулирующих интернет в разных странах, и необходимостью при этом взаимодействовать с людьми в едином медиaprостранстве. Ситуация осложняется тем, что в медиaprостранстве взаимодействуют и высказываются, как непрофессиональные авторы, так и профессиональные коммуникаторы, производство контента и социальные взаимодействия происходят как в личных, так и коммерческих интересах, имеют частное и глобальное влияние. В таких условиях возникает опасная тенденция дробления этики медиaprостранства на этику блогинга, медиаэтику для журналистов, этику SMM, виртуальную этику, цифровую этику и др. Отказ от подобной этической фрагментации предполагает утверждение равной ответственности всех действующих субъектов в медиaprостранстве независимо от их профессиональной принадлежности или количества подписчиков. Очевидно, что неподобающие высказывания или контент на страницах лидеров мнений или компаний привлекают большее количество внимания, но от этого подобное поведение обычного пользователя с небольшой аудиторией не становится менее отрицательным, так как в основании находится пренебрежение одной и той же моральной ценностью. Низкий уровень осознания моральной ответственности за собственные действия в медиaprостранстве может приводить к таким негативным явлениям, как коллективная травля или моральная паника, известным чело-

вечеству задолго до интернета, но именно в условиях современных медиа способных стремительно распространяться до глобальных масштабов.

Обращение к существующим наработкам в области этического регулирования медиа пространства дает нам возможность выделить блоки этических проблем и этических ценностей, которые обсуждаются исследователями.

Первый блок проблем и ценностей – коммуникационный, к которому относится все, что связано с созданием доброжелательной и уважительной коммуникационной среды в медиaprостранстве – запрет на дискриминацию, разжигание ненависти, оскорбления и манипуляции, рекомендации по тональности публикаций и комментариев – приверженность искренности, открытости, прозрачности и дружелюбности в общении, умение совладать с эмоциями и аккуратный подбор слов, чтобы погасить или не спровоцировать конфликтную ситуацию. Примерами кодекса, ориентированного в первую очередь на коммуникационные ценности, могут послужить руководство «*Social Media Ethics & Etiquette*»,<sup>1</sup> ориентированное на рядовых пользователей, рекомендации по ведению коммерческих блогов, например «*Social Media Ethics Guide - 21 Rules for Ethical Marketing*» [6], рекомендации по выстраиванию бережных рабочих коммуникаций «*Digital Dilemmas. Exploring Social Media Ethics in Organizations*» [5] и др.

Второй блок, который можно выделить – это генеративный (связанный с порождением смыслов) или контентоцентричный. К нему можно отнести требования осознания ответственности за вложенные смыслы и любые действия с контентом (создание, размещение, пересылка и т.д.), запреты на приписывание себе какого-либо авторства, на осознанное искажение какой-либо информации или подмены ценностей, неодобрение использования тревожного языка, нарушение чьей-либо

---

<sup>1</sup> См.: URL: <https://www.apc.org/en/news/social-media-ethics-and-etiquette> (25.06.2024).

конфиденциальности и др. требования, направленные на создание корректного, обогащающего медиaproстранство и семиосферу контента с прозрачным авторством, не несущего угрозу психологическому или иному любому здоровью пользователей. Подобного рода рекомендации и ценностные установки чаще встречаются в кодексах, ориентированных на профессиональных авторов: журналистов, специалистов по связям с общественностью и др. В качестве примера приведем «Медиаэтический стандарт Общественной коллегии по жалобам на прессу».<sup>2</sup>

Третий блок – целеполагающий или эксплуатационный, который обосновывает и задает общий вектор для предыдущих двух блоков. Это требования, связанные с осознанием силы социальных сетей и новых социальных медиа, и напоминание о том, что за комментариями, профилями пользователей, скрываются живые люди, требующие бережного и уважительного отношения к себе. В качестве примера можно привести рекомендации по использованию социальных сетей в исследовательских или коммерческих целях: рекомендации American Speech-Language-Hearing Association «*Issues in Ethics: Ethical Use of Social Media*»,<sup>3</sup> «Этика в исследованиях интернета» от ВШЭ<sup>4</sup> и др., в которых на первый план выступают требования прозрачности в сборе, обработке и использовании информации о пользователях.

Примером объединения в себе всех трех обозначенных блоков ценностей может служить Хартия «Цифровая этика детства»,<sup>5</sup> созданная в рамках проекта по защите детей в цифровой среде в 2021 году в России.

---

<sup>2</sup> См.: URL: <https://presscouncil.ru/teoriya-i-praktika/dokumenty/6369-mediaeticheskij-standart-kollegii-2-0?ysclid=ly6fp6mldt439209567> (25.06.2024).

<sup>3</sup> См.: URL: <https://www.asha.org/practice/ethics/ethical-use-of-social-media/> (25.06.2024).

<sup>4</sup> См.: URL: <http://mmbook-hse.ru/books/47/sections/559/> (25.06.2024).

<sup>5</sup> См.: URL: <https://internetforkids.ru/charter/> (25.06.2024).

Участники альянса обязуются развивать безопасное медиапространство для детей, опираясь на следующие принципы: уважение ребёнка как личности, совместная ответственность всех участников процесса производства и доставки контента, сохранение конфиденциальности, инклюзивный подход, сохранение ценностных ориентиров в онлайн-пространстве. Признавая особую уязвимость детей в медиапространстве и не отрицая важности создания безопасной цифровой среды для детей, отметим универсальность и важность реализации подобных принципов для всего медиапространства независимо от возрастной группы его участников.

### **Литература**

1. Лисенкова А.А. Новые медиа: от Web 1.0 к семантической паутине Web 4.0 // Вестник МГУКИ. 2018. №1 (81). С. 110-118.
2. Юдина Е.Н. Развитие медиапространства современной России: на примере телевидения: автореферат дис. ... док. соц. н.: 22.00.04 / Моск. пед. гос. ун-т. М., 2008.
3. Kaplan A., Haenlein M. Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media // Business Horizons. 2010. № 53(1). Pp. 59-68. DOI: 10.1016/j.bushor.2009.09.003
4. Kietzmann J., Hermkens K., McCarthy P., Silvestre B. Social media? Get serious! Understanding the functional building blocks of social media // Business Horizons. 2011. № 54(3). Pp. 241-251. DOI: 10.1016/j.bushor.2011.01.005
5. Øyvind Kvalnes. Digital Dilemmas. Exploring Social Media Ethics in Organizations. Palgrave Macmillan, 2020. (eBook) <https://doi.org/10.1007/978-3-030-45927-7>
6. Pereira J. Social Media Ethics Guide – 21 Rules for Ethical Marketing. URL: <https://designstripe.com/blog/social-media-ethical-guidelines> (25.06.2024).

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

## Хоровое пение в Узбекистане<sup>1</sup>

А.А. Егоров<sup>2</sup>

## Choral Singing in Uzbekistan

Alexander A. Egorov

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла широчайшие перспективы для развития всех видов искусства, и, в частности, хорового искусства. Стремление широких масс к совладению народным песенным творчеством и музыкальным наследием вело хоровое пение и на новые пути его развития. Произошла коренная ломка и перестройка прошлого в хоровом пении и культуре. Сохранившиеся хоровые коллективы стали на путь преодоления своей застывшей замкнутости. Восприняв все новое, все светлое и лучшее, - профессиональное хоровое пение постепенно получает новое признание, как искусство и начинает занимать

---

<sup>1</sup> (ред.) Статья публикуется по машинописной рукописи, хранящейся в Российской национальной библиотеке. См.: Ф. 1131. Оп.1. № 165. «Хоровое пение в Узбекистане». 1940 г. 15 лл. Подготовка к публикации и комментариев выполнены А.В. Ушаковой.

<sup>2</sup>(ред.) Егоров Александр Александрович (1887-1959) – композитор, дирижер, преподаватель, методист и музыкальный просветитель. Выпускник Государственной Академической Капеллы (бывшей Придворной певческой капеллы) и Санкт-Петербургской консерватории по классам дирижировали и композиции у А.К. Лядова и Е.Ф. Азева. Художественный руководитель самодеятельных хоров Военно-инженерной академии, Балтийского завода, клубов «Электроник» и «Союз металлистов». Создатель музыкальных студий для рабочих. Организатор Ленинградского отделения Всероссийского хорового общества. Один из организаторов олимпиад хорового самодеятельного искусства. Среди сочинений свыше 100 инструментальных и хоровых произведений, обработок народных песен и переложений для хора. См. больше: Селиверстова Н.Б., Махова Л.П. Егоров, Александр Александрович (1887–1959). URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/egorov-aleksandr-aleksandrovich-1887-1959> (25.06.2024).

наравне с другими искусствами первые ряды активного строителя нового коммунистического общества, в упорной борьбе крепко-накрепко овладевая вершинами подлинной вокально-певческой техникой и исполнительством. Но, к сожалению, не все перспективы для развития хорового искусства используются в полной мере, не везде этому отдается должное внимание и забота. Не всюду имеются полноценные дирижерско-хоровые кадры, столь нужные для развития этой области музыкального искусства.

Хоровое пение в Узбекистане еще находится не на нужной грани своего развития и достижений; оно еще не получило своего должного развития. И, если это возможно, в известной степени, обусловить историческими предпосылками, то так же это следует охарактеризовать как некое инертное отношение к развитию и внедрению хоровой культуры в широкие народные массы.

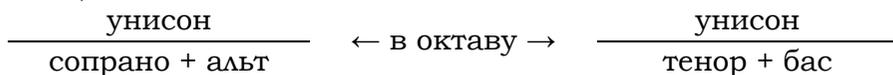
С имеющимся известным мнением о том, что «одноголосное мелодическое построение (а, стало быть, и пение - А.Е.) хоровых песен, приводит исполнителей почти к полному пониманию новой иной формы хорового пения», пожалуй, и можно было бы согласиться лишь только в том случае, если бы не знать и не видеть за этим того огромного культурного роста, той любознательности, проницательности, которым буквально схвачен и пронизан узбекский народ. Его душевные стремления и достижения в области музыкального искусства сейчас настолько благоприятны, что предсказать и предвидеть их дальнейший рост имеется полная возможность. В оперном ли, симфоническом ли видах искусства на сегодняшний день ясно видны самые положительные результаты. Можно повседневно слышать, как на основе воспринятой европейской культуры мышления, творчества и, одновременно, не теряя своей национальной культуры, узбекский народ растёт и настойчиво музыкально развивается. И только одна лишь область музыкального искусства, - область хорового пения все еще

находится в незаслуженном загоне и как-то мало, неторопливо и монотонно развивается и движется вперед.

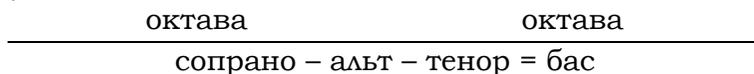
Узбекский народ страстно любит музыку и, в особенности, пение. В пути ли, в работе ли на поле, дома, на заводе, - всюду, часто импровизируя, слагаются и поются излюбленные народом песни. Они слагаются или по поводу того или иного явления, личного переживания, торжественного события, во время досуга, празднества и т. п., - во всех случаях составитель песни является и непосредственным творцом, и исполнителем своего творчества и выполняет это вдохновлено, красиво, содержательно и, что очень важно отметить, - выразительно. Таким образом, песня, - это постоянный и неотделимый спутник во всей жизни узбека и узбекского народа.

Что же касается области хорового пения, то следует сказать, что в большинстве своем оно одноголосное и до настоящего времени этот вид является почти основным направлением в развитии хорового искусства в Узбекистане. Вернее было бы сказать, что одноголосное хоровое пение определяется двумя характерными для него линиями: первая, - пение одноголосное унисонное и, вторая, - пение одноголосное унисонно-октавное. Если же первая линия хорового пения принадлежит в большинстве одноголосному женскому хору (С+А) или одноголосному мужскому хору (Т+Б), то вторая линия большей частью используется при исполнении музыкальных произведений, написанных для смешанного состава хорового коллектива. Обычно можно наблюдать следующее типичное звучание при распределении хоровых партий во время унисонно-октавного пения:

а)



б)



или же несколько иное, но наиболее типичное и, часто, используемое в практике, хоровое звучание:

октава

---

сопрано-тенор

---

самостоятельные линии

---

альт-бас

Изложенное выше может быть подтверждено ссылкой на целый ряд музыкальных произведений советских и узбекских композиторов, написанных для хора с сопровождением, например: заключительный хор «Гимн Сталину» из оперы «Сыр-Дарья» («Великий канал») М. Ашрафи<sup>3</sup> и С. Василенко<sup>4</sup>, кантата «Слава героям Фархадстроля» - Г. Мушеля,<sup>5</sup> «Жаногилар марнги» -

---

<sup>3</sup> (ред.) Мухтар Ашрафи (1912-1975) – узбекский композитор, дирижер, педагог, общественный деятель. Выпускник Московской консерватории по классу композиции и Ленинградской консерватории по классу дирижирования. Заведующий художественной частью Самаркандского радио. Художественный руководитель, главный дирижер, директор театров оперы и балета в Ташкенте и в Самарканде. Ректор и заведующий кафедрой оперной подготовки Ташкентской консерватории. Среди сочинений: 4 оперы, 4 балета, 2 симфонии, кантаты, оратории, музыка к кинофильмам и др.

<sup>4</sup> (ред.) Сергей Никифорович Василенко (1872-1956) – композитор, дирижер, педагог, музыкальный просветитель, доктор искусствоведения. Выпускник Московской консерватории по классам композиции и дирижирования. Дирижер Московской частной русской оперы С.И. Мамонтова. Организатор Исторических концертов при «Русском музыкальном обществе». Преподаватель композиции и инструментовки в Московской консерватории. Автор 6 опер, среди которых первая узбекская национальная опера «Буран» (совместно с М. Ашрафи); 7 балетов; 5 симфоний; 10 инструментальных концертов.

<sup>5</sup> (ред.) Георгий Александрович Мушель (1909-1989) – композитор, пианист, педагог. Выпускник Московской консерватории по классу композиции и фортепиано. Автор 5 узбекских музыкальных драм, 4 балетов, 3 симфоний, концертов, вокальных и фортепианных циклов.

Т. Садыкова<sup>6</sup> и др. По линии исполнительской хоровой культуры Узбекистана хоровое пение одноголосное унисонное или же унисонно-октавное можно очень часто слышать с эстрады местной Филармонии, в различных передачах местного Радио; такого же характера хоровое пение было представлено и на выступлении на декаде Советской музыки братских республик Средней Азии. Уже по одному этому можно сделать заключение, что подобное хоровое пение имеет очень существенное значение и служит как бы известной направляющей методикой в вопросах развития и внедрения хорового пения в республике. С этим, конечно, можно было бы согласиться лишь только в том случае, если бы считать или признать, что развитие многоголосного хорового пения почти невозможно или же, что усвоение многоголосия требует много труда, приобретения технических навыков, как для руководителей этого дела, так и для исполнителей.

Существующее в настоящее время хоровое пение одноголосное и двухголосное, следует считать явлением, в известной степени, временного порядка и рассматривать его лишь как переломный этап, связанный с усвоением оперных форм. Но постепенное развитие и усложнение оперной концепции дает возможность провести такое же усложнение и в отношении хорового звучания а саррелла. Уже в такой, например, опере как «Улуг-бек» А. Козловского<sup>7</sup> хоровая фактура и концепция являются

---

<sup>6</sup> (ред.) Талиб Садыков (1907-1957) – композитор, Народный артист Узбекской ССР. Выпускник Самаркандского института музыки и хореографии. Дирижер Узбекского музыкального драматического театра в Ташкенте. Среди сочинений: 4 оперы, музыка к драмам, симфонические произведения, романсы и песни.

<sup>7</sup> (ред.) Алексей Фёдорович Козловский (1905-1977) - композитор, дирижер, народный артист Узбекской ССР. Выпускник Московской консерватории по классу композиции. Дирижер Узбекского театра оперы и балета, художественный руководитель Симфонического оркестра Узбекской филармонии. Профессор Ташкентской консерватории по классам композиции и дирижирования. Автор обработок уз-

настолько сложной, что требуют при исполнении не только одногласного или двухголосного хорового пения, но определенного многоголосного, причем с большой технической хоровой подготовкой. В развитии же двухголосного пения как попытку перехода к более сложному (многоголосному) хоровому пению, в свое время довольно большую роль сыграл известный хормейстер Узбекского оперного театра Четвертаков.<sup>8</sup> Являясь питомцем Гос. Академической Капеллы и получив в ней музыкальное образование, а также специальное хоровое, Четвертаков сумел впитать лучшие традиции этого прекрасного рассказчика хоровой культуры и с ним уверенно вступить на путь своей плодотворной хормейстерской работы. Он положил много труда на то, чтобы привить навыки в самостоятельном двухголосном пении и провел вокруг этого не только большую музыкально педагогическую, но, в известной степени, и воспитательную работу. Результаты его работы в этом направлении заслуживают самого пристального внимания и должны послужить ярким примером в дальнейшем ходе развития хорового пения. Одновременно Четвертаков является и собирателем узбекской народной песни и в этом отношении его многочисленные записи служат ценным вкладом в узбекскую музыкальную культуру. Не меньшую роль в развитии самостоятельного двухголосного пения сыграл известный в Ташкенте дирижёр хоровик М.М. Лепехин, будучи хормейстером национального хорового ансамбля местной Узбекской Филармонии. Его труд в этом направлении также должен быть в достаточной степени отмечен и оценен. Все это лишний раз убеждает и дает уверенное основание сказать, что хор развития хорового пения в Узбекистане намечен правильно и только надо найти соответствующие методиче-

---

бекских песен, опер, балета, музыкальных поэм для голоса и симфонического оркестра, музыки к спектаклям и фильмам.

<sup>8</sup> Известно, что в Узбекистане деятельность хормейстера А.М. Четвертакова началась в 1920-1930 годы.

ские пути для его дальнейшего осуществления. Как на один из наиболее целесообразных и возможных путей развития необходимо здесь сослаться.

Узбекская народная песня чрезвычайно богата мелодическим разнообразием, что должно указать на имеющиеся глубокие истоки мелодических линий, таящихся в самой песне. Будучи найдены и определены, эти многочисленные голосовые линии могут (и должны) послужить прежде всего основным направлением в хоровом творчестве узбекской музыки и через создание ее стать методикой для развития самостоятельного многоголосного хорового пения.

Конечно, размеры настоящей статьи не позволяют во всей совокупности вопросов изложить методику работы с хором над усвоением многоголосного хорового пения, да в этом, пожалуй, и нет прямой необходимости. то лучше всего и более обстоятельно могут осветить существующие методические пособия. Но как один из элементов (примеров) все же необходимо здесь указать, т. к. использование его в известных рамках хоровой работы может привести к самым благоприятным результатам. Использование этого элемента так же может быть обусловлено и историческим процессом развития хорового пения, которое, как известно, базировалось на пении хоровых произведений полифонического склада. Поэтому и в данном случае предлагается построить методику работы над усвоением самостоятельного многоголосного хорового пения, - в привитии основных навыков канонической формы хорового пения.

Рекомендация указанного элемента (приема) должны послужить с одной стороны, - необходимым стимулом к укреплению самостоятельного пения, каждой отдельной хоровой партии, т.е., по линии горизонтального (мелодического) хорового пения и, с другой, - быть в известной степени связующим мостиком в усвоении будущего многоголосного хорового пения, т.е. по линии вертикального / гармонического / хорового / пения. Данный полифонический метод работы над развитием осознанного





в) народная песня «Свекровь и невестка» (Е Романовская. Шесть узбекских песен нового быта, изд. 1934 г.)

Это также способствует развитию в самостоятельном пении отдельных хоровых партий, расширяя технику многоголосного хорового пения. Дана народная песня допускает возможность использования перестановок голосовых партий как указано в примере «а» (см. выше).

г) народная песня «Гуль ястык» - «Подушка из цветов» - изложенная в простом каноне:

Дальнейшая проработка приведённой народной песни в хоровом коллективе еще в большей степени увеличивает развитие и укрепляет самостоятельное многоголосное хоровое пение. Этот пример так же дает возможность постепенно усваивать последующие элементы технических навыков в хоровом пении.

Эта же народная песня, по изложению в зеркальном каноне:

The image shows a musical score for a four-part choral canon in 2/4 time. The parts are labeled C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano and Alto parts play a simple canon, while the Tenor and Bass parts play a mirror canon. The Alto part ends with "и т.д." (and so on).

Интересно отметить, что эта народная песня позволяет исполнить ее не только в указанных видах канона, но и в более сложном виде, т. е. в одновременном соединении простого и зеркального канонов (см. пример №1 и 2): сопрановая и альтовая партии исполняют простой канон, в это же время теноровая и басовая партии исполняют канон зеркальный. Получается своего рода вид «встречающегося канона». Причём наличествующая сложная полифоническая ткань сильнее и прочнее закрепляет певческую самостоятельность каждой отдельной хоровой партии. Хоровое пение начинает приобретать устойчивость как в горизонтальном, так и в вертикальном положениях и, наконец, следующая народная песня «Шунден микин» (Е. Романовская, Шесть узбекских народных песен нового быта. изд. 1934 г.).



(Вариант мужской партии)



С одной стороны, - увеличивая сложность канонической формы хорового пения, с другой, - как бы цементируя последнее, можно окончательно привить навыки самостоятельного многоголосного хорового пения. Таким образом широко используя предлагаемые певческие навыки в самостоятельном многоголосном хоровом пении, и рассматривая их как возможную стадию перехода к усвоению изложенного, можно быть уверенным в том, что предлагаемый наиболее правильный методический путь приведет к таким положительным результатам, когда многоголосие не будет «представляться чем то мешающим» в хоровом пении, а наоборот, станет прочной базой для дальнейшего развития и усовершенствования этого вида искусства и глубоко войдет в быт узбекского хорового пения. При этом необходимо указать на следующее: нестоящая статья ни в коей мере не затрагивает и не рассматривает вокально-певческой сущности хорового звучания, а также навыки в специальных технических приемах, считая, что эти сложные хоровые вопросы должны получить полное отражение и быть разработаны в отдельном методическом труде. Нельзя обойти молчанием той огромной роли, которую сыграли, крупнейшие, советские композиторы: Р.М Глиэр,<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> (ред.) Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875-1956) – композитор, дирижер, педагог. Выпускник Киевского музыкального училища и Московской консерватории по классам скрипки и композиции. Преподаватель теоретических дисциплин в Музыкальном училище Гнесиных. Профессор Киевской и Московской консерваторий. Пред-

С.Н. Василенко в вопросе развития и внедрения многоголосия в узбекскую хоровую культуру, а также в оперные и симфонические произведения. Созданные ими большие симфонические произведения (оперы: «Буран», «Гюльсара», «Великий канал»), прежде всего построены на широкой разработке богатейших мелодий узбекской народной песни; затем использованы принципы не только гармонического сложения, но также простого и сложного фонического склада.

Различные приёмы перемещения гармонических линий из одной инструментальной или вокальной партии в другую, характерное введение параллелизмов, имитирования и т. п. – все это украшает и насыщает богатым музыкальным содержанием их творчество.

По их пути пошли и молодые узбекские композиторы М. Ашрафи, Т Садыков, А Козловский, Г. Мушель и др. Созданы музыкальные произведения главным образом оперного плана: «Фархад и Ширин», «Великий канал», «Улуг-бек» и др., а также специально написанные для хора и оркестра, как например: кантата «Слава героям Фархад строя» - Г. Мушеля, кантата «Улуг Комондан» («Великий полководец») - М Ашрафи и А. Козловского, являются ярким образцом узбекского музыкального творчества и полностью пронизаны истоками узбекской народной мелодики. Применяемое же ими многоголосное изложение полностью убеждает в правильности взятого общего музыкального направления, а в частности хорового творчества, - особенности специфики хоровой оркестровки в остаточной степени отражают оригинальность национальной хоровой звучности. Совершенно особое место следует отвести узбекскому композитору В.А. Успенскому,<sup>12</sup> вложившему весь свой огромный му-

---

седатель Союза советских композиторов СССР. Принимал участие в проведении декады Узбекистана (1937). Автор музыкальной драмы «Гюльсара», 5 опер, 6 балетов, произведений для симфонического оркестра, хоровой музыки, романсов и фортепианных пьес.

<sup>12</sup> (ред.) Виктор Александрович Успенский (1879-1949) – композитор, музыкальный этнограф, народный артист Узбекской ССР. Выпуск-

зыкальный опыт, знания и присущую ему насыщенность в дело развития всех отраслей «узбекского» музыкального искусства и, в частности, хорового пения. Он по праву должен быть отнесен к пионерам музыкального Узбекистана, прочно войти в музыкальную историю и занять в ней почетное место. Также оказали большую пользу в развитии музыкального искусства в Узбекистане известные исполнители в области узбекской музыка Н.Н. Миронов<sup>13</sup> и В.М. Беляев<sup>14</sup>. Таким образом, вывод одноголосного и двухголосного хорового звучания за пределы оперы композиторами сделан довольно обстоятельно и в широком масштабе. Пути овладения хоровым многоголосием достаточно ими же намечены. Возможность и целесообразность использования этих путей надо признать совершенно своевременными. Следует пожелать, чтобы хоровое пение больше развивалось в сторону пения а саррелла, как высшей формы хорового искусства. Остается сказать несколько слов о дирижерско-хоровых кафедрах. Дело все в том, что, к сожалению, этих кадров имеется очень мало, вернее сказать,

---

ник Петербургской консерватории по классу композиции. Профессор Ташкентского музыкального техникума и консерватории. Среди работ: записи образцов узбекской и туркменской народной музыки, «Классическая музыка узбеков», опера, музыкальная драма, произведения для оркестра, музыка к спектаклям, обработки народных песен.

<sup>13</sup> (ред.) Николай Назарович Миронов (1870-1952) – композитор, музыкальный этнограф, народной артист Узбекской ССР. Дирижёр симфонического оркестра Ташкентского музыкального общества. Один из основателей Туркестанской народной консерватории. Директор и преподаватель Самаркандского научно-исследовательского института по изучению музыки и хореографии Узбекистана. Среди работ: «Музыка узбеков», «Песни Ферганы, Бухары и Хивы», музыкальная драма «Кучкар Турдыев».

<sup>14</sup> (ред.) Виктор Михайлович Беляев (1888-1968) – музыковед, историк, фольклорист. Выпускник Харьковского музыкального училища и Санкт-Петербургской консерватории. Профессор Петроградской и Московской консерваторий. Консультант Наркомпроса Узбекской ССР. В городе Ташкенте заведовал лабораторией по реконструкции народных узбекских музыкальных инструментов. Работал в НИИ искусствознания Узбекистана.

их совсем нет. Имеющиеся же в наличии кадры дирижёров хоровиков являются в большей степени дирижерами-практиками и, конечно, не в состоянии полностью охватить те большие задачи, которые должны по праву лечь на высококвалифицированного дирижёра хоровика. В этом отношении большая ответственность ложится на Ташкентскую Государственную Консерваторию: она должна стать основным крупным очагом развития не только многоголосного хорового пения и стать пропагандистом его в республике, но и быть ответственной мастерской в деле подготовки молодых дирижерско-хоровых кадров. В этом ее прямая неотложная и настоятельная задача. Многоголосная хоровая культура братских Республик Армении и Азербайджана стоит на грани высоких технических и исполнительских достижений. Влияние этого сказалось и на развитии многоголосной хоровой культуры также в республиках Киргизской и Туркменской. Концертное выступление хоровых коллективов этих республик на декаде Советской музыки народов Средней Азии в Ташкенте, в марте этого года с хоровыми произведениями Н.А. Римского-Корсакова «Татарский полон», П.И. Чайковского «Соловушка» и целым рядом других хоровых произведений а саррелла, с полной очевидностью доказало наличие уверенного самостоятельного многоголосного хорового пения. Вместе с тем выступление этих хоровых коллективов продемонстрировало не только высокий художественный уровень исполнения, но дало возможность глубоко почувствовать профессиональную зрелость этих коллективов. Изучить опыт работы этих хоровых единиц, - задача каждого дирижёра хоровика и, в особенности, хоровика г. Ташкента, как высококультурного центра республики, со всей энергией добиваясь яркого расцвета, развития и внедрения самостоятельного многоголосного хорового пения типа а саррелла, доводя его до высокой профессиональной значимости, - до хорового искусства. В этом будет их большая заслуга. Все возможности к этому имеются налицо.

## **К вопросу о расширенных фортепианных техниках в творчестве Генри Кауэлла и Джорджа Крама**

С.С. Осколков

Тема, которой посвящена данная статья, – использование расширенных фортепианных техник – будет рассмотрена в эстетически-онтологической плоскости. Задача, стоящая перед нами – показать разницу между экспериментом и художественной необходимостью в расширении спектра приёмов игры на инструменте, а также охарактеризовать и обосновать специфическую значимость обоих феноменов.

*Ключевые слова:* фортепиано, расширенное фортепиано, тембр, звучание, слышание, эксперимент, изобретение, Генри Кауэлл, Джордж Крам

### **On the Question of Extended Piano Techniques in the Works of Henry Cowell and George Cram**

Sergej S. Oskolkov

The topic of this article, the use of extended piano techniques, will be considered in an aesthetic and ontological plane. The task before us is to show the difference between experiment and artistic necessity in expanding the range of techniques of playing an instrument, as well as to characterize and substantiate the specific significance of both phenomena. *Keywords:* piano, extended piano, timbre, sound, hearing, experiment, invention, Henry Cowell, George Cram.

*Keywords:* piano, extended piano, timbre, sound, hearing, experiment, invention, Henry Cowell, George Cram

Эти новации – игра по струнам, применение различных предметов в качестве сурдин, удары по корпусу, деке, раме, – часто шокируют или, по меньшей мере, вызывают недоумение аудитории <...> Но пришедшее с началом XX века в

композиторскую практику экспериментирование со звуком, не могло не распространиться и на фортепиано <...> Как везде и во всем, результат экспериментов зависит от степени таланта его автора [5, с.103-104].

Музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории Л.Е. Гаккель начинает свой курс лекций по истории фортепианного исполнительства словами о том, что музыкальное произведение в том виде, в котором его создал композитор – это *не более чем* ворох бумаги. В самом деле, своё подлинное существование музыка обретает в восприятии и представлении слушателя, находящегося под воздействием звуковых волн, исходящих от инструмента, на котором музыкант исполняет произведение. Не вдаваясь в подробности психологических и метафизических аспектов бытия музыки и вынеся за скобки личность слушателя, остановимся на важном для нас триумвирате «композитор-инструмент-исполнитель».

Начиная с эпохи романтизма, и по сей день, композитор практически всегда пишет для определённого, конкретного инструмента, учитывая все нюансы его художественных и технических особенностей. Функция исполнителя в том, чтобы реализовать замысел автора силами своего мастерства владения инструментом.

Но нередко случается, что спектр художественных и технических возможностей инструмента расширяется. Данное расширение может происходить в двух направлениях, вернее, «с двух сторон». Во-первых, со стороны исполнителя, в случае если тот в совершенствовании своего мастерства выходит в бывшие ранее трансцендентными области виртуозности. Этот процесс происходит непрерывно, но, пожалуй, в фортепианной (как и в скрипичной) музыке наибольшую, «революционную» активность имел в эпоху виртуозов первой половины XIX века. Во-вторых, со стороны композитора, находящего бывшие до него неизвестными и/или неиспользуемыми

способы звукоизвлечения. Так в 1624 году Клаудио Монтеверди впервые применил приём *pizzicato* на струнных смычковых инструментах.

Композиторские поиски в сфере расширения как инструментария, так и возможностей существующих инструментов с начала XX века идут особенно активно. Среди причин этого мы хотели бы отметить с одной стороны быстро развивающийся научно-технический прогресс, дающий недоступные ранее материальные ресурсы, с другой – беспрецедентную гуманитарную и культурную катастрофу, требующую от композитора принципиально нового художественного осмысления реальности.

В сфере расширения фортепианной техники один из самых ярких примеров явил собой Генри Кауэлл (1897-1965). Вот, что пишет о нём петербургский музыковед Ольга Манулкина: «Кауэлловское фортепиано открыло “ящик Пандоры”: “подготовленное фортепиано” Кейджа, амплифицированное фортепиано Джорджа Крама, *Хорошо настроенное фортепиано* (то есть в чистом строе) Ла Монта Янга – все это только американские последствия нового подхода к “королю инструментов”» [4, с.176].

В самом деле, фантазия и изобретательность композитора поражают. В пьесах *Эолова арфа* (*The Aeolian Harp*, 1923) и *Банши* (*Banshee*, 1925) он не просто открыл ныне уже давно привычную и широко развитую сферу игры на фортепиано с помощью прямого контакта музыканта со струнами, но открыл её практически во всём многообразии (за исключением препарации и использования дополнительных предметов): это разновидности *pizzicato*: подушечкой пальца, ногтем, плектром, флажолеты, глиссандо на струнах, а также приём, заключающийся в одновременном беззвучном нажатии клавиш и глиссандо на струнах, известный под тем же названием, что и упомянутая пьеса, в которой он впервые был использован – «эолова арфа».

Но и в «ординарной»<sup>1</sup> трактовке фортепиано Кауэлл не просто стал новатором, но открыл приём, получивший в XX-XXI вв. широчайшее, повсеместное применение, приём, без которого уже невозможно представить новую фортепианную музыку. Это – хроматическое созвучие, исполняемое ладонью или локтем, известное под названием «кластер». Впервые композитор использовал кластеры в произведении *Приключения в гармонии* (*Adventures in Harmony*, 1913). Известно, что Бела Барток спросил у Кауэлла разрешения на применение кластеров в своих произведениях.

Помимо изобретательности, Генри Кауэлл отличался плодовитостью: список его сочинений насчитывает почти тысячу. Однако именно в открытых им новых приёмах игры на фортепиано – основное значение творчества американского композитора, основная роль, которую он сыграл в новой музыке. Вот, как это комментирует Манулкина: «Проблема состояла в том, что идеи Кауэлл создавал успешнее, чем воплощал их. Но зато их хватило на несколько будущих поколений композиторов» [4, с.168].

Одним из этих композиторов стал Джордж Крам (1929-2022), создавший в 1960-е годы и сохранивший до конца жизни и творчества свой особый, узнаваемый и неповторимый стиль. Большая часть произведений Крама, количество которых относительно невелико – около пятидесяти, написаны для фортепиано или с участием фортепиано. Не пойдя по пути другого классика новой музыки – Джона Кейджа, Джордж Крам почти полностью избегает препарации инструмента и в своей расширенной, усиленной трактовке фортепиано наследует традиции Кауэлла.<sup>2</sup>

Изобретательность Крама в сфере расширенных техник фортепиано (как и других инструментов) также ве-

---

<sup>1</sup> Conventional piano (англ.) – обычное фортепиано. Термин Дж. Крама. См.: [5, с.104].

<sup>2</sup> Extended piano, amplified piano (англ.) – расширенное фортепиано, усиленное фортепиано. Термины Дж. Крама. См.: [5, с.107-108].

лика, но концептуальная направленность этой изобретательности лежит в совершенно другом русле. Для пояснения вспомним высказывание К. Штокхаузена при разговоре с Джоном Кейджем: «Две вещи я требую от композитора: чтобы тот изобретал и чтобы поражал меня» [3, с.185]. Так вот, музыка Джорджа Крама имеет цель не *поразить* слушателя, а *погрузить* в особое состояние, близкое к медитации. По меткому выражению молодого астраханского музыковеда Юлии Горбуновой, «его музыка – особый философский мир» [2]. Именно направленность на создание этой *новой метафизической реальности* заставляет композитора искать и находить нужные приёмы, палитра которых чрезвычайно широка. В материальном смысле упомянутая *новая метафизическая реальность* есть особое звучание, созданию которого предшествует и создание которого предопределяет особое *слышание* Джорджа Крама.

Вспоминается анекдот, связанный с петербургским композитором Олегом Каравайчуком, когда последний потребовал предоставить ему двухкилограммовый кусок говяжьей вырезки во время записи музыки к фильму. Дело осложнялось контекстом эпохи – было «голодное» начало 1990-х. По задумке композитора, вырезку нужно было бросать на деревянную доску для создания звука удара определённого тембра. Специфический талант Каравайчука позволил ему решить художественную задачу, мысленно «сконструировав» необходимое звучание и сымпровизировав для него новый ударный инструмент.

По подобному пути идёт в своём творчестве Джордж Крам. Изобретение нового приёма звукоизвлечения или использование уже известного, имеющегося в музыкальном арсенале благодаря изобретениям предшественников (в том числе и Генри Каузмла), является следствием особого *предслышания*, звукового образа, мысленно создаваемого композитором. Возникновение последнего, в свою очередь, является следствием поставленной художественной концептуальной задачи.

Постановка этой задачи исходит из глубины личности автора.

Приведём слова самого Крама об индивидуальном *слышании* и индивидуальном *звучании*: «Возможно, многие из проблем современной музыки мы увидим под другим углом, если вспомним античное представление о музыке как об отражении характера. Хотя технические вопросы интересны для композиторов, я полагаю, что настоящая духовная и магическая сила музыки исходит из более глубоких уровней нашей души. Я уверен, что каждый композитор в детстве приобретает “врождённое звучание”, которое остаётся у него в ушах на всю жизнь. То, что я родился и вырос в речной долине Аппалачей, настроило моё ухо на специфическое звучание, полное эха; я считаю, что это звучание было “встроено” в моё слышание и стало основным для моей музыки. Могу представить, что морское побережье или бескрайние равнины произведут совершенно другие “унаследованные” звучания» [6]<sup>3</sup>.

Этому же феномену пятью годами ранее Иосиф Бродский посвящает стихотворение:

\*\*\*

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле  
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,  
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,  
вьющийся между ними, как мокрый волос,  
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,  
раковина ушная в них различит не рокот,  
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,  
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек.  
В этих плоских краях то и хранит от фальши  
сердце, что скрыться негде и видно дальше.  
Это только для звука пространство всегда помеха:  
глаз не посетует на недостаток эха<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Перевод с англ. наш – С.О.

<sup>4</sup> Из цикла «Часть речи» (1975) [1, с.205].

Возвращаясь к расширенным техникам звукоизвлечения Джорджа Крама, подытожим, что эти техники в творчестве композитора всегда являются средством на пути к созданию художественного образа и никогда не являются целью сами по себе.

На наш взгляд, каждый художник для сохранения экзистенциальной глубины и искренности своего творчества обязан помнить и постоянно «сверяться» с известной формулой Льва Толстого: «Если можешь не писать – не пиши». Применительно к теме данной статьи мы позволим себе конкретизировать её как «Если можешь не использовать расширенные техники – не используй».

#### *Вместо заключения*

Вот, что пишет о расширенных техниках петербургский композитор Александр Радвилевич: «Расширение трактовки инструментов и функций музыканта-исполнителя – требующая констатации данность современного музыкального процесса. Носит ли она характер эволюционного прогресса или деструкции? Ответ на этот вопрос зависит от того, насколько эти порой экстремальные исполнительские экзерсисы способствуют созданию нового художественного образа, не являются ли они самоцелью для эпатажа аудитории. Музыкальная литература <...> дает нам и те, и другие примеры» [5, с.165-166].

С этой мыслью невозможно не согласиться, но мы хотели бы отметить, что положительное значение у упомянутых «экстремальных экзерсисов» всё же присутствует. Даже если некий подобный эксперимент не содержит в себе никакого смысла, кроме собственно эксперимента, он расширяет поле средств, доступных будущим поколениям художников, которые смогут применить новое средство для создания глубокого и оригинального художественного образа.

Любая область гуманитарной сферы человеческой деятельности, как и вся эта сфера в целом, представляет

собой живой и единый организм. Современные философы постструктуралисты трактуют культуру не просто как совокупность текстов, но как их слияние – один большой текст. Иными словами, преемственность имеет определяющее значение в художественном творчестве и, в частности, в композиции. Джордж Крам, говоря о композиторах, повлиявших на его стиль, называет Дебюсси, Бартока и Мессиана. Безусловно, к ним нужно добавить и Генри Кауэлла.

### **Литература**

1. Бродский И. Письма римскому другу. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.
2. Горбунова Ю.В. О стиле Джорджа Крама// Израиль-21 век: музыкальный журнал. 2012. №31 (январь). URL: <https://web.archive.org/web/20130603105349/http://www.21israel-music.com/Crumb.htm> (02.05.2024)
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
4. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.
5. Радвилович А.Ю. Инструментарий новой музыки. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011.
6. Crumb G. Music: Does it have a future? // The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3 (Summer, 1980), pp. 115-122. URL: <http://www.jstor.org/stable/4335131> (02.05.2024)

**Каденции в концертах для валторны В.А. Моцарта  
в контексте философских взглядов А.Ф. Лосева  
и музыковедческих теорий Е.А. Ручьевской**

Г.А. Прибылов

В статье проводится музыковедческий анализ каденций к концертам для валторны В.А. Моцарта с опорой на идеи А.Ф. Лосева, высказанные в его работе «Музыка как предмет логики». Показано, что философские трактования музыки у Лосева и музыковедческие теории Ручьевской имеют продуктивные пересечения. На основе различных источников показывается связь категории ритма с планами жанра и синтаксиса. Обозначаются особенности метроритма и «дления» в контексте концепций философа. Анализируется специфика композиции и гармонии в каденции с позиций симметрии и смыслового полагания. В приложении приводится перечень современных версий каденций солистов-валторнистов к концертам для валторны с оркестром В. А. Моцарта.

*Ключевые слова:* каденция, заключительная каденция, концерты для валторны В.А. Моцарта, А.Ф. Лосев, Е.А. Ручьевская, музыковедческий анализ, ритм

**Cadences in Concerts for French Horn by Mozart in the  
Context of the Philosophical Views of Losev and the  
Musicological Theories of Ruchevskaya**

Georgy A. Pribylov

The article provides a musicological analysis of cadences for concerts for French horn by Mozart based on the ideas of Losev, expressed in his work «Music as a subject of logic». It is shown that Losev's philosophical interpretations of music and Ruchevskaya's musicological theories have productive intersections. Based on various sources, the relationship between the category of rhythm and the plans of genre and syntax is shown. The features of metrorhythm

and «prolongation» in the context of the philosopher's concepts are indicated. The specificity of composition and harmony in cadence is analyzed from the standpoint of symmetry and conceptual assumption. The appendix contains a list of modern versions of cadenzas by French horn soloists for concerts for French horn and orchestra by Mozart.

*Keywords:* cadence, final cadence, concertos for French horn by Mozart, Losev, Ruchevskaya, musicological analysis, rhythm

### *Введение*

В работе А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» мы сфокусировали наше внимание на рассуждениях о категориях ритма, метра, мелодии и гармонии, а также симметрии. Эти категории основаны на размышлениях философа о времени как «алогическом становлении числа» [4, с. 328], выступающего как «единичность подвижного покоя самоотжественного различия, данного как подвижной покой» [4, с. 326]. Особенно интересна категория ритма, которую Лосев определяет как «выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя» и категория симметрии «выражение чистого числа в аспекте чисто смыслового же самоотжественного различия» [4, с. 336].

Для начала необходимо уточнить основные понятия, с которыми работал Лосев. Первое из них – единичность – это «немыслимость, вышемыслимость, абсолютная единичность, которая не есть ни то и ни это, <...> но – потенция всех вещей и категорий» [5, с. 11]. Далее следует понятие самоотжественного различия, которое в других его трудах определяется им как «единичность, которая дана как раздельная множественность» [5, с. 11]. Примером этого может послужить самоотжественное различие, свойственное числу, где каждое число предполагает наличие другого числа, существование множества, системы. Ещё одно понятие А.Ф. Лосева – подвижной покой – подразумевает синтез одного и многого: это

«алогическое становление раздельного единства» [5, с. 12]. Примером здесь может служить чисто мыслимое, абстрактная система, становление которой возможно через восприятие множества её частей, т.е. через процесс. Для более полного понимания можно углубиться во второе начало тетрактиды – «сущее (нечто, единичное), покой, движение, тождество, различие», где детально выведены все элементы составных терминов диалектики философа: сущего/единичности, различения и тождества раздельной множественности, а также смыслового покоя и движения – полагания и перехода из одного к иному, на основании которых выводится определение эйдоса, топоса, числа («множества») и т.д. [5, с. 15-21].

После уточнения основных понятий, на которые мы будем опираться в нашей работе, следует подойти к основным её задачам. В первую очередь это исследование проблемы исполнительской интерпретации и сочинения в контексте музыкально-эстетических взглядов А.Ф.Лосева. Подчеркнём, что одним из ключевых аспектов этой проблемы является формообразование. В этом контексте важно детальное понимание закономерностей стиля и стилистики: как в рамках общего стиля произведения/композитора, так и индивидуальных характеристик различных исполнителей.

Говоря о стиле, мы опираемся на определение Е.В. Назайкинского: музыкальный стиль - это «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис, и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [7, с. 20].

Также важно рассмотреть общие особенности структуры и местоположения каденции в форме музыкального произведения. Как известно, заключительная каденция находится в заключительном разделе части

произведения. Она выполняет закрепляющую функцию в форме, создавая у слушателя впечатление ремарки исполнителя и подготовки к полному завершению, на что указывают в своих исследованиях И.Ф. Кирнбергер и О.И. Захарова [9, с. 17-18]. При этом каденция, соответствуя большому количеству гласных и негласных правил, должна отражать индивидуальный стиль исполнителя, являться одновременно продолжением его интерпретации. Поэтому каденция играет уникальную музыкально-философскую роль на стыке исполнительства и композиторства, индивидуальности и общей стилистики. Она творится из материала композитора (в случае нашего исследования), жившего несколько сотен лет назад, подобно переработанной «плазме», которую исполнитель воплощает на данном историческом этапе.

Решая эту задачу, мы будем непосредственно опираться на методологию А.Ф. Лосева, которая хорошо применима при анализе музыки в контексте стиля и стилистики эпохи классицизма. Эта эпоха в искусстве примечательна строгой и чёткой системой стилевых ограничений, особенным акцентом на рацию даже в процессе сочинения, высокой степенью аскетичности, как в контексте эпох прошлого, так и всех последующих. На это обращает внимание Т.С. Бершадская, когда говорит о становлении нормативной, стабильной и однозначной ладогармонической системы эпохи [2, с. 155-156]. Такое рациональное выражение творческого начала способствует и философскому, и музыковедческому анализу. Мы применим методологию А.Ф. Лосева для рассмотрения заключительных каденций к концертам для валторны KV447 и KV495 В.А. Моцарта. Творчество этого композитора оказало большое влияние на развитие музыкальной культуры, исполнительских традиций и на философское осмысление музыки: анализ его произведений позволяет погрузиться глубоко в контекст эпохи.

*Жанр и категория ритма  
в заключительных каденциях*

Музыку, как искусство временное, А.Ф. Лосев определяет как «выражение жизни числа» [4, 335]. Это выражение есть проявление в материи чисто числовой фигурности через только временные характеристики – скорость, длину или другие. Такое выражение жизни числа и есть ритм.

Философ отмечает при этом, что ритм есть не временная категория, а числовая структура времени, так как «одну и ту же ритмическую фигуру возможно исполнить в разное время и с разным темпом» [4, с. 336]. Для нас это важно тем, что ритм предстаёт многофакторным феноменом. В отсутствии прямого гармонического сопровождения количество выразительных средств в каденции относительно остального произведения резко снижается, во многом уступая свою роль ритму. Ритм в итоге встраивает в себя факторы фразировки, формообразования, интонирования, динамики, агогики, макро и микрожанра, маркеров отношения исполнителя к конкретному стилю или стилистики, общей драматургии, синтаксиса целого. В контексте категории ритма для начала остановимся на жанре.

Важнейшим компонентом музыкальной композиции эпохи классицизма является работа с жанром. Может показаться, что в инструментальной музыке жанр предстаёт исключительно как музыкальное явление, однако это не совсем так. Жанр является важнейшим внетекстовым [9, с. 11] слоем эстетической информации, в котором воплощаются отсылки, аллюзии, намёки, связывающие между собой мир музыкальный и реальный. В то же время важнейшим компонентом жанра является ритм. Не случайно у А.Ф. Лосева ритму уделяется первостепенное значение. Именно по ритмоформулам проще всего определять жанр на микро и макроуровне. Например, ритмоформулы скерцо, марша и т.д. Также отметим, что жанровый ритм может менять свой контекст

в зависимости от темпа: в рамках условной нормы и с её нарушением. Таким образом, жанровый ритм может представлять инвариантом алогического становления числа в средствах музыкальной выразительности, являясь важнейшим средством их обобщения.

В свете вышеизложенного особенно актуальным становится вопрос исполнительского сочинения и интерпретации каденции, особенно в аспекте работы над её жанровым слоем. Опыт анализа сочинения каденций различных исполнителей также подтверждает концепцию А.Ф. Лосева в свете алогичного становления числа. К примеру, на основе множества аналитических опытов выявляется закономерность контрастности и интенсивности жанрового становления каденции в такой спонтанной деятельности, как импровизации. Это наблюдается в синергии интонационного и жанрового развития. Важным наблюдением становится закономерность, согласно которой для достижения эффекта образного и драматургического контраста в процессе сочинения каденции интонационное обновление и «дление» должно сопровождаться жанрово-ритмическим контрастом.

В качестве примеров удачного решения проблемы синергии интонационного и жанрового развития с точки зрения жанрово-ритмических контрастов мы можем увидеть каденции таких выдающихся валторнистов, как Герман Бауман и Радек Баборак. В этих примерах контрастная смена жанров структурирует форму образов и их дление. Не возникает эффекта перечисления, ощущения сатиации, сопровождающего нас при знакомстве со многими каденциями пера современных исполнителей.

Удачное построение формы зависит не только от жанра, однако конкретно на уровне жанрового плана решается за счёт, к примеру, распределения жанров согласно логике функциональной триады - начало, развитие, завершение. В 3-й каденции Германа Баумана к концерту KV495 открывает каденцию фанфарным выступлением, развивает музыкальную мысль в жанре речитатива и завершает форму инструментальным ма-

жорным скерцо (см. Приложение, 3.6.). Также важно соединение, переход между функциями или разделами. В случае названной каденции автор соединяет фанфарную ариозность с речитативностью через более близкую к последней лирическую мажорную ариозность, а выход к скерцозному разделу предваряет выписанными трелями.

Кроме речитатива вариантом раскрытия функции развития может выступать калейдоскопичность. Яркое и резкое соединение образов, создание эффекта калейдоскопа. Здесь в качестве примера приведу 2-ю каденцию Германа Баумана к концерту KV495 (см. Приложение, 3.5.). Этот вариант решения более индивидуален, он требует большого понимания материала автора и цели высказывания. К примеру, указанный исполнитель иронизирует над романтизмом, переосмысляя тематические элементы побочной и связующей партий, привнося в них скерцозность, выраженную в изменениях регистра и интонационного плана, добавляя модуляции в далёкую тональность и усугубляя изначальный минор при помощи альтераций.

Эффективным приёмом анализа является многообразное художественное исследование исполнителем одной из тем концерта. К примеру, концентрация на материале побочной партии в 1-й каденции Радека Баборака к концерту KV447 (см. Приложение, 6.1.). Здесь исполнитель решает задачу за счёт чередования жанров с привязкой к синтаксическим явлениям дробления и суммирования, где дробление соответствует вокальному, а суммирование инструментальному. Большое значение играет гармония и организация украшений и рамплиссажного материала.

Возможно и отступление от общих принципов. К примеру, может частично нарушаться логика функциональной триады в каденции в случае применения приёма «начала из середины развития». В таком случае экспозиция приобретает черты разработки, при этом сохраняя свойство интонационной связки. Также возможно отступление от чередования принципов органи-

зации материала за счёт жанровой контрастности. К примеру, во 2-й каденции Радека Баборака к концерту KV495 3 и 4 эпизоды построены на принципе суммирования материала, однако жанрово 3 эпизод представляет собой моторное скерцо, тогда как 4 оперное ариозо (см. Приложение, 6.4.).

Примером неудачно организованных в жанровом плане каденций может послужить творчество финалистов ARD competition 2021 года в номинации «валторна». Можем заметить опасность господства лишь одного принципа организации материала или жанров на примере каденции Жана Баттисты Берната Санчеса. Здесь из-за постоянного жанрового дробления и синтаксического суммирования в каждом из эпизодов возникает ощущение хаотического перечисления тем. Каденция Мееса Воса полностью дробится, а на жанровом плане не выгодна к анализу из-за синтаксической несостоятельности и отсутствия переосмысления материала, тогда как каденция Иво Дудлера создаёт впечатление хаоса, где автор не приходит к цельному высказыванию и просто теряет накопленную энергию концерта. Более интересны каденции Янга Зена, у которого чувствуется влияние Радека Баборака, и Аннемарие Федерле, однако из-за отсутствия чёткого разделения жанрово-функционального плана они также подвержены эффекту перечисления (см. Приложение, 8).

*Синтаксис в концепции Е.А. Ручьевской  
и категория ритма в заключительной каденции*

Явление синтаксиса в каденции имеет решающее значение. В основном через сочетание планов синтаксиса и жанра определяется функция разделов каденции. Если говорить о синтаксисе, то один из ярчайших исследователей музыкальной формы и синтаксиса, принадлежащих Санкт-Петербургской музыковедческой школе, Е.А. Ручьевская определяет синтаксис как «форму существования тематизма» и как «первый уровень строительства формы, организующий все элементы фор-

мы» - «одну из грамматических форм, закономерность, возникающую в процессе формообразования» [8, с. 157-158].

При изучении синтаксиса Е.А. Ручьевская предлагает рассматривать сложные категории «моносинтаксического» и «полисинтаксического» схематического разнообразия отношений синтаксиса и фактуры [8, с. 158-159], однако это имеет отношение в первую очередь к многоголосной фактуре фортепианных каденций и полноценных произведений. Изучая каденции в музыке для медных духовых, мы ограничены одноголосной фактурой (и мнимой гармонией) и, в результате, оказались в ситуации необходимости использования таких категорий анализа организации музыкального материала, как членение и суммирование. Благодаря применению этих категорий мы приходим к выводу, что логика рассмотрения отношения синтаксиса и фактуры применима и к более ограниченной ситуации синтаксиса в условиях одноголосной фактуры с мыслимой мнимой гармонией.

Через применение логики Е.А. Ручьевской мы нашли такие категории, как моносинтаксис и полисинтаксис, где под первым понимается совокупность выразительных средств, имеющих единую, центростремительную логику, стремящуюся к единому смысловому ядру, в виде какого-либо ключевого синтаксического средства выразительности (жанр, тип высказывания, мелодический паттерн, серия), и не предполагающего выхода за пределы этого ядра. Под вторым подразумевается комплексная система с наличием как минимум двух смысловых ядер, которые находятся в неизбежных динамических отношениях, уравнивающих на глобальном уровне понятиями симметрии и ритма, на локальном уровне множеством других средств, например суммированием и членением музыкального материала. Эти категории отличаются от определённых Е.А. Ручьевской тем, что выходят за пределы фактуры.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Заметим, что моносинтаксис характерен для каденций-связок, ферматных каденций, малых каденций-комментариев, каденции с

Как мы можем видеть, к синтаксису в музыковедении эффективно применима методология А.Ф. Лосева. Если говорить о категориях членения и суммирования, то, являясь противоположностями, вышеназванные синтаксические явления не могут функционировать друг без друга. Каждое из них предполагает иное, что является, согласно терминологии А.Ф. Лосева, самотождественным различием. Более того, так как воспринимаются они только через изменение, хотя и являются целой и неподвижной абстракцией, к ним также относится термин подвижного покоя. Если же говорить о категориях моносинтаксиса и полисинтаксиса, то здесь мы видим единичность самотождественного различия подвижного покоя, данную как своё алогическое становление в аспекте подвижного покоя, где в случае моносинтаксиса на первый план выступает единичность, данная как множество, а в случае полисинтаксиса алогическое становление, потенциал динамики, изменения. Таким образом синтаксис целиком находится в области категории числа и его фигурного алогического становления - ритма. В результате для достижения музыкальных задач в каденции мы можем утверждать, что необходимо мыслить синтаксис с позиции категории ритма.

#### *Ритм и такт в контексте импровизационности каденции*

Работая с каденцией и с требованиями к импровизационности, исполнитель часто сталкивается с проблемой сильных долей, метр которых можно варьировать в относительно широких пределах. Это выражается также и в том, что существует распространённая традиция записи каденций вообще без тактовых черт.

В озвученном контексте актуализация музыкального материала из нот в реальное звучание становится точ-

---

малым жанровым разнообразием, моножанровых каденций. Полисинтаксис в контексте понятий ритма и симметрии присоединяется к понятию жанра и становится характерен для каденций-монологов, крупных каденций-комментариев, каденций типа воспоминание с характерным калейдоскопическими и монологическими чертами.

кой преломления в историческом и актуальном исполнительстве. Здесь интересна идея А.Ф. Лосева о такте, где он определяет последний «как метрико-ритмическую акцентуацию, данную как подвижной покой самотождественного различия», то есть переход от акцента к другому акценту с возвращением к начальному, выражающийся через различную степень ударности [4, с. 338]. В контексте этой идеи стоит отметить, что нотный текст, являясь не более чем инструкцией к исполнению каденции, становится предметом особо широких интерпретаций. В этом случае выходит на первый план с трудом философски осмысляемый феномен, который заключается в «опциональности» большей части явлений, описанных в нотах и предлагаемых к исполнению.

Отношение исполнителя к феномену опциональных тактовых черт становится точкой воплощения симметричного либо ассиметричного подхода к глобальному ритму, а также понятиям моносинтаксиса и полисинтаксиса, в зависимости от осведомлённости исполнителя. И именно в этом случае, осознавая общие философские законы исполнительства можно говорить о целенаправленном применении исполнителем принципов построения ритмических структур, воплощении симметрии, концепции ритма А.Ф. Лосева, синтаксиса, и, после этого, трактовке предложенных ключевых нотных обозначений. Таким образом, в случае работы с каденцией вопрос метроритмической системы, такта, становится в большей степени вопросом философии, и, на практике, суммой целенаправленных, осознанных методических решений исполнителя. Дополнением к этой практике может стать получение внемузыкальной информации о музыке, композиторе, эпохе, танцах, и иных направлений искусства, что обогатит мышление исполнителя через задействование не только аудиальной, но кинестетической, и визуальной сенсорики.

## *Ритм и «дление»*

Особенно стоит отметить понятие композиционного толка, имеющее прямое отношение к ритмической системе «дление». Понятие «дления» в композиции определяется как умение «пролонгировать» музыкальный образ сколь угодно долгое время, обходя естественные границы изначального образа, его дыхания, размерности, при этом делая это эффектно и естественно. Проще говоря, это умение растягивать любое музыкальное событие во времени. В каденции с понятием «дления» мы сталкиваемся в первую очередь в рамплиссажно-технических эпизодах, которые часто компенсируют контрастность и раздробленность предыдущих эпизодов. К примеру, технично-рамплиссажный раздел финала каденции воплощает в себе финализирующую функцию формы, восстанавливая, создавая «симметрию» формы. Характерное дление образа здесь происходит при помощи движения по звукам аккордов, гамм, секвенций, применения принципа перегармонизации, воплощающих в себе элементы «предсказуемого» смысла.

Кроме виртуозного «дления» на материале рамплиссажного типа, «дление» происходит на уровне лирического материала, имеющего семантическое значение. В этом случае автор прибегает к средствам лада - транспонированию мотивов, секвентному развитию семантически значимых элементов, коротким реминисценциям, метро-ритмическому, жанровому варьированию, выписанным украшениям, воплощающим в себе элементы «непредсказуемого» смысла.

Именно в таком ключе нас интересует интерпретация понятия категории симметрии по А.Ф. Лосеву в имеющемся контексте. Симметрия числа и свойственные ей средства музыкальной выразительности как «предсказуемость», запрограммированность, обусловленность содержания, и асимметрия числа как «открытость», непредсказуемость содержания и развития.

Если рассматривать ритм как числовое явление, возникает понимание виртуозных феноменов, таких как рамплиссаж, и в целом нетематического материала как средства «дления». Более того, единство числовых фигур при их темповом преломлении является важным способом работы с формой, позволяя больше опираться на музыкальную память слушателя при создании жанрового контраста. И, наконец, рассмотрение ритма как числовой структуры подтверждает необходимость применения математических законов, особенно связанных с категорией симметрии, на каденцию и композицию в целом.

#### *Композиция заключительной каденции и категория симметрии*

Симметрия по А.Ф. Лосеву является одной из важнейших категорий в музыке. Философ определяет её как «выражение чистого числа в аспекте чисто смыслового же самотождественного различия», то есть как «различие по месту и распределению», «определенное различие» [4, с. 336]. Это достаточно общее определение, на практике имеющее большое значение в первую очередь в контексте явления смысловых полаганий. С таким пониманием исполнитель получает сильный аналитический инструмент, дающий философское осмысление строения форм и композиции.

Система симметрии в музыке зиждется на понятии смысловых полаганий и связанных с ними акцентуаций. Для того, чтобы создавать смысловые полагания исполнителю следует прибегать к акцентуации – по сути, феномену музыкального события, применяемому в различных аспектах музыкальной выразительности, в том числе перечисленных выше. Понятие метрико-ритмического акцента раскрывается нами ранее, в разделе о феномене такта. Трактуя теорию А.Ф. Лосева в контексте импровизационности каденции, следует отметить в первую очередь преломление её (теории) на макроуровне. Сделаем это в виде абстрактного допущения.

Например, преобладание и господство одной жанровой и метроритмической модели и отсутствие акцентуаций и новых смысловых полаганий в рамках каденции на продолжительном временном участке неизбежно ведёт к «перевешиванию», чрезмерной «растянутости» образа. По сути, это является нарушением принципа симметрии, где, подобно весовой системе, наличие одного образа должно быть неизбежно «уравновешено» другим, иной акцентуацией и смысловым полаганием.

Примером сбалансированной симметрии в каденции могут быть ситуации продолжительной формы, содержащей в себе симметричные или ассиметричные контрастные разделы, содержащие акцентуации и переменные смысловые полагания. Частый контраст в рамках коротких фраз приводит к отсутствию музыкальных событий и размыванию понятия контраста, что вновь ведёт к моноструктурности и дальнейшей асимметрии, которую возможно ассоциировать с дисфункцией [8, с. 39]. Однообразное построение оказывается приемлемым практически только в рамках миниатюрной формы, занимающей малый временной промежуток и не претендующей на развёрнутое высказывание.

#### *Гармония в контексте смыслового полагания*

Гармония является неотъемлемой частью музыки многих эпох. Её особенность заключается в том, что это «звучащая умная смысловая материя, данная в аспекте своего самотождественного различия» [4, с. 341]. То есть материя мыслимая, а не вещная. Стоит подчеркнуть физическую основу понимания гармонии по А.Ф. Лосеву в контексте современной музыкальной науки. Гармонические музыкальные явления обусловлены обертоновым рядом, строительным элементом современной европейской темперированной системы, а также более глобальным явлением, таким как спектр, который глубже раскрывает принципы обертоновой системы.

Гармоническое движение по звукам аккордов, являющимися прямым производным от обертонов - созда-

ёт участки условно «ясного» содержания, минимально подверженного ладовым трактовкам. С точки зрения синтаксиса это воплощается как предсказуемость содержания или локальное прояснение. Тогда как мелодия и тематизм, особенно построенные с минимальным применением движения по звукам аккордов, в непредсказуемом с точки зрения обертонового ряда движении приводят к ощущению неопределённости, дают ощущение открытости материала любым событиям, не запрограммированным обертоновым рядом.

Стабилизирующее, конкретизирующее качество гармонии исходит из свойства функциональности аккордов. Функция в музыке определяется как «отношение части к целому, обеспечивающее сохранение системы или направленное на ее поддержание» (А.П. Милка); как «общий принцип связи элементов ... роль, место данного элемента в интонационной системе, источник художественного смысла» (В.П. Бобровский) [8, с. 39-40]. Каждое определение подразумевает наличие информации, смысла, однако ближе всего нам определение В.П. Бобровского, через которое максимально очерчено пропускает суть функциональности классической гармонии.

Находясь в условиях классической гармонии, необходимо мыслить функциональность аккордов в рамках ладовой системы мажоро-минора. Для этого обратимся к положениям Т.С. Бершадской. В своих исследованиях она приходит к пониманию, что «лад – это звуковысотная система определённого ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноблоков), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли» [1, с. 37]. Для более полного понимания явления она также даёт такое определение, как: «лад – это абстрактное, нематериальное представление об отношениях, непременно возникающих между тонами, которые составляют любое осмысленное музыкальное высказывание, любой художественно <...> значимый музыкальный текст» [3, с. 26]. И, следуя логике, задаваемой этими определениями, Т.С. Бершадская приходит к выводу, что

тональность – это абсолютная высота, наклонение лада мажоро-минора. Следовательно, говоря о функциональности классической гармонии, мы находимся в системе лада мажоро-минора, а не отдельных тональностей.

Определение функциональности как основного свойства гармонии, приводящего к стабилизации, следует из того, что с точки зрения структурного представления именно функция является определяющим элементом лада. К такому выводу пришла в своих исследованиях Бершадская, определив, что «ладовая функция – логико-психологическая оценка характера действия звуковысотного элемента (тона, аккорда), в условиях его взаимосвязи с другими такими же элементами, объединёнными с данным в единую структуру» [2, с. 70].

Рассматривая классическую гармонию, мы можем увидеть, что гармонические лады организуются как взаимоотношения аккордов. В основном виде – мажоро-минорной ладовой системе – гармония так тесно переплетается с ладовыми проявлениями, что сама система названа ладогармонической [2, с. 98]. Это октавные лады строго определившейся структуры, где каждому данному звукоряду может соответствовать только одно положение тоники. «Это лады наибольшей централизованности и активности», где нарушение ожидаемого хода развития вызывает острую реакцию и способно активно воздействовать на форму [2, с. 99].

Стабильность и стереотипность мажоро-минорной ладовой системы породили автономность, дающую большие возможности для использования фактора ассоциативности. В результате сложились функциональные отношения: T-S-D-T, где функция тоники - абсолютный устой, центр лада, функция доминанты - остро направленная неустойчивость, тяготеющая в тонику, функция субдоминанты - отрицание тоники.

Однако для классицизма возникает проблема ограниченности набора аккордов. Это вызвано проблемой чёткого выделения функций из-за наличия общих тонов. Основные тоны, будучи определяющими в басу, «в верх-

них голосах легко подчиняются функции комплекса». «Мелодические выразители функций – терции главных ступеней, <...> активно преобразуют функции аккорда, вызывая ощущение функционально чуждого тона». Именно в этой «функциональной активности отдельных тонов заложена потенциальная возможность смыкания системы связи аккордов с системой связи тонов, перехода ладов чисто гармонических в мелодийно-гармонические» [2, с. 102]. Это особенно актуально для каденций к музыке для медных духовых эпохи классицизма в связи с их одноголосной фактурой и наличием лишь мнимой гармонии, где в итоге гармония, сохраняя стабилизирующую функцию, не превращается в преграду, требующую значительных сил на преодоление.

Таким образом подтверждаются наши тезисы о структурирующей роли гармонического начала в рамках мелодики каденции, а также о многообразии и узнаваемости ролевых моделей в контексте функций, гармоний различных ступеней, колористических и альтерированных гармоний, характерных жанровых последовательностей, в том числе в контексте ладотональной системы.

### **Литература**

1. Бершадская Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. 192 с.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985. 238 с.
3. Бершадская Т.С. Статьи разных лет – 2. СПб.: Композитор, 2019. 197 с.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Москва: автор, 1927 (Сергиев: тип. Иванова). 263 с.
5. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / [Послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова]. М.: Мысль, 1995. 944 с.
6. Меркулов А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2020. 182 с.

7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

8. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу: [Для студентов сред. и высш. муз. заведений]. СПб.: Композитор, 1998. 267 с.

9. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. 160 с.

## Приложение

Современные версии каденций солистов-валторнистов  
к концертам для валторны с оркестром В. А. Моцарта  
(№ 3, KV 447, и № 4, KV 495)<sup>2</sup>

### 1. Деннис Брейн (*Dennis Brain; 1921–1957; Великобритания*)

1.1. Концерт № 3, запись 1951 г. Симфонический оркестр Кёльнского (Западногерманского) радио, дирижёр Гюнтер Ванд.

Эта же каденция:

в записи 1953 г. Симфонический оркестр Юго-Западного радио Германии, дирижер Ханс Росбауд

в записи 1953 г. Симфонический оркестр Берлинского радио (RSB), дирижер Рудольф Кемпе;

1.2. Концерт № 3, запись 1953. Оркестр «Philharmonia» (Лондон), дирижер Герберт фон Караян<sup>3</sup>

1.3. Концерт № 4, запись 1953. Оркестр «Philharmonia» (Лондон), дирижер Герберт фон Караян<sup>4</sup>

### 2. Барри Такуэл/Таквел (*Barry Tuckwell; род. 1931; Австралия*)

2.1. Концерт № 3, запись 1960 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Петер Мааг.

---

<sup>2</sup> Перечень включает ссылки на аудио- и видеозаписи, размещенные в сети Интернет. Подпункты обозначают новый вариант каденции к I ч. концерта.

<sup>3</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>4</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/2915?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

2.2. Концерт № 3, запись 1971 г. Камерный оркестр «Академия Св. Мартина в полях», дирижер Невил Марринер.<sup>5</sup>

2.3. Концерт № 4, запись 1961 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Петер Маар.

2.4. Концерт № 4, запись 1971 г. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Невил Марринер.

Эта же каденция: в записи 1973 г. Королевский оркестр Консертгебау (Амстердам), дирижер Фердинант Ляйтнер.<sup>6</sup>

### 3. Герман Бауман (*Hermann Baumann*; род. 1934; Германия)

3.1. Концерт № 3, запись 1973-1974 г. Ансамбль «Concentus Musicus Wien», дирижер Николаус Арнонкур.

3.2. Концерт № 3, запись 1979 г. Оркестр «Mozarteum» (Зальцбург), дирижер Леопольд Хагер.

3.3. Концерт № 3, запись 1984 г. Камерный оркестр Сент-Пола, дирижер Пинхас Цукерман.<sup>7</sup>

3.4. Концерт № 4, запись 1973-1974 г. Ансамбль «Concentus Musicus Wien», дирижер Николаус Арнонкур.

3.5. Концерт № 4, запись 1979 г. Оркестр «Mozarteum» (Зальцбург), дирижер Леопольд Хагер.

3.6. Концерт № 4, запись 1984 г. Камерный оркестр Сент-Пола, дирижер Пинхас Цукерман<sup>8</sup>

### 4. Херман Йеурисен (*Herman Jeurissen*; род. 1952; Нидерланды)

4.1. Концерт № 3, запись 1996 г. Нидерландский камерный оркестр, дирижер Рой Гудман<sup>9</sup>

4.2. Концерт № 4, запись 1996 г. Нидерландский камерный оркестр, дир. Рой Гудман<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>6</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/24379?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>7</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>8</sup>URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/1167?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>9</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>10</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/24170?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

## 5. Эб Кёстер (*Ab Koster; Нидерланды*)

5.1. Концерт № 3, запись 1992 г. Барочный оркестр «Tafelmusik» (Торонто), дирижер Бруно Вайль. Исполнение на натуральной валторне.<sup>11</sup>

Эта же каденция (без тт. 13-14) в записи 2008 г. Исполнение на натуральной валторне. Мастер-класс.<sup>12</sup>

5.2. Концерт № 4, запись 1992 г. Барочный оркестр «Tafelmusik» (Торонто), дирижер Бруно Вайль. Исполнение на натуральной валторне.<sup>13</sup>

Эта же каденция (с минимальными изменениями в тт. 2, 5-6, 12). Год записи не указан. Симфонический оркестр NDR, дирижер Хериберт Бейсель.<sup>14</sup>

## 6. Радек Баборак (*Radek Baborak; род. 1976; Чехия*)

6.1. Концерт № 3, год записи не указан. Orquesta Sinfónica de RTVE, дирижер Жан-Жак Канторов<sup>15</sup>

6.2. Концерт № 3, запись 2020 г. Оркестр «Czech Simfonietta», дирижер Радек Баборак<sup>16</sup>

6.3. Концерт № 4, 1 часть, год записи не указан. Mito Chamber Orchestra, дирижер Радек Баборак<sup>17</sup>

6.4. Концерт № 4, запись 2014 г. Ансамбль «Czech Simfonietta», дирижер Радек Баборак<sup>18</sup>

## 7. Алессιο Аллегрини (*Alessio Allegri; род. 1972; Италия*)

7.1. Концерт № 3, запись 2011 г. Оркестр им. Моцарта (Болонья), дирижер Клаудио Аббадо<sup>19</sup>

---

<sup>11</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

<sup>12</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2ru2tOztz2Y> (25.06.2024)

<sup>13</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/22433?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>14</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?v=il\\_JIcKT0Y](https://www.youtube.com/watch?v=il_JIcKT0Y) (25.06.2024)

<sup>15</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=INuJVfe-t3o> (25.06.2024)

<sup>16</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BtA7BvQv28A> (25.06.2024)

<sup>17</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oFKtH1xyyA4> (25.06.2024)

<sup>18</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/13572?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/13572?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>19</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer\\_sort=46&prod\\_sort=7962](https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer_sort=46&prod_sort=7962) (25.06.2024)

7.2. Концерт № 4, запись 2011 г. Оркестр им. Моцарта (Болонья), дирижер Клаудио Аббадо. *Исполняет каденцию Дениса Брейна с минимальным изменением заключительных двух тактов.*<sup>20</sup>

8. *ARD International Music Competition 2021 (Мюнхен, Германия), полуфинал.*<sup>21</sup>

- 8.1. Ivo Dudler (Швейцария) (вышел в финал)
- 8.2. Yun Zeng (Китай) (вышел в финал)
- 8.3. Annemarie Federle (Германия)
- 8.4. Juan Bautista Bernat Sanchis (Испания)
- 8.5. Mees Vos (Нидерланды)<sup>22</sup>

9. *Петер Дорфмайр (Peter Dorfmaur; род. 1989; Австрия)*

9.1. Концерт № 4, 1 часть, запись 15 января 2021 г. Венский симфонический оркестр, дирижер Manfred Honeck<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer\\_sort=46&prod\\_sort=2407](https://classic-online.ru/ru/performer/17790?composer_sort=46&prod_sort=2407) (25.06.2024)

<sup>21</sup> Одно из произведений обязательной конкурсной программы – В. А. Моцарт. Концерт для валторны с оркестром № 4 Es-dur, KV495, с каденцией конкурсанта.

<sup>22</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jej3iCmBFck> (25.06.2024)

<sup>23</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uDD82g1INJk> (25.06.2024)

## **Медные духовые инструменты в оркестре Рихарда Вагнера**

Д.М. Меновщиков

Статья посвящена особой стороне творчества немецкого композитора Рихарда Вагнера – трактовке оркестра, а конкретно медной группы. Будучи крупнейшим в истории музыки реформатором, он внес огромный вклад, как в становление новых принципов оперной драматургии, так и в развитие искусства оркестровки. В первой части раскрывается контекст эпохи, положение и роль медных духовых инструментов в оркестре XIX века и нововведения, которые совершил Вагнер в этой области. Во второй части анализируется трактовка Вагнером медных духовых инструментов на примере наиболее показательных оркестровых отрывков из его опер. В ходе работы был проведен анализ оркестровых фрагментов из нескольких опер Вагнера – «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Золото Рейна», «Валькирия», «Гибель богов», «Парсифаль». Установлены функции и специфические приемы, которые композитор поручает медным инструментам. Данное исследование адресовано широкому кругу читателей, в первую очередь – исполнителям на медных духовых инструментах и дирижерам, а также исследователям музыки Вагнера.

*Ключевые слова:* Рихард Вагнер, «Вагнеровская медь», оперы Вагнера, медные инструменты, Вагнеровские тубы

### **Brass Instruments in Richard Wagner's Orchestra**

Dmitry M. Menovshchikov

This article is dedicated to a special side of Wagner's art – how he uses an orchestra, and especially brass section. Wagner was a greatest reformer in a history of music, and his reforms affect not only principles of operatic dramaturgy, but also an art of orchestration. In the first part of the

work one can read about the epoch in general and about the role of brass instruments in XIX century and about innovations made by Wagner in this area. In the second part there is analysis of brass section in the most revealing opera fragments. «Lohengrin», «Tristan und Isolde», «Das Rheingold», «Die Walkure», «Goetterdammerung», «Parsifal» were analyzed. The functions and special manners of articulation, defined by Wagner for brass instruments, are detected. This study is addressed to a wide readership, firstly to brass players and conductors, and for Wagner's music researchers.

*Keywords:* Richard Wagner, «Wagner brass», Operas of Wagner, Brass instruments, Wagner tuba

### *Введение*

Оперы Вагнера в последние годы все чаще и чаще появляются на афишах российских театральных сцен. Так, в Мариинском театре поставлены тетралогия «Кольцо нибелунга», оперы – «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» и «Парсифаль», в Михайловском театре – «Летучий голландец», в московском театре им. Станиславского и Немировича-Данченко – «Тангейзер», в театре «Новая опера» - «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда». Одна из важнейших предпосылок возросшего в последнее время интереса к творчеству Вагнера в России – существенный рост исполнительского уровня отечественных солистов-вокалистов, многие из которых с успехом поют партии в вагнеровских операх и на ведущих мировых сценах. Их мастерство позволяет вернуть оперы Вагнера на сцены отечественных театров.

В своих ранних произведениях Вагнер пользовался вполне традиционным для музыки середины XIX века набором медных духовых инструментов: валторны, трубы, тромбоны и туба. Однако со временем новые замыслы композитора привели к расширению состава медной духовой группы. Так, для тетралогии «Кольцо нибелунга» им были заказаны, сконструированы и введены в оркестр новые музыкальные инструменты: вагнеровские

тубы, басовая труба и контрабасовый тромбон. Примечательно, что вагнеровские тубы и басовая труба появлялись в оркестре у композиторов послевагнеровского периода, хотя и не получили повсеместного распространения. Так, квартет вагнеровских туб использует Антон Брукнер в трех последних симфониях, Игорь Стравинский в балете «Весна священная» использует вагнеровские тубы и басовую трубу, равно как и Рихард Штраус в операх «Электра» и «Женщина без тени» (в «Женщине без тени» только квартет вагнеровских туб) и Леош Яначек в «Симфониетте»

Заметим, что хотя и существует понятие «Вагнеровская медь»,<sup>1</sup> но медные духовые инструменты в творчестве Вагнера ранее рассматривались в основном лишь в рамках его оркестрового стиля в целом. Отдельному же взгляду на роль и функции медных духовых инструментов уделялось крайне мало внимания. В то же время, одно только введение новых инструментов в оркестр Вагнером заслуживает отдельного исследования.

### *Медные инструменты в оркестре XIX века*

К началу XIX века оперно-симфонический оркестр обрел свои постоянные черты. В группу медных инструментов вошли валторны, трубы и тромбоны. И если тромбон, в силу особенностей своей конструкции, всегда имел возможность исполнять хроматический звукоряд, то на валторнах и трубах до определенного времени это было невозможно из-за отсутствия вентильных механизмов. Такие инструменты назывались натуральными по аналогии с названием натурального (обертонного) звукоряда, звуки которого они могли исполнять. По причине такого ограниченного звукоряда валторны и

---

<sup>1</sup> Большая Российская Энциклопедия дает такое определение: «Вагнеровская медь» - в оркестре Р. Вагнера квартет т. н. валторных туб, звучащий при поддержке других медных духовых инструментов. «Вагнеровская медь» отличается характерной мощной и торжественной звучностью. Композитор применил её в тетралогии «Кольцо нибелунга» (лейтмотив Валгаллы и др.).

трубы не могли иметь заметной самостоятельной мелодической функции в оркестре. Так, трубам поручались построения, основанные на фанфарных интонациях, различные сигналы. Нередко их роль сводилась к дублированию партий литавр на звуках тоники и доминанты. Таким образом, трубы в этот период приближались по своей трактовке к ударно-шумовой функции в оркестре. Валторны же, наряду с сигнально-фанфарной и динамической функциями нередко выполняли гармоническую роль – исполняли выдержанные педальные звуки. Иногда вместе с двумя фаготами им поручали исполнение аккордов (в начале XIX века валторны и трубы использовались в оркестре попарно).

Невозможность исполнения хроматического звукоряда на медных духовых инструментах начала XIX века обусловила обилие разных строев у валторн и труб. Выбор композитором того или иного строя инструмента был продиктован тональностью сочинения. В разных частях одного и того же произведения были разные тональности, соответственно менялись и строи медных духовых. Помимо использования собственно инструментов различного строя применялись кроны (куски трубки), вставлявшиеся в основную трубу инструмента и понижавшие его строй. Встречались и комбинации из нескольких крон одновременно. Этот же принцип удлинения воздушного столба, и соответственно, понижения строя, лежит в основе действия появившегося позже вентильного механизма.

Проблема хроматизации медных духовых инструментов дала о себе знать в первой половине девятнадцатого века. Рос уровень исполнителей, усложнялись музыкальный язык сочинений и композиторская техника, и вместе с этим росли требования к техническим и выразительным возможностям самих инструментов. В таких условиях вопрос хроматизации медных духовых инструментов стал делом времени. До момента изобретения и повсеместного распространения вентильной системы многие композиторы находили выход из ограничений по

звукоряду при помощи одновременного применения инструментов в разных строях, причем как по вертикали, так и по горизонтали.

О точном времени и месте появления вентильного механизма на медных духовых инструментах ведутся споры, и точной информации нет. Достоверно известно только то, что к середине девятнадцатого века система вентилей стала широко и повсеместно распространенной. Однако окончательный переход на хроматические инструменты произошел не сразу. Исследователи отмечают, что первые хроматические инструменты заметно уступали своим натуральным предшественникам по качеству звука, плюс к этому консервативные круги музыкантов, как среди композиторов, так и среди исполнителей настороженно относились к техническим новшествам в конструкции музыкальных инструментов. Поэтому процесс о полной замене натуральных духовых инструментов хроматическими растянулся на десятилетия. Даже в партитурах композиторов конца XIX века прослеживается тенденция к аккуратному использованию хроматических звуков – они как бы дополняют собой натуральный звукоряд. А трактовка валторн с трубами нередко носит отголоски их традиционного использования: валторнам нередко поручают педали, а трубам – сигналы. Примечательна еще одна тенденция этого времени, которая, однако, достаточно быстро сошла на нет: в партитурах второй четверти девятнадцатого века нередко использовались по две пары валторн и труб, при этом одна пара натуральная, а вторая хроматическая. Таким образом шло постепенное вытеснение из оркестра натуральных медных инструментов и замена их на хроматические.

Обилие инструментов в различных строях и возможность с помощью крон менять основной строй инструмента привели к особенностям записи партий медных духовых инструментов. Рихард Штраус в примечании к «Трактату по инструментровке» Г. Берлиоза указывает на совет Р. Вагнера, согласно которому валторны и трубы

нужно записывать в тональности, наиболее близкой к До мажору [2]. Соответственно строй самих инструментов в партитуре может быть любым. Такая практика позволяла исполнителю самому выбирать, на инструменте какого строя исполнять ту или иную партию.

Тромбон в данном контексте занимает особое положение. Как уже упоминалось, он, в отличие от валторн и труб, всегда имел возможность исполнения хроматического звукоряда. Традиционная роль этого инструмента – дублирование партий хоровых голосов. Отсюда и названия разновидностей тромбонов: альт, тенор и бас. Так, три тромбона можно встретить у Гайдна в его ораториях «Времена года» и «Сотворение мира» или у Моцарта в Реквиеме и «Волшебной флейте». Примечательно, что в чисто симфоническом жанре ни эти композиторы, ни тем более их предшественники, тромбоны не использовали. Первым композитором, который стал применять тромбоны в своих симфониях, как известно, был Бетховен. У него эти инструменты усиливали медную духовую группу, придавая оркестру блеск, мощь и силу. При этом нотация тромбонов в трех разных ключах у Бетховена указывает на их некогда традиционную роль – дублирование хоровых партий в мессах и ораториях. В дальнейшем же сложилась практика записи тромбонов в двух ключах: теноровом или альтовом (реже) и басовом. Собственно, альтовый тромбон вышел из употребления и в оркестрах чаще всего встречались два теноровых и один басовый. Переосмыслению подверглась и роль инструмента в оркестре – тромбоны расширили возможности медных инструментов, выполняя в основном гармоническую функцию и усиливая общую звучность оркестра. Интересно отметить также, что в некоторых партитурах второй четверти XIX века присутствует только один тромбон, который ведет басовую линию.

Подобное замечание открывает еще одну проблему, стоящую перед композиторами XIX века – в группе медных духовых не хватало полноценного басового ин-

струмента, фундамента группы и всего оркестра. Поиски инструмента, который мог бы уверенно вести басовую линию, шли на протяжении всего XIX века. Уолтер Пистон отмечает, что современная басовая туба стала участником оркестра приблизительно с 1875 года, до этого партии баса медной группы исполнялись на офikleидах, серпентах или старинной малой тубе.<sup>2</sup>

Такой предстает группа медных духовых инструментов в девятнадцатом веке. Появление вентильного механизма значительно расширило возможности инструментов, сделало более значимой и разнообразной их роль в формировании оркестровой ткани. Вместе с совершенствованием конструкции инструментов росло и мастерство исполнителей, что особенно заметно в партитурах второй половины девятнадцатого века. Начиная с этого времени медные духовые инструменты становятся полноценными участниками оркестра, композиторы поручают им важные вступления и сольные реплики. Возможности исполнителей и качество самих инструментов уже позволяют использовать их во всем пространстве оркестрового диапазона и поручать медным инструментам любые динамические оттенки от пианиссимо до фортиссимо.<sup>3</sup>

### *Расширение Вагнером группы медных духовых инструментов*

Теперь уместно рассмотреть, какие нововведения в области медных духовых инструментов внес Вагнер. Оркестр в операх композитора никогда не бывает однообразным и статичным, его состав логически следует за всеми нюансами композиторского замысла и музыкальной драматургии в целом. И в первую очередь это особенно характерно для медных духовых инструментов. Так, для тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнер не только увеличивает количество инструментальных партий, но

---

<sup>2</sup> См.: [8].

<sup>3</sup> Подробно об истории оркестров см.: [1; 3; 4; 5; 6; 8; 9; 10; 11].

даже вводит в оркестр новые инструменты, которые были сконструированы специально по его заказу. В ранних операх композитора нашла отражение тенденция, характерная вообще для того времени – использование хроматических инструментов весьма сдержанно и только в паре с натуральными. В более поздние периоды Вагнер не был скован какими-либо техническими и конструктивными издержками и мог свободно воплощать все свои замыслы.

Отдельно стоит остановиться на новых инструментах, которые он вводит в оркестр для «Кольца нибелунга». Это вагнеровские (называемые иначе валторновыми) тубы, басовая труба, контрабасовый тромбон. Отмечается, что целью Вагнера было создать в группе медных инструментов четыре полных темброво различных семейства. Именно поэтому даже к уже существовавшим в его время инструментам он добавляет новые.

Вагнеровские тубы – инструменты, родственные саксорнам – тенорам и баритонам – традиционным инструментам духового оркестра, но в отличие от них вагнеровские тубы снабжены валторновыми мундштуками. По замыслу Вагнера, на этих инструментах должна играть вторая четверка валторнистов, и подобно разделению валторнистов на исполнителей более высоких партий и более низких, эти инструменты также являют собой две пары: теноровые – *in B* и *in Es* и басовые – *in F* и *in B*. Нотируются они в скрипичном и басовом ключах соответственно.

Басовая труба – инструмент, родственник скорее тромбону, чем трубе, и именно тромбонисты исполняют партии басовой трубы. Были сконструированы басовые трубы в строях *in C*, *in D*, *in Es*, *in E*. Отмечается, что инструмент, хоть и расширяет диапазон группы труб вниз и позволяет исполнять типичные функции, поручаемые трубам, только в нижнем регистре, по своему строению являет собой скорее вентильный тромбон, чем собственно трубу.

Контрабасовый тромбон, звучащий октавой ниже тенорового, был введен Вагнером в оркестр для того, чтобы расширить диапазон группы тромбонов вниз и получить еще одну басовую линию, не зависящую от тубы. Однако этот инструмент широкого распространения не получил. Контрабасовая туба, используемая в тетралогии – это название, которое Вагнер дает обыкновенной тубе, в отличие от басовых туб, входящих в квартет вагнеровских (валторновых).

В приведенной ниже таблице видно, какие медные духовые инструменты и в каком количестве Вагнер использует в своих операх. Характерно, что после расширения состава в тетралогии он возвращается к более традиционному составу меди в «Парсифале».

Название оперы	Год окончания	Используемые медные инструменты и их количество
Феи	1834	4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона
Запрет любви	1834	4 валторны, 4(2) трубы, 3 тромбона, офиклеид
Риенци	1840	4 валторны (2 натуральных + 2 хроматические), 4 трубы (2 натуральных + 2 хроматические), 3 тромбона, офиклеид
Летучий голландец	1841	4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба
Тангейзер	1845	4 валторны (2 натуральных + 2 хроматические) 3 трубы, 3 тромбона, туба
Лоэнгрин	1848	4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба
Тристан и Изольда	1859	4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба
Нюрнбергские мейстерзингеры	1867	4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба
Тетралогия «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Сумерки богов»)	1874	8 валторн (4 валторны + 4 вагнеровские тубы) 3 трубы, басовая труба, 3 тромбона, контрабасовый тромбон, контрабасовая туба
Парсифаль	1882	4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба

## Трактовка Вагнером группы медных духовых инструментов

Количественный состав группы медных духовых инструментов у Вагнера, за исключением тетралогии, не отличается от сложившегося в оркестре его современников: четыре валторны, три трубы, три тромбона и туба. Теперь будет уместно рассмотреть, как он трактует медные инструменты в своем творчестве. Поскольку приемы, которыми композитор пользуется, будут в большинстве случаев общими для всего его творчества, нет нужды разбирать каждую оперу подробно. В сочинениях позднего периода оркестровый стиль Вагнера проявляется наиболее ярко, поэтому основной акцент стоит сделать на операх, написанных в это время. С другой стороны, некоторые приемы могут быть найдены уже в раннем или зрелом творчестве Вагнера. Стоит остановиться подробно на тех фрагментах, где оркестр не играет роль аккомпанеента солистам, но выступает как главный носитель музыкальной идеи. Уместно будет рассмотреть оркестровые фрагменты из следующих опер: «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Золото Рейна», «Валькирия», «Гибель богов», «Парсифаль». Тетралогия «Кольцо нибелунга» является центральным сочинением Вагнера, по этой причине в рамках данной работы этому циклу уделено наибольшее внимание.

*Лоэнгрин.* Вступление к третьему акту с самого начала являет собой интересный эпизод:

1. u. 2.  
Hörner in G.  
3. u. 4.  
3 Trompeten.  
3 Posaunen.  
Bass-Tuba.

The image shows a musical score for the brass section of Wagner's opera 'Lohengrin'. It consists of five staves. The top two staves are for Horns in G (1. and 2., 3. and 4.). The third staff is for 3 Trumpets (in C). The fourth and fifth staves are for 3 Trombones and Bass-Tuba (in E). The score is in common time (C) and features complex rhythmic patterns and dynamic markings (mf, f, sf, sfz, sfz sfz). The key signature has one sharp (F#).

Валторны и трубы исполняют мелодию вместе с остальным оркестром, но только в первом такте. Трубы играют вообще только характерную интонацию – триоль. Во втором такте вступают тромбоны с тубой (к которым присоединяются на полтакта умолкнувшие трубы) для подчеркивания гармонического оборота, валторны же со второго такта перешли на роль гармонических голосов. Таким образом, функции медных инструментов с самого начала вступления меняются очень быстро. Далее следует эпизод, в котором валторны исполняют тему вместе с фаготами. Примечательно, что четыре валторны исполняют здесь унисон:



Не менее интересно и дальнейшее воплощение этой темы и роль медной группы в ее исполнении:

Здесь к унисону четырех валторн присоединяются три тромбона с тубой, тема обретает мощь. И в то же время очень необычно использование труб в этом фрагменте: они вместе с деревом и струнными выполняют роль пульсирующего аккомпанемента. Стоит отметить, что третья труба и туба приберегаются Вагнером для подчеркивания каких-то деталей музыки: так, третья труба присоединяется к теме в ее третьем, финальном проведении, а туба своим вступлением подчеркивает подход к каденции:



Примечательно, что в репризе туба вступает сразу. Но третья труба, как и при экспозиции этой темы, подключается в третьем проведении.

*Тристан и Изольда.* Во вступлении к опере значимую роль играют валторны. При этом интересно, как Вагнер трактует эти инструменты. Музыка самого вступления по своему складу очень полифонична, и поэтому даже те голоса, которые не являются носителями основного материала, тем не менее ведут самостоятельные мелодические линии. Интересны такие вступления, когда в рамках даже одной группы или одного семейства инструментов (как здесь – четыре валторны) происходит дифференциация функций:



Здесь первая и вторая валторны исполняют основную тему, а третья и четвертая – подголосок, который вместе с другими линиями в оркестре создает гармоническое заполнение. Примечательно, что партии третьей и четвертой валторны больше никто в оркестре не дублирует.

Вот другой пример подобного использования инструментов:

in F.  
in F.  
Hr. in E.  
in E.

*piu f*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

Здесь первая и вторая валторны (дублируемые первыми скрипками, альтами, виолончелями) противопоставлены третьей и четвертой валторне, исполняющим лейтмотив томления (их дублируют флейты, гобои, кларнеты и английский рожок). Трубы и тромбоны Вагнер здесь использует ограниченно, главное и самое яркое их вступление – кульминация пьесы:

in F.  
in F.  
Hr. in E.  
in E.  
Badkl. in A.  
Fag.  
Trp. I in F.  
Pos.  
B.T.

*piu f*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*espress.*  
*ff*  
*piu f*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

zu 2  
zu 2

Валторнам Вагнер поручает первый отрезок лейтмотива томления, и по мере общего *crescendo* увеличивает количество исполнителей. Трубе соло Вагнер поручает второй отрезок этого же лейтмотива. Тромбоны же здесь выполняют функцию аккордового изложения гармонии, причем эту функцию Вагнер в данном фрагменте боль-

ше никому в оркестре не поручает. Тубу композитор приберегает для третьего такта, кульминационного в этой фразе.

Заслуживает внимание расположение партий валторн в партитуре: Вагнер помещает их в группу деревянных духовых инструментов, что подчеркивает их функциональное отделение от труб и валторн.

В сцене смерти Изольды медные инструменты в основном используются в роли гармонической педали, причем педали с самостоятельным движением голосов:

The image shows a musical score for Wagner's opera 'Die Walküre', Act 2, during the death of Isolde. The score is for the brass section, specifically the Horns (Hr.), Trombones (Baßkl. in A.), and Trumpets (Pos.). The Horns and Trombones play a melodic line, while the Trumpets provide a harmonic pedal point. The score is in F major and 4/4 time. The Horns and Trombones parts are marked with *pp* (pianissimo) and the Trumpets part is marked with *p* (piano). The score is written for three parts: in F, Hr., in E, and Pos. The Horns and Trombones parts are written in treble clef, and the Trumpets part is written in bass clef. The score is divided into three measures, with the first measure containing the main melodic line and the second and third measures containing the harmonic pedal point.

С одной стороны, это не ведущие мелодические голоса, а фон. Но при этом, не лишенный самостоятельного значения. Так, в приведенном фрагменте третья валторна и первый тромбон выполняют мелодическую функцию, хоть и внутри однородного по тембру и функции ансамбля. Так же, как и во вступлении, из всей медной группы наибольшей самостоятельностью в этой сцене Вагнер наделяет валторны. Здесь так же происходит функциональное разделение даже внутри монотембрового ансамбля инструментов. Трубам и тромбонам Вагнер не поручает здесь открытых сольных выступле-

ний, но, так же, как и во вступлении к опере, использует их в качестве педалей, даже в нюансе *pp*.

Данные замечания не исчерпывают всей роли медных в «Тристане и Изольде», однако здесь Вагнер в основном использует одни и те же приемы, поэтому останавливаться подробно на каждом подобном случае не имеет смысла.

*Золото Рейна.* Вступление к опере, как известно, представляет собой выдержанное ми-бемоль мажорное трезвучие. В условиях гармонической статичности тембровое развитие становится основным средством подвижности музыки. При этом тембровое развитие здесь проявляется весьма интересным образом: только за счет добавления новых тембров, но не за счет перемены их функций. Инструмент, вступивший с какой-то определенной ролью в сложении оркестровой ткани, будет исполнять эту роль на протяжении всего вступления. Начинается пьеса выдержанными нотами у контрабасов и фаготов, на фоне которых поочередно вступают восемь валторн:

Они исполняют здесь одни и те же звуки, но из-за разницы во вступлениях создается эффект мерного и

спокойного покачивания. Далее Вагнер добавляет педали у тубы (с бас-кларнетом) и двух тромбонов:



Трубы (три обычных и одна басовая) тихо, едва заметно встраиваются в общее звучание, исполняя звуки ми-бемоль мажорного трезвучия:



Примечательно, что все вступление выдержано преимущественно в динамике *piano*, и только перед самым переходом к сценическому действию происходит нарастание динамики. Тем примечательнее, что оркестр, постепенно завоевывая диапазон, увеличивает громкость звучания исключительно за счет введения новых тембров.

Шествие богов в Вальгаллу – финал оперы. На фоне секстолей у струнных четыре валторны в унисон исполняют лейтмотив Доннера:



Гармония в сопровождении усложняется – и Вагнер соответственно передает исполнение этого лейтмотива более «жестким» инструментам: сначала тубам, затем трубам с тромбонами.

Следует отметить вступление валторн (поочередно четвертой, второй, третьей, и первой), исполняющих вместе с бас-кларнетом, фаготами, альтами и виолончелями, лейтмотив радуги. Четыре валторны Вагнер использует здесь поочередно потому, что с каждым проведением этот лейтмотив становится выше, и охватывает все более широкий диапазон.

Лейтмотив Валгаллы Вагнер поручает тубам с тромбонами:

The image shows a musical score for the leitmotif 'Valhalla' from Wagner's Ring Cycle. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Tenor Tubas 1 and 2, Bass Tubas 1 and 2, and Cornets in Position 1 and 2. The score is written in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction '(weich.)' (soft). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. In the third measure, the dynamic changes to *piu p* (piano piano), and the instruction '(\*)' appears in the bottom staff.

В нюансе *piano* к квартету туб подключаются басовая и первая трубы.

Характерно, что следующее проведение лейтмотива Валгаллы композитор поручает валторнам и тромбонам, подключая к ним впоследствии трубы. Похожий прием на то, что было во вступлении к опере: смена характера при статичности гармонии и тематизма производится тембровыми средствами. С одной стороны, это способ увеличить общую динамику оркестра, не указывая дополнительного нюанса. С другой – новые тембры придают теме новый характер. Если в начале, у валторн, тема Валгаллы звучит мягко и светло, то, поручая ее

трубам с тромбонами, Вагнер придает ее характеру больше значительности.

Стоит отметить оркестровое воплощение лейтмотива Нотунга:

The image shows a musical score for the leitmotif 'Nottung' from Wagner's opera. The score is written for six parts: 3 Trumpets (1st, 2nd, 3rd), 3 Poses (Trumpets), and 3 Basses (Poses). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a first ending bracket (1<sup>e</sup>) and a common time signature (C). The second measure is marked with a common time signature (C). The third measure is marked with a common time signature (C). The fourth measure is marked with a common time signature (C). The dynamics are marked as p (piano), f (forte), piu f (pianissimo), ff (fortissimo), and dim. (diminuendo). The first measure is marked with p. The second measure is marked with f. The third measure is marked with ff. The fourth measure is marked with p. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the trumpets and a bass clef for the basses. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The first measure is marked with a first ending bracket (1<sup>e</sup>) and a common time signature (C). The second measure is marked with a common time signature (C). The third measure is marked with a common time signature (C). The fourth measure is marked with a common time signature (C).

Вторая труба исполняет основную часть этого лейтмотива, переходя потом на каденционный оборот, в то время как первая и третья трубы этот лейтмотив продолжают. С одной стороны, таким образом подчеркивается его значимая часть – мелодическая вершина, с другой – этой вершине добавляется объем. В заключение оперы снова звучит лейтмотив радуги, но на сей раз в новом тембровом воплощении. Примечательно, что валторны Вагнер в этот раз использует в качестве гармонической пульсации, а исполнение лейтмотива поручает из медных инструментов басовой трубе, контрабасовому тромбону и тубам. И эти инструменты исполняют лейтмотив во всем его диапазоне, не разделяя его с другими тембрами или партиями внутри одного тембра.

*Валькирия.* Вступление к первому акту по своим масштабам невелико, и роль медных инструментов ограничена. Однако остановиться на нем все-таки стоит, поскольку интересные детали тут все-таки есть. Музыка рисует сцену грозы, по сюжету оперы Зигмунд в это время спасается от погони. Начинается вступление со струнных, поэтому имеет смысл сразу перейти к важному вступлению меди. На фоне педали четырех валторн (с третьим фаготом) звучит лейтмотив Доннера. Начинают две басовые тубы, затем этот лейтмотив поднимается выше и одновременно поручается более «жестким» инструментам: после басовых туб его исполняют две теноровые, два тромбона, к которым затем добавляется басовая труба, и, наконец, три трубы и два тромбона. Таким образом этот мотив расширяется как в плане высоты звучания, так и тембрового воплощения, как бы «приближается». Примечательно, басовые и теноровые тубы, сыграв этот лейтмотив, не умолкают, а присоединяются к валторнам и тянут педаль вместе с ними. Внимания также заслуживают сами раскаты грома и их воплощение в оркестре (партитура деревянной группы опущена):

zu 2

Hörn. in F.

I. II. Trp. in F.

III.

Baßtrp. in Es.

4 Pos.

2 Ten. Tb. in Es.

2 Baß-Tb. in B.

K. Baß-Tb.

*ff*

*dim.*

*p*

I. II. Hörn. in F.

III. IV.

I. II. Trp. in F.

III.

Baßtrp. in Es.

В этом фрагменте ситуация обратна предыдущей: музыка спускается с одновременным *diminuendo*. Сначала тема звучит в медной группе у валторн и труб (которые передают ее тромбонам), затем два раза только у валторн. Примечательно также тембровая дифференциация акцента на третью четверть: сначала эту роль выполняют тромбоны, затем трубы, и, когда тема перешла к дереву, Вагнер поручает эту функцию валторнам.

Вступление ко второму акту являет собой интересный эпизод. В первом двутакте Вагнер поручает тему сигнального характера двум трубам – первой и басовой. Валторны в это время тянут педаль с деревянными духовыми. На эту тему отвечают первые и вторые скрипки, трубы же не умолкают, а присоединяются к педальям:

4 Hörner in F.  
I. u. II. *ff*  
III. u. IV. *ff*

1 Trompete in F. *ff*

Baß-Trompete in D. *ff*

Violinen.  
I. *Hefig.*  
II. *ff*

Яркий эффект производит поочередное вступление труб:

I in F *p*

II in F. *p*

III in C. *p*

Baß Trp. in D. *p*

*piu f*

*ff*

Стоит здесь также обратить внимание на то, что инструменты, исполнившие свою тему, не умолкают, а играют выдержанные звуки. Большую роль играют медные в кульминации вступления. Причем очень интересна функциональная дифференциация внутри группы:

Hörn. in F. *(immer ff)*

Trp. in F. II. *(immer ff)*

III. *(immer ff)*

Baß Trp. in D. *p*

2 Ten. Tb. in Es. *p*

2 Baß-Tb. in B. *p*

Pk. I. in C. *p*

*CRES.*

Как видно, валторны здесь исполняют аккорды (вместе со всем деревом), трубы исполняют педаль с сигналом (поочередно – первая и вторая с третьей), а басовым и теноровым тубам Вагнер поручает ритмическую функцию вместе с литаврами. Тромбоны же Вагнер приберегает для дальнейшего вступления с лейтмотивом валькирий (партия валторн опущена, потому что их функция – исполнение аккордов – не изменилась):

Характерно, что к тубам на исполнение ритма присоединились две трубы. Обращает на себя внимания вступление первой трубы в кульминационный момент фразы, подчеркивая тем самым ее вершину.

Велика роль медных инструментов во вступлении к третьему акту – «Полете валькирий». С самого начала обращает на себя создающая ощущение бесконечной монотонности переключка четырех валторн: второй с четвертой и первой с третьей.

На этом фоне возникает лейтмотив валькирий, который Вагнер поручает басовой трубе и двум валторнам – шестой и восьмой:

1. III.  
Hörn. II, IV.  
in E.  
VI, VIII.  
Baßtrp.  
in D.

zu 2

*B. Den Rhythmus durchweg sehr scharf und deutlich betonen.*

В следующем проведении этого лейтмотива Вагнер меняет пару валторн – теперь его исполняют молчавшие до этого пятая и седьмая валторны. А басовую трубу заменяют вторая и третья трубы. В дальнейшем же развитии этого лейтмотива все эти тембры звучат вместе. При следующем проведении Вагнер поручает этот лейтмотив четырем тромбонам, добавляя к ним три трубы и басовую трубу:

I, III.  
Hörn. in E.  
II, IV.  
Trp. III.  
in E.  
Baßtrp.  
in D.  
4 Pos.

zu 2

*piu f*

Это вступление к третьему акту поручено одному оркестру. В дальнейшем вступают певицы-валькирии, но их вступление существенно не отразится на приемах, которые Вагнер применяет в оркестре. Данное вступление – это экспозиция, показ наиболее характерных и значимых тембровых решений.

*Гибель богов.* Один из самых показательных фрагментов оперы – траурный марш – рассмотрел подробно Ф.Е. Витачек в своем труде «Очерки по искусству оркестровки XIX века». Поэтому имеет смысл выбрать другой значимый оркестровый фрагмент – финал оперы. Роль медных инструментов в его тембровом решении достаточно велика и проявляется с первых же звуков:

Здесь валторны вместе с деревянными духовыми начинают исполнять лейтмотив бога огня Логе (По сюжету, в этот момент Валгалла сгорает в огне). Но при этом деревянные исполняют лейтмотив целиком (их партии опущены), валторны замолкают, но подключаются трубы с тромбонами.

Интересно, что делает Вагнер дальше:



Валторны здесь выполняют функции педалей, тромбоны же в исполнении данного лейтмотива не участвуют, но вступают с педалью в следующем такте. Лейтмотив Валгаллы проводится в финале «Гибели богов» несколько раз, и каждый раз в тембре туб. Но к ним постепенно присоединяются валторны, трубы и функционально обособляются тромбоны: они подчеркивают здесь секвентное развитие и исполняют сигнал (который Вагнер поручает сначала им и потом – как ответ – тубам):

The image shows a musical score for Wagner's Ring Cycle, specifically the entrance of the brass instruments. The score is written for a full orchestra, with parts for Horns (Hörn.), Flute (Flg.), Trumpets (Tromp.), Trombones (Bs. tromp.), Tubas (Tub.), and Trombones (C.B. Tub.). The brass instruments enter with a strong, rhythmic motif marked 'f' (forte) and 'immer stärker' (increasingly stronger). The Flute part is marked '(F)' and the Horns part is marked '(H)'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat.



Медным отвечает группа деревянных духовых с четвертой валторной. Затем следует лейтмотив веры, поручаемый медным инструментам. Он проводится три раза, и каждое новое проведение Вагнер что-то меняет в его инструментовке.

The image shows a musical score for Wagner's leitmotif 'Faith'. It consists of ten staves, likely representing different instruments in the woodwind and brass sections. The score is divided into three measures. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte). The second measure begins with a dynamic marking of *ffdim* (fortississimo, decrescendo) and ends with *p* (piano). The third measure starts with *ff* (fortissimo) and ends with *ff*. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings, with some notes marked with accents (^) and some staves showing a change in register (indicated by a 'b' and a dot below the staff line).

В первый раз его исполняют две трубы (вторая и третья) и первая валторна, поддерживаемые остальными валторнами и тромбонами с тубой. Второй раз этот же лейтмотив Вагнер поручает двум валторнам, второй трубе и второму тромбону. Меняется динамика: было forte, стало fortissimo. Меняется и регистр этой темы: это уже не унисон, а октава.



Таким образом, даже используя один и тот же состав исполнителей, Вагнер добивается разного эффекта. Создается своеобразное тембровое *crescendo*, при этом большему количеству исполнителей с каждым разом Вагнер поручает исполнение голосов сопровождения.

Следующий характерный оркестровый эпизод – фрагмент, известный под названием «Музыка преобразования». Он открывается звучанием деревянных духовых, валторн и низких струнных. Характерна смена характера изложения материала в пятом-шестом тактах: подключаются тромбоны, которые в нюансе *piano* с фаготом и английский рожок проводят лейтмотив Грааля:

The image displays two systems of musical notation. The first system includes parts for Horns (I, II, III, IV) and Trombones (I, II, III, IV). The second system includes parts for Horns (I, II, III, IV), Trumpets (I, II, III), and Trombones (I, II, III). The notation shows a gradual increase in dynamics, with markings such as *poco cresc.*, *cresc.*, and *poco f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Необходимо отметить, как Вагнер обращается здесь с валторнами: они начинали этот эпизод единым ансамблем, но с момента вступления тромбонов меняется сама оркестровая фактура. Из аккордовой она стала полифонической, и это изменения нашло отражение в партиях валторн: они уже не выступают единым ансамблем, но каждый инструмент ведет свою независимую линию. В кульминационный момент Вагнер вводит трубы с тромбонами, но поручает им не ведущие голоса, а подголоски в середине звучащего оркестрового диапазона:

4 Hörn. in F.  
I. Trp. in F.  
II.  
I.  
Pos. II.  
III.  
Baß Tb.  
in A♯

Линейность голосоведения проявляется и в следующем отрывке. Здесь поочередно вступающие инструменты одного тембра (трубы) меняют свои функции: первая и вторая трубы, исполнив свой затактовый мотив, становятся педальными голосами, на фоне которых возникает характерный мелодический рисунок у третьей трубы и тромбона. Таким образом вступающие первыми инструменты создают как бы фон, на котором возникают дальнейшие проведения:

4 Hörn. in F.  
I. II. Trp. in F.  
III.  
I.  
Pos. II.  
III.  
Baß Tb.

Аналогичный прием в партиях валторн:

4 Hörn. in F.

И в кульминационном моменте эпизода с этим мелодическим рисунком Вагнер противопоставляет трубы с первым тромбоном всему оркестру. Примечательно, что, начиная с конца второго такта, постоянно меняются функции инструментов: к трубам с тромбонами присоединяются валторны на последней четверти, в третьем такте тромбоны, первая и вторая трубы переходят на исполнение гармонических подголосков, в то же время третья труба в третьем такте выходит на первый план:

4 Hörn. in F. *piu f* *ff*

I. II. Trp. in F. *ff* *zu 2* *ausdrucksvoll*

III. *ff* *ausdrucksvoll*

I. Pos. *f* *ausdrucksvoll*

II. III. *f* *sehr gehalten*

Baß Tb. *f* *sehr gehalten*

4 Hörn. in F. *piu f* *ff* *dim.*

I. II. Trp. in F. *piu f* *ff* *dim.*

III. *piu f* *ff*

I. Pos. *piu f* *ff* *dim.*

II. III. *piu f* *ff* *dim.*

Baß Tb. *in Des* *piu f* *ff* *dim.*

Отмечая трактовку медных инструментов Вагнером в целом, стоит сделать следующие выводы. Во-первых, оркестровая фактура у Вагнера очень разнообразна: в операх более позднего периода преобладает линейное голосоведение. И это находит отражение в партиях медных инструментов: на примере «Тристана и Изольды» и «Парсифаля» видно, что даже внутри монотембровых ансамблей возможны функциональные подразделения. Также в силу линейного голосоведения характерен прием, на который указывал Ф.Е. Витачек – функциональная переменность. Голос, сыгравший главный тематический материал, не умолкает, но меняет свою функцию и уходит на второй план, исполняя либо педали, либо голоса гармонического сопровождения. Вообще примечательно обилие педалей, которые Вагнер поручает медным инструментам (чаще всего валторнам или тромбонам). Группа медных инструментов в целом у Вагнера отличается огромным динамическим разнообразием, исполняя как нежнейшие соло или реплики в *piano*, так и страстные или взволнованные эпизоды в *fortissimo*.

Отдельно стоит остановиться на лейттембрах в музыке Вагнера и роли медных инструментов в их исполнении. В тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнер выстроил понятие лейтмотива, характерное для музыки эпохи романтизма, на качественно новый уровень. Все лейтмотивы здесь выстроены в сложную систему, комментирующую происходящее на сцене и создающее подтекст к действиям и словам действующих лиц. И здесь роль группы медных инструментов очень высока. Определенные лейтмотивы Вагнер поручает именно медным инструментам. Примечательно, что некоторые лейтмотивы в операх претерпевают различные изменения, прекращаются в ладовом наклонении и в тембровой краске, как, например, лейтмотив золотого клада. В начале «Золота Рейна» он звучит в партии валторн, представляя собой просто сигнал на звуках соль мажорного трезвучия:

3 Hörner in G.  
1!  
2!  
3!  
VIOLINEN.  
p

Однако в сцене спуска в Нибельхайм (интерлюдия между второй и третьей картинами) этот лейтмотив Вагнер поручает уже не мягкому тембру валторн, а басовой трубе:

Bsstromp.  
p. in Es. f. piu f

Валторна исполняет в тетралогии лейтмотив рога Зигфрида (иног тембрового выбора для темы рога быть не могло):

1. Horn. (Orch.)  
SIEGF. f. (immer stärker.) ff

В тембре трубы звучит лейтмотив меча Нотунга:

Trp. I in C. p. in C. (sehr bestimmt) dim.

Тромбонам Вагнер поручает исполнение лейтмотива копья:

Mäßig bewegt.  
I. Pos. pp ten. f.  
II. III. pp ten. f.  
K. B. Pos. pp ten. f.  
K. B. Tb. pp ten. f.

Иные лейтмотивы были рассмотрены выше, когда речь шла о медных инструментах в операх тетралогии. Так, было отмечено, что лейтмотив Доннера Вагнер поручает валторнам или тубам. Здесь нет противопостав-

ления, потому что, во-первых, по характеру звучания эти инструменты близки, отличается только окраска звука, и, во-вторых, партии туб исполняются второй четверкой валторнистов. То же самое справедливо и в отношении лейтмотива Валгаллы, который также исполняют валторны либо тубы. В «Валькирии» валторнам поручен лейтмотив Хундинга:

The image shows a musical score for three brass instruments: II. I. in F, Hörn III. in F, and IV. in F. The score is written in a single system with three staves. The first staff (II. I. in F) has a whole rest followed by a melodic phrase starting with a dynamic marking of *p*. The second staff (Hörn III. in F) starts with a dynamic marking of *sf*, followed by a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *dim.*, and *p*. The third staff (IV. in F) has a whole rest followed by a melodic phrase with dynamics *mf*, *dim.*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and performance instructions like "(sehr bestimmt)".

Как видно, драматургически в операх Вагнера, особенно в тетралогии, медные инструменты играют очень большое значение. Важнейшие лейтмотивы «Кольца» прочно связаны с тембрами, которым композитор поручает их исполнение. При этом внутри самой группы медных находят воплощение приемы, характерные для оркестрового стиля Вагнера в целом, такие, например, как функциональная переменность. Особенное значение медные инструменты играют в тетралогии «Кольцо нибелунга», где они становятся носителями конкретных лейтмотивов, обретая функции лейттембров. В рамках одной статьи невозможно рассмотреть все оперы композитора, а те, которые в данной работе рассмотрены – изучить детально. Надеемся продолжить изучение роли и функции медных инструментов в оркестре Вагнера в дальнейших наших исследованиях.

## Литература

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Л.: Музыка, 1981.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972.
3. Благодатов. Г. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969.

4. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961.
5. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М.: Музыка, 1976.
6. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1990.
7. Левик. Б. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978.
8. Пистон У. Оркестровка. М.: Советский композитор, 1990.
9. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М.: Музгиз, 1953.
10. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. М.: МГК, 2004.
11. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. М.: Музыка, 1972.

## **К истории педагогических и исполнительских традиций камерного пения в Санкт-Петербургской консерватории<sup>1</sup>**

Е.А. Сергеева

В статье рассматривается, как в Санкт-Петербургской консерватории формировалась традиция профессионального обучения камерно-вокальному исполнительству. Проведен обзор педагогических школ и подходов, которые разрабатывались в самом начале системы консерваторского музыкального образования. Специальное внимание уделяется именам учителей прошлого и настоящего. Показан вклад педагогов-исполнителей в развитие камерно-вокального жанра. В данной работе мы ставим цель проследить, как в рамках консерваторского вокального образования формировалась потребность в создании камерных классов; какое значение педагоги придавали работе над камерным репертуаром; какие исполнители предпочитали концертную деятельность оперной; как закладывались традиции вокальных школ в Санкт-Петербургской консерватории и как они развиваются в условиях современного образования.

*Ключевые слова:* камерное пение, вокальные традиции, вокальная школа, Санкт-Петербургская консерватория, Г. Ниссен-Саломан, Н.А. Ирецкая, З.П. Лодий, З.Н. Артемьева-Леонтьевская, К.В. Изотова.

### **On the History of Pedagogical and Performing Traditions of Chamber Singing at the St. Petersburg Conservatory**

Ekaterina A. Sergeeva

The article discusses how at the St. Petersburg State Conservatory named by Rimsky-Korsakov, a tradition of professional training in chamber and vocal performance

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Н.Х. Орловой.

was formed. A review of pedagogical schools and approaches that were developed at the very beginning of the system of conservatory music education was carried out. Special attention is paid to the names of teachers past and present. The contribution of performing teachers to the development of the chamber vocal genre is shown. In this work, we set a goal to trace how, within the framework of conservatory vocal education, the need for creating chamber classes was formed; what importance teachers attached to working on the chamber repertoire; which performers preferred concert activities to opera ones; how the traditions of vocal schools were laid at the St. Petersburg Conservatory and how they are developing in the conditions of modern education.

*Keywords:* chamber singing, vocal traditions, vocal school, St. Petersburg Conservatory, Nissen-Saloman, Iretskaya, Lodiy, Artemieva-Leontyevskaya, Izotova.

У истоков вокально-педагогической школы Санкт-Петербургской консерватории стояли две значимые фигуры: Камилло Эверарди<sup>2</sup> (1825–1899) и Генриетта Ниссен-Саломан<sup>3</sup> (1819–1879). Их ученики успешно развивали созданные ими педагогические традиции. В данной статье мы сосредоточимся на направлении, развивавшемся от Ниссен-Саломан до сегодняшнего дня.

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879), ученица М. Гарсиа-сына, была приглашена А.Г. Рубинштейном в 1860 году вести пение в музыкальных классах Русского музыкального общества, а с 1862 года в Санкт-Петербургскую консерваторию<sup>4</sup>. Она слышала богатство русских голосов и опиралась на это в решении задач формирования традиций русского оперного вокала. «Педагогические принципы певицы органично вписались в сложившиеся к середине XIX века основные установки русской классической вокальной школы, не-

---

<sup>2</sup> Оперный певец (баритон) и педагог бельгийского происхождения.

<sup>3</sup> Шведская певица (сопрано) и педагог.

<sup>4</sup> Подробнее о деятельности Ниссен-Саломан см., напр.: [9].

смотря на небольшие расхождения во мнениях по отдельным вопросам. Педагогическая деятельность Г. Ниссен-Саломан способствовала укреплению основ профессионального вокального образования в России» [5, с. 229].

Следует отметить, что особый акцент она ставила на общем музыкальном образовании певца, развитии индивидуальной выразительности тембра голоса, чистоты интонации, единства слова и певческого тона. Сохранился ее трактат «Школа пения» [7], в котором обобщен ее артистический и педагогический опыт. Значительную часть своей книги она посвятила методикам обучения музыкальной грамоте и принципам развития голосового аппарата. Представлены также упражнения и примеры популярных арий с каденциями. Заметим, что педагогическая деятельность Ниссен-Саломан была связана в основном с женскими голосами, поэтому данный труд предназначен, в первую очередь, певицам.

Будучи прекрасной исполнительницей сопрановых партий, Ниссен-Саломан была также успешна и в концертной деятельности. Датский балетмейстер Август Бурнонвиль оставил заметки в своих «Путевых воспоминаниях» о знакомстве с певицей в Гётеборге в мае 1839 года: «В крайне любезном семейном кругу обнаружил удивительно прекрасное сопрано, которое по моему настоянию отправилось в Париж, чтобы обучаться у известного учителя пения Гарсиа, и позднее добилось определенной степени известности, а именно, в качестве камерной певицы» [13, с. 267]. Ниссен-Саломан была востребована и на больших оперных сценах, и в камерных залах. Однако в своей педагогической деятельности она уделяла особое внимание именно мастерству камерного вокала, считая, что сначала нужно поставить голос на простых классических ариях, а только потом браться за романсы, когда уже подготовлена техническая база. «Любители, как и многие учителя, думают ошибочно, что можно считать романсы “легкими упражнениями” <...>. Между тем чтобы хорошо исполнить романсы, зачастую

требуется больше искусства, понимания, чувства и тонкой передачи, чем для многих больших арий» [7, с. 29].

Своим студенткам Ниссен-Саломан предлагала петь не только зарубежные камерные произведения Баха, Генделя, Моцарта, Шуберта, Листа, но также активно пропагандировала русские романсы Глинки, Рубинштейна, Даргомыжского, за что последний ее очень ценил и выражал восхищение исполнительству ее учениц.

За годы своего служения в Санкт-Петербургской консерватории она воспитала целую плеяду выдающихся исполнителей, которые составили цвет национальной вокальной школы.

Среди них Н. Ирецкая, Е. Лавровская, А. Крутикова, А. Бичурина, М. Каменская, В. Рааб, А. Молаас, П. Левицкая, Е. Цванцигер, М. Славина, В. Зарудная, Ф. Стравинский. Многие из них продолжили ее педагогические традиции.

Одной из прославленных учениц Ниссен-Саломан считается Наталья Александровна Ирецкая (1843-1922). После обучения в консерватории (1864-1868) Ирецкую сразу же пригласили в ассистенты к своему педагогу, но она отказалась и уехала в Париж продолжить совершенствоваться у Полины Виардо. Обогатившись музыкальными и художественными знаниями в кругу Мопассана, Гуно, Бизе, Делиба, Гарсиа, певица возвращается в Петербург в 1874 году и становится преподавателем пения, где служит до самой смерти (1922).

Ирецкая была знаковым проводником в камерном вокальном исполнительстве конца XIX века. Ее творческое содружество с Антоном Рубинштейном дали большие плоды в развитии этого жанра. Они вместе выступали в камерных концертах, где исполнялись лучшие произведения вокальной лирики: она пела, он аккомпанировал. Композитор доверял ей первое исполнение своих романсов, посвящал ей новые вокальные сочинения.

Она была и прекрасной певицей, и замечательным педагогом, которая воспитала немало талантливых исполнителей.

Среди них Л.А. Андреева-Дельмас, А.Г. Жеребцова-Андреева, Н.И. Забела-Врубель, Е.К. Катульская, З.П. Лодий, и другие.

Ирецкая следовала педагогическим подходам своей наставницы Ниссен-Саломан. Опираясь не ее методики, она продолжала их развивать и углублять с учетом новых требований времени. Обучение в классе Ирецкой начиналось с исполнения произведений старинной итальянской музыки и классических арий Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Бетховена и Глюка. После устойчивого приобретения базовых технических навыков, в репертуар вводились романсы и оперные арии Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Бородина, Балакирева, Мусоргского, Рахманинова, Танеева, Ляпунова, Черепнина, Мясковского, Гнесина. Романсы Мусоргского изучались целыми циклами. Из композиторов-романтиков она разучивала в классе песни Шуберта, Шумана, Брамса, Вагнера, Вольфа, а также Дебюсси, Шоссона, Равеля.

Ирецкая была одна из первых вокальных педагогов, которая начала активно включать в учебные программы большое количество камерной музыки. Она часто присутствовала на экзаменах молодых учеников прославленных композиторов и заставляла разучивать новые произведения начинающих авторов. С одной стороны, это позволяло всесторонне развиваться юным вокалисткам, с другой стороны, это располагало к себе профессоров консерватории, в частности, Н.А. Римского-Корсакова. Таким образом, для исполнения новых романсов собственного сочинения или авторства своих учеников он выбирал саму Ирецкую или ее учениц. Работая с композиторами, певицы проникали в самую творческую суть произведения, что непременно приводило к большому успеху в концертных залах и дальнейшему развитию камерно-вокального исполнительства.

Педагогические принципы Ирецкой отличались особой строгостью, что формировало у учениц трудолюбие, волю и уверенность в своих силах. Была скупа в похва-

лах. «Казалось, что она лишена любых проявлений «сантиментов» по отношению к сотрудникам и к своим ученицам. Работала она строго по установленному расписанию, не менявшемуся до конца ее дней. <...> К занятиям она приступала, как правило, в 11 утра и заканчивала в 6–7 вечера, требуя присутствия на уроках всех учениц. Весь класс в полном составе должен был являться заранее, и никто не имел права его покидать, пока не заканчивался последний урок. Если же это было почему-то невозможно, ученицы все равно не имели права в эти часы располагать собой и обязывались сообщать о своем местонахождении. На уроках надо было соблюдать полную тишину и внимательно следить за ее занятиями со всеми ученицами. <...> Противоречия себе она не допускала: для того, кто хоть единожды имел смелость вступить с ней в пререкание, двери этого класса закрывались навсегда» [1, с. 117]. Не многие это выдерживали, но те, кому удавалось справиться, тот в дальнейшем делал большие успехи. Пожалуй, сегодня такая педагогическая строгость кажется спорной. Однако Рубинштейн с большим пиететом относился к ее педагогическому результату и внимательно следил за успехом ее учениц.

Одной из таких учениц была Жеребцова-Андреева Анна Григорьевна (1868–1870 или 1872). Она была членом Петербургского камерного общества и часто выступала в концертах Беляевского сообщества.<sup>5</sup> Помимо превосходной вокальной школы, которой владела певица, современники отмечали тонкую музыкальную культуру и владение стилевыми особенностями различных произведений, особенно, немецкие песни *lied* Шумана, Шуберта, Мендельсона, Листа, и русские классические

---

<sup>5</sup> Н.А. Римский-Корсаков приглашал ее участвовать в своих концертах в Одессе, Москве, Харькове, Нижнем Новгороде. В сборнике «Русская песня в Риге» (Рига: издание о-ва "Баян", 1939) есть воспоминания Жеребцовой-Андреевой «Мои встречи с Н.А. Римским-Корсаковым» (с. 99-107).

романсы Чайковского, Мусоргского, Бородина, Кюи, Римского-Корсакова, Танеева.

Композиторы-современники с радостью посвящали ей свои романсы и песни. Некоторые из них: Кюи «Ночь», Рахманинов «Мелодия», «Судьба»; Глазунов «Муза»; Аренский «Счастье», «Поэзия», Прокофьев «В моём саду», «Кудесник», вокальный цикл «Гадкий утёнок».

Музыкальный критик, музыковед, постоянный посетитель музыкальных вечеров Беляевского кружка Александр Вячеславович Оссовский (1871-1957) отмечал у певицы владение средствами художественной выразительности: «А.Г. Жеребцова является у нас единственной профессиональной певицей, сосредоточившею все свои силы на камерной вокальной музыке. Единственная она здесь и по мастерству исполнения <...> она силою своего искусства оставляет в музыканте чувство глубокого эстетического удовлетворения, какого не дадут ему артисты даже с первоклассными голосами, но ординарными по своей музыкальности» [8, с. 202].

Жеребцова-Андреева прославилась и как вокальный педагог. В Петербургской консерватории она преподавала с 1907 по 1922 год. Выпустила таких замечательных певцов как М.И. Бриан, З.Н. Артемьева-Леонтьевская, А.В. Кича, Е.М. Малинина. Среди учениц Жеребцовой были такие яркие исполнительницы как Зоя Лодий и Алиса Гессен-Дармштадская (императрица Александра Фёдоровна). В 1922 году получила приглашение преподавать в Латвийской консерватории, но вскоре занялась частной педагогической практикой в Риге.

Ученица Н. Ирецкой, которая также брала уроки и у А.Г. Жеребцовой-Андреевой, выдающаяся камерная певица Зоя Петровна Лодий (1886–1957). Родившись в семье пианистки и камерного певца<sup>6</sup>, она с младенчества получила хорошие базовые знания и навыки для того, чтобы достигнуть значимых результатов как в исполни-

---

<sup>6</sup> П.А. Лодий обучался пению у М.И. Глинки.

тельской, так и в педагогической деятельности. После окончания консерватории, Лодий оттачивала свое мастерство у итальянского маэстро Витторио Марии Ванцо. Таким образом ее исполнительская манера и вокальная школа формировалась под влиянием двух традиций камерного пения – отечественной и *belcanto*.

Лодий обладала прекрасным чувством стиля и незаурядным интеллектом, что позволяло певице одинаково хорошо исполнять и старинную музыку Баха, Генделя, Перселла, и современную вокальную лирику русских композиторов-современников. Вокальная школа помогала ей блестяще справляться с техническими трудностями, она безупречно выполняла пассажи и трели. В газетах о ней писали: «Певиц, посвятивших себя камерному искусству, вообще очень мало. Тем с большим удовольствием отмечаем яркое дарование Зои Лодий, прекрасная вокальная школа которой, общая музыкальность, выдающаяся чистота интонаций счастливо сочетаются с редким по красоте, нежности и гибкости голосом. Художественная отделка слова, звука, каждой детали, каждого штриха, прозрачная тонкая фразировка, согретая душевной теплотой, дают нам право поставить Зою Лодий на первое место в ряду русских камерно-вокальных исполнительниц».<sup>7</sup>

Современники отмечали ее особый подход к формированию концертного репертуара, который включал в себя произведения от Средневековья до середины XX века. Лодий старалась обогащать свои программы малоизвестными и совсем неизвестными песнями и романсами. Кроме того, она считала, что программу должна объединять общая идея, поэтому одна из первых стала готовить тематические концерты.

Зоя Лодий получила статус «первой камерной певицей, исполнявшей в нашей стране все классические вокальные циклы» [10, с. 3]. Критики писали восторженные отзывы о ее исполнении циклов М. Мусоргского

---

<sup>7</sup> Цит. по [5].

«Детская» и «Без солнца», Р. Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», Л. Бетховена «К далекой возлюбленной», Ф. Шуберта «Зимний путь» и «Прекрасная мельничиха».

В Ленинградской консерватории она преподавала с 1933 по 1957 годы. Основная часть ее многогранного творчества прошла в период советской власти. Именно в это время произошел значительный подъем камерно-вокального искусства, в том числе благодаря развитию образовательных программ в консерваториях и созданию классов камерного пения. В 1929 году в Московской консерватории и в 1932 году в Санкт-Петербурге Зоя Лодий впервые начала вести курс, который до нашего времени во многом опирается на ее разработки. Таким образом, камерное пение обрело статус жанра, требующего специальной профессиональной подготовки. Певица и педагог стала основателем отечественной школы камерного пения и приобщила к этому жанру широкую зрительскую аудиторию, задав высочайшую планку для последующих поколений певцов.

Лодий воспитала когорту выдающихся исполнителей, среди которых: В. Барсова, З.А. Долуханова, А.Г. Малюта, А.Л. Доливо, Э.А. Хиль и другие.

Одна из самых талантливых учениц Жеребцовой-Андреевой, продолжившей традиции камерного исполнительства по школе Ниссен-Саломан, была Артемьева-Леонтьевская Зинаида Николаевна (1888–1963).

Лирическое сопрано Артемьевой-Леонтьевской отличалось красотой тембра, прозрачностью и легкостью звука. Музыкальные критики В.Г. Каратыгин и Е.М. Браудо отмечали не только прекрасное владение голосом, но и тонкий вкус певицы, отличное произношение, грамотное составление программ.

В ее репертуаре – итальянские ренессансные канцоны, арии, песни и романсы западноевропейских и русских композиторов: Ж.-Б. Люлли, Ж.Ф. Рамо, И.С. Баха, Ф. Генделя, О.А. Козловского, Титовых, М.И. Глинки, И. Брамса, Н.А. Римского-Корсакова, Э. Шоссона,

Г. Вольфа, К. Дебюсси, Д. Дюка, С.В. Рахманинова, М. Рegera, М. Равеля, Ю.Л. Вейсберг, И.Ф. Стравинского, М.Ф. Гнесина, Ан. Александрова и других.

Об Артемьевой-Леонтьевской известно, что в период с 1945 по 1962 годы она преподавала в консерватории сольное пение и камерный класс. И в этом смысле мы можем говорить о ней, как о педагоге, который сыграл значимую роль в формировании отечественной школы камерного вокального исполнительства. Среди ее учеников - Кира Владимировна Изотова (1931–2013) – выдающаяся камерная певица, заслуженная артистка России, заслуженный деятель искусств.

Творчество К.В. Изотовой являет собой яркую страницу в истории ленинградско-петербургской вокальной школы. Певица обладала артистическим обаянием, высокой культурой и тонкостью исполнительской манеры. Она получила три золотых медали на международных конкурсах в Варшаве (1955), в Цвиккау (1956), в Будапеште (1959).

Ее карьера началась с первого курса консерватории. Она с успехом дебютировала в партии Наташи в опере С. Прокофьева «Война и мир» в Ленинградском Малом театре оперы и балета. Изотова успешно выступала и в оперном, и в камерном жанре, но свое истинное призвание она нашла именно в вокальной миниатюре. Театральный опыт позволил ей воплотить в романсах «театр одного певца»<sup>8</sup>, соединив в себе дар певицы, актера, режиссера и дирижера. Камерная вокальная музыка привлекала певицу возможностью в малом раскрыть большое, рассказать о многих человеческих судьбах, о самых разных психологических состояниях. В советской периодике можно найти такой отзыв об исполнительнице: «Изотова – тонкая, поэтичная, и хочется подчеркнуть, очень умная певица. Речь идет не о рациональности, а об огромном диапазоне психологического подтекста, о необходимом в камерном пении чувстве

---

<sup>8</sup> Выражение певца Сергея Борисовича Яковенко (1937-2020).

меры, помогающем сочетать все элементы исполнительства. Голос ее на тончайшем *piano* проникает во все уголки зрительного зала, а на *forte* сохраняет певучесть кантилены. Эти качества очень редки; гораздо чаще отличные оперные певцы переносят нормы оперности на камерную сцену, не учитывая, что она имеет свои законы»<sup>9</sup> [3, с. 89].

В репертуаре Изотовой насчитывается 2500 произведений различных жанров и стилей. Но, следуя традициям своих педагогов, особое внимание она уделяла произведениям современных отечественных композиторов. Многие композиторы (среди которых В. Салманов, В. Гаврилин, С. Слонимский, М. Чернов, И. Рогалев, Б. Тищенко) посвящали ей свою музыку в расчете на ее великолепное исполнение. Например, исполнение Изотовой «Десяти стихотворений Анны Ахматовой» Сергея Слонимского (1932–2020) определило дальнейший интерес к исполнению данного цикла.

Камерная музыка стала основной сферой деятельности не только в концертной работе К.В. Изотовой, но и в ее педагогической практике. За время работы в консерватории (1962–2013) она воспитала прекрасных певцов, которые прославили петербургскую вокальную школу во всем мире: К. Плужников, Ю. Марусин, О. Бородина, А. Нетребко, Л. Шевченко, М. Людько и многие другие. В 1991 году она создала первую и единственную на сегодняшний день кафедру камерного пения.

Помимо великолепного голоса, технического мастерства и творческой одаренности, Изотова обладала энциклопедическими знаниями в сфере камерной музыки, которые помогали ей в составлении учебных программ и планов. «Ее голос – это голоса её учеников, наследующих редкостный талант своего профессора и подтверждающих незаурядные творческие достижения

---

<sup>9</sup> Подробнее об особенностях камерного вокального исполнительства см. [11].

К.В. Изотовой»<sup>10</sup>. Сегодня в Санкт-Петербургской государственной консерватории ее педагогические традиции продолжают на кафедре камерного пения, которой руководит ученица Изотовой - Мария Германовна Людько – оперная и камерная певица, заслуженная артистка России. Владея разными жанрами вокального искусства: от оперных арий, ораторий и классических романсов до мюзиклов и произведений композиторов-современников, она считает, что «певец должен уметь все: от рока до барокко». Обучаясь в камерном классе у Людько, студенты обязательно исполняют старинную музыку: арии, оратории; западноевропейские романсы; вокальные циклы русских композиторов и другие произведения разных эпох с разными художественными и техническими задачами.<sup>11</sup> Большое внимание уделяется произношению на иностранных языках, особенно французскому, немецкому, итальянскому, так как на этих языках написано большинство западноевропейских произведений классического вокального репертуара. Особое место в работе с учениками занимает русская музыка. «Во французской или итальянской арии можно прикрыться техническими колоратурами, красивым произношением. В русской музыке все это лишь средства для раскрытия психологического смысла, богатейших подтекстов, ассоциаций» [2].

---

<sup>10</sup> Из отзыва о творческой деятельности К.В. Изотовой Художественного руководителя Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, Народного артиста СССР, Лауреата Государственных премий, профессора В.А. Чернушенко.

<sup>11</sup> Один из значимых трудов – «Старинная музыка в классе камерного пения» [6].



Завершая обзор этой символической диаграммой, подчеркнем, что имен, сделавших свой вклад в развитие отечественной традиции камерного вокального исполнительства, намного больше. В рамках нашей статьи мы попытались проследить лишь одну линию педагогической преемственности: от Ниссен-Саломан к сегодняшнему дню. Как видим, что на протяжении полутора веков каждый педагог Петербургской консерватории вносил свой вклад в формирование традиции и разработку методик обучения камерному вокальному искусству. Кроме того, все они стремились сформировать понимание, что камерное пение должно обрести статус самостоятельного жанра, требующего специальной профессиональной подготовки.

## Литература

1. Барсова Л.Г. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. СПб.: Планета музыки, 2021.
2. Бирюков С. Мария Людько: наши голосистее всех. Интервью. URL: <https://viperson.ru/articles/mariya-lyudko-nashi-golosistee-vseh> (25.06.2024).
3. Давидсон И. Кира Изотова // Советская музыка. 1962. №11 (288). С. 88-90.
4. Доливо А.А. Подготовка концертных и камерных певцов // Материалы всесоюзной конференции по вокальному образованию. М., 1941.
5. Лымарева Т.В. История вокального искусства в России, 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2022.
6. Людько М.Г. Старинная музыка в классе камерного пения: учебно-методическое пособие. СПб.: Планета музыки, 2020.
7. Ниссен-Саломан Г. Школа пения, 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2017.
8. Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи (1894-1912). Л.: Музыка, 1971.
9. Пономаренко Е.Ю. Исполнительская деятельность и педагогические принципы Генриетты Ниссен-Саломан: автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения, 17.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2013.
10. Салтыкова Т. З.П. Лодий и камерная музыка // Музыкальные кадры. 1961. № 10. С. 3.
11. Сергеева Е.А. К вопросу о (не)возможности строгого определения камерного пения // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2023. №39. С. 151-169.
12. Сергеева Е. А. (сост.). Хочу стать оперным певцом. Диалоги о карьере. СПб.: Планета музыки, 2022.
13. Bournonville A. Reiseminder, Reflexioner og biografiske Skizzer. Reitzel, 1878.

## **Очерк о Максиме Викторовиче Бражникове (1902-1973)<sup>1</sup>**

А.В. Ушакова

Статья посвящена выдающемуся исследователю древнерусской музыки и певческого искусства, ученому медиевисту, композитору и профессору Санкт-Петербургской консерватории Максиму Викторовичу Бражникову. В статье показано место и значение деятельности М.В. Бражникова в контексте развития научной школы музыкальной медиевистики. Приводятся биографические сведения и основные положения его теоретических работ. Мы посчитали уместным привести краткие биографические справки персон, так или иначе связанных с жизнью и деятельностью М.В. Бражникова. В приложении к очерку приводится список выявленных теоретических работ М.В. Бражникова.

*Ключевые слова:* Максим Викторович Бражник, древнерусская музыка, нотация, медиевистика, древнепевческие рукописи, палеография.

## **Essay about Maxim Viktorovich Brazhnikov (1902-1973)**

Anna V. Ushakova

The article is devoted to Maxim Viktorovich Brazhnikov, an outstanding researcher of ancient Russian music and singing art, a scholar of medievalism, composer and professor at the St. Petersburg Conservatory. The article shows the place and importance of M.V. Brazhnikov's activity in the context of the development of the scientific school of musical medieval studies. Biographical information and the main provisions of his theoretical works are given. We

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Н.Х. Орловой.

considered it appropriate to provide brief biographical information of the persons in one way or another related to the life and work of Brazhnikov. The appendix to the essay contains a list of identified theoretical works by Brazhnikov.

*Ключевые слова:* Maxim Brazhnikov, ancient Russian music, notation, medieval studies, ancient singing manuscripts, paleography

Сегодня все большую актуальность приобретают исследования национальных истоков и традиций. Особый интерес вызывает изучение русской духовной музыки как современной, так и древнерусской. Важно проследить эволюцию развития жанра, выявить этапы его становления, и изучить педагогическую и методическую преемственность. В последние десятилетия активно издаются книги, пишутся диссертации и статьи, посвященные изучению этого жанра. В них духовная музыка рассматривается и как неотъемлемая часть культуры, и как составляющая творческого наследия композиторов. Одним из выдающихся исследователей, оставившим колоссальный вклад в изучение, расшифровки, публикации, популяризацию древнерусского певческого искусства, является М.В. Бражников, к наследию которого мы обращаемся.

Максим Викторович Бражников (1902-1973) – музыковед-палеограф, исследователь древнерусской музыки, основоположник научной школы русской музыкальной медиевистики, композитор, пианист, педагог.

Его первым шагом в искусстве способствовала мать – Ольга Павловна. Она обладала яркими музыкальными способностями, играла на рояле и непосредственно занималась воспитанием и развитием творческого дарования сына. Начальное образование Максим Викторович получил в Выборгском коммерческом училище, после которого поступил в Ленинградскую консерваторию, где учился на двух факультетах, по классу форте-

пиано у А.В. Николаева<sup>2</sup> и по теории композиции у В.П. Калафати<sup>3</sup>. Изучение древнерусской музыки не входило в курс обязательных дисциплин, но знакомство с профессором А.В. Преображенским<sup>4</sup>, читавшим в консерватории курс лекций по палеографии, вдохновило молодого ученого. Именно под его руководством М.В. Бражников написал свою первую научную работу, посвященную старинному русскому крюковому письму. Позже, Бражникова, как преемника А.В. Преображенского, пригласили преподавать в консерватории и вести курс «Памятники древнерусской музыки». В 1931 году он начал работать в Государственном институте истории искусств и в Ленинградском отделении Государственной академии искусствознания.

Помимо педагогической деятельности М.В. Бражников трудился старшим научным сотрудником и ученым секретарем Отдела истории музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа (с 1936 по 1941 год). Такого рода работа позволяла находиться в научной среде, соприкасаться с архивными рукописями и заниматься исследованиями. Некоторые из изучаемых им рукописей становились основой не только для теоретических статей, но и для композиторского творчества.

---

<sup>2</sup> Леонид Владимирович Николаев (1878-1942) – педагог, композитор, пианист, профессор Ленинградской консерватории. Считается основателем фортепианной исполнительской школы.

<sup>3</sup> Василий Петрович Калафати (1869-1942) – композитор, теоретик музыки, педагог, профессор Ленинградской консерватории, где вел класс обязательной и специальной гармонии, полифонии, нотописания и композиции.

<sup>4</sup> Антонин Викторович Преображенский (1870-1929) – ученый медиевист, профессор Ленинградской консерватории, где читал курс лекций по изучению древнерусской музыки. Среди теоретических трудов А.В. Преображенского: «Словарь церковного пения»; «Культурная музыка в России»; статьи о реформах богослужебного пения в католической церкви; Краткий очерк истории церковного пения России; «О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI-XII вв.».

Например, в концерте для скрипки с оркестром, он использовал темы знаменного распева.

В годы Великой Отечественной войны М.В. Бражников был эвакуирован в Киров, где работал заведующим историко-теоретического отделения музыкального училища. Там он преподавал сольфеджио, гармонию, полифонию, вел фортепиано, разрабатывал методику преподавания истории русской музыки. В 1945 году Бражников успешно защищает диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Многоголосие знаменных партитур».

После окончания войны Бражников работает библиотекарем и редактором в Отделении рукописей Государственной публичной библиотеки (с 1945 года); занимается научной деятельностью в Союзе композиторов СССР (1954-1956); работает старшим научным сотрудником в Институте истории искусств Академии Наук СССР (1956-1970). За это время он описал более 900 певческих рукописей, хранившихся в разных архивных фондах Москвы, Санкт-Петербурга, Рыбинска, Ярославля, Ростова Великого, Углича, Суздаля, Переславля-Залесского, Юрьева-Польского, Владимира и др.

Помимо архивных исследований, он разработал методические пособия,<sup>5</sup> в которых сформулировал обязательные критерии описания каждой певческой рукописи:

- 1) Вид нотации (крюковая, знаменная, демественная, путевая или пятилинейная);
- 2) Внешний вид и характер нотных знаков (беспометная, пометная, призначная, квадратно или круглотнотная, двознаменник);
- 3) Певческие особенности текста (старое истинноречие, раздельноречие, новое истинноречие).

Этими трудами Бражников стремился привлечь внимание к певческой палеографии и популяризировать древнерусское церковное искусство. Он полагал, что палеография наравне с другими науками является важной и

---

<sup>5</sup> См.: [1; 4].

должна составлять русское историко- и памятниковедение. Определение места и времени написания памятника, чем и занимается палеография, позволяет выявить появление новых записей в певческих рукописях и изменение «почерка». Подчеркнем, что в советской музыковедческой традиции того времени изучение певческих рукописей практически не осуществлялось. Сказывалась проблема доступности рукописей и рассеянность их по различным библиотекам и отделам. Помимо этого, исследователи встречались с еще одной сложностью, связанной с неясностью расшифровки – пониманием как исполнять самые простые символы знамен. Древние авторы не считали уместным выписывать и пояснять указание – исполнять «по обычаю». По сей день этот «обычай» не может быть восстановлен. Для Бражникова опорой служили труды С.В. Смоленского<sup>6</sup> и В.М. Металлова,<sup>7</sup> посвященные изучению церковной музыки.

Все свои мысли, идеи и исследования Максим Викторович сформулировал в диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Теория древнерусской музыки (по музыкально-палеографическим материалам XV–XVIII вв.)» [7].

Позже она стала основой для фундаментальной монографии на эту тему [2]. Теоретической основой для написания «Древнерусской теории музыки» стал опыт изучения рукописей XV–XVIII веков в частности певческих «Азбук» – музыкально-теоретических руководств по чтению и пению церковных распевов. Бражников опирался на единственно сохранившуюся азбуку XV века, 42 азбуки разных годов XVI века и рукописные азбуки XVII и XVIII веков. В них давалось пояснение об исполнении

---

<sup>6</sup> Степан Васильевич Смоленский (1848-1909) – музыковед, хоровой дирижер и педагог, специалист по истории хоровой музыки. С 1901 года возглавлял Придворную певческую капеллу. В 1907 году он открыл в Петербурге частное Регентское училище для всех желающих.

<sup>7</sup> Василий Михайлович Металов (1862-1926) – музыковед-историк, профессор Московской консерватории. Преемник и продолжатель традиций С.В. Смоленского.

знамен, излагалась теория попевок и краткие сведения о деятелях в область певческого искусства. Сам Максим Викторович писал, что «в азбуках заключается вся система знаменного пения – ее только нужно найти в них, а иногда и воссоздать по отдельным разрозненным ее частям, потому что азбуки нелегко выдают свои тайны» [2, с. 23].

Помимо «Азбук» М.В. Бражников изучал теоретические труды древних распевщиков: Александра Мезенца<sup>8</sup>, Тихона Макарьевского<sup>9</sup>, Иоанникия Коренева<sup>10</sup> и Николая Дилецкого<sup>11</sup>. Эти авторы были первыми, кто предпринял попытки изложить древнерусскую музыкальную теорию, перечислить певческие символы и употребляемые в пении терминологию. Наряду с литературой о чтении и исполнении ими поднимались вопросы касавшиеся качества, характера исполнения и борьбы с «неединогласием» в церковном пении.

Особое внимание Бражников уделял изучению «Граматики мусикийской» Николая Дилецкого [8]. Этот труд имел большое значение для многих теоретических руководств второй половины XVII века. В нем, наряду с азбуками и руководствами по обучению теории знаменного пения, давались рекомендации по работе композитора с текстом, рассматривалась новая музыкально-европейская запись – ноты и сольмизационная система. Дилецкий провел параллели и сравнил «гекса-

---

<sup>8</sup> Александр Иванович Мезенец (Стремоухов) (начало XVII в., - после 1677) — монах звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря, музыкальный теоретик, один из авторов, составитель и редактор трактата «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах)».

<sup>9</sup> Тихон Макарьевский (год рождения неизвестен-1707) – русский музыкальный теоретик, историк, поэт и церковный деятель, архимандрит Троицкого Макарьевского Желтоводского монастыря (Нижегородская губерния).

<sup>10</sup> Иоанникий Трофимович Коренев (год рождения не известен-1681) – теоретик музыки, автор музыкального трактата «Мусикия», где сделал попытку проследить эволюцию музыкального письма.

<sup>11</sup> Николай Павлович Дилецкий (прим. 1630-1681) —музыкальный теоретик, композитор. Автор трактата «Мусикийская грамматика».

хорд» с построенным по согласию старинным церковным звукорядом. Также он описал три ладовых наклонения («веселое», «жалостное», «смешенное»), что сегодня равно мажорно-минорной системе. Именно этот труд можно назвать переходной точкой русского певческого искусства к гармоническому европейскому многоголосию.

Свои научные изыскания М.В. Бражников представлял на IV Международном съезде славистов в Москве (1958), и на I Международном музыковедческом конгрессе «Старинная музыка Восточной Европы» в городе Быдгощи (1966). Эти выступления еще раз позволили привлечь внимание к русской духовной музыке, певческой палеографии и открывали возможность сотрудничать с зарубежными музыковедами.

С 1969 года, после сорокалетнего перерыва Максим Викторович возобновил преподавательскую деятельность в стенах Ленинградской консерватории, где до последних дней жизни он читал курс по древнерусской музыке и палеографии.

За год до смерти М.В. Бражникова в 1972 году вышла из печати, упомянутая ранее работа – «Древнерусская теория музыки». В ней систематизируются методы расшифровки знаменной нотации, подчеркивается самобытность и глубина древнерусской музыкально-теоретической мысли, а также ставятся задачи перед будущими исследователями знаменного пения. Изучение древне-певческих рукописей и азбук позволяет проследить музыкально-теоретическую и педагогическую традиции, составить картину формирования, становление русского, национального певческого искусства. Одной из задач Бражников видел создание учебника по певческой палеографии, который должен включать в себя перечень постепенного изменения написания знамен, как это представлено в палеографических таблицах, исследующих буквы.

Попытки систематизировать особенности знаменной нотации по векам ее бытования М.В. Бражников предпринял еще в 1940-е годы в работе «Русские певческие

рукописи и русская палеография» [6]. В ней прослеживается видоизменение главного символ знаменной нотации – «крюка», который соединяет в себе две линии – тонкую вертикальную и жирную горизонтальную. По изменению размеров вертикали, степени ее наклона, угла определяются характерные особенности песнопения и непосредственно период создания певческой рукописи. Например, «крюкам» XV-XVI веков свойственен наклон вертикали вправо, а к XVII и XVIII вв. угол стыка вертикали и горизонтали из тупого становится прямым, а позже и острым. В XVIII и XIX веках знамёна в рукописях пишутся в полтора раза крупнее.

Определению более точной датировки рукописей способствуют и вводные знаки, например, «киноварные» (красные) пометы. Они возникли в XVI веке и приобрели название «указательные», так как обозначали характер исполнения тех знамен, над которыми присутствовали. В XVII веке в певческих рукописях появились нововведения – «лица», «фиты», «розводы» – специальные пометы, представляющие собой сложные обороты, зашифрованные в графические формулы. Также возникли и «степенные» пометы – указывающие точную высоту исполняемого знамени. О том, как исполнять эти особые формы знаменного напева указывалось в сборниках «фит» – «фитниках».

В результате проведенного исследования М.В. Бражников составил перечень древнерусской певческой семиографии:

1) Знаменную нотацию (столповое знамя). Основной вид музыкальной записи, на основе которого сформировались нижеперечисленные элементы.

2) Демественное знамя (демество). Возникло в конце XVI века, наибольшее распространение получило в XVII веке.

3) Путевое знамя (путь). Многоголосное песнопение, созданное в XVI веке певчими дьяками царя Ивана Грозного.

4) Казанское знамя. Изобретено русскими распевщиками с целью увековечивания взятия Казани Иваном Грозным. Насчитывает единичные памятники.

Помимо нотаций, М.В. Бражников упоминал пятилинейную «квадранную» (XVIII в.) и «круглую» – итальянскую ноту.

С появлением теоретического трактата Н. Дилецкого, практики обучения пению и перехода от одной нотации к другой (на рубеже XVII и XVIII веков), возникли примеры переплетения, смешения между собой знаменной нотации и пятилинейной, что привело к появлению двознаменника или знаменно-пятилинейной записи.

### *Заключение*

Бражников оставил немало теоретических работ, актуальность которых и сегодня не подлежит сомнению.<sup>12</sup> В них он сформулировал собственную концепцию истории древнерусского певческого искусства, разработал темы семиографии знаменного распева, знаменных партитур, теоретического руководства знаменного пения. Его работа «Лица и фиты знаменного распева» [3] стала первым в мировой музыкальной медиевистике фундаментальным исследованием мелизматического пения позднего русского средневековья.

М.В. Бражникову принадлежат расшифровки и введение в научный оборот певческих рукописей конца XVI–XVII веков, а также таких памятников древнерусской музыки, как «Фёдор Крестьянин. Стихиры» [9], «Христофор. Ключ знаменной. 1604» [11]. Расшифрованные М.В. Бражниковым древнерусские песнопения имели большую популярность и активно использовались многими композиторами.<sup>13</sup> Среди них Г.В. Свиридов,

---

<sup>12</sup> В приложении к статье мы поместили список выявленных работ Бражникова.

<sup>13</sup> Публикации расшифрованных им знаменных многоголосий, вошли в сборники «Древнерусское певческое искусство» [10] и «Новые памятники знаменного распева» [12].

А.Г. Шнитке, С.М. Слонимский, Ю.М. Буцко и др. Расшифровки в подлинном виде вошли в репертуар Республиканской капеллы А.А. Юрлова, Московского камерного хора и других советских и зарубежных хоровых коллективов.

Своими научными исследованиями М.В. Бражников привлек внимание к важности глубокого и детального изучения певческих рукописей.<sup>14</sup> Его ученики в 1993 году основали кафедру древнерусского певческого искусства в Санкт-Петербургской консерватории, которая не имеет аналогов в России и мире. Эта кафедра бережно сохраняет традиции и память о своих учителях и ежегодно проводит Международный научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения». По сей день ведет работу научно-исследовательская лаборатория русской музыкальной медиэвистики имени М.В. Бражникова. Продолжая традиции, лаборатория занимается изучением проблем древнерусского певческого искусства и распространением результатов научных исследований, развивая всероссийское и международное сотрудничество.

### **Литература**

1. Бражников М.В. Архивная обработка певческих рукописей. // Вопросы архивоведения». М., 1965. № 2. С. 50-59
2. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: 1972.
3. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева: исследование. Л.: 1984.
4. Бражников М.В. Пособие по изучению и описанию древнерусских певческих рукописей. Рукопись. Ф-283-912. ФГБУК Российский национальный музей музыки. 1944.
5. Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков: применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л., 1949.

---

<sup>14</sup> См., напр.: [5].

6. Бражников М.В. Русские певческие рукописи и русская палеография. Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы. VII т. Академия наук СССР. 1949. С. 429–454.

7. Бражников М.В. Теория древнерусской музыки: (По муз.-палеогр. материалам XV-XVIII в.); Автореферат дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения / Ин-т истории искусств. М., 1968.

8. Дилецкий Н.П. Грамматика мусикийская [Рукопись]. XVIII в. 84 л.

9. Крестьянин Ф. Стихиры / Публикация, расшифровка, предисл. и исследование М.В. Бражникова. М., 1974.

10. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

11. Христофор. Ключ знаменной, 1604 / пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М., 1983.

12. Новые памятники знаменного распева. Вып. 1: Изд. адресовано педагогам и студентам консерваторий, музыковедам и композиторам: С предисл. А., 1967.

*Приложение*

### **Выявленные теоретические труды М.В. Бражникова**

Бражников М.В. Благовещенский кондакарь: фотовоспроизведение рукописи. А., 1955.

Бражников М.В. Новые памятники знаменного распева. А., 1967.

Бражников М.В. Дневник // Труды государственного центрального Музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки: альманах. Вып. 3. М., 2007. С. 391-497.

Бражников М.В. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII веков. А., 1972.

Бражников М.В. Памятники знаменного распева. Вып. 2. А.: 1974.

Бражников М.В. Певческие рукописи собраний Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского. М.: 1960. С. 6-22.

Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков: применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. А., 1949.

Бражников М.В. Русская певческая палеография и ее актуальные задачи // Советская музыка. 1975. № 4. С. 114-119.

Бражников М.В. Русская певческая палеография. Рос. ин-т истории искусств, Санкт-Петербургская гос. консерватория. СПб., 2002.

Бражников М.В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.

Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: сб. статей. Л., 1979. С. 7-61.

Фёдор Крестьянин. Стихиры / публ., расшифровка, исслед. М.В. Бражникова. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974.

Христофор. Ключ знаменной, 1604 / пер. М. Бражникова и Г. Никишова. М., 1983.

Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9; Лица и фиты знаменного распева: исследование. Л., 1984.

Начало войны: вступление к воспоминаниям // Труды государственного центрального Музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки: альманах. Вып. 3. М., 2007. С. 526-540.

Из неизвестных писем М.В. Бражникова и В.И. Малышева и дневников // Древнерусское песнопение. Пути во времени: к 100-летию со дня рождения М.В. Бражникова: по материалам науч. конференции «Бражниковские чтения – 2002»: [сб. статей]. Вып. 1. СПб., 2004. С. 7-18.

## **М.С. Каган о месте и значении музыки в системе искусств<sup>1</sup>**

М.Е. Кожаринова

Статья посвящена труду выдающегося русского философа и культуролога Моисея Самойловича Кагана «Музыка в мире искусств». Раскрываются его взгляды на место, какое занимает музыка в системе искусств; что связывает и что разъединяет её с живописью, архитектурой и другими видами искусства.

*Ключевые слова:* философия музыки, Моисей Самойлович Каган, искусство, музыкальный язык, музыкальный образ, музыкальное творчество, мировая художественная культура

## **M.S. Kagan about the Place and Importance of Music in the System of Art**

Maria E. Kozharinova

The article is dedicated to the work of the outstanding Russian philosopher and culturologist Moisei Samoilovich Kagan «Music in the World of Arts», which reveals the question of what place music occupies in the system of arts; what connects and what separates it from painting, architecture, etc., and, finally, how the answers to these questions change throughout the development of the world artistic culture.

*Key words:* philosophy of music, Kagan, art, musical language, musical image, musical creativity, world artistic culture

### *Введение*

Вопрос о связи музыки с другими видами искусства и о целостности самой культуры волновали учёных на разных этапах развития мировой истории. Например, в

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Н.Х. Орловой.

конце XVIII века немецкие историки музыки провозглашали тезис о тождестве музыки и живописи, объясняя это тем, что как художник имеет дело с единичными цветами, так и композитор имеет дело с единичными звуками, и каждый из них находит в соединении единичного свой колорит, свою тональную систему и т.д.

А. Блок справедливо утверждал, что представители разных видов искусства не должны быть узконаправленными специалистами. Музыкант должен помнить о художнике, архитекторе и т.д., и благодаря этому образуется «мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры» [2, с. 57]. Моисей Самойлович Каган (1921-2006) вносит небольшую, но очень точную поправку в это утверждение – единство искусств и их связь с нехудожественными сферами общественной жизни, является свойством культуры, только это единство более или менее очевидно и влиятельно на разных этапах развития истории. В одной из своих работ он пишет: «музыка требует изучения на двух уровнях – специфическом и контекстном. В свою очередь, этот контекст должен рассматриваться в широком общекультурном смысле и в узком, в котором будет раскрываться связь музыки с другими видами искусства. Самая главная цель – это осмыслить художественную культуру как органическую целостность, в которой все виды искусства неразрывно связаны» [5, с. 14]. Соответственно, сущность музыки, законы её функционирования и развития можно понять, рассматривая её в системе видов искусств, которая образовалась в историческом процессе разделения художественного способа освоения мира на отдельные формы.

#### *М.С. Каган как философ культуры и искусства*

Выдающийся российский философ и культуролог Моисей Самойлович Каган родился 18 мая 1921 г. в Киеве. «В 1938—1941 гг. учился на романо-германском отделении филологического факультета Ленинградского государственного университета. В 1941 г. ушел добро-

вольцем на фронт, где он был ранен в битве за оборону Ленинграда. Впоследствии был награжден орденом Отечественной войны 1 степени, медалями «За отвагу», «За оборону Ленинграда» и рядом других. После тяжёлых военных событий работал политруком в госпитале в г. Пермь. В 1944 году вернулся в Ленинград, стал аспирантом кафедры истории искусства исторического факультета ЛГУ. С 1946 г. читал лекции по теории искусства и эстетики на искусствоведческом отделении. С тех пор преподавал в университете долгие годы на историческом факультете, а затем на философском. В 1948 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Французский реализм XVII века», с 1960 г. – доцент, с 1968 г. – профессор философского факультета, в 1966 г. – защитил докторскую диссертацию по учебному пособию «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» [1, с. 325]. Диссертация М. Кагана считается особенным событием в науке того времени: автору удалось создать первую в СССР тщательно разработанную концепцию эстетического. Она соответствовала мировому уровню разработки в этой области философии, отличалась содержательностью и отсутствием шаблонности и была много раз переиздана и переведена на разные языки мира. После прочтения этой диссертации немецкие философы провозглашали о том, что в Советском Союзе возникла эстетика мирового порядка.

Масштаб творчества М. Кагана уникален. Эстетика, философия культуры, история мировой культуры, теория деятельности – его основные сферы научной и педагогической работы. Каган высказывал мысль о том, что «главной целью его творчества являлся вопрос, что такое искусство и почему оно занимает важное место в жизни человека и общества» [1, с. 311].

В послевоенные годы, начав как искусствовед, уже «в середине 1960-х гг. вышел за рамки искусствознания и стал крупнейшим эстетиком страны, ответив на вечный вопрос, объяснив логику возникновения и своеобразия конкретных видов искусства («Морфология искусства»,

1972 г.)» [3, с. 132-134]. Известно, что эта работа вызвала неоднозначную реакцию со стороны коллег. Вскоре диапазон тем выходит за пределы эстетики, о чем свидетельствуют названия его книг: «Человеческая деятельность» (1974), «Мир общения» (1988), «Системный подход и гуманитарное знание» (1991), «Философия культуры» (1996), «Философская теория ценностей» (1997), «Эстетика как философская наука» (1997), «Введение в историю мировой культуры» в 2 томах (2000—2001), «Се человек» (2003), «Метаморфозы бытия и небытия» (2006).

Особое место в размышлениях М. Кагана занимала музыка – искусство сложное и специфическое для теоретического осмысления. «Музыка являлась постоянным лейтмотивом в работах М. Кагана, она привлекала своей технологической сложностью и возможностью перестройки отечественного музыкознания, его перехода на философские позиции. Глобальная цель всех исследований, связанных с музыкой – это повышенная ответственность за настоящее и будущее искусства и праксиологическая направленность научной мысли, свойственная Моисею Самойловичу Кагану – одному из ярко выраженных “художественных” современных философов» [4, с.160]. Важным событием стало исследование «Музыка в мире искусств», где музыкальное творчество рассматривается в контексте исторических, теоретических и синергетических связей. По словам Кагана, это исследование строится на философско-культурологическом анализе музыки, деликатном в отношении музыкознания. «Системный анализ музыки предстаёт как глубинная разработка одного из аспектов эстетической концепции, в которой ярко выражена одухотворяющая функция этой науки в мире искусств» [10, с. 326].

*Музыкальное искусство  
в философской концепции М. Кагана*

На протяжении всего развития мировой эстетической мысли исследователи видели в искусстве форму познания, язык общения, форму идеологии, способ построения идеалов и многое другое. Каждый взгляд имеет свой смысл, так как, например, в музыке органично сосуществуют и знания о человеке и мире, и разнообразные ценности, и она служит средством общения, но стоит признать, что ни одно толкование не стало общепризнанным. Это можно объяснить тем, что «искусство не подчинено достижению определённой цели, оно полифункционально, то есть содержит в себе нераздельно четыре вида деятельности – познавательную, ценностно-ориентационную, преобразовательную и художественную. Все виды деятельности выступают как разные стороны одного целого – иллюзорного воссоздания человеческого бытия в образной форме» [7, с.45]. Таким образом, художественный образ – это особый плод духовной деятельности человека, который отличается от понятий и идей в научном познании. Отличается он тем, что является одновременно и понятием, и идеей, и переживанием, и идеалом, в том числе и средством общения, так как он открыт для сотворчества воспринимающих, которые могут его интерпретировать, пережить, продолжая творческий процесс, начатый художником. Можно сделать вывод, что «искусство, рассматриваемое как уникальное тождество различных видов деятельности, не сводится ни к одному из них и становится понятным его независимость, самостоятельность и полноценность как специфического способа освоения человеком мира» [7, с.46].

Искусство становится «портретом культуры», оно «представляет» её целостное бытие, так как объединяет в себе духовное и материальное, личностное и социальное. Духовное содержание искусства должно быть материализовано, чтобы иметь возможность быть сообщённым

другим людям, в том числе, через категории пространства и времени. В этом смысле различают условно три вида искусств: пространственные – живопись, графика, архитектура; временные – музыка, искусство слова; пространственно-временные – танец, киноискусство. Такая система может вызывать споры и возражения, так как существуют разные подходы понимания времени и пространства в искусстве. Здесь и онтологический подход (реальные пространственные и временные качества); духовно-содержательный (время и пространство определяют иллюзорную художественную реальность) и рецептивно-психологический (процессы восприятия произведения искусства в пространстве и времени). Музыку можно назвать временным искусством, так как «сонорные процессы развёртываются в реальном времени, и в этих процессах движется и духовное содержание. Музыкальное произведение исчезает вместе с завершением исполнения, то есть живёт во времени. Звукозапись исполнения не останавливает мгновение, а только возвращает к уже прослушанному, в отличие от живописи. Музыка – это само время, материализованное в звуковых структурах, расчленённо-ритмизованное и становящееся ощутимым, слышимым, переживаемым и осмысляемым. Она моделирует в звуке движение времени как реальную форму жизненного процесса» [5, с. 30].

Музыканты часто говорят о существовании вертикалей и горизонталей в строении самого произведения, но такие понятия имеют переносный смысл. Пространственные характеристики в музыке можно получать ассоциативно, метафорически, так как музыка имеет способность создавать пространственные образы (например, пейзаж), но это совершенно иное, чем пространство в живописи, архитектуре, в которых оно является художественно-технологической проблемой теории этих искусств.

Музыка использует два способа формообразования – дискретный (с помощью ударных, струнно-клавишных и струнно-щипковых инструментов, так как извлечение

звука происходит методом «удара») и континуальный (с помощью голоса, духовых и струнно-смычковых инструментов). Эти способы наводят на мысль сближения музыки с пространственными искусствами, так как они пользуются дискретными формами (куб, шар, форма человеческого тела) и с пространственно-временными искусствами, так как в них образная ткань континуальная, текучая (движения человеческого тела, звуки человеческой речи). Из вышесказанного следует, что музыка использует все возможности – дискретность и континуальность, которые помогают музыке обрести особый духовно-выразительный смысл.

Музыка не может рассматриваться только в онтологической плоскости, так как чтобы звучание стало музыкой, оно должно стать особым языком, которым высказывается духовное содержание. Для того, чтобы музыка могла передать эмоцию, чувство – неизбежным видится сопоставление музыки и языка, так как именно слово является основным способом передачи содержания внутренней жизни человека. Это ведет к трактовке музыки как особого музыкального языка человеческого общения. «Музыкальная форма, как и живописная, литературная, имеет две стороны – она является и материальной конструкцией, которая несёт в себе духовное содержание, и знаковой системой, языковым выражением-передатчиком этого содержания» (нотная запись аналогична письменной фиксации речи) [5, с.45]. Если рассматривать вербальную речь как способ передачи определённой духовной информации, то, в этом случае, музыкальный язык стоит признать полноценным, при всём его своеобразии.

Можно услышать такие определения как «музыка как движущаяся архитектура» или «архитектура как окаменевшая музыка», что наводит на мысль о существовании структурного сходства музыки с архитектурой. П.И. Чайковский объяснял это тем, что сочетание линий, равновесие в эпизодах, единство основного мотива являются достоянием обоих искусств, противоположных в

способе воспроизведения красоты, но схожих в области эстетического творчества [9, с. 75].

Совершенно очевидно, что музыка обладает ограниченными изобразительными средствами, так как звуком можно изображать лишь конкретные звуковые формы бытия. Музыка способна изображать беззвучные явления, возбуждая ассоциативные связи, и это обусловлено тождеством звучания с духовными процессами, которые протекают в эмоциональном содержании человеческой психики. Понятие «изображение» здесь кристаллизуется как воспроизведение конкретных материальных предметов, их чувственно воспринимаемого облика, но нельзя соединять понятия изображения, например, в звуковой форме и в речевой форме, так как в первом случае «искусству приходится придавать материальную форму духовному процессу, у которого нет этой формы, например, чувству любви. Искусство всегда “отражает” общественное сознание, но может не “изображать” жизнь в конкретной форме. Язык музыки основывается на прямую связь слышимого с переживаемым, звучащего с эмоциональным, материального с духовным, но он не воссоздаёт жизненно реальную форму» [5, с. 57]. Музыкально-интонационные структуры значат, но не обозначают: музыкальный язык не изобразителен по своей природе, он может выразить духовный процесс, так как сама эмоциональная жизнь континуальна, а не дискретна. Эмоциональный процесс – это плавное, непрерывное перетекание одного состояния в другое, в отличие от мысли, которая скачет, а не течёт, поэтому музыкальный язык не имеет структурного деления и не существует специального «музыкального словаря». Также можно говорить в этом случае и о связи музыкального языка с хореографическим, в котором имеет место быть континуальное течение эмоций и чувств.

Музыка является одним из способов познания жизни человеческого духа, а через неё – познанием отражённого в нём мира. Ведь композитор или исполнитель стремятся к воплощению духовных процессов, которые не

свойственны лишь им, а общезначимы и глубинны для всякого. «Своеобразие познавательного содержания музыки основывается на проникновении в глубины человеческих переживаний и благодаря этому музыка владеет особенными возможностями познания духовной жизни человека, каких нет у других видов искусств. Композитор, исполнитель мыслят эмоциональными образами и чем шире музыкальное произведение, тем больше простора для передачи жизненных, философских мыслей» [4, с. 153].

М. Каган утверждает, что именно эмоциональная сфера духовной жизни человека и есть предмет познания и выражения в музыке. В этом искусстве имеет место быть и философское содержание (творчество Баха, Бетховена и др.) и ассоциативно-изобразительное (произведения эпохи романтизма, импрессионизма).

*М. Каган об изучении музыки в контексте  
художественной культуры*

Множество «социальных заказов» регулировало развитие музыки и искусства в целом, так как оно всегда было необходимо и государству, и церкви, и сфере развлечений. «Место отдельного вида искусства постоянно меняется в зависимости от того, какой социально-психологический строй в определённой культуре» [5, с.178].

М. Каган разделяет взгляды Т. Ливановой, которая, в свою очередь, утверждает, что внутри одного стиля музыка может «подчиниться», а в системе другого – выйти на первый план. Иными словами, музыка может стремиться к синтезу («малому» или «большому») или, наоборот, может тяготеть к отграничению. Например, мы часто можем встретить такие понятия как «повествовательность» в музыке или «музыкальность» в живописи – это говорит о важном явлении, о заимствовании отдельного вида искусства творческих приёмов, которые свойственны другим видам.

Искусству свойственна неравномерность развития, так как чем больше развивается и усложняется общество, тем больше мы можем наблюдать, как одни факторы выдвигают один вид творчества на первый план, а другие факторы, наоборот, отодвигают его. Своё начало художественное развитие берёт ещё в первобытный период истории культуры, когда только возникла потребность посредством художественных образов «удваивать» мир и когда искусство ещё не воспринималось как искусство, а было средством духовного общения. Был характерен художественный синкретизм – объединение разных средств в единое целое. Звуковые средства культуры играли особенно важную роль в жизни первобытных людей, потому что именно в звуках отражалось эмоциональное напряжение повседневной жизни – в криках ужаса или радости. Постепенно, благодаря обогащению выражаемых эмоций и переживаний, люди овладевают акустической сферой, организуя темпоритмически, звуковысотно, темброво, ладово. Звук из явления природы стал превращаться в феномен культуры.

Пифагор и Платон связывали музыку с эпосом: она была неотрывна от слова и жеста. И в то время считалось, что таким образом музыка обращена к людям и, в том числе, к богам и духам. В древних культурах было невозможно представить пение без слов и поэзию без напева. Музыкальные инструменты, в свою очередь, берут своё начало ещё от орудий труда. Когда они соединялись с голосом, то рождали «звуковую субстанцию, которая несла в себе большое духовное и эмоциональное содержание и уже тогда осмыслялась как важный элемент культового действия» [8, с. 365]. В этом смысле, музыку предлагается рассматривать как элемент синкретического действия, тесно связанного со словесным и жестомимическим способами художественного освоения мира.

Далее развитие культуры вело к разрушению целостности этого художественного порядка – некоторые эле-

менты отделялись и приобретали самостоятельность и эстетическую самоценность. В Средние века музыкальное творчество не выходило за пределы культовой, развлекательной и политико-организационной сфер.

В эпоху же Возрождения музыка встает на путь автономного, концертного существования. Слушание музыки становится самостоятельной, духовной деятельностью. Но переломный момент (по Т. Ливановой) наступил на рубеже XVI-XVII веков, который ярче всего отразился в рождении оперы и оратории. Музыка поднялась на высоту, на которой она не находилась в эпоху Возрождения. И лишь «в XVIII веке из равноправного партнёра музыка стала способной принять на себя ведущую роль» [8, с.378]. И Романтизм с культом человеческого «Я» становится по своей сути музыкальным типом культуры.

Процесс самоопределения музыки был очень длительным и, сложно сказать, является ли музыка обособленной абсолютно в современном мире. Культуре необходимы были и «чистая» форма музыки, и синтетические формы – музыкально-словесные, музыкально-жестовые и т.п.

Делая общий вывод, М. Каган определяет музыку как временное, неизобразительное искусство, неразрывно в большей или меньшей степени связанное с другими видами искусств. Потребность в музыке, воплощающей всю палитру человеческих чувств, эмоций, переживаний будет свойственна человеку и культуре всегда.

## Литература

1. Алексеев П.В. Философы России XIX—XX столетий: Биографии, идеи, труды. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Академический проект, 1999.
2. Блок А.А. Собр. Соч.: В 6-ти т. – Т.5. – М., 1971.
3. Закс Л.А. Великий сын Петербурга: К 85-летию Михаила Самойловича Кагана // Петербургский театральный журнал. 2006. № 44. С. 132-134.

4. К 100-летию М.С. Кагана: материалы Всероссийской научной конференции «XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы», г. Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021 / сост. С.Б. Никонova, А.Е. Радеев, Е.Н. Устюгова. СПб.: Российское эстетическое общество., 2022.

5. Каган М. С. Музыка в мире искусств: учебное пособие для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2024.

6. Каган М.С. Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988.

7. Каган М.С., Холостова Т. Культура – философия – искусство. Диалог. М., 1988.

8. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

9. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986.

10. Щербакова А.А. Музыкальное искусство в философской концепции М. Кагана // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века., Выпуск 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. СПб, 2001.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Демидова Ольга Ростиславовна*, доктор философских наук, профессор ЛГУ им. А.С. Пушкина. Санкт-Петербург, Россия.

*Olga R. Demidova*, Dr. hab., professor, Philosophy Department, Leningrad State University after A.S. Pushkin. St. Petersburg, Russia.

E-mail: ord55@mail.ru

*Кожаринова Мария Евгеньевна*, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; преподаватель (фортепиано) Детская музыкальная школа им. А.К. Глазунова,

*Maria E. Kozharinova*, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; piano teacher Glazunov music school.

E-mail: maria-mec@yandex.ru

*Меновщиков Дмитрий Михайлович*, дирижёр, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Искусство дирижирования). Санкт-Петербург - Москва, Россия.

*Dmitry M. Menovshchikov*, conductor, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (The Art of Conducting). St. Petersburg - Moscow, Russia.

E-mail: uroborusdm@hotmail.com

*Московчук Любовь Сергеевна*, кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета (ЛЭТИ). Санкт-Петербург, Россия.

*Lyubov S. Moskovchuk*, PhD, associate professor, Saint Petersburg Electrotechnical University. St. Petersburg, Russia.

E-mail: moskov4uk@yandex.ru

*Осколков Сергей Сергеевич*, пианист, композитор, соискатель Санкт-Петербургской Государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Sergey S. Oskolkov*, pianist, composer, postgraduate researcher of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia.

E-mail: oskolkov@list.ru

*Орлова Надежда Хаджимерзановна*, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник НОЦ «Гуманитарная урбанистика» Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. Санкт-Петербург; Великий Новгород, Россия.

*Nadezda H. Orlova*, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; Leading Researcher Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. St. Petersburg - Veliky Novgorod, Russia.

E-mail: [nadinor@mail.ru](mailto:nadinor@mail.ru)

*Прибылов Георгий Александрович*, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Лауреат Международных конкурсов, артист Санкт-Петербургской Академической Филармонии им. Д.Д. Шостаковича. Санкт-Петербург, Россия.

*Georgy A. Pribylov*, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Laureate of International competitions, artist of the St. Petersburg Academic Philharmonic named after D.D. Shostakovich. St. Petersburg, Russia.

E-mail: [georgijpribylov@gmail.com](mailto:georgijpribylov@gmail.com)

*Сергеева Екатерина Алексеевна*, соискатель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, заместитель директора издательства «Планта музыки», лектор «Петербург-концерта». Санкт-Петербург, Россия.

*Ekaterina A. Sergeeva*, postgraduate researcher of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (The Art of Vocal Performance), deputy director of Publishing house «Planet of music», lecturer of the Petroconcert. St. Petersburg, Russia.

E-mail: [sergeeva.ea@list.ru](mailto:sergeeva.ea@list.ru)

*Ушакова Анна*, соискатель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Anna V. Ushakova*, postgraduate researcher of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia.

E-mail: [aniytka982@mail.ru](mailto:aniytka982@mail.ru)

Периодическое научное издание

Парадигма: философско-культурологический альманах  
Выпуск 40

Главный редактор *Н. Х. Орлова*  
Компьютерная вёрстка *С. В. Мамий*  
Печатается без издательского редактирования

---

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 10.07.2024  
Формат 60×84 1/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 14,5. Заказ №

Правообладатель  
Орлова Надежда Хаджимерзановна  
Номер договора РИНЦ 131-03/2016  
Email: [paradigmaspb@yandex.ru](mailto:paradigmaspb@yandex.ru)

---

Типография ООО «Сборка»  
199007, С.-Петербург, наб. Обводного канала, д.64, к.2  
Тел.: +7(812)6424344