

# **ПАРАДИГМА**

*Философско-культурологический альманах*

**Издаётся с 2005 года**

## **ВЫПУСК 39**

**Санкт-Петербург  
2023**

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. 39 / Главный редактор Н. Х. Орлова. СПб., 2023. 184 с.  
ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2023  
© Н. Х. Орлова, 2023

## 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.

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

# CONTENT

## HISTORY OF PHILOSOPHY

(ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ)

|   |    |
|---|----|
| <i>Профессор Е.А. Бобров. Кант: философский этюд .....</i>                  | 7  |
| <i>Professor E.A. Bobrov. Kant: a philosophical study</i>                   |    |
| <i>Орлова Н.Х. Евгений Александрович Бобров (1867-1933)...</i>              | 18 |
| <i>Nadezda Kh. Orlova. Evgeny Alexandrovich Bobrov (1867-1933)</i>          |    |
| <i>Осколков С.С. О религиозной философии Сёрена Кьеркегора</i>              | 26 |
| <i>Sergei S. Oskolkov. On the Religious Philosophy of Søren Kierkegaard</i> |    |
| <i>Брагинская А. Д. И вновь о человеке играющем.....</i>                    | 39 |
| <i>Anna D. Braginskaiа. And Again, on the Person at Play</i>                |    |

## ТЕХТ AND CONTEXT

(ТЕКСТ И КОНТЕКСТ)

|   |    |
|---|----|
| <i>Михаленко Н.В. Принципы подготовки агитационных плакатов Первой мировой войны .....</i>                          | 53 |
| <i>Natalia V. Mikhailenko. Principles for Crafting Propaganda Posters in the First World War</i>                    |    |
| <i>Воронцова Г. Н. Военные очерки А. Н. Толстого 1914 года в оценке русской критики.....</i>                        | 61 |
| <i>Galina N. Vorontsova. Russian Critical Responses to A. N. Tolstoy's 1914 Military Essays</i>                     |    |
| <i>Мантет Д. «Уроки для 'Орли»: Опыт перевода русского текста о творчестве для англоязычной аудитории.....</i>      | 72 |
| <i>James Manteith. Lessons for 'Orly: Translating a Russian Text on Creativity for an English-Language Audience</i> |    |

## **STUDIES OF CULTURE AND ART**

### **(ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА)**

- Флеер О.Г.* История оперетты «Раскинулось море широко»: из блокадного Ленинграда в современный Петербург..... 86  
*Oleg G. Fleyer.* The History of the Operetta *The Sea Spread Wide*: From Besieged Leningrad to Modern Petersburg
- Пенькова М.А.* Игры звука и беззвучия в пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад»..... 110  
*Maria A. Penkova.* Games of Sound and Soundlessness in Chekhov's Play *The Cherry Orchard*
- Кравченко К.А., Московчук Л.С.* Традиции и современность в региональном кинематографе (на примере женских образов)..... 120  
*Karolina A. Kravchenko, Lyubov S. Moskovchuk.* Traditions and Modernity in Regional Cinema (Based on the Example of Women's Images)

## **HISTORY OF MUSIC**

### **(ИСТОРИЯ МУЗЫКИ)**

- Ушакова А.В.* Творческое наследие Алексея Фёдоровича Львова ..... 127  
*Anna V. Ushakova.* The Biography and Legacy of Alexey Fedorovich Lvov
- Сергеева Е.А.* К вопросу о (не)возможности строгого определения камерного пения..... 151  
*Ekaterina A. Sergeeva.* On the (Im)possibility of an Exact Definition of Chamber Singing
- Тиунов А.А.* Проблема семантического насыщения в минимализме на примере оперы Ф. Гласса «Сатьяграха»..... 170  
*Artem A. Tiunov.* P. Glass's Opera *Satyagraha*: The Problem of Semantic Satiation in Minimalism

## **INFORMATION ABOUT AUTHORS**

- (СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ)**..... 180

# ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

## Кант: философский этюд<sup>1</sup>

## Kant: A Philosophical Study<sup>2</sup>

Профессор Е.А. Бобров  
Professor E.A. Bobrov

Следующие ниже строки, само собою, разумеется, не имеют и малейшего притязания исчерпать всё то содержание, которого доселе не успели исчерпать написанные уже библиотеки Kantiana. Как и в первых этюдах, цель этого этюда – лишь толково изложить соответственные места первоисточников и предложить несколько критических замечаний. Сам Кант, как известно, признавал глубокое на него влияние Юма и отчасти Лейбница; но, к сожалению, до сих пор нет ещё специальных монографий, которые фактически выяснили бы меру влияния того и другого на Канта. Как мы видели уже выше, основателем критического направления в философии, в строгом смысле, нужно признать Декарта; первые же начатки критицизма, если угодно, можно видеть и у греков, у Платона, у Парменида, даже Гераклита. Ещё древнейшие греки искали знания, критически проверенного и учили не доверять познанию внешними

---

<sup>1</sup> (от ред.) Критический этюд о Канте профессора Варшавского Императорского университета Е. Боброва подготовлен к публикации Н.Х. Орловой по тексту: Профессор Е.А. Бобров. Кант // Философские этюды. I-IV. Варшава, 1911. С.51-60. Ниже публикуется биографический очерк о Е.А. Боброве.

<sup>2</sup> A critical study on Kant by Professor E. Bobrov of the Warsaw Imperial University has been prepared for publication by N.Kh. Orlova according to the text: Professor E.A. Bobrov. Kant // Philosophical studies. I-IV. Warsaw, 1911. p.51-60. A biographical essay about E.A. Bobrov is published below.

чувствами. Платонов диалог «Теэтет»<sup>3</sup> даёт уже критику сенсуализма, то есть того философского направления в теории познания, которое строит познание мира на одних лишь показаниях внешних чувств. Дорогу для построения критического мировоззрения очистил Декарт своим полным и абсолютным сомнением не только относительно качеств внешних вещей, но и самого бытия внешнего мира. Он же создаёт и основу для построения нового критического мировоззрения, заложив его первый камень, в виде неподлежащего никакому сомнению факта непосредственного самосознания или сознания своего «я», которое, как мы выше усмотрели, является в метафизике индивидуальной субстанцией. Преемник Декарта по критической работе, Локк уже прямо формулировал задачу «Критики чистого разума», почти в тех же самых выражениях: задача философии, по его мнению, состоит в том, чтобы определить границы, объем, происхождение и достоверность нашего знания. Беркли понял призрачность материи. Лейбниц уже признал пространство и время только порядковыми формами вещей, а не реальными предметами. Юм попытался усомниться в существовании причинности и самого «я», как особого элемента сознания.

Итак, дорога к вопросу, которым занимался Кант, была подготовлена, и задача его не была абсолютно нова. Что же именно дал Кант? Теория познания, преимущественно, изложена Кантом в его «Критике чистого разума».<sup>4</sup> Особенное значение в данном случае имеет в ней

---

<sup>3</sup> (от ред.) «Теэтет» (греч. Θεαιτητος) — сократический диалог Платона, посвящённый природе знания. Написан приблизительно в 369 до н. э. В диалоге Сократ и Теэтет обсуждают три определения знания: знание как чувственное восприятие, знание как «правильное мнение» и, наконец, знание как «правильное мнение с объяснением». Каждое из этих определений оказывается неудовлетворительным.

<sup>4</sup> (от ред.) Согласно каталогам РНБ, Кант в переводах на русском языке был доступен русскому читателю ещё при жизни философа. См.: Кант И. Кантово основание для метафизики нравов / С немецкого языка переведённое Яковом Рубаном. Николаев: в типографии Черноморского штурманского училища, 1803. Что касается «Критики

отдел трансцендентальной эстетики, т.е. учение о познании внешнего мира. Здесь Кант учит, что пространство и время не имеют существования вне познающего субъекта, а суть только априорные формы нашей интуиции. Этим определяется значение их в процессе познания. Кант различает два рода суждений: синтетические, которые расширяют человеческое знание, и аналитические, которые служат только для разъяснения понятий; «все тела протяжённы» - это аналитическое суждение, а: «все тела тяжелы» - синтетическое. Понятие тяжести ведь не заключается в понятии тела, а есть результат нашего опыта.

Главный вопрос, занимающий Канта, это вопрос, существуют ли априорные синтетические суждения, которые не проистекали бы из опыта, и как они возможны. Априорность и интуитивность пространства и времени делают возможным учение о синтетических априорных суждениях, каковы суждения математические. Пространство и время суть только представления, всегда находящиеся в нас; следовательно, пространство и время суть условия опыта. Без них опыт был бы невозможен. Критика Канта пользуется методом, который он называет трансцендентальным. Кант протестует против методов метафизического и психологического. Нужно ведь объяснить познание, а не ограничиваться одним лишь психологическим описанием его происхождения. Нужно основать новую науку о познании. Стремиться познать то, что лежит по ту сторону опыта и недоступно нашему познанию, - это было бы трансцендентное употребление разума, запрещаемое критической философией, позволяющей одно только трансцендентальное применение разума, при котором познание объясняется из условий, данных не эмпирическим путём.

---

чистого разума», то в каталогах РНБ самое первое издание на русском языке представлено 1867 годом. См.: Кант И. Критика чистого разума / Пер. [и предисл.] М. Владиславлева, доц. философии в С.-Петербург. ун-те. СПб.: тип. Н. Тиблена и комп., 1867.

Для понимания Канта нужно различать и помнить троякое: 1) вещь в себе, Ding an sich,<sup>5</sup> которая никогда не может быть познана, 2) явления, которые могут быть предметом нашего познания, 3) наши представления о явлениях, т.е. то, что фактически имеется в нашем эмпирическом сознании.

Таков в общих чертах исходный пункт Канта. Рассмотрим вкратце его систему и слегка очертим его так называемую «архитектонику». По Канту, все аналитические суждения априорны, а все эмпирические и апостериорные суждения синтетичны. Достоверность свойственна только априорным суждениям, апостериорные же имеют только субъективное значение. Поэтому то весь вопрос и заключается в том, возможны ли априорные синтетические суждения – и мы знаем, что такие суждения имеются в математике. На них же основано естествознание, как полагает Кант. Но они же – возможны в метафизике – и если возможны, то как? Сообразно с этим, и делится начало «Критики чистого разума» на 1) трансцендентальную эстетику, 2) трансцендентальную аналитику и 3) трансцендентальную диалектику с методологией. Аналитика же и диалектика с методологией вместе составляют собою логику, т.е. критику способности мышления.

Результаты Канта сводятся к следующему. Математика возможная потому, что имеются априорная интуиция; естествознание возможно потому, что существуют априорные понятия – категории и основоположения. Метафизика была возможна потому, что есть идеи – понятия разума, - (неправильно!) выводящие нас за пределы опыта, но она невозможна, как выясняет Кант, потому что категории применимы будто бы только в пределах опыта, а мыслимые в идеях предметы не даны

---

<sup>5</sup> (от ред.) «Вещь в себе» (нем. Ding an sich); также «вещь сама по себе» (Ding an sich selbst) - одно из центральных понятий философии Канта. Термин имел достаточно широкое хождение и до Канта, в том числе в школе Х. фон Вольфа. См.: Ойзерман Т.И. Вещь в себе // Новая философская энциклопедия. М., 2010.

чувственно. Метафизика в смысле познания вещей в себе немыслима и допустима лишь, как метафизика природы (совокупности явлений), и как метафизика познания, т.е. критика разума.

Мы видим у Канта гносеологию двух родов очевидно знания, которое признаёт, во-первых: данные чувственных ощущений, и во-вторых: категории или формы, прилагаемые к чувственным данным. Такая гносеология, разумеется, известна была многим ещё до Канта, напр., Аристотелю. Как же прилагает сам Кант категории к чувственным ощущениям, и каковы же именно эти категории?

Ощущения размещаются в пространстве и времени и таким образом они становятся интуицией. Для того, чтобы произошёл из них опыт, необходимо ещё понятие. Познание возникает из соединения чувственности и рассудка. Чувственность может только воспринимать, рассудок же в состоянии только мыслить. Чувственность даёт разнообразие, которое нужно связать, а рассудок даёт единство, которое связывает. Разнообразие чувственных ощущений, приведённое в порядок формами пространства и времени, объединяется в единстве понятия. Чистые понятия или категории указаны Кантом в таблице форм суждений.

Суждения разделяются:

- 1) по количеству: на общие, частные, единичные.
- 2) по качеству: утвердительные, отрицательные, бесконечные
- 3) по отношению: категорические, гипотетические, разделительные.
- 4) по модальности: проблематические, ассерторические, аподиктические.

Этим двенадцати формам суждений соответствует столько же категорий:

- 1) единичное,  
множество,  
всеобщее.
- 2) действительное,  
отрицание,  
ограничение.
- 3) субстанция и инхеренция,  
причинность и зависимость,  
общность и взаимодействие.
- 4) возможность и невозможность,  
бытие и небытие,  
необходимость и случайность.

Только через эти категории возможен опыт с соблюдением форм мышления, т.е. только через них можно мыслить предметы. На этом основывается объективное знание понятий нашего рассудка. Деятельность рассудка есть соединение, и ничего нельзя себе представить соединённым в объекте, чего мы раньше не соединили рассудком. Всякое же соединение предполагает три понятия: 1) разнообразные элементы, 2) самое объединение их, 3) получившееся единство, которое бывает двояким: объективное единство предмета и субъективное единство сознания.

Самое соединение бывает трех родов: синтез собирания – аппрехензия,<sup>6</sup> синтез воспроизведения – репродукция, синтез признания – рекогниция.<sup>7</sup> При мышлении мы воспринимаем разнообразные представления, удерживаем прошлое, или воспроизводим его и так же сознаем, что мыслимое теперь, было некогда мыслимо нами раньше. Соединяющая деятельность рассудка обусловливается единством трансцендентальной апперцеп-

---

<sup>6</sup> (от ред.) Гуссерль вводил «аппрехензию», которая является пониманием по аналогии с собой («он – это я там», вчувствование).

<sup>7</sup> (от ред.) *recognitio* (лат.) – обозрение, узнавание, признание достоверности чего-либо, подтверждение этой достоверности.

ции, т.е. все представления, чтобы стать нашими, должны сопровождаться в нашем уме суждением: я мыслю.

Во внутреннем потоке сознания, по мнению Канта, нет никакого пребывающего «я» или субъекта, *Selbst*, и требующее единство неизменяемого сознания есть условие возможности опыта. Этого учения о «я» или самосознании Кант касается ещё в трансцендентальной диалектике, а именно в паралогизмах рациональной психологии, где он говорит, что «я», которое сопровождает и связывает все свои представления и составляет субъект всех своих суждений, есть предпосылка всякого знания и, - следовательно, само не может быть предметом познания. Кант протестует против того, чтобы на место логического субъекта подставлять реальную мыслящую субстанцию и видит в этом крупную ошибку рациональной психологии Вольфовой школы.<sup>8</sup>

Все выводы вольфовцев относительно души при такой постановке страдают, по Канту, *quaternion terminorum*<sup>9</sup> и ошибочны. Ко внутренним явлениям необходимо присоединять мысль о единстве моего «я», но нельзя рассматривать *идею души*, как познаваемую вещь; чтобы приложить к душе категорию субстанции, полагает Кант, нужно было бы в интуиции (другими словами: во внешнем мире) отвести место постоянное, соответствующее ей, но ничего подобного в наших вос-

---

<sup>8</sup> (от ред.) Вольфианство — философская школа, основателем которой был Христиан Вольф (1679-1754), родоначальник философского просвещения в Германии. До второй половины XVIII в. вольфианство было самой влиятельной философской школой в Германии. Вольфовская школа — группа немецких философов, сторонников рационалистической метафизики Хр. Вольфа. Среди них: Г.Б. Бильфингер (1693–1750), Л.Ф. Тюммиг (1697–1728), И.Хр. Готтшед (1700–1776), Ф.Хр. Баумейстер (1707–1762), М. Кнутцен (1713–1751), А.Г. Баумгартен (1714–1762), Г.Ф. Мейер (1718–1777), И.А. Эберхард (1738–1809). См.: В.А. Жучков. Вольфовская школа // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. 2816 с.

<sup>9</sup> *quaternion terminorum* (лат.) — учетверение терминов. Нарушение логического правила, согласно которому в силлогизме должно быть не больше и не меньше трёх терминов.

приятных найти нельзя. Итак, Кант хочет искать свою собственную душу во внешнем мире и, понятно, там её не находит; субстанция у него может быть применима лишь ко внешним вещам – и кажется, в этом отношении он даже не подозревает всей величины фатальной своей ошибки.

Те изобретения Канта, которые особенно высоко ставятся ему в заслугу его последователями, – субъективность форм пространства и времени и деление суждений на аналитические и синтетические – были уже в основе своей известны гениальному Лейбницу.

Бесспорно принадлежит Канту его хитрая, замысловатая и причудливая «архитектоника».<sup>10</sup> Но она страдает очевидным схоластицизмом и не имеет научного значения.

Существенным недостатком системы Канта является её крайняя шаткость, совершенная неустановленность его воззрений: даже по основным пунктам он вечно колебался – даже по таким вопросам, как проблема внешнего мира. Два, вышедшие при его жизни издания «Критики чистого разума» наглядно показывают, как мало отдавал себе Кант отчёт по этому главнейшему пункту критического мировоззрения: во втором издании он обрушивается с полемикой на Беркли,<sup>11</sup> опасаясь,

---

<sup>10</sup> (от ред.) Кант разъясняет понятие архитектоники в третьей главе своей «Критики...»: «Под архитектоникой я разумею искусство построения системы. Так как обыденное знание именно лишь благодаря систематическому единству становится наукой, т.е. из простого агрегата знаний превращается в систему, то архитектоника есть учение о научной стороне наших знаний вообще, и, следовательно, она необходимо входит в учение о методе». См.: Иммануил Кант. Глава III. Архитектоника чистого разума // Критика чистого разума.

<sup>11</sup> (от ред.) Об этом читаем, например, у Б.Э. Быховского (1901-1980): «Кантовское “Опровержение идеализма” во втором издании “Критики чистого разума” — это критика берклианского идеалистического монизма с дуалистической позиции. Для Канта идеализм Беркли — “догматический”, “мистический и мечтательный”. При всей своей непознаваемости вещи в себе, аффицирующие нашу чувственность, преграждают путь к феноменализму. Отвергая с помощью рационалистических доводов сенсуалистическую односторонность Беркли,

как бы и его самого, подобно Беркли, не сочли за «идеалиста», т.е. сомневающегося в наличии внешнего материального мира, хотя его читателю все-таки до самого конца остаётся неизвестным, почему мы обязаны верить в существование за пределами нашего сознания какой-то ещё материи...

Кант хотел в своей гносеологии дать синтез двух основных направлений этой науки – чисто эмпирического – с его источником познания, «опытом» (причём, не смотря на то, что был у него предшественником Локк со своим различием опыта внутреннего и внешнего, Кант впал в сенсуализм и под опытом вообще хотел разуметь один лишь опыт *внешний*) и – строгого греческого идеализма с его рациональным познанием, с его логическими категориями. Кант плохо знал историю философии, почти совсем не знал греков и упустил из виду Аристотеля, давным-давно с изумительной гениальностью и остроумием разрешившего эту задачу сочетания идеализма с безграничной эмпирией<sup>12</sup>.

---

Кант в то же время сближается с высказываниями французских материалистов, когда пишет, что “нельзя не признать скандалом для философии и общечеловеческого разума необходимость принимать лишь на веру существование вещей вне нас”. То, что у французских философов было следствием ограниченности, представляемой ими созерцательной формы материализма, для Канта является принципиальным выражением его агностицизма». См.: Быховский Б.Э. Критика берклианства справа и слева // Быховский Б.Э. Джордж Беркли. М., 1970. С.144-145.

<sup>12</sup> Об Аристотеле, как великом представителе эмпирии, см. нашу книжку «Логика Аристотеля». Со слов Милля и других у нас все ещё твердят, что де Аристотель представитель одной дедуктивной логики – и только! Совершенно упускают из вида, что Аристотель не только теоретический создатель удивительных теорий индукции – и особенно абстракций (где в противность своему учителю Платону Аристотель указывает, что общие идеи (роды) мы можем понять лишь через внешний мир и тем побудить их, от века лежащие в нашем разуме, - заставить нашу душу вспомнить их), но даже и то, что Аристотель и практически, в своей собственной научной деятельности был величайшим представителем эмпирии, изучения конкретных фактов и в области естествознания, и в истории, и в политике – даже в поэтике, риторике и психологии...

Внешний мир, наличие которого у якобы «критического» Канта признается неизвестно на каком основании, объявлен им за непознаваемый. Почему же? Кант утверждает, что ощущения, которые одни только и могли бы дать нам какое бы то ни было познание о внешнем мире, что-нибудь о нем поведать моему «я», - есть только моё субъективное состояние. Но и это предвосхитил у Канта Декарт, показав, что ощущения могут трактоваться только, как чисто психические величины, как изменения моего сознания, безотносительно к внешним вещам и безо всякого им соответствия или связи с ними.

Исходя из этой идеи, Кант и проводит различие между ноуменом и феноменом, между Ding an sich, непознаваемой в своей собственной сущности, какова она есть на самом деле, и между пустым, субъективным призраком Schein.

Проводя это различие эмпирического и сверхэмпирического, доступного опыту и недоступного для познания вообще, Кант не удержался на нём, а сделал ещё одну ошибку, удивительную и грандиозную.

Совершенно произвольно переносит Кант это различие из области внешнего мира и в мир внутренний, на мир сознания – и вот между эмпирическими данными одного и того же сознания возникает как бы некая искусственная перегородка, воздвигается какой-то непреодолимый забор. Внутри человеческой души образуется, по Канту, какое-то «вне» - область сознания, совсем недоступная для того же самого сознания, получается непознаваемость человеческой души. А как следствие этой недопустительной аналогии понятие бытия у Канта остаётся совершенно смутным и невыработанным.

Субстанция у Канта есть только внешняя вещь в себе; а то, что и моё «я» тоже есть субстанция, это для Канта остаётся непостижимым, об этом он даже и не догадывается. Единство самосознания, живое индивидуальное «я», непосредственный центральный пункт сознания, впервые обретенный Декартом, - этого то Кант не заметил! Кант даже не сумел различить две совсем разные

вещи – а именно: живое, эмпирическое моё «я» - с одной стороны, - а с другой – теоретическое понятие, абстрактную величину – *понятие* единства сознания, трансцендентальное единство апперцепции. «Я» живое и понятие «я» у Канта смешиваются.

Общая ошибка Канта в том, что он задумал отступить от исторического, прямого и простого пути, от той естественной трактовки психологических проблем, как она начата и продолжаема у Декарта, Лейбница и англичан. Кант явился жесточайшим противником психологического метода разработки гносеологических вопросов, хотя именно психология-то и была наиболее ценным приобретением новой, критической философии, - критической, начатой не Кантом, а ещё Декартом.

Неопределённость точки зрения Канта привела к тому, что критицизм, даже и в том извращённом виде, какой мы имеем у Канта, у ближайших же его преемников, Фихте, Шеллинга и Гегеля совсем утратился. Один лишь Шопенгауэр в первой, по крайней мере, половине своей системы воспринял критические моменты из мировоззрения Канта.

Другим непростительным грехом было, как мы уже сказали, игнорирование Кантом греческой философии, особенно Аристотеля, который в данном случае, при желании примирить идеализм с эмпиризмом, мог бы оказать драгоценные услуги. Кант не признавал, что «Органон» Аристотеля был первой и более удачной, нежели Кантов опыт, - «Критикой чистого разума».

## **Евгений Александрович Бобров (1867—1933)**

Н. Х. Орлова

В статье приводятся биографические сведения о фигуре блестящего университетского педагога, философа, литературоведа, многие годы жизни которого были связаны с Варшавским Императорским университетом. Кратко перечисляются основные этапы становления Е.А. Боброва как философа. Подчёркиваются его заслуги, как педагога, внёсшего вклад в развитие университетской философии. Служению философии и своим ученикам он остался верен и после эвакуации Варшавского университета в 1915 году в город Ростов-на-Дону.

*Ключевые слова:* Евгений Александрович Бобров, Варшавский Императорский университет, университетская философия, Высшие женские курсы

## **Evgeny Alexandrovich Bobrov (1867—1933)**

Nadezda Kh. Orlova

The article provides biographical information about a brilliant university teacher, philosopher, and literary critic, whose many years of life were associated with Warsaw Imperial University. The main stages of E.A. Bobrov's formation as a philosopher are briefly listed. Emphasis is given to his merits as a teacher who contributed to the development of university philosophy. He remained faithful to the service of philosophy and his students even after Warsaw University's 1915 evacuation to the city of Rostov-on-Don.

*Keywords:* Evgeny Alexandrovich Bobrov, Warsaw Imperial University, university philosophy, Higher Women's

В «Большой энциклопедии» Южакова [6, с.350] его называют философом, а в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона – писателем [15, с.277].

Попасть в главные энциклопедии России того времени - это была большая честь, а попать в них будучи совсем молодым учёным - вдвойне.

Евгений Александрович Бобров родился 24 января (5 февраля) 1867 года в Риге (ныне столица Латвии). Родился в семье простого землемера, но корни его отца уходили к потомственным иконописцам. Родители способствовали образованию сына и не препятствовали его решению учиться филологии и философии. Сначала Бобров учился в Императорском Казанском, затем в Императорском Дерптском университете (Юрьевском, Тартуском),<sup>1</sup> который окончил по историко-филологическому и философскому отделениям. Своим первым и главным учителем всю жизнь считал философа-идеалиста профессора Густава Тейхмюллера (1832-1888), лекции которого слушал в годы учёбы.

За Бобровым числятся несколько диссертаций, которые он защитил: в 1889 году под руководством славянофила профессора русской словесности Павла Александровича Висковатова (1842-1905) защитил диссертацию на степень кандидата русской словесности о творчестве русского философа, поэта романтического направления Дмитрия Владимировича Веневитинова (1805-1827); в 1890 году стал кандидатом философии за диссертацию «Beitrage zur personalistischen Gezellshaftslehre/ Speculative Forlesungen» («К персоналистическому учению об обществе. Спекулятивное прочтение»); также в 1895 году защитил магистерскую диссертацию — «Отношение искусства к науке и нравственности» [3]. С 1890 года он был принят в члены Московского психологического общества.

Свою первую научную работу Е. А. Бобров опубликовал в 21 год, а уже в 29 лет стал экстраординарным профессором Казанского университета. В старых рос-

---

<sup>1</sup> Императорский Дерптский университет в 1893 году был переименован в Императорский Юрьевский университет, а после революции стал именоваться Тартуским.

сийских университетах на эту должность брали учёных сверх штата, учитывая их яркие, выдающиеся способности. Вообще это был весьма одарённый и плодотворный мыслитель. Ему принадлежит более сотни публикаций: статей, монографий, учебников.

Собственную систему взглядов Евгений Александрович называл «критическим индивидуализмом», в основе которого идея личности как координация функций между собой и с «я». И в этом смысле Вселенная есть координация существ между собой и с Богом [1]. Понятие бытия координального считается философским открытием Боброва, который добавил его к трём уровням бытия Тейхмюллера – идеальному, реальному, субстанциальному. Идеи персонализма будут развиваться в эмиграции философами Бердяевым и Шестовым, Лосским и С. Булгаковым. Бобров обладал колоссальной работоспособностью и талантом к систематизации: среди его трудов – фундаментальный шеститомник по истории русской философии [4] и четырёхтомник по истории литературы XIX в. [2]. Он также был замечательным переводчиком; ему принадлежит перевод на русский язык «Монадологии» Г. Лейбница [5].

Его преподавательская биография была связана с тремя Императорскими университетами: Юрьевским (1893–1996), Казанским (1896–1903) и Варшавским (1903–1917)<sup>2</sup>. Профессор Бобров сохранил верность Варшавскому университету и в Ростовский период, когда после революции 1917 года тот был преобразован в Донской, а затем Северо-Кавказский университет. Известно, что Боброву одному из немногих удалось вывезти с собой из Варшавы свою библиотеку. Для профессоров того времени это было самое главное богатство.

---

<sup>2</sup> Его коллегой по Варшавскому университету был некоторое время правовед Александр Львович Блок (1852-1909) - отец поэта Александра Блока (1880-1921); с ним Боброву довелось и лично встретиться, когда поэт приезжал в Варшаву на похороны отца.

С Донским (Северо-Кавказским) университетом были связаны все последующие годы жизни Евгения Александровича до самой смерти. Кстати, в молодом Советском государстве Е.А. Бобров был одним из первых, кто получил звание заслуженного профессора.

Евгений Александрович Бобров был гением университетской педагогики. Он всю жизнь служил философии и своим ученикам. В своей анкете уже на закате жизни на вопрос «Имеете ли учеников?» он написал: «Я имею много учеников. <...> Приготовил ряд специалистов по философии – проф. Ягодинского, проф. Маковельского, проф. Н. Н. Сретенского, д-ра Вонсика, П. А. Боковнева и др. <...> Моё увлечение специально Аристотелем перешло к доктору В.А. Вонсику, написавшему очень дельную книгу на польском языке о категориях Аристотеля» [7, л.13].

Конечно, список тех, кому он более чем 30 лет своего профессорства прививал любовь к философии, намного больше. И в этом списке, уверены, было немало женских имён. Профессор Бобров был причастен к развитию высшего женского образования в Императорской России.<sup>3</sup> С самого основания Варшавских высших женских курсов при Варшавском Императорском университете, он читал на них философские дисциплины.<sup>4</sup> К сожалению, мы можем привести имена только первых выпускниц Варшавских ВЖК, благодаря сохранившимся отчётам об этом выпуске.<sup>5</sup> В 1914 году были удостоены аттестатов по историко-филологическому ф-ту Варшавских Высших женских курсов: Альпер Матильда, Байдинская (ур. Ситкевич) Людмила, Вильдерман (Шерешевская) София, Гаврилова (Яскевич) Мария, Гамерлинская Мария, Голубкина Мария, Граева Малка, Гурская Зинаида (Гурьева), Директорович Либа, Донхин Лидия, Жданова

---

<sup>3</sup> О роли университетских профессоров в истории открытия ВЖК при Императорских университетах см.: [8; 9; 10; 11].

<sup>4</sup> О Варшавских Высших женских курсах см.: [12].

<sup>5</sup> См.: [13].

Ольга, Зельманс Дайха (Даша), Зубатова Ольга, Кауфман Роха-Лея, Кеппе Янина Марния, Кривошеина Ирина, Ландина Елена, Ленчевская Мария (Каффка), Листовская Анна (Яскевич), Макарова Екатерина (Этель), Михаловская Любовь, Моисеева Александра, Нарбут Мария (Дзевчупольская), Недумова Мария, Потемкина Софья, Потомина Мария, Рабинович Геня, Рубан Анна, Рукач Неонила (Подольская), Спиридонова Ольга, Трейвиш Сарра, Федорова Юлия, Федотова Антонина, Фиренкранц Мария, Ходжаева Мариам, Чмыхова Ольга (Жирнова), Шегринская Надежда, Ясинская Галина (Белопольская), Ящинская Вера.

Как сложилась судьба этих пионерок, нам неизвестно. В 1914 г. началась Первая мировая война. Согласно данным «Справочника об эвакуированных...» [14, с.10], который содержал сведения, поступившие до 15 декабря 1915 г., Варшавский университет и Варшавские Высшие женские курсы были эвакуированы вместе с канцелярией в город Ростов-на-Дону.

К сожалению, прервалась традиция публикации ежегодных отчётов о деятельности высших женских курсов, которые позволили бы проследить, как в дальнейшем, уже в ростовский период преподавалась философия для курсисток и связал ли кто-нибудь из них свою жизнь с философией или в целом, с научной деятельностью. Уверены, что архивные исследования в этом направлении позволят не только ответить на эти вопросы, но и сделать интересные открытия. А история Варшавских Высших женских курсов после революции 1917 в прежнем варианте завершилась. Ещё летом 1916 года в проекте нового устава они именовались уже как Донские Высшие женские курсы. А позже, когда женщины получали равные права на высшее университетское образование, женские курсы сливались с университетами. Так произошло и с Варшавскими (Донскими).

Биография Евгения Александровича Боброва удивительна. По ней прошли бурные события войн и революций. О самом себе он написал скромно, что всю свою

жизнь искал, и школы своей не создал. В автобиографической анкете на вопрос – «К какой школе принадлежит» – он пишет о себе так: «От человека, вступившего в 35-й год своей научной деятельности, естественно было бы спросить, какую школу он сам создал в науке. К сожалению, мне не удалось создать своей школы, как мечтает всякий научный начинающий деятель. Но и свои направления я менял, находясь до сих пор в периоде тяжких исканий и непрерывной эволюции взглядов. В начале своего студенчества ревностный специалист-утопист, я зачитывался в подлинниках Фурье, «Утопией» Т. Мора, «Государством» Платона, потом под влиянием своего Дерптского учителя Густава Тейхмюллера, я перешёл к философии критического индивидуализма, характериз�емого именами Декарта, Лейбница, Юма, отчасти Канта. Потом во мне произошёл перелом, я не видел исхода либо от солипсизма, либо от предустановленной гармонии, и впал в скептицизм; тогда я усердно принялся за чисто фактические работы по истории культуры и литературы, преимущественно, русской, и написал в этой области (включая и архивные работы) очень много; писал и по истории русской революции и эмиграции (о Кара-Козове, Худякове, Блюммере, Печорине, о декабристах и т.д. и др.); к старости стали оживать социалистические традиции юности, правда, в расширенном объёме, включал уже и научный марксистский социализм.

В молодости я читал в подлиннике Маркса «Капитал», «Критику пол[итической] экон[омики]», «Нищету философии», но марксистом не сделался, ибо стоял за русскую общину и не соглашался на её упразднение, а тем менее мог видеть в её разложении радостный симптом; впрочем, ведь и сами Маркс с Энгельсом отзывались о русской общине уклончиво. Теперь именно после моих исторических работ для меня стала, наконец, ясна в общих линиях правильность экономического материализма и принципа классово́й борьбы; это я теперь осознал на конкретном историческом материале. Что касается

моей специальности, то расположить всю историю философ[ии] по схеме экон[омического] материализма до сих пор мне ещё не удалось, да и никто ещё этого не провёл всецело» [7, лл.11об-13об.].

Эти строки были написаны Евгением Александровичем Бобровым в 1930-е годы. Написаны они человеком, сделавшим к тому времени много значимого и для истории философии, и для развития университетского образования.

### Литература

1. Бобров Е.А. Бытие индивидуальное и бытие координальное. Юрьев: тип. Германа, 1900.
2. Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX в.: Материалы исслед. и заметки. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1902.
3. Бобров Е.А. Отношение искусства к науке и нравственности: Дис. на степ. магистра философии Евгения Боброва. Юрьев: печ. К. Матисена, 1895.
4. Бобров Е.А. Философия в России: Материалы, исслед. и заметки. Вып. 1-6. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1899-1902.
5. Бобров Е.А. Этюды по метафизике Лейбница. Варшава: [изд. авт.], 1905.
6. Большая энциклопедия: словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / под ред. С. Н. Южакова [и др.]. Санкт-Петербург: Книгоиздательское т-во "Просвещение", 1900-[1909]. Т.3.
7. ИРЛИ РАН, ф.677, №240.
8. Орлова Н.Х. Какая судьба постигла радетеля женских курсов или как открывались казанские высшие женские курсы // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2 (55). С. 8-15.
9. Орлова Н. Х. О величине чайного стола профессора Потёбни или Как открывались Харьковские Высшие женские курсы // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 3, с. 12-18.
10. Орлова Н. Х. Учите женщин!: Исторический научно-популярный журнал «Родина». 2019. Июнь. № 6, с.107-109.
11. Орлова Н. Х. Философские штудии на Бестужевских курсах // Дискурс. 2018. №1. С.19-28.

12. 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.

13. Отчёт о состоянии Варшавских ВЖК за 1913-1914 акад. год (5-й год существования). Варшава, типография «Русского общества».1915.

14. Справочник об эвакуированных правительственных, общественных и частных учреждениях и заведениях и о должностных лицах. Издание Особого отдела комитета Е.И.В. Вел. Княжны Татьяны Николаевны. Петроград, Государственная типография, 1916.

15. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1905. Т.42.

## **О религиозной философии Сёрена Кьеркегора<sup>1</sup>**

С. С. Осколков

Статья посвящена личности и творчеству датского философа и богослова середины XIX века Сёрена Кьеркегора. Перечисляются основные труды философа. Все его творчество проникнуто поиском «чистого христианства». Рассматривается его концепция о трех стадиях жизненного пути человека. Подчёркивается значение философии Кьеркегора, поставившей понятие религиозной экзистенции в центр размышлений о человеке. Описывается понятие «стремление» и показывается его ключевое значение в реализации жизненного пути человека. Уделяется внимание особым, парадоксальным определениям, данным Кьеркегором таким понятиям, как истина и вера.

*Ключевые слова:* Сёрен Кьеркегор, предэкзистенциализм, экзистенция, трансценденция, «чистое христианство», «Страх и трепет»

### **On the Religious Philosophy of Søren Kierkegaard**

Sergei S. Oskolkov

The article is dedicated to the personality and legacy of Danish philosopher and theologian Søren Kierkegaard. The philosopher's main works are reviewed. All his works are imbued with the experience of searching for a "pure Christianity". Consideration is given to his concept of a person's three stages on life's way. Emphasis is placed on the importance of Kierkegaard's philosophy, which placed the idea of religious existence in the center of reflections on human life. The term "aspiration" is described, including a demonstration of its key significance in the realiza-

---

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

tion of a person's way in life. Attention is paid to Kierkegaard's special, paradoxical definitions of truth and faith.

*Keywords:* Søren Kierkegaard, preexistentialism, existence, transcendence, "Fear and Trembling"

### *Введение*

Сёрен Кьеркегор (дат. Søren Kierkegaard; 1813-1855) прожил короткую и, с точки зрения обывателя, не самую счастливую жизнь.<sup>2</sup> Детство будущего философа прошло под моральным доминированием отца, центральными идеями которого были греховность человека вообще, собственная греховность и проклятие, по его мнению, лежащее на всей их семье, связанное с эпизодом, когда он сам, будучи ребёнком, проклял Бога.

В семнадцать лет Сёрен, очевидно, также по воле или под влиянием отца, поступает на теологический факультет Копенгагенского университета, однако далёк от религиозности и ведёт, как он позже называл, эстетически ориентированный образ жизни.

В двадцать пять лет знакомится с девушкой по имени Регина Ольсен и спустя два года делает ей предложение. Меньше чем через год защищает диссертацию «О понятии иронии» (1841), расторгает помолвку с Региной и уезжает в Германию, где около полугода слушает лекции Шеллинга в Берлинском университете. Затем возвращается в Копенгаген, из которого уже никогда не уедет до смерти (1855) и, уйдя в писательство, как уходят в монашество, работает над главной темой своей жизни и творчества – стадиями жизненного пути человека.

Тему эту он раскрывает сначала в поэтически-психологическом ключе в трактате «Или-или» (1843), позже придаёт ей религиозно-психологическую форму в

---

<sup>2</sup> Здесь и далее биографические сведения о Кьеркегоре приводятся по: [1; 2; 3; 8].

произведениях «Страх и трепет» (1843), «Понятие страха» (1844), и наконец, в «Философских крохах» (1844) и «Заключительном ненаучном послесловии к “Философским крохам”» (1846) развивает в философскую систему, экзистенциальную диалектику.<sup>3</sup> Во всех трудах, включая и более позднюю «Болезнь к смерти» (1849), Кьеркегор мысленно обращается к Регине Ольсен и находится во внутреннем диалоге с бывшей невестой, любовь к которой не оставляет его до конца жизни.

Последние пять лет жизни ничего не публикует, за исключением антиклерикальных проповедей, толчком к появлению которых стал некролог, написанный епископом Мартенсеном на смерть его предшественника епископа Мюнстера. В нем умерший глава Датской церкви был назван «свидетелем истины», в то время как в христианской традиции подобный термин применим только к мученикам и, по мнению Кьеркегора, немислим по отношению к человеку, который при жизни не был лишён и не чурался земных благ.

Надо заметить, что на всём протяжении творческого пути Сёрен Кьеркегор своей главной задачей видит возрождение «чистого христианства», «христианства как такового» (Christentum) в противовес «существующему христианству» (Christenheit).

Остановимся кратко на понимании трёх стадий жизненного пути человека по Кьеркегору – эстетической, этической и религиозной. Три стадии – это три направления ориентации, три типа или три уровня мышления, отличающиеся друг от друга идеалом, к которому человек *стремится*. На эстетической стадии это стремление к прекрасному, на этической – к моральному, на религиозной – к Богу.

Поскольку для Кьеркегора *стремление* (также он это называет *страстью* и *заинтересованностью*) – ключе-

---

<sup>3</sup> См.: [6; 7].

вое понятие в самореализации человека, позволим себе для большей ясности использовать термин «стадия». Подразумевая, что теперь мы можем говорить о стадии стремления к эстетическому идеалу, стадии стремления к этическому идеалу и стадии стремления к абсолютному идеалу.

Кьеркегор показывает, что жизнь человека в первых двух стадиях может прийти к тупику, к *отчаянию*. На эстетической стадии этот тупик – «отчаяние возможного» – рассредоточение своего Я, потеря Я в поисках прекрасного. На этической – «мужественное отчаяние» – осознание невозможности преодоления своей греховности, своего несовершенства перед лицом совершенного абсолюта – Бога.

В обоих случаях человек оказывается перед *выбором* – оставаться в тупике и жить в *отчаянии* на текущей стадии или осуществить переход, *прыжок* (экзистенциалисты позже скажут «*трансцендировать*») на следующую стадию, высшую относительно текущей.

### *Предэкзистенциализм Сёрена Кьеркегора*

Экзистенциализм как отдельное направление в философии, получил своё развитие значительно позже лет жизни Кьеркегора. Однако его философия во многом предвосхитила философию экзистенциализма, и если не дала ответы, то поставила вопросы, над которыми позже работали экзистенциалисты: накануне Первой мировой войны в России (Бердяев, Шестов), между двумя мировыми войнами в Германии (Хайдеггер, Ясперс и др.), во время Второй мировой войны во Франции (Сартр, Марсель, Камю и др.). Открылась область экзистенциальных проблем, в которую до датского философа никто не входил.

Безусловно, Кьеркегор не является единственным «предтечей» экзистенциалистов. Тут можно назвать и Ницше, и Достоевского, и других философов и писате-

лей. Но именно Сёрен Кьеркегор впервые вводит термин «экзистенция» (позднелат. *existentia* – существование), от которого происходит название этого важнейшего течения философской мысли XX века.

Вопрос, которым занимаются экзистенциалисты – онтологический, таким образом, они размышляют о том, что такое бытие. И отвечая на этот вопрос, стремясь преодолеть интеллектуализм рационалистической философии и науки, они говорят, что бытие не является ни эмпирической реальностью (как в материализме), ни рациональной конструкцией, ни «умопостигаемой сущностью» (как в идеализме), а является *индивиду* как нечто непосредственное, постигаемое лишь интуитивно.

Экзистенция – бытие, как оно открыто человеку. То есть, по сути, бытие для экзистенциалистов есть внутренний мир человека, но не абстрактного человека, а конкретного индивида, находящегося в конкретной ситуации, имеющего уникальные, свойственные только ему одному, переживания. Именно такой взгляд на бытие и на человека впервые продемонстрировал Кьеркегор.

Одно из основных свойств человеческого существования – его смертность, его конечность и осознание им этой конечности. Иначе говоря, человек – единственное существо, являющееся смертным и знающее об этом. Из этого знания вытекает *страх*. Феномен страха, важный для экзистенциалистов, также впервые рассматривает Кьеркегор.

Страх по Кьеркегору – это не боязнь чего-то конкретного, а некое сильное метафизическое волнение перед неизвестностью, вызванное осознанием своей конечности. Называя страх «симпатической антипатией и антипатической симпатией», философ для описания этого чувства приводит в пример любопытство ребёнка, которого неизведанное пространство и пугает, и манит одновременно.

С этим тесно связано ещё одно важное свойство экзистенции – стремление выйти за свои пределы, «трансцендировать» (лат. *transcendens* – переступающий, превосходящий, выходящий за пределы) – термин, о котором мы упоминали, говоря о переходах от одной стадии жизненного пути к другой. Понятие о том, *куда* осуществляется выход, различается у атеистических экзистенциалистов (Сартр, Камю) и религиозных (Бердяев, Ясперс, Марсель).

Проводя параллель с Кьеркегором, можно ещё раз сказать, что трансцендирование – по экзистенциалистам – близко по смыслу к переходу на следующую стадию – по Кьеркегору. Этот переход есть выход за пределы своего отчаяния в новую сферу, высшую относительно предыдущей.

Но вернёмся на столетие назад, в эпоху, когда живёт и трудится Сёрен Кьеркегор. Будучи в сфере онтологии безусловной вершиной находящейся в расцвете немецкой классической философии, Георг Вильгельм Фридрих Гегель создаёт стройную, всеобъемлющую концепцию мироздания с позиции абсолютного идеализма. В этой концепции он преодолевает дуализм разума и природы, описывая единую первооснову мира – абсолютную идею – «Мировой дух», который «отчуждает себя» в виде природы и человека и с помощью человеческого мышления в акте творчества «возвращает себя».

Но говоря о человеке, Гегель имеет в виду человека абстрактного, *всеобщего*, лишённого индивидуальных черт. Точнее сказать, индивидуальные особенности конкретного человека, а также его уникальная ситуация, оказываются в философии Гегеля вынесенными за скобки как несущественные детали. А для Кьеркегора, и в последствии экзистенциалистов, именно они – самое важное, вернее даже: единственное важное. Они являются сутью человеческого существования, то есть сутью бытия.

Безусловно, не только Сёрен Кьеркегор критикует онтологию Гегеля. Можно назвать и уже упоминавшегося Фридриха Шеллинга<sup>4</sup>, и Карла Маркса, и Людвиг Фейербаха, и других. Приведём высказывание последнего, которое, по мнению американского философа-экзистенциалиста и религиозного философа XX века Пауля Тиллиха, «наиболее ясно выражает общую позицию экзистенциальных мыслителей»: «Не стремись быть философом в противовес своему бытию человека – не думай как мыслитель – думай как живое, реальное существо – думай в существовании» [10, с.455].

Сам Тиллих, рассуждая о контексте времени, в котором живёт Кьеркегор, говорит о начале эпохи индустриализации, дегуманизирующее воздействие которой всё увеличивалось, и о нарастающем кризисе христианства, уходящего из массового сознания западной цивилизации.

Вот, что пишет Пауль Тиллих далее: «Экзистенциальная позиция могла проявиться как попытка изменить невыносимый объективный мир с помощью революционной трансформации, основанной на *страстной* (здесь и далее курсив наш – С. О.) субъективности его главных жертв, – таков путь Маркса. Либо она могла проявиться как попытка избавиться от гнёта рациональной объективности с помощью *страстной* воли высших человеческих существ, – таков путь Ницше. Либо она могла проявиться, как уединение *страстного* религиозного индивида в своём духовном центре с целью обнаружить там то, что невозможно обнаружить где-

---

<sup>4</sup> Любопытный исторический факт: в 1841-1842 годах на лекциях Шеллинга в Берлинском университете в качестве слушателей находились одновременно в одной аудитории три, в последствии выдающихся, всемирно известных и предельно «разнонаправленных» философа, это – Фридрих Энгельс, Михаил Бакунин и наш герой – Сёрен Кьеркегор.

либо в объективном мире – предельный смысл жизни, Бога – таков путь Кьеркегора» [10, с. 455-456].

Мы хотели бы обратить внимание на трижды встречающийся в приведённом отрывке эпитет «страстный»: «*страстной субъективности*», «*страстной воли*», «*страстного индивида*». Выше упоминалось, что *страсть=стремление=заинтересованность* для Кьеркегора – главное в самореализации человека, «движущая сила», с помощью которой человек «создаёт» себя как индивида.

Позже экзистенциалисты отметят что, как также было сказано выше, открытость трансцендированию, *стремление* выйти за свои пределы – важнейшее качество экзистенции. Немецкий философ и психолог Франц Brentano вводит для этого термин «интенциональность» – центральное свойство человеческого сознания – постоянная направленность на какой-то предмет за пределами самого сознания. Экзистенциалисты, стремясь раскрыть онтологический смысл сути человеческого существования – переживания, – также показывают, что основное его свойство – постоянная направленность на нечто трансцендентное самому переживанию.

Вспомним знаменитую формулу Рене Декарта, лежащую в основе рационалистической философии: «*Cogito ergo sum*» («Я мыслю, следовательно, я существую»). Так вот, Сёрен Кьеркегор мог бы сказать так: «*Aspiro ergo sum*» («Я стремлюсь, следовательно, я существую»). Безусловно, имеется в виду не физическое, не биологическое существование, а то, что философ называет «подлинным существованием»=«экзистенцией».

Для иллюстрации отличия подлинно существующего, экзистирующего человека от неподлинно существующего, Кьеркегор проводит параллель с двумя извозчиками. Один из них активно управляет лошадьми, то прибавляет темп, то осаживает, выбирает, куда сворачивать

на развилках. Другой же тоже держит в руках поводья, но держит их смиренно, никак не воздействуя и, следовательно, фактически лошадьми не управляя.

Оба человека в описанной картине в данный момент являются извозчиками, так как оба сидят на козлах и не отпускают поводьев. Обе повозки двигаются и рано или поздно придут к тому или иному местоположению, отличному от исходного. Но только первый извозчик *действительно* является извозчиком. Или, иначе говоря, является извозчиком в экзистенциальном смысле.

Подобно этому, только активно стремящийся к своей, индивидуальной цели, постоянно управляющий своим сознанием и своей жизнью субъект – *действительно* существует, экзистирует, другими словами, самореализуется как индивид в постоянных актах свободного выбора. Приведём слова философа: «Само существование, акт существования, есть стремление <...> (и) это стремление бесконечно» [4, с.392].

Вспоминая о трёх стадиях жизненного пути, отметим, что именно по причине показанного только что, мы позволили себе предложить наш вариант их названий («стадия стремления к эстетическому идеалу», «стадия стремления к этическому идеалу», «стадия стремления к абсолютному идеалу»). Цель, к которой экзистирует индивид – и есть этот идеал.

Причём важно, что для Кьеркегора три стадии отличаются качественно. То есть, каждая следующая выше предыдущей, и только пройдя последовательно через две стадии, преодолев сначала отчаяние эстетика осознанным выбором жить по закону морали, и позже – отчаяние этика «прыжком веры», индивид достигает высшей самореализации, вершины, к которой стремится экзистенция – прямого диалога с Богом.

Обратим внимание, что «экзистирующий человек» – важнейшее открытие датского мыслителя, которое повлияло на всю последующую мировую философию. До

Кьеркегора в философии рассматривался только «познающий человек».

Вот, что говорит по этому поводу немецкий историк и философ второй половины XIX – начала XX века Вильгельм Дильтей: «В жилах познающего субъекта, какого конструируют Локк, Юм и Кант, течёт не настоящая кровь, а разжиженный сок разума как голой мыслительной деятельности»<sup>5</sup>.

А вот, что пишет сам Сёрен Кьеркегор в своём «Заключительном ненаучном послесловии к “Философским крохам”»: «Ввиду “многого знания” люди совершенно забыли, что это значит – экзистировать, а также забыли, что такое глубина внутреннего» [5, с.261].

«Многое знание», о котором говорит философ, – нечто всеобщее, объективное, иными словами, одинаковое для всех, а экзистировать можно только к своей, индивидуальной цели, экзистировать – значит быть индивидом, быть отдельным, особым, уникальным человеком. Из этого вытекает, что в плане познания для Кьеркегора важно не то, *что* я знаю об объекте, а то, *как* именно я это познаю. В этом для философа заключается *истина* познания.

И здесь мы подходим к необычному, в некотором смысле, парадоксальному и крайне индивидуальному, *творческому* определению понятия истины, которое даёт Сёрен Кьеркегор.

Безусловно, философ не отрицает наличия объективных истин, таких как законы математики, законы логики, законы природы и тому подобное. Но именно в их объективности, всеобщности, *одинаковости для всех* – причина, почему они совершенно не важны для экзистирующего индивида. Он их признаёт, принимает, понимает, помнит, пользуется ими, но они никак не ска-

---

<sup>5</sup> Цит. по: [9, с.60].

зываются на его существовании, точнее, на его подлинном существовании – на экзистенции.

Истина же, пишет Кьеркегор, есть «объективная недостоверность, обретаемая в своём самом страстном существе» [4, с.389]. Под «объективной недостоверностью» философ подразумевает некий факт, в достоверности которого можно сомневаться, более того, достоверность которого не представляется возможным доказать или опровергнуть, но этот факт настолько важен для индивида, что он его принимает со всей страстью своего существа.

Приведём ещё одну, более развёрнутую цитату: «Истина – это именно рискованное предприятие, выбирающее объективную недостоверность в страсти по бесконечному. Я созерцаю природный порядок в надежде отыскать Бога, и я вижу всемогущество и мудрость; но я вижу и много того, что расстраивает меня и вызывает беспокойство. Итогом всего этого является объективная недостоверность. Но именно по этой причине внутреннее обретает свойственную ему интенсивность, ибо оно охватывает эту объективную недостоверность единой страстью к бесконечному» [4, с.390].

Мы видим, что в данном отрывке в качестве первого и главного примера «настоящей» истины философ приводит веру в Бога. «Рискованное предприятие», которое Кьеркегор также называет «прыжком веры», представляет собой акт *выбора* объективной недостоверности в *страстном* желании *веры*. Именно это есть переход человека на религиозную стадию. Причём важно понимать, что данный *выбор* не осуществляется однократно, но постоянно повторяется, так как объективная недостоверность остаётся. Таким образом, мы снова приходим к тому, о чём уже было сказано: экзистенция есть *стремление*, и высшая самореализация индивида, его подлинное существование, есть перманентное *стрем-*

ление к идеалу, проявляющееся в непрекращающихся актах выбора этого идеала.

### *Заключение*

Философия Сёрена Кьеркегора обладает особой силой, глубиной и индивидуальностью. Фигура этого датского мыслителя эпохи позднего романтизма стоит совершенным особняком и уже полтора столетия вдохновляет и питает умы и сердца не только многих выдающихся писателей, философов, теологов, психологов, но и всякого из нас, размышляющего о смыслах бытия.

Фигура Кьеркегора завораживает ещё и тем, что вопросы, которыми он занимался, имели для философа не абстрактное значение (как если бы он выбирал их с точки зрения актуальности для философского мира, общественного интереса и тому подобное), но прямо вытекали из его собственной жизни, из его личных переживаний и противоречий. Свершившийся когда-то в его мировоззрении поворот определил верность выбору – целиком, без остатка посвятить свою жизнь миссии – искать возможные пути человека к подлинной глубине существования.

### **Литература**

1. Гайденко П. П. Экзистенциализм // Новая философская энциклопедия. ИФ РАН, 2018. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH52371e9b5f23f6427bc452> (29.11.2023).

2. Губин В. Д., Зенин К. В. Проблема человеческой экзистенции в философии С. Кьеркегора // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. С.46-56.

3. Исаев С. А. Кьеркегор // Новая философская энциклопедия. ИФ РАН, 2018. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHec88471d9e418512e4f8ec> (29.11.2023).

4. Коппстон Ф. От Фихте до Ницше / Пер. с англ., вступ. ст. и примеч. д. ф. н. В. В. Васильева. М., 2004.

5. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб., 2005.
6. Кьеркегор С. Или – или. М., 2022.
7. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
8. Лунгина Д. Кьеркегор // Философская антропология. 2019. Т. 5. №1. С. 122-158.
9. Писарчик М.Ю. Проблема специфики «Наук о духе» в методологии гуманитарного познания В. Дильтея // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. №1 (137). С.56-66.
10. Тиллих П. Кьеркегор как экзистенциальный мыслитель // Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Пер. Т. И. Вевюрко. [По изданию: Tillich Paul. Kierkegaard as existential thinker // Union Review. Vol. IV. Dec., 1942]. Киев, 1994.

## **И вновь о человеке играющем<sup>1</sup>**

А. Д. Брагинская

Данный очерк посвящён феномену игры в нашей жизни. Всю человеческую деятельность можно рассматривать сквозь призму игры, ведь она проявляется во многих сферах культуры — от философии и различных видов художественного творчества до спорта, правосудия и военного дела. На основе трудов Й. Хёйзинги, Х.-Г. Гадамера, Э. Берна и других авторов рассматриваются подходы к пониманию игровых практик человека в координатах философии, искусства и психологии.

*Ключевые слова:* феномен игры, «Homo ludens», «Игра искусства», транзактный анализ, психодрама, Й. Хёйзинга, Х.-Г. Гадамер, Э. Берн, Я. Л. Морено.

### **And Again, on the Person at Play**

Anna D. Braginskaia

This essay explores the phenomenon of the game in our lives. All human activity can be viewed through the prism of the game, since it manifests itself in many spheres of culture — from philosophy and various types of artistic creativity to sports, justice and military affairs. On the basis of the works of J. Huizinga, H.-G. Gadamer, E. Bern and other authors, consideration is given to approaches to understanding human gaming practices, as framed by the coordinates of philosophy, art and psychology.

*Keywords:* gaming phenomenon, “Homo ludens”, “the game of art”, transactional analysis, psychodrama, J. Huizinga, H.-G. Gadamer, E. Bern, J. L. Moreno

---

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

## Введение

Всем знакома известная фраза, звучащая в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»: «Что наша жизнь? Игра!» [12, с.278]. Возникает желание понять, что же стоит за этими словами. Как быть не сторонним наблюдателем, а непосредственным участником этой игры? Есть ли в ней определённые правила, и кто их устанавливает? Есть ли в ней победители и проигравшие? «А судьи кто?». Ответы на эти и многие другие вопросы можно найти в работах выдающихся философов, историков, культурологов, искусствоведов и психологов, интересовавшихся феноменом игры в культуре. Здесь такие имена как Аристотель, Платон, И. Кант, Ф. Ницше, Ф. Шиллер, Ф. Шлегель. Также феномен игры интересовал и известных мыслителей XX века: Х.-Г. Гадамера, Г. Гессе, А.Ф. Лосева, Й. Хёйзингу, Э. Берна и др. На идеях некоторых из них мы остановимся специально.

Йохан Хёйзинга (1872-1945) — нидерландский историк и культуролог, издал фундаментальное исследование под названием «Homo ludens. Человек играющий» [11]. Своё определение «homo ludens» Хёйзинга как бы противопоставляет устоявшемуся «homo sapiens» — человек разумный. Он анализирует игровой характер культуры, провозглашая универсальность и всеобъемлющее значение феномена игры в человеческой цивилизации.

Ханс-Георг Гадамер (1900-2002) — немецкий философ, один из выдающихся мыслителей второй половины XX века. Его статья «Игра искусства» [3] полностью посвящена этой теме. В ней он размышляет о связи инстинктивного для человека влечения к игре с процессом художественного творчества.

Эрик Леннард Берн (1910-1970) — американский психолог и психиатр, на основе транзактного и сценарного анализа создал эффективный метод психотерапии. В своей книге «Игры, в которые играют люди» [2] Берн

описывает наблюдения за поведенческими паттернами человека. Основываясь на них, он доказывает, что все человеческие взаимодействия, поступки и реакции обусловлены некими жизненными сценариями, которые многие люди, сами того не подозревая, разыгрывают до самой смерти.

### *Игра в философии*

Фактически с самого своего возникновения философская мысль обратила внимание на особую эстетическую значимость игры как процесса в человеческой жизни. Они вошли в упомянутый труд «Homo ludens» Й. Хейзинги, который посвятил исследованиям феномена игры много лет. В разделе книги, посвящённом философии, автор пишет о древнегреческих софистах, называя их выступления игровыми формами философствования того времени. Основным двигателем этой социальной игры было желание как можно лучше разыграть представление и одержать верх над соперником в словесной битве. Софистика — древняя игра ума, постоянными переходами от высшей мудрости к карикатурным пародиям объединяющая в себе как нечто священное, так и чисто развлекательное. Хейзинга пишет, что «в сфере софистической риторики чёткие границы между игрой и серьёзностью провести невозможно и квалифицировать её как игру — фактически значит прекрасно уловить её изначальный характер» [11, с.211].

В «Законах» Платона читаем, что человек - «игрушка бога», играющая в «прекраснейшие игры»: песни, пляски, жертвоприношения и сражения с врагами [10, с.255]. В «Политике» под игрой он подразумевает все виды искусства, «направленные исключительно к нашему удовольствию», — живопись, скульптуру, музыку, танец [10, с.41].

Эстетический аспект игры выдвигают на первый план немецкие классические философы. В «Критике

способности суждения» И. Кант (1724-1804) упоминает «свободную игру познавательных способностей», игру душевных сил (воображения и разума), от которой человек получает удовольствие, и даже может постигать смысл внерациональных сущностей [6, с.205-206]. Философ различает три вида искусств: словесные, изобразительные и «искусство игры ощущений», объединяя их общим определением — игра духовных сил человека. К последнему виду (свободная игра ощущений) Кант относит игру звуков, игру мысли и азартные игры, ведь всем им присущ эстетический характер.

В своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллер (1759-1805), во многом опираясь на идеи Канта, также рассуждает о понятии игры. Он считал, «что из всех состояний человека именно игра и только игра делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу» [14, с.124], стремление к игре отождествляется с красотой и даёт человеку свободу тела и духа. И далее Шиллер формулирует идею «эстетического государства», в котором человек свободен от принуждения (как физического, так и морального) ведь основа этого государства — свободная эстетическая игра.

Ф. Шлегель (1772-1829) выдвинул концепцию «Welt-Spiel» («Мировая игра»), определяя саму игру как онтологический принцип бытия, а виды искусства как «далёкие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения» [15, р.324].

Ф. Ницше (1844-1900) называл искусство особым подражанием вселенской игре. Основой будущей «сверхчеловеческой» культуры он считал идеал духа, который «из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным» [9, с.708].

А. Ф. Лосев (1893-1988) в своём труде «Диалектика художественной формы» утверждал, что художествен-

ная форма и есть игра, «изолированная и от отвлечённого смысла, и от вещной чувственности автаркия той или иной выраженно-смысловой предметности прообраза, когда она, тем не менее, рассматривается и с точки зрения отвлечённого смысла, и с точки зрения вещной чувственности» [8, с.106].

«Игра в бисер» — знаменитая утопия Г. Гессе (1877-1962). В ней он описал один из вероятных путей дальнейшего развития и выхода культуры из кризиса, который ощущали все крупнейшие мыслители первой половины XX в. Игра в бисер — особая деятельность, компиляция всех научных, интеллектуальных, художественных, духовных и религиозных ценностей человечества. Вместе с чисто интеллектуальной составляющей — различными науками и искусствами, среди которых главенствуют математика и музыка, в игровые практики входят также медитации, созерцание, различные духовные практики. «Наша игра в бисер соединяет в себе все три начала: науку, почитание прекрасного и медитацию, и поэтому настоящий игрок должен быть налит весельем, как спелый плод своим сладким соком» [5, с.299] — пишет Гессе. И в этом смысле её можно назвать «игрой игр» духовной культуры для «элиты» человечества.

Вернёмся к исследованиям Й. Хёйзинги, который считал, что игра вместе с разумностью и созидательной способностью относится к сущностным характеристикам человека. Её основа — эстетическое содержание. Сама культура возникает и развивается в игре. «Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключённой в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [11, с.41].

Рассуждая о смысле самой игры и мотивах, побуждающих к ней, Хёйзинга выдвигает несколько различ-

ных версий. Среди них есть идеи, связанные как с чисто физиологическими особенностями: необходимость высвободить избыточную жизненную силу, потребность в физической разрядке для тела; так и с психологическими и социальными аспектами: стремление к соперничеству, врождённый инстинкт к подражанию и даже избавление от неких опасных желаний и влечений.

Также Хёйзинга пишет об основных признаках игры, среди которых можно выделить: свободное действие без принуждения, противоположность обыденной жизни, ограниченность во времени и пространстве, наличие определённого порядка и правил (иногда негласных), присутствие некоего игрового напряжения, повторяемость. Он считал, что культура не может существовать без игрового содержания, так как сама культура предполагает своего рода самоограничение и помещение в общепринятые рамки. «Честная игра» в культурном понимании и есть добропорядочность.

Очевидно, что и в современной культуре игра является одним из наиболее значимых компонентов. В ходе истории постоянно появляются и исчезают различные символы, расширяются культурные и религиозные границы, меняется подход к различным явлениям и действиям. Это и есть, по сути, сама игра, сама история интеллектуальной эволюции человеческой культуры.

### *Игра в искусстве*

«Высшей, высокоразвитой формой игры является художественная игра — искусство. В художественной игре творческие устремления человека находят своё наивысшее выражение» [11, с.239] — считал Хёйзинга. По его мнению, эта игра призвана освободить духовные силы человека, осуществляя тем самым заложенные изначально творческие устремления.

Размышления о смысле и важности художественной игры продолжил и развивал немецкий философ Ханс-

Георг Гадамер. Обращение к этой теме находим в его работе «Истина и метод» (1960). Гадамер считал, что в стремлении к искусству важно не столько само влечение, но особое дыхание свободы, сопровождающее этот процесс. Цель творчества состоит не в том, чтобы создать что-то полезное или особенно красивое, а в том, чтобы насладиться в полной мере моментом спонтанной произвольности. Именно в тех случаях, когда можно выйти за определённые рамки, сделать что-то «по-другому» — тогда начинается искусство. Ведь для любого вида творчества решающим является не само получение творческого результата, а его уникальность и неповторимость.

По этому признаку можно объединить смысл искусства и игры. В Древней Греции существовало понятие мимесис — подражание, которое является одним из отличительных признаков игры. Эстетическую концепцию мимесиса находим у Аристотеля. Он считал, что все искусство основано на подражании. «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают» [1, с.42]. По мнению Аристотеля, мимесис может быть адекватным отображением действительности (изобразить вещь такой, какая она есть), плодом творческого воображения (изобразить вещь так, как о ней думают и говорят), или идеализацией действительности (изобразить вещь такой, какой она должна быть). Цель мимесиса в искусстве — получение знания и достижение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Немецкие классические философы также связывали искусство с феноменом игры. Кант считал, что, занимаясь творчеством человек ощущает, как его разум и фан-

тазия свободно играют друг с другом. Шиллер также связывал тягу к искусству с влечением к игре, определяя её как нечто среднее между стремлением к форме и стремлением к материи, что тем самым раскрывает некую свободную возможность.

Музыку можно назвать одним из наиболее чистых выражений творческих игровых возможностей человеческого Духа. Многие признаки игры содержит в себе музыкальное искусство: это свобода деятельности в создании музыкальной реальности; самоценность игры со звуковыми образами; некий переход духа человека через музыкальную игру в иное состояние; наличие особого музыкально-игрового пространства и времени, которое можно назвать потоком; наличие особых потаённых смыслов, заложенных в музыкальные произведения. Именно в звуковом пространстве человек может передавать различные грани внешнего и внутреннего мира; играя звуковыми образами, конструировать некие многозначные смыслы. Музыка, как и поэзия, проявляет себя в особом пространстве, в собственном мире, который творческий дух создаёт для себя. Если рассматривать сыгранное как бытие, материю, возникает некая видимость, которую можно назвать передачей. И эта передача — игра искусства-видимости — происходит между игроком (исполнителем) и наблюдателем (зрителем). При этом, обе стороны воспринимают передаваемый образ в его чистом виде, разделяют знание целого так, что вместе получают полное знание. Истинная видимость — это и есть образ искусства. Полностью высказавшись, создатель образа передаёт *через* себя, ведь его руками, телом, устами говорит само произведение.

В каком же существенном смысле искусству можно присвоить характер игры? Не стоит связывать это с известной теорией, которая гласит, что искусство — это подражание природе, т. е. самому из себя существу. В нашем случае все не сводится к подражанию, цель ко-

того — строго следовать оригиналу. Игра искусства представляет собой, скорее, демонстрацию. Аристотель считал, что именно поэзия, а не исторические хроники, намного яснее даёт нам представление о тех или иных фактах и реальных событиях. Ведь демонстрация — в случае с поэзией — лишь стихотворение, а не само произошедшее событие, лишь что-то сыгранное. Благодаря этому зритель (слушатель) включается в процесс творчества как участник игры, чтобы понять все скрытые смыслы. Любой зритель — в концертном зале, в театре, в музее или дома во время чтения — не просто получает эстетическое наслаждение от полученной информации. При встрече с произведением искусства мы пытаемся удовлетворить потребность в некоем бегстве от реальности, хотим почувствовать отрешённость и зачарованность. В такие моменты можно на какое-то время освободиться от гнёта суровой действительности и насладиться сладкой иллюзией свободы.

Но если сравнить те игры, которые человек изобретает и создаёт для себя, с лишённым, по сути, всякого смысла *игровым движением* чистого избытка жизни, можно уловить, что сыгранное в игре искусства все равно не сможет заместить реальный мир зачарованным миром фантазий, в котором так хочется забыться. Не стоит также полностью разделять игру и серьёзное поведение, считая их пограничными областями. Ведь на самом деле они сплетены теснейшим образом — движение жизни, вызванное её избытком, и напряжённая сила жизненной энергии. Они постоянно сменяются, чередуясь и влияя друг на друга.

По Гадамеру «игра искусства — это скорее зеркало, на протяжении тысячелетий вновь и вновь возникающее перед нами. В нём мы видим себя — часто в довольно неожиданном или чуждом виде — такими, какие мы есть, какими мы можем быть, что мы собой представляем» [3, с.168]. Именно в божественной лёгкости

игры искусства кроется вся творческая энергия нашей жизни.

### *Игра в психологии*

С точки зрения психологии игра в человеческой жизни — это определённый сценарий поведения, подсознательный план, который формируется ещё в раннем детстве. Книга Эрика Берна — «Игры, в которые играют люди» — стала популярной классикой психологической литературы. БERN выделяет три основных вида сценариев: победители, не-победители и неудачники. Внутри каждого вида есть множество вариантов игр, которые приводят к ожидаемому итогу — победе, не-победе или проигрышу. Все люди играют в эти игры и даже не замечают этого. Устоявшиеся поведенческие сценарии становятся привычкой, порой деструктивной. Но если их выявить, и научиться контролировать, то есть шанс стать более осознанной и свободной личностью.

Основа теории игр Берна — транзактный анализ. Он выдвинул идею о том, что у каждого человека существует три эго-состояния — Родитель, Взрослый и Ребёнок, меняться эти состояния могут постоянно в каждом моменте. В роли Родителя человек неосознанно копирует то, как вели себя с ним его родители в детстве. В состоянии взрослого человек может объективно оценивать ситуации, принимать адекватные взвешенные решения и с уверенностью брать на себя ответственность за все, что делает. Состояние Ребёнка необходимо, чтобы увлечённо играть, отдыхать, чувствовать свободу и радость жизни. БERN утверждает, что человек достигает полной психоэмоциональной зрелости, когда большую часть времени пребывает в состоянии Взрослого и допускает уместные проявления Родителя (например, при обучении подчинённых) и Ребёнка (на любых развлекательных мероприятиях).

Любое общение между людьми Берн делит на единицы коммуникации — транзакции, они состоят из двух фаз: стимула (обращения) и реакции (ответа). В зависимости от того, в каком эго-состоянии находится каждый из собеседников, транзакция может быть либо дополняющей (когда состояния совпадают), либо пересекающейся (собеседники в разных ролях). Но основа всех игр — третий вид — скрытые транзакции, где участвует больше двух эго-состояний. В них за абсолютно невинным, социально приемлемым сообщением может скрываться часто манипулятивное или социально осуждаемое побуждение. Яркий пример скрытых транзакций — общение опытных продавцов с покупателями. «Вот это очень популярный товар, его часто берут, но Вам он, наверное, не подойдёт...» — говорит покупателю продавец, как будто общаясь как Взрослый со Взрослым. Но на самом деле он обращается к Ребёнку покупателя, который, скорее всего, уйдёт в протест и ответит: «Нет, мне это надо!», даже, если не нуждается в товаре.

Таких примеров скрытых транзакций множество, когда они идут в определённой последовательности и приводят к ожидаемому результату — это и есть сценарий игры, которому неосознанно следует человек.

В начале XX века румынский психиатр Якоб Морено (1889-1974) предложил свой метод психотерапии — психодраму. Он основан на исследовании внутреннего мира и социальных отношений человека при помощи ролевой игры. Слово «психодрама» происходит от греческих слов *psyche* — душа и *drama* — действие. На сеансах происходит разыгрывание различных ситуаций из прошлого и работа над изменением внутренних реакций на них. Метод используется как в индивидуальной, так и в групповой терапии. Считается, что «психодраматический подход во многом близок к традиционному присущим российской культуре ценностям творчества и

игры, жизненного драматизма, внутренней событийности, глубины переживания бытия» [7, с.5].

Сеансы психодрамы напоминают театральные действия — человек, который обратился за помощью к психотерапевту, становится протагонистом (рассказчиком): роли остальных героев либо исполняют другие участники группы (в случае групповой терапии), либо любые неодушевлённые предметы (в индивидуальной). Сам протагонист может вживаться в любую из выбранных ролей, чтобы лучше понять ситуацию с позиции каждого её участника. Интересно, что отыгрывать в этих ролях можно персонажей не только из реального мира (родителей, друзей, коллег), но и из внутреннего мира человека (его субличности, эмоции, чувства). В игре могут принимать участие любые вымышленные персонажи и даже люди, которых уже нет в живых. Цель — побудить пациента как будто заново прожить уже когда-то прожитые ситуации и посмотреть на все со стороны, чтобы понять, как на самом деле он взаимодействует с окружающим миром, людьми и самим собой. Метод особенно полезен для проработки случаев, связанных с утратой близких, а также событий, которые произошли очень давно, но до сих пор терзают сознание человека. С помощью игры в терапии появляется возможность избавиться от сожалений о том, чего уже не исправить, и тем самым сделать своё сознание более чистым и свободным.

### *Заключение*

«Весь мир театр; в нем женщины, мужчины — все актёры» — традиционно автором этой фразы считают Уильяма Шекспира, так как он включил её в текст своей пьесы «Как вам это понравится» [13, с.141]. Но немногие знают, что первоисточник шекспировских слов — сочинения римского писателя I века н. э. Петрония. Именно его строка — «Mundus universus exercet

histrionam»<sup>2</sup> — украшала фронто́н здания, где размещался театр «Глобус», для которого писал свои пьесы Шекспир.

С давних времён известно, насколько в человеческой жизни важны игры в различных проявлениях. Ведь именно с феноменом игры теснейшим образом связан процесс самоидентификации человека, проявление свободы и индивидуальности личности, осмысление и понимание проблемы подлинности человеческого существования. Игра помогает человеку понять, кто он есть, даёт возможность быть самим собой, выбрать себя самого. «Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьёзность. Игру - нельзя» [11, с.14].

Человечество всегда будет увлечённо разгадывать таинственные загадки вселенской игры, ведь сам поиск её смысла и определения можно также назвать игрой. Величайшие мыслители всех времён исследовали проблемы игры как социального феномена, игры как способа создания, понимания и существования художественного произведения, как одного из основных способов человеческого общения и как важнейшего фактора культурного творчества.

## Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. М., 2023.
3. Гадамер Х.-Г. Игра искусства // Вопросы философии. 2006. №8. С. 164-168.
4. Гай Петроний // Большой словарь латинских цитат и выражений / сост. Душенко К. М: Эксмо, 2013.

---

<sup>2</sup> буквально с латыни: «Весь мир занимается лицедейством» [4, с.406].

5. Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984.
6. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
7. Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. М., 2017.
8. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
9. Ницше Ф. Весёлая наука // Сочинения. В 2-х томах. Том 1. М., 1990.
10. Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4. М., 1994
11. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2021.
12. Чайковский П. Пиковая дама. М., 1899.
13. Шекспир У. Много шума из ничего. Как вам это понравится: комедии; перевод с английского Т. Щепкиной-Куперник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022.
14. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. М., 2018.
15. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Том 1. М.: Искусство, 1983.

# TEXT AND CONTEXT

## Принципы подготовки агитационных плакатов Первой мировой войны<sup>1</sup>

Н. В. Михаленко

Плакаты «Сегодняшнего лубка» В.В. Маяковского, К.С. Малевича, А.В. Лентулова, Д.Д. Бурлюка, И.И. Машкова, В.Н. Чекрыгина представляют собой цикл, вызванный победами русской армии в 1914 г. Хотя плакаты были выполнены разными художниками, но все подписи к лубкам были написаны Маяковским, а также был выработан единый стиль, опирающийся на фольклорную традицию. Посредством использования цветовой символики, композиционного и динамического противопоставления врагов и героев, сатирического изображения противника решалась агитационная задача поддержки своей страны в трудное время.

*Ключевые слова:* плакаты Первой мировой войны, «Сегодняшний лубок», В.В. Маяковский, К.С. Малевич, А.В. Лентулов, Д.Д. Бурлюк, И.И. Машков, В.Н. Чекрыгин, традиции и новаторство.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в ИМЛИ РАН при поддержке Российского научно-го фонда, проект № 23-28-01239 «От факта к художественному образу – осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов – А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабея».

## Principles for Crafting Propaganda Posters in the First World War

Natalia V. Mikhalenko

The "Today's Lubok" posters made by V.V. Mayakovsky, K.S. Malevich, A.V. Lentulov, D.D. Burluk, I.I. Mashkov and V.N. Chekrygin form a cycle inspired by the victories of the Russian army in 1914. Although the posters were made by different artists, all the *lubok* captions were written by Mayakovsky, and a single style was developed based on folklore traditions. The posters' creators employed color symbols, compositional and dynamic juxtaposition of enemies and heroes, and a satirical image of the enemy, to solve their task of using propaganda to support their country in difficult times.

*Keywords:* posters of the First World War, "Today's Lubok", V.V. Mayakovsky, K.S. Malevich, A.V. Lentulov, D.D. Burluk, I.I. Mashkov, V.N. Chekrygin, tradition and innovation

В первые месяцы войны меценат Г.Б. Городецкий<sup>2</sup> открыл издательство «Сегодняшний лубок», в котором над агитационными открытками и плакатами работали<sup>3</sup> К.С. Малевич, А.В. Лентулов, Д.Д. Бурлюк, И.И. Машков, В.В. Маяковский, В.Н. Чекрыгин. Печаталась эта серия хромолитографий в типолитографии художника и графика С.М. Мухарского в Москве — там же, где и многие сборники футуристов. Как писал Ф.Ю. Громов, «увлечение русским лубком в искусстве начала XX века было связано с одной стороны, с настойчивыми поисками художников новой “художественной истины”, а с другой

---

<sup>2</sup> Сохранился карандашный портрет Городецкого, выполненный Маяковским на листке из блокнота. Датирован он 1913 г. О самом меценате сохранилось очень мало сведений.

<sup>3</sup> Всего было выпущено 23 плаката-лубка и около 50 открыток.

– с заново осмысляемой темой национальной традиции в русском искусстве. <...> лубок стал олицетворением яркого и самобытного пространства сказочного мифа» [1, с. 47].

Свои работы художники выполняли не в индивидуальной манере, а в коллективном стиле, вследствие чего их лубки были легко узнаваемы. Каждый из художников вносил что-то своё, но цельность серии сохранялась благодаря тому, что картинки «Сегодняшнего лубка» следовали традиции военной графики Отечественной войны 1812 г.<sup>4</sup>, Первой мировой и Русско-японской войн. Традиционными были темы, мотивы – образы героя и врага, изображение русских в момент победы, решительного удара, высмеивание противника (неумение вести боевые действия, трусость, глупость, жадность), образ воюющей женщины, легко расправляющейся с супостатом. А также способы воплощения этих тем и образов (колористические решения, организация пространства и расположение фигур людей, противопоставление гиперболизированного образа героя маленькому, бессильному, часто уподобленного животному, противнику), в подписях к лубкам высмеивались враги и восхвалялись подвиги соотечественников: «Художники сознательно работали в единообразной манере, стилизуя грубоватый штрих, меткую обобщённость выразительного контура фигур старого лубка, добиваясь открытой яркости цвета. Наглядный рассказ, в котором высмеивается враг и восславляется подвиг русских вояк, очень динамичный, подвижный, выразительный, наполнен настроением героизма первых месяцев войны» [2, с. 23].

Как писал Г.Г. Пospelов, народное примитивное искусство апеллирует не к ностальгическим и даже не столько к эстетическим, сколько к «эмоционально-

---

<sup>4</sup> Известно, что Маяковский, занимаясь в Училище живописи, ваяния и зодчества знакомился с книгой Д.А. Ровинского «Русские народные картинки» [7].

жизненным переживаниям, призывая не к любованию, но как бы к непосредственному “воспроизведению” [6, с. 22] действий лубка. Именно поэтому обращение Лентулова, Машкова, Чекрыгина, Маяковского к лубкам в агитационных целях было закономерным.

Кроме лубков, посвящённых конкретным военным событиям, которые здесь изображались крайне обобщённо и условно, в серии есть традиционные сюжеты, которые с некоторыми изменениями встречаются в агитационных сатирических картинках разных периодов. Это сюжет «пронзённых копьём», войны как сельскохозяйственной страды, борьбы женщины с супостатом, изображение врага в смешной и нелепой ситуации.

Яркие, контрастные краски «Сегодняшнего лубка», которые выгодно отличали эти плакаты от работ других типографий, восходят к тематике народного праздника. Например, влияние работ А.В. Лентулова «Москва» и «Василий Блаженный» с их восприятием «старинной русской архитектуры как ярко фольклорной и зрелищной» [6, с. 15] проявилось в лубках «Сдал австриец русским Львов...», «Масса немцев пеших, конных...», «Эх и грозно, эх и сильно...»<sup>5</sup> в использовании кубических форм, яркости и праздничности контрастных цветов, детализации, кинематографичных приёмах в организации рисунка.

Красный цвет сопровождает подвиги героев, сопутствует их действиям. На многих лубках изображены восходящие в иконографии Георгия Победоносца казаки на охряных, красных конях. Они присутствуют на лубках разных художников, как бы связывают воедино эту серию. Здесь представлена широкая палитра действий этого героя. С саблей наголо он может преследовать противника, протыкать пикой вражеский цеппелин, скакать в общем строю, грозить испугавшимся врагам.

---

<sup>5</sup> Атрибутирован Н.Г. Миняйло в [5].

Изображение крестьян на лубках «Подошёл колбасник к Лодзи», «Шёл австриец в Радзивилы...», «Ну и треск же, ну и гром же...», ведущих войну как сельскохозяйственную страду, занимает всю вертикаль листа. Крестьянин в кумачовой рубахе с цепом в руках на лубке «Ну и треск же, ну и гром же» обмолачивает отряды врагов, которые, как колосья хлеба, падают рядами, теряют части тел. На лубке «Подошёл колбасник к Лодзи» тот же крестьянин приветствует вражеского военачальника и в одиночку расправляется с целой армией, немецкий генерал уходит «с подбитым задом». На другом лубке крестьянка в алом сарафане с лёгкостью поднимает на рогатину австрийского солдата, демонстрируя тем самым его слабость, остальное войско в страхе прячется за холмами. Как писал К.С. Малевич в письме М.В.Матюшину 12 декабря 1914 года: «Я обдумал лубки чисто народные, и если они будут в слове грубоваты, <...> потому что это и есть народное — у них эстетизм другой» [3, с. 134–135].

Такая цветовая символика, связывающая рисунки профессиональных художников с народными картинками, среди других плакатов Первой мировой войны была характерна только для «Сегодняшнего лубка», поскольку серия не только решала агитационные задачи, но и была явлением искусства, осмыслением традиций батального лубка в современной авторам ситуации.

В картинке «Сегодняшнего лубка» «Немец рыжий и шершавый / Разлетелся над Варшавой...» враг и герой противопоставлены на разных уровнях организации лубка. Казак Данило Дикий поражает своего врага, летящего на цепелине. Фигура казака, традиционного персонажа такого сюжета, гиперболически увеличена, соединяет небо и землю. Его конь встал на дыбы, а сам герой легко дотянулся пикой до цепелина, из которого выпала тряпичная фигурка немца – все это придаёт картинке необыкновенный динамизм. Казак и немец

противопоставлены друг другу ещё и колористически: враг одет в грязно-жёлто-зелёную форму, на фоне ярко-синего неба все это выглядит довольно бесцветно и тускло. Форма казака ярких тонов, его конь охряного цвета. На фоне зелёной земли и синего неба казак выглядит нарядно, даже празднично.

Противоборствующие стороны противопоставлены по статике – динамике. На лубках враги похожи на безвольных тряпичных кукол, которые с трудом держатся на ногах – создаётся ощущение, что у них полностью отсутствуют мышцы. Позы русских же напряжены, их движения скупы, но полны энергии. Фигуры противников выполнены точно по очень условному примитивному трафарету, позднее раскрашенному. Главное в них – сатирический угол зрения, гиперболизация отрицательных черт врагов, доведённая почти до абсурда.

Лубки строятся на героизации защитников родины, гиперболизации их силы и на высмеивании противников, которые предстают в нелепых ситуациях: подчёркиваются необдуманность их поступков, слабость, страх, жадность, желание наживы. Образы врагов всячески снижаются. Так, на открытке «Жгут дома, наперли копоть, / А самим-то неча лопать» высмеивается глупость немцев, невозможность их хоть как-то прогнозировать ситуацию. На лубке «Сдал австриец русским Львов...» враги сравниваются с зайцами и «стадом раков». Возможности оказать отпор, самостоятельно действовать они лишены: «В славном лесе Августовом / Битых немцев тысяч сто вам. // Враг изрублен, а затем он / Пущен плавать в синий Неман» [4, с. 356]. Враги в неестественных позах, плывущие, как рыбы в реке, не могут оказать сопротивление.

Основу оппозиции врагов и героев составляет противопоставление новейших технических средств ведения войны стихийной силе защитников. Например, на лубке «У Вильгельма Гогенцолерно» казак на летящей лошади

протыкает немецкого кайзера, которому не могут помочь ни латы, ни железный конь. На лубке «Масса немец пеших, конных» казаки с пиками на перевес «Раскидали немцам пушки. / И под лих казачий гомон / Вражий поезд был изломан!» [4, с. 357]. Обескураженный немец с раздутым животом, в разъехавшейся форме не может удержать захваченные территории: «Глядь-поглядь уж близко Висла; / Немцев пучит – значит кисло!» [4, с. 357]. Казак Данило Дикий на вставшем на дыбы коне способен продырявить вражеский цепелин, из которого ему «жена Полина шьёт штаны» [4, с. 358]. Враги уподобляются охотничьим трофеям: «У союзников французов / Битых немцев полный кузов, // А у братцев англичан / Дранных немцев целый чан» [4, с. 359]. Крестьянин учит их: «Не ходи австриец плутом – / Будешь битым русским кнутом» [4, с. 360].

Подписи к лубкам, созданные В.В. Маяковским, крайне лаконичны, носят бравурный характер, гиперболически возвеличивают подвиги соотечественников, высмеивают умение противника вести боевые действия. Подписи строятся на принципе параллелизма: действия немцев и противопоставленные им ответные действия русских. В них много просторечных выражений, используются традиционные фольклорные образы, лаконичный, экспрессивный слог частушек. Причём, если в первой части показывается, как уверены в своей военной мощи враги, то во второй части изображается их постыдное поражение и бегство («Эх и грозно, эх и сильно / Жирный немец шёл на Вильно, // Да в бою у Осовца / Был острижен, как овца» [4, с. 357]).

Картинки «Сегодняшнего лубка» сопровождали период побед русской армии 1914 г. Во многом этим вызвана яркая эмоциональность, бравада этих плакатов. Несмотря на то, что над ними работал коллектив художников, сложился единый целостный стиль этих карти-

нок, который соединил фольклорную традицию и иска-  
ния деятелей искусства начала XX в.

### **Литература**

1. Громов Ф.Ю. Обращение к «примитиву» и судьба «по-  
тешной картинки» в XXI веке // Труды Санкт-Петербургского  
государственного университета культуры и искусств. Том  
192. СПб., 2012. С. 47–53.

2. Лубок Bilderbogen. М.: Художник и КНИГА, 2001.

3. Малевич К.С. Письмо М.В. Матюшину от 12 декабря  
1914 г. // Повелихина А.В., Ковтун Е.Ф. Русская живописная  
вывеска и художники авангарда. Ленинград: «Аврора», 1990.  
С. 134–135.

4. Маяковский В.В. Тексты для издательства «Сегодняш-  
ний лубок» // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений:  
В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.:  
Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. Стихотворения, тра-  
гедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и  
примеч. В. А. Катаняна. 1955. С. 355–364.

5. Миняйло Н.Г. Плакаты издательства «Сегодняшний лу-  
бок» // «Антиквариат, предметы искусства и коллекциониро-  
вания», № 16, 2004.

6. Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской  
фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: «Пинако-  
тека», 2008.

7. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 1–5.  
СПб.: тип. Акад наук, 1881.

## **Военные очерки А. Н. Толстого 1914 года в оценке русской критики<sup>1</sup>**

Г. Н. Воронцова

Тема Первой мировой войны занимала одну из ведущих позиций в творчестве Алексея Николаевича Толстого (1883–1945) с осени 1914 г. Став военным корреспондентом московской газеты «Русские ведомости», писатель побывал на фронте, на Волыни и в Галиции. Его корреспонденции из зоны боевых действий под названием «Письма с пути» регулярно печатались на страницах издания. В 1915 г. они составили отдельную книгу — «На войне», — ставшую шестым томом собрания сочинений Толстого. Книга не затерялась в потоке аналогичной беллетристики и сразу попала в поле зрения отечественной критики. Тексты писателя провоцировали авторов критических статей на собственные размышления о происходивших в стране событиях и их отражении в современной литературе. В критических откликах был представлен широкий спектр мнений о военной публицистической прозе Толстого. Кроме того, в них было предпринято осмысление особенностей изображения войны в произведениях других жанров.

*Ключевые слова:* А. Н. Толстой, Первая мировая война, военные очерки, критические отклики

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН за счёт гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А. Н. Толстого, Н. С. Гумилёва, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, И. Э. Бабеля», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

## **Russian Critical Responses to A. N. Tolstoy's 1914 Military Essays**

Galina N. Vorontsova

The theme of the First World War claimed a leading position in the works of Alexei Nikolaevich Tolstoy (1883–1945) over a period beginning in the autumn of 1914. Becoming a war correspondent for the Moscow newspaper *Russkie vedomosti* (*Russian Bulletin*), the writer visited the front, Volhynia and Galicia. His war correspondence appeared regularly in the publication under the title “Letters from the Way”. In 1915 this writing was compiled into a separate book — *At War* — which became the sixth volume of Tolstoy's collected works. The book was not lost in the flow of similar fiction and immediately came to the attention of critics in Russia. The writer's texts provoked the authors of critical articles to engage in their own contemplation of the events taking place in the country and these events' reflection in modern literature. Critical responses featured a wide range of opinions regarding Tolstoy's military journalism. In addition, these responses attempted to assess war's depiction in works in other genres.

*Keywords:* A. N. Tolstoy, First World War, military essays, critical responses

Тема Первой мировой войны занимала одну из ведущих позиций в творчестве Алексея Николаевича Толстого (1883–1945) с осени 1914 г. Много позже М. А. Алданов в очерке о Толстом писал: «В грозном 1914 году началось тяжёлое испытание для всех европейских писателей <...>. Русское искусство — в лице наиболее известных своих представителей, как Короленко, Горький, Бунин, — отвернулось от этой темы <...>. Один А. Н. Толстой составил счастливое исключение. Огромная трагедия захватила его художественную натуру» [9, с. 127].

Уже осенью 1914 г., став военным корреспондентом московской газеты «Русские ведомости», писатель побывал на фронте, на Волыни и в Галиции. Его корреспонденции из зоны боевых действий под названием «Письма с пути» регулярно печатались на страницах издания. В 1915 г. они составили отдельную книгу — «На войне», — ставшую шестым томом собрания сочинений Толстого, которое выходило в это время в Книгоиздательстве писателей в Москве.

Посвящая её балерине Большого театра М. В. Кандауровой, автор с подчёркнутой пафосностью, за которой не укрылся, однако, масштаб развернувшихся событий, писал: «Маргарита, с глубоким чувством приношу Вам эту небольшую книгу, в ней собрана большая часть того, что я видел за две поездки на места войны. Я видел разрушенные города и деревни, поля, изрытые траншеями, покрытые маленькими крестами, крестьян, молчаливо копавшихся в остатках пожара или идущих за плугом, посматривая — далеко ли ещё от него разрываются снаряды, и женщин, которые протягивают руку на перекрёстке дорог, я видел сторожевые посты на перевалах Карпат и огромные битвы по берегам Сана, я слушал, как вылетают из ночной темноты гранаты, я смотрел на наши войска в тылу и на месте работы» [8, с. 5].

Книга Толстого «На войне» не затерялась в потоке аналогичной беллетристики и сразу попала в поле зрения отечественной критики. Тексты писателя провоцировали авторов критических статей на собственные размышления о происходивших в стране событиях и их отражении в современной литературе, став таким образом своего рода точкой отсчёта разговора о войне, постепенно приобретающей характер мирового бедствия.

Одним из первых откликнулся на книгу Толстого, вышедшую в 1915 г., Николай Петрович Ашешов (1866–1923), помнивший автора ещё подростком. В

1893–1894 гг. Ашешов редактировал «Самарскую газету». В его доме в Самаре часто бывала одна из авторов издания Александра Леонтьевна Толстая с 12-летним сыном Алексеем, будущим писателем.

В размещённой в газете «Современное слово» рецензии, справедливо отмечая, что «война, в сущности, только началась», «только-только обрисовываются контуры тех её влияний, какими она преобразует нашу жизнь», Ашешов оценивал книгу Толстого как «одно из произведений, в котором современная война отразилась в минутных впечатлениях художника-корреспондента». Однако «беглость книги и поверхностность её» он предлагал «считать лишь простыми недостатками», которые «искупаются искренностью художника, красивой простотой его отношения к жизни и полным отсутствием какого-либо национального бахвальства, несмотря на восторженные отзывы его о солдатской доблести» [7]<sup>2</sup>.

По мнению критика «основным вопросом» очерков писателя стал «вопрос о смерти и о человеке, не воине, а именно о человеке, дерущемся на фронте». Он также согласился, вслед Толстому, с верностью сравнения полей сражений в его очерках с театром: «Гр<аф> Толстой уловил хорошее, — в этом сказалось чутье художника, — сравнение. Смерть для нас — последняя угроза нашему бытию. Под её знаком мы становимся или религиозными, или работаем для грядущих поколений, или прожигаем жизнь. Трагедию смерти, конца, мы переживаем только в театре. Война даёт это ощущение трагизма каждому наяву <...>. Вот почему, — несколько

---

<sup>2</sup> Сходным образом писал Ашешов о военной публицистике писателя и в другой своей статье: «В нём нет шовинизма и опьянения жутко-сладким вином войны. Нет развязности и бахвальства всезнаек, пишущих о войне за десятки вёрст от неё. Нет националистической слащавости и приторности. Но ярко проявляется в нём одна черта — автор ищет того нового, что приносит с собой война Руси» [2, с. 342].

смело, но красиво заключает автор, — поля сражений верно названы “театром” военных действий» [7].

На то же сравнение в очерках Толстого, усомнившись в его правомерности, обратил внимание Владимир Павлович Кранихфельд (1865–1918) в статье «Художественная летопись войны», опубликованной в газете «Киевская мысль». Он писал: «В другом месте гр<аф> Толстой, сам поражаясь “невероятной пропастью между здесь и там”, пытается перескочить через пропасть при помощи игры слов. Он проводит именно параллель между театром, как зданием, где даются трагические представления, с одной стороны, и между театром военных действий, — с другой <...>. Но он сам портит это сопоставление, делая из него совершенно неожиданный и ни с какой стороны не вытекающий вывод. В этом сопоставлении именно он нашёл причину спокойного мужества, с каким дерутся “русские войска” <...>. Но почему именно для наших, а не вообще для войск всего мира делается определённый вывод из сопоставления трагического театра (не русского, а вообще театра) с театром военных действий (опять-таки не русских специально, а вообще военных действий) [5]<sup>3</sup>.

К достоинствам очерков Толстого Кранихфельд относил прежде всего «мудрую воздержанность» писателя «по части умствований»: «...он <Толстой> просто и бесхитростно излагает свои впечатления от поездок на места войны <...> в книге гр<афа> Толстого каждая встреченная им фигура зарисована немногими, но отчётливыми, выпуклыми штрихами. То же самое можно повторить и о рассказанных им эпизодах, о виденных или слышанных, часто “почти фантастических” обрывках военной жизни. Но все, даже “почти фантастическое”, под пером автора принимает характер достовер-

---

<sup>3</sup> Забегая вперёд, скажем, что «слишком изысканной» назвал параллель между трагическим театром и театром военных действий А. А. Гвоздев [3, с.88].

ности, потому что он умеет показать и психологические основания кажущейся фантастики» [5].

В то же время один из пассажей статьи Толстого «Отечество», открывавшей книгу, вызвал у критика буквально бурю негодования. Кранихфельд писал: «...автор <в статье> пустился в чуждую ему область, политических, философских и всяких иных умствований и, как водится, наговорил множество, выражаясь деликатно, наивностей. Не только за себя лично, но и за всех нас <...>. Толстой утверждает, что до войны “мы даже не знали — любим ли мы нашу страну, или так — проживаем в ней только”. Что только война дала нам счастье узнать, что у нас “есть отечество, Россия, родина”<sup>4</sup> <...> смею уверить его, что и задолго до войны “мы все” были не так уж равнодушны к судьбам нашей родины, как это ему представляется теперь. История нашей литературы, история наших общественных движений являет собою непрерывную цепь доказательств того, как глубоко, как самоотверженно “мы все” умели любить нашу родину; с какой неутомимой энергией и заботой насаждали “мы все” на обширной равнине нашей родины ростки культуры» [5].

Весьма скептически оценивал военные очерки Толстого Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), ведущий раздела «Литературная летопись» в журнале «Северные записки». Остановившись на задачах каждого пишущего о войне, таких как необходимость выявить психологию народа, несущего бремя войны, выяснить стихийную психику столкнувшихся в бою масс, откликнуться на новые противоречия в интеллигентском сознании и создать батальную живопись войны XX века, он констатировал: «...задача не выполнена автором <т. е. Толстым>, народ и большие жертвы не выдвинуты на

---

<sup>4</sup> См.: статья Толстого «Отечество»: «...никто из нас, я думаю, не уяснил достаточно своего отношения к России; мы даже не знали — любим ли мы нашу страну? Или так — проживаем в ней только» [8, с. 8].

первый план, а очерчены как-то вскользь, “поездом” то от Москвы до Томашева и Ярославля, то от Львова до Карпат. Чаще всего мы наблюдаем самого автора, путешествующего с большим или меньшим комфортом вслед за войною и около неё. В качестве странствующего без особых деловых целей писателя, гр<аф> Алексей Н<иколаевич> Толстой сумел во всех своих поездках по стопам войны, сохранить душевное равнодушие постороннего наблюдателя, обеспокоенного только одним желанием — запечатлеть в памяти с наибольшей чёткостью все виденное и слышанное. Нельзя отрицать, что в путевых заметках гр<афа> А. Н. Толстого немало живописных этюдов, начертанных уверенно и мастерски.

Но даже там, где гр<афу> А. Н. Толстому удалось резкими мазками воссоздать целостную картину разорения, чувствуется, что нарисована лишь узорчатая рамка, в которой нет самого главного - нет действующего лица, будь то коллективная или индивидуальная воля» [3, с. 86].

«В целом, - заключал критик, - сборник гр<афа> А. Н. Толстого представляет собой нечто вроде записной книжки писателя. Чувствуется, что автор чего-то ищет и добивается, что он пытается осознать новые “военные” впечатления, и пробует свои силы, зарисовывая непривычные для глаза батальные картины» [3, с. 88–89].

Сергей Александрович Адрианов (1871–1942), заведовавший отделом критики в журнале «Вестник Европы», напротив, считал, что Толстой принадлежал «к числу писателей, ярко переживающих современность и явно преобразующихся под её необычайными откровениями», а его последняя книжка, «сборник беспритязательных корреспонденций с театра военных действий, поражает единством и чёткостью настроения, которым проникнуты все эти отрывочные рассказы о попадающих на пути пейзажах, хатах, поездах, офицерах, солдатах» [1, с. 334]. Критик отмечал: «Боевых картин

почти нет в книге, автор как будто избегает останавливаться на них, но всякий факт, всякая мелочь приобретают для него особую полноценность. Всё зажило в глазах вчера ещё растерянного наблюдателя единой, осмысленной жизнью, во всём раскрывается его сердцу неведомая ранее тайна, которой автор не может ещё сказать во всей её многозначительности, но которой он весь ещё исполнен с трепетом пробуждающейся силы, и его трепет невольно передаётся читателю» [1, с. 335].

По мнению Адрианова «подъём, переживаемый, наряду со многими миллионами, графом А.Н. Толстым, даёт реальной жизни и духу человеческому одностороннее освещение, но в самой этой односторонности, — считал критик, — лежит залог грядущей полноты понимания» [1, с. 336]. Он писал: «Ведь вчера большинство из нас тоже было во власти односторонности, только противоположной. Рефлектор нашего внимания был до такой степени сосредоточен на отрицательных явлениях общественных и индивидуальных, на малодушии, эгоизме, пошлости и распаде, что многие склонны были забывать или даже прямо отрицать реальность героического и творческого, благородного и самоотверженного» [1, с. 336].

Вслед за Андриановым журналист и литературный критик Елена Александровна Колтоновская (1870–1952) в «Русской мысли» также отмечала, что Толстого «поразило внезапное преобразование огромной России — всей, сверху донизу, полный сказочный переворот в психике как народа, так и интеллигенции», тем более, что «те же чувства, в гораздо большей степени, даже со специфическим славянофильским оттенком», безраздельно владели самим писателем [4, с. 139].

«Грядущий путь России, — писала она, — может быть, и не так гладок, как это рисуется А<лексею> Толстому. Но ведь в суждении русского человека о себе всегда нет чувства меры: или недосол, или пересол...

Современный же момент — исключительное по цельности, захватившее всех чувство любви ко всему своему и вера в будущее — передан у автора верно <...>. Через всю книжку А<лексея> Толстого яркой нитью проходит одно и то же чувство — преклонение перед армией, перед простым русским человеком, которого он впервые, в дни войны, узнал и оценил <...>. Давно ли у нас смотрели на этого солдата — русского мужика — глазами Бунина и видели в нём убогое, забитое, вырождающееся существо (“низкорослое” и “коротконогое”), а сейчас почувствовали в нём сказочного богатыря...» [4, с. 140].

Вместе с тем Колтоновская оговаривалась: «Корреспонденции — не литература, но в них — путь к литературе. Окунувшись в стихию войны, пострадавши в ней вместе со всеми тружениками и героями, писателю легче найти настоящие нужные слова о войне. Это можно видеть на примере А<лексея> Толстого. Его корреспонденции, хоть и говорят о живом и серьёзном интересе к предмету, довольно бледны и вялы; они ниже его таланта, в них много лишнего и недостаёт чего-то очень важного, большого<sup>5</sup>. Всё время чувствуется, что он тщетно старается нащупать и выразить то самое важное, что поразило его на войне» [4, 141].

С бóльшим вниманием к достоинствам военных очерков Толстого отнёсся М. Курдюмов<sup>6</sup>, автор статьи

---

<sup>5</sup> В той же статье Колтоновская высоко оценила рассказ Толстого на военную тему «На горе» (1915): Сюжет рассказа, духовное возрождение интеллигента через войну, не может не быть автору особенно близким, ибо А. Толстой принадлежит к тому писательскому поколению, которое особенно страдало от затхлости, искусственности, “умственности” и рвалось к “живой жизни”. В рассказе удачно передана не только общая бодрящая, оживляющая сила войны, оживляющая иррациональное в человеке, а её особенная героическая душа, заставляющая умолкнуть все мелкие будничные чувства и заговорить настоящие — большие» [4, с. 141].

<sup>6</sup> Возможно, Михаил Григорьевич Курдюмов (1869–1924), выпускник славяно-русского отделения Варшавского университета. В 1915 г. —

«Литературные впечатления» в газете «Новое время», который писал: «Толстой рисует больше всего *будни войны*, походную жизнь и военный быт со всеми его мелочами, и в отдельных штрихах всюду проглядывает *наше, особенное, русское*. В смешном и серьёзном даёт он чувствовать читателю те самые свойства народа, которые, с одной стороны, вызывают у него и беспорядочность, и неряшливость, и кажущуюся бестолковость, а с другой — делают его крепким, сильным непобедимостью своего кроткого и могучего духа» [6]. Критик подчёркивал: «...очерки Толстого ничего общего не имеют с нарочито-военной, тенденциозной, изготовляемой “глядя по сезону” литературой» [6].

Таким образом, в критических откликах на военные очерки А. Н. Толстого 1914 г. был представлен широкий спектр мнений, порой прямо противоположных, о военной публицистической прозе писателя. Кроме того, в них было предпринято осмысление особенностей изображения войны и в других жанрах современной литературы.

## Литература

1. Адрианов С.А. Критические наброски // Вестник Европы. 1915. № 4. С. 328–338.
2. Ал. О. [Ашешов Н.П.]. Гр. Алексей Толстой. На войне // Современный мир. 1915. № 2. С. 341–343.
3. Гвоздев А.А. Литературная летопись // Северные записки. 1915. № 3. С. 85–90.
4. Колтоновская Е.А. Вокруг войны. Писатели о войне // Русская мысль. 1915. № 4. С. 135–146.
5. Кранихфельд В.П. Художественная летопись войны // Киевская мысль. 1915. 17 февраля. С. 2.
6. Курдюмов М. Литературные впечатления // Новое время. 1916. 16 января. С. 10.

---

сотрудник Археографической комиссии в Петрограде, один из редакторов Русского биографического словаря (1896–1918).

7. Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.]. Литературные мотивы. Война и художественная литература. — Отражение жизни. — Самопознание. — Простота. — Смерть. — «На войне» графа Алексея Н. Толстого // Современное слово. 1915. 23 января. С. 2.

8. Толстой А.Н. Сочинения: в 10 т. Т. 6. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1915. 171 с.

9. Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. 1921–1923. По материалам архива Б.И. Николаевского в Гуверовском институте. Париж: YMCA-PRESS, 1983. 422 с.

## **«Уроки для 'Орли»: Опыт перевода русского текста о творчестве для англоязычной аудитории**

Джеймс Мантет

Автор статьи размышляет об опыте перевода с русского на английский философского текста «Уроки для 'Орли» русской художницы Татьяны Апраксиной. Текст, основанный на практике в сфере живописи, принимает художественную форму вольного эпистолярного послания к ученице. Мироззрение художницы формировалось преимущественно в контексте диалектики между традиционными и новаторскими ценностями культуры Ленинграда-Петербурга и Москвы. Взгляды переводчика, сформированные в американской культурно-педагогической среде, после знакомства с «Уроками» Апраксиной претерпели переосмысление, что говорит о возможностях влияния иноязычного произведения на сознание англоязычных читателей. Примеры восприятия перевода «Уроков» проясняют специфику отношения к творчеству и педагогике в современной Америке, тем самым подтверждая значимость предложенного текста для зарубежной аудитории.

*Ключевые слова:* Татьяна Апраксина, «Уроки для 'Орли», русские художники, культура Петербурга, американская культура

### ***Lessons for 'Orly: Translating a Russian Text on Creativity for an English-Language Audience***

James Manteith

The article's author reflects on the experience of translating Russian artist Tatyana Apraksina's philosophical text *Lessons for 'Orly* from Russian into English. The text, based on practice in the field of painting, takes the literary form of colloquial missives to a student. The artist's worldview coalesced primarily amid the interplay of tradi-

tional and innovative cultural values found in Leningrad-Petersburg and Moscow. The translator's perspective, shaped in an American cultural and educational context, underwent rethinking as a result of engagement with Apraksina's *Lessons*, demonstrating how a foreign-language work can impact the consciousness of an English-speaking reader. Examples of the *Lessons* translation's reception help to clarify modern American attitudes toward creativity and education, affirming the text's significance for a foreign audience.

*Keywords:* Tatyana Apraksina, *Lessons for 'Orly*, Russian artists, St. Petersburg culture, American culture

Всякий перевод предполагает работу не только над словами, но и над введением выраженных ими смыслов в новый культурный контекст. Перевод текста в жанре наставлений требует особого внимания к различиям между исходной и принимающей культурами, поскольку наставление касается передачи конкретного знания и ценностей для активного восприятия и применения. Особую роль играет соблюдение условий доверия ученика к учителю, или же читателя к автору. Отмечая культурные различия в таких вопросах, можно либо пытаться сглаживать эти различия в рамках перевода, либо передавать их, как они есть, чтобы дать принимающей культуре по возможности ясное представление о взглядах, характерных для автора из исходной культуры. Перед таким выбором я оказался, приняв решение перевести трактат петербургской художницы Татьяны Апраксиной «Уроки для 'Орли» [1] для англоязычной аудитории. Хотя перевод «Уроков» на английский делает произведение доступным для новых читателей и в других странах, наш очерк ограничивается примерами первичной реакции на переведённую рукопись в американской среде, которая первой получила возможность ознакомиться с англоязычным вариантом.

«Уроки для 'Орли» — эпистолярный текст, в котором

художница обращается к ученице. Учитывая широкий диапазон течений в искусстве, базовые предпосылки текста не вполне сходятся с современными веяниями. Когда я впервые познакомился с художницей, будучи американским студентом в Петербурге, то сначала испытал некоторое удивление при ознакомлении с текстом. В качестве примера приведу центральный совет «Руку твою пусть всегда ведёт любовь» вместе с указаниями автора на необходимость внимательного и бережного отношения к средствам живописи и к сюжетам, которые эти средства предназначены изобразить. На основе американских источников у меня сложилось впечатление, что русские художники после недавнего освобождения от навязанных правил советского канона стремились максимально воплотить новые свободы в своих полотнах, преодолеть разрыв между настоящим временем и насильственно оборванной нитью авангардного прошлого, которое все же тлело десятками лет в бунтарских душах. Меня подкупило внимание Апраксиной к темам духовности, этики и эстетики, которыми авангардное искусство бывает готово жертвовать. С другой стороны, художница многократно указывает на личностную и художественную свободу ученицы. В чем же дело? Возможно, как мне кажется, в том, что настоящая свобода требует зрелости, которая нарабатывается по ходу набирания личного опыта. В назидании о балансе внутренней свободы и зрелости в «Уроках» также можно видеть итог последовательного воспитания автора в неофициальной и высокой культурных средах Ленинграда-Петербурга и Москвы, благодаря чему удалось воплотить диалектику традиции и новаторства, естественно присущую этим местам.

Здесь уместно сказать пару слов о распространённой в Америке трактовке развития искусства. Согласно этой точке зрения, путь развития идёт от зависимости художника от специфики сюжетов внешнего мира и места человека в них до постепенного устранения предметно-

сти и фигуративности в искусстве. После этого допускается возвращение к сюжетности на основе уже вольных решений, которые оцениваются по мере непохожести на предшествующие решения и похожести на нормы рекламно-коммерческого мира. Соответствующий курс по истории современного искусства я успел пройти в колледже непосредственно перед тем, как поехать в Россию на год зарубежной учёбы, во время которой прочтение «Уроков для 'Орли» стало одним из сильных впечатлений, заставляющих задуматься о состоятельности распространённого в американской учебной системе подхода к изучению искусства. Схожие с этой системой взгляды находят подтверждение во всех музеях современного искусства в Америке и Западной Европы, которые я к тому времени успел посетить, уделяя особое внимание коллекциям, включающим русский авангард. При этом в около-академической среде все же встречались попытки реабилитации таких якобы дискредитированных для высокой культуры понятий как «сердце». Подобные тенденции запомнились мне из чтения «Уроков».

В целом, подлинный Петербург не соответствует ожиданиям, построенным на основе стандартного прогрессивного восприятия искусства. В Петербурге крайности современного искусства проявляются в контексте разнообразного взаимодействия с драгоценным культурным наследием, совмещая насыщенную внутреннюю жизнь и общение в красивом городе с привлекательными, необыкновенными людьми. Опыт знакомства с настоящим Петербургом скорее должен вызвать желание развивать то отношение к искусству, к культуре, к жизни, которое позволило бы глубже, острее прочувствовать конкретику этого опыта и приобрести ту зрелость, которую город предполагает. Выражение адекватного отношения я находил в цикле «Уроков для 'Орли», который в то время автор дописывал, делаясь написанным со мной. Предложение автору опубликовать «Уроки» в журнале «Мысль» при Санкт-Петербургском философском обще-

стве усилило мою уверенность, что переведённое мной произведение найдёт положительный отклик у англоязычных издателей и читателей. Проект перевода казался хорошей возможностью дать представление об ответственном отношении к искусству в современной России, при этом полезном для любой культуры.

Действительно, один из частых вариантов первых отзывов на рукопись перевода «Уроков» — констатация мнения о том, что это произведение редкого совершенства. Один литературный журнал вскоре опубликовал фрагмент текста. Стало очевидно, что эта книга полезна не только для размышлений о живописи, но и для других творческих и жизненных задач. Особый читательский отклик вызвала материнская теплота в обращении художницы к ученице. Также восхищали созерцательность текста, привычка автора обдумывать и оценивать каждое своё действие — что трактовалось как исключительно европейская черта.

С другой стороны, когда я советовался о возможности издать полный текст, были высказаны опасения о возможности специфических критических реакций. Нельзя сказать, что те первые американские читатели, которые выразили недоверие к «Урокам», составляли большинство на общем фоне достаточно широкого положительного приятия текста. При этом различия в восприятии поучительно раскрывают специфику воспитания и менталитета. Подобные отрицательные реакции могли бы встретиться и в России, но в Америке они оказались более типичными, образуя практически единый фронт.

Сомнения в Америке вызывал общий ракурс внимания художницы, написавшей текст. Было отмечено, например, без особой симпатии и с оттенком зависти, что, похоже, автору повезло иметь большой запас свободного времени, чтобы думать на нерядовые темы. Я был удивлён такому доводу, будучи очевидцем устойчивой сосредоточенности на рефлексии на фоне огромной занятости художницы и её коллег по творческому цеху. Ещё

были высказывания, что в «Уроках» слишком много говорится о внутренней жизни и творческом процессе, тогда как хотелось бы узнать больше бытовых деталей об авторе и окружении. Читатель узнает, например, что Апраксина держала собаку, но не знает какой породы. Мне представляется, что излишние детали скорее отвлекли бы от основного вектора текста: как развить способности ученицы к сосредоточенности на избранном деле. В Америке распространены познавательные тексты, забитые различными развлекательными фактами и историями, которые удерживают внимание на поверхности без необходимости обратить взгляд внутрь, соизмерить с собой. То, что «Уроки» не подчиняются таким правилам, а остаются преимущественно философско-афористичными, в Америке кем-то ценится, но также многих смущает.

Другое мнение об англоязычных «Уроках», высказываемое в Америке в разных формах — то, что никто не захочет ни купить, не читать текст, который чем-либо напоминает школьные уроки. Считалось, что те, кто уже успел отучиться, вряд ли захотят вспомнить этот опыт, а те, кто ещё учится, чаще всего не захотят что-то к этому добавить. Дидактическая форма частично допускается в Америке, например, в социально направленной литературе и искусстве, но типично осуждается с помощью старых лозунгов в духе «искусство ради искусства». Приветствуется и отсутствие нравственного содержания, и наличие нравственной неоднозначности. Притом, что трудно понять, почему тень учёбы должна вызвать априорную враждебность, незамутнённый взгляд увидит, что «Уроки» мало похожи на школьные занятия, разве что культивированием менторских отношений и нравственной шкалы. Несмотря на авторские штрихи ироничного, условного отношения к предложенным наставлениям, показалось, что американский читатель может подумать: «что возомнила о себе эта иностранка», предлагая взгляды, часто противоположные общепринятым?

Возникло и предположение о том, что обращение текста к «дорогой моей девочке» может охладить англоязычную публику: во-первых, читатели-мужчины могут потерять интерес, и, во-вторых, такая форма могла бы восприниматься как намёк не на нежность со стороны автора, а на снисходительную гордыню. Помимо этого было выражено предположение, что такие фразы, как «Какое мне дело до твоих проблем и комплексов — у кого их нет!» или «Прибереги душевное расстройство для кабинета психоаналитика», могли бы тоже произвести впечатление жестокосердия. Действительная стратегия автора по отношению к ученице — «разбудить, снять с сознания штампы», чтобы та отвлеклась от бесперспективных состояний, но, с точки зрения широко распространённой идеологии, несчастный человек всегда прав и должен иметь право самовыражаться как захочет, даже если этим вытесняется искусство созидания.

Совет: «Не смущайся чванством ближних, не уступай самодурству» или «окружающие тут совсем не причём», — тоже оказался поводом для неодобрения в Америке в силу известного убеждения, что собственное призвание необходимо подчинять интересам ближних и их нуждам.

Ещё один момент, вызвавший сомнение у американского читателя — урок, отвечающий на вопрос о том, чем определяется гениальность. Существует мнение, что большинству американцев не нравится использование таких понятий, как «гениальность» или «гений». Было отмечено, что в наши дни многие либо не верят в существование гениальности, либо предпочитают о ней не думать относительно собственного творчества или среды, поскольку гениальность — преимущество не каждого, и теоретически интереснее настроиться на более доступный уровень проявления и понимания, не заботясь о том, гениально это или нет, ограничиваясь восприятием содержания каждого данного произведения вне обязывающих сравнений. Притом, что в Америке предлагается много систем развития гениальности и многие объяв-

лены гениями — особенно за наличие коммерческого успеха — само упоминание этой категории способно вызвать недоумение, в том числе в контексте учебного процесса. Поэтому для этого урока была предложена замена слова «гений» более нейтральным «учитель». Не имело значения, что этот урок, утверждающий, что «Гением нельзя родиться, гением делают себя сами», нацелен на отрезвление ученицы от слишком навязчивой тяги к представлениям о собственной гениальности ещё в самом начале своего творческого пути. Сам факт речи о гениальности выглядел поводом для идеологической тревоги.

Дополнительные сомнения вызвали тезисы автора о том, что «Дистанция — это свобода» и что горячие дела требуют холодной головы. Существует столько образов художников, охваченных порывами страсти в бытовой и творческой жизни, что пылкое отношение к искусству может казаться наибольшей добродетелью. Был высказан совет сделать в переводе положительную оценку дистанции более условной. Конечно, отождествление свободы с дистанцией — не новая в истории философии мысль. Но если читателю не близка философия такого направления, то столкновение с ней в книге может вызвать недовольство.

Возражения также вызвали рассуждения автора «Уроков» о художественном осмыслении мужских и женских натур. Апраксина пишет, например, что «Женщине совершенно не обязательно становиться кем-то, ей в любом случае не грозит сделаться меньше, чем женщиной»; «Женщину тяжёлая физическая работа уродует, потому что искажает, мужчину, наоборот, украшает, наполняя тело смыслом». В Америке принято считать, что современное общество должно перерасти такие взгляды за счёт популярного стремления относиться к мужчинам и женщинам как к одинаковым по способностям и предназначению субъектам. Прогрессивное мышление может предпочесть совсем оставить в сторо-

не понятия «мужчина» и «женщина», довольствуясь тем, что все одинаково люди.

Высказывались упрёки и к стилевому оформлению текста. Например, в семи предложениях присутствуют скобки, выделяющие небольшие отступления или уточнения. Мне подсказали, что многим вставки в скобках мешают последовательному восприятию мысли, и что поэтому сейчас принято исключать их из писательской практики. Поэтому было рекомендовано переместить материал из скобок по возможности в новые предложения для облегчения чтения. Также критиковалось наличие восклицательных знаков в главах «Уроков», так как сейчас принято учить не использовать такие знаки препинания в литературных и учебных контекстах, а обойтись точками, ограничиваясь выбором слов для передачи аналогичной речевой экспрессивности. К тому же предлагалось убрать все небольшие вводные фразы и слова, с которых иногда начинаются главы — например, «Есть ещё что-то важное», или же «собственно», «кстати», «слушай», и т. д. — а вместо этого сразу заявить темы, увеличивая шансы немедленно завоевать читательское внимание. На мой взгляд, попытки следовать подобному совету по удалению скобок, восклицательных знаков и как бы лишних вступительных слов, тут же вели к ощущению, что текст теряет выразительность человеческой интонации, становясь более плоским и формальным. На мои доводы, что перевод предполагает сохранение предельной близости к форме оригинала, мне ответили, что если речь идёт об издании книги для американской публики, лучше бы и в таких мелочах пойти навстречу современным американским нормам. Очевидно, что для американских издателей определённого настроения эти пресловутые нормы важнее формальной стилистической верности оригиналам, с которыми все равно мало кто из американских читателей сможет или захочет сверить переводы.

Наконец, в Америке отмечалось желание оценить

произведение с точки зрения рынка: приводились данные о том, какая доля рукописей в Америке остаётся неопубликованной, и предупреждали о вероятности подобной судьбы и в данном случае. Считалось, что публикация оригинала Санкт-Петербургским философским обществом ничего не скажет рядовому американцу, а может и оттолкнёт нежелающих слишком много думать в предположительно чужеродном ключе. Я также много слышал о необходимости определить конкретный рынок для книги: для каких же читателей она написана, если не только для ученицы, и каков её жанр? Статистика показывала, что определённые разделы книжных магазинов редко посещаемы — не принадлежит ли книга к таким менее популярным жанрам? В любом случае стоял вопрос о том, что надо определить жанр максимально узко, чтобы работникам магазинов было легче решить, где расположить книгу. Разумеется, такие разговоры часто заслоняли обсуждение содержания текста. Предполагаемая положительная оценка, что это книга полезна для всех и одинаково применима к любому виду творчества, не всегда оказывалась понятой или признанной в качестве перспективного направления с точки зрения стандартных рыночных категорий. Коммерческое отношение к культуре в Америке распространено не только благодаря системе образования, но и благодаря общей среде и советам многочисленных экспертов о том, как надо соответствовать системам для поощрения плодов творческой работы.

Конечно, было сразу ясно, что различные стороны текста, которые мне в Петербурге казались если не бесспорными, то, по крайней мере, достаточно оправданными в рамках данного произведения, для многих в Америке окажутся чуждыми. Идеология предпочла бы видеть перевод либо с купюрами, либо вовсе не изданным. Но по счастью в Америке есть люди, которые жаждут, приветствуют или хотя бы терпят взгляды, изложенные в «Уроках». Благодаря этому в Америке автор

«Уроков» недавно получил Бабеловскую премию по литературе за способствование «более глубокому пониманию достоинств основополагающих ценностей творчества и педагогики для обновления личности и общества» [3]. Как правило, у американских сторонников «Уроков» достаточно опыта мировой культуры и духовности — как исторического, так и современного плана — чтобы понимать, что нынешняя массовая идеология — не мера всех вещей. Есть в англоязычном мире люди, которые привыкли обращаться к своей внутренней жизни и искать опоры для её равновесия, обращаясь для этого к искусству. Это и те, кто находится вне обычных отношений с официальными системами образования, и те, у кого по любой причине жизненный опыт, склонности и стремления достаточно перекликаются с «Уроками», чтобы даже лаконичный, тактичный намёк на характер официального строя, «тесных рядов коллег», звучал отчётливым напоминанием о предпочтительности собственного пути: «Я знаю, тысячи художников живут совсем, совсем по другим правилам. Ты, конечно, тоже можешь быть такой. А можешь и не быть».

Как можно понять, «Уроки для 'Орли» раскрывают вопросы не только искусства, но и менталитета, созвучного с Петербургом, в котором текст был написан и у которого, можно сказать, художница училась. В Петербурге за счёт сложившегося культурного наследия отголоски современности могут иметь более условное влияние. Голос, воспитанный в петербургских традициях, способен плодотворно воздействовать на те культуры, для которых более характерно колебаться между крайностями.

Во всех чертах «Уроков» — независимо от того, сталкиваются ли они с осуждением или одобрением — можно видеть следы естественной педагогики классической петербургской городской среды. Пожалуй, открытость и подчинённость Петербургу есть один из важнейших тезисов, которые следуют из «Уроков». Этот тезис подразумевает, что объективные и субъективные аспекты бы-

тия могут сосуществовать и взаимодействовать друг с другом, и что поэтому освобождение современного искусства, которое так превозносится в Америке и в других местах — порой и в самом Петербурге — нежелательно и не нужно. Как пишет Иосиф Бродский про прогулки по Петербургу, «идти под этим небом, по набережным коричневого гранита, вдоль огромной серой реки, есть само по себе раздвижение жизни и школа дальнорзости» [2, с. 68]. Именно поэтому в Петербурге нужно меньше специального времени на размышления: они встроены в ход дня, с полезной пропорцией отвлечённых соображений и бытовых частностей. Одновременно Петербург учит на самом деле не стесняться того, что Апраксина с лёгкой усмешкой в конце своих «Уроков» называет «нравоучениями». Такие наставления бывают не пустыми, а полными прагматического и метафизического содержания.

Петербург намекает и на то, что высокая планка культурного уровня достигается путём передачи знания от учителей к ученикам в традиции особой иерархии, но не равенства. Ради этих отношений, этой передачи, не учителю, а ученику стоит адаптировать себя, переосмысливать собственные убеждения, чтобы явить нечто ценное в гармоническом развитии полученных основ. Петербургская традиция помогает понять, что сообщения об омрачённом самочувствии — не высшая цель искусства, а лишь этап на «пути исцеления, преобразования», как отмечено в «Уроках». И такое исцеление позволяет лучше ценить достоинства Петербурга.

Культура Петербурга также укрепляет уверенность в важности развития преемственных связей в руслах искусств и иных практик, раскрывающих полноту значения творческого родства как такового. И петербургские школы творчества свидетельствуют о том, что многогранное явление гениальности действительно существует, и что людей доброй воли оно не отталкивает, а привлекает к соучастию, вдохновляет. На фоне сложившей-

ся традиционной культуры Петербурга, населяемой все новыми сердцами, также легче, несмотря на различные виражи, увидеть во взаимодополняющих отличиях между мужчиной и женщиной бесконечно глубокие возможности для познания мудрости провидения, доступной и насущной для всех. И в Петербурге как-то само собой получается, что в мыслях, разговорах и чтении вмещается многоплановость. Взаимодействие разворачивается свободно и богато при верности естественному движению мыслей и чувств, украшенных завиточками, неприкрытыми скачками темперамента и остроты, и риторическими ходами, самими по себе второстепенными по значению, но свидетельствующими о воспитанной обращённости к собеседнику.

Переводческое взаимодействие с произведением, предшествуя попытке его включения в культуру языка перевода, способно вывести на рассуждения об основополагающих принципах реальности. Первые опыты введения «Уроков для 'Орли» Татьяны Апраксиной в англоязычный мир подчёркивают отличия этого мира от родной для текста культурной среды. Донести достоверные свидетельства о полноценных альтернативах текущим педагогическим и общекультурным ценностям англоязычного мира — задача непростая, тем более новыми голосами извне. Тем не менее, воплощения подобных сведений в переводах могут иметь преимущество свежести и непредвзятости. Переводы текстов в жанре наставлений, свободные от искусственного приспособления к воображаемым общим нормам принимающей стороны, могут являться средством особого культурного посредничества, помогая познавать целесообразность других канонических форм формирования личности и систем образования.

## Литература

1. Апраксина Т. Уроки для 'Орли (эссе в письмах) // «Мысль»: ежегодник С.-Петербур. филос. о-ва. 2000. Вып. 4: Философия культуры. С. 207-225.
2. Бродский И. Путеводитель по переименованному городу // Сочинения Иосифа Бродского. Том 5. СПб: Пушкинский фонд, 1999. С. 54-71.
3. Mundus Artium Press. "2023 Babel Prize For Literature Awarded To Tatyana Apraksina For Interdisciplinary Writing, Art, Mentorship". URL: <https://mundusartiumpress.us/2023-babel-prize-for-literature-awarded-to-tatyana-apraksina-for-interdisciplinary-writing-art-mentorship/> (29.11.2023).

## STUDIES OF CULTURE AND ART

### **История оперетты «Раскинулось море широко»: из блокадного Ленинграда в современный Петербург**

О. Г. Флеер

Статья посвящена истории музыкального спектакля «Раскинулось море широко». Легендарная оперетта была создана в блокадном Ленинграде в 1942 году. Приводятся сведения о создателях спектакля того времени. Премьера состоялась на сцене Театра музыкальной комедии, актёры которого в те драматические годы защищали город и своим искусством, и как военнослужащие. В 2023 году оперетта была реконструирована и представлена современному зрителю. Автор статьи подчёркивает особое значение спектакля не только для истории театра, но и для культурной памяти России.

*Ключевые слова:* оперетта «Раскинулось море широко», блокадный Ленинград, Театр музыкальной комедии, культурная память России, Всеволод Вишневский, Александр Крон, Всеволод Азаров, Виктор Витлин, Лев Круц, Николай Минх

### **The History of the Operetta *The Sea Spread Wide*: From Besieged Leningrad to Modern Petersburg**

Oleg G. Fleyer

The article is devoted to the history of the musical *The Sea Spread Wide*. The legendary operetta was created in besieged Leningrad in 1942. Information is given about the musical's creators during that time. The premiere took place on the stage of the Musical Comedy Theater, whose actors in those dramatic years defended the city both

through their art and as military personnel. In 2023, the operetta was reconstructed and presented to modern audiences. The article's author emphasizes the musical's special importance not only for theater history, but also for Russia's cultural memory.

*Keywords:* operetta *The Sea Spread Wide*, besieged Leningrad, Musical Comedy Theater, cultural memory of Russia, Vsevolod Vishnevsky, Alexander Kron, Vsevolod Azarov, Viktor Vitlin, Lev Kruts and Nikolai Minkh

Рассказывать об истории этой пьесы, об этой оперетте мне вдвойне интересно, так как я сам, будучи солистом Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии, принимал участие в постановке 2023 года в качестве исполнителя роли боцмана Силыча, и знаю, что называется, «изнутри» процесс создания спектакля в современной редакции. Мне, как и другим артистам нашего театра, выпала честь пройти путь от первого знакомства с режиссёром-постановщиком А. С. Кузиным,<sup>1</sup> от обсуждения макета нового спектакля, эскизов костюмов, музыкального материала; стать свидетелем интереснейшего творческого процесса от первой репетиции до премьерного показа, от знакомства до генеральной репетиции. Волнительно ещё и то, что наш театр очень ценит всё, связанное с Блокадой и гордится этой историей и людьми, творившими, несмотря ни на что, в то военное лихолетье. К счастью, сохранились многочисленные и довольно подробные воспоминания, дневники свидетелей и участников тех событий, сохранились дома, улицы, где создавались либретто и музыка к спектаклю, да и сам наш театр – по-прежнему на ул. Итальянской, дом 13.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Народный артист России, заслуженный деятель искусств РФ, г. Ярославль

<sup>2</sup> В блокадное время улица носила имя комиссара А. Ракова; в 1991 г. вернулось её историческое название.

«...Я хочу описать вам балтийский рассвет, -  
Трам-та-та-ти-ти-ти... огнём полыхающий,  
В общем, тут ещё строчка,— пока её нет...

Извиняюсь, я поэт начинающий», - такими строками молодого матроса-балтийца Михаила Чекрыгина начинается знаменитая оперетта «Раскинулось море широко». Сразу веет ноябрьским студёным балтийским бризом, над водой нависли зловещие свинцовые тучи, где-то полыхают зарницами идущие бои у стен Ленинграда, звучат далёкие раскаты выстрелов из грозных орудий. Блокадное время, тревожное, грозное. А тут – молодой поэт, совсем зелёный матросик, ещё и любви то не изведавший, пишет свою летопись неумелыми мальчишескими строчками.

В этой работе я хочу, также как и один из вышеназванных героев этой оперетты матрос Чекрыгин, описать вам... нет, не «балтийский рассвет», а балтийский накупившийся город, город, на который обрушилась со всех сторон Блокада. Ещё нет массовых смертей от голода, нет ощущения катастрофы безысходности, но всё говорит о том, что «огнём полыхающий» рассвет воспринимается, как предвестник беды. И вот в этой, сгущающейся чёрной тучей обстановке, живёт знаменитый, популярный, славящийся своим искромётным юмором и звонкими голосами театр - Ленинградским театр музыкальной комедии. Свидетельством того, что во время одного из самых страшных периодов Великой отечественной войны – Ленинградской Блокады «музы не молчали» стало то, что Театр музыкальной комедии не только оставался в осаждённом городе, но и творил, выпускал новые, столь необходимые в этот период простым жителям и военнотружущим спектакли, восстанавливал старые постановки, а бригады артистов давали концерты на передовой, в частях Балтийского флота, в госпиталях.

В блокадные дни музыка Дмитрия Шостаковича, поэтическое слово Ольги Берггольц стали самым настоящим оружием в борьбе с фашистами. Творчество помогало выжить. Архитектор Н. В. Баранов вспоминал: «когда из-за острой нехватки электроэнергии на месяц закрылся Театр музыкальной комедии, среди его актёров резко возросла смертность. Но когда спектакли возобновились, и внимание людей до известной степени отвлеклось от потребностей желудка, когда на первое место встали заботы о театре, актёры стали умирать реже. Так творчество воскрешало людей, умножало их силы, и, хотя актёры были почти прозрачны от истощения, ощущение важности и полезности своей работы заставляло забывать о голоде, лишениях и стуже нетопленых залов, где зрители сидели в пальто и шапках» [Цит. по: З, с. 101].

Мотивы, логика политического решения о создании героической оперетты в условиях осаждённого города можно услышать в послевоенном радиоспектакле театра Советской армии: «Если человеку туго, а он ещё смеётся, значит, он ещё не побеждённый. Но ежели уж смеяться перестал, тогда хана».

### *Сюжет будущего спектакля*

Знаменитый драматург, сценарист, журналист Всеволод Вишневский возглавил творческую группу создателей спектакля. В неё также были приглашены военкоры Александр Крон и Всеволод Азаров, все они получили приказ «написать весёлую и героическую пьесу», причём срок для представления готового материала Политуправление Балтфлотом дало 2 недели вместо просимых месяца-полтора. Для этой цели решено было поселиться в одном месте, в двухэтажном деревянном домике на Петроградской стороне.

«Дневники военных лет» Вс. Вишневского погружают нас в атмосферу осаждённого города: «Возвращались во

время воздушного налёта. Почти полная луна, белые пятна перистых облаков, бегающие лучи прожекторов, жёлто-красные разрывы зенитных снарядов и полифонический грохот зенитных орудий. Яркие и бледно-желтоватые вспышки. На Неве фантастически освещаются корабли, мосты, решётка Летнего. За спиной резкий свист, - упали зажигательные бомбы... временами очень сильный огонь... Торопливые прохожие, какой-то субъект идёт с девушкой и почему-то держит над головой портфель. Милиционеры прижались к гранитным постаментам у Кировского моста. Слышен сверлящий свист снарядов - одновременно с воздушным налётом немцы ведут и обстрел города... Нева чарующе красива. Пронесется через мост машины без огней. Временами оглушительный грохот... Скрестились тучи прожекторов. Уцелевшие окна зданий свирепо сверкают - будто чьи-то злобные очи. Горит голубым огнём мечеть, и на мгновение вспыхивает игла Петропавловской крепости. А за Литейным - багровые расплзающиеся пятна пожаров» [4, с. 144].

Тревожная, настораживающая обстановка, ничего не скажешь. А тут приказ - написать оперетту! Автор на шумевшей, идущей на многих сценах СССР «Оптимистичной трагедии» (написана в 1932 г.) считал нужным сочинить что-то в этом же ключе: возвышенное, трагедийное. Однако директор театра Максимов и худрук Янет настаивали на оперетте.

Воспоминания члена Военного Совета Николая Смирнова: «В начале августа 42 года зашёл ко мне директор Театра музыкальной комедии Г. С. Максимов.

— Помоги, пожалуйста, сделать большое дело. К празднику театр должен дать что-то свежее, злободневное, а ничего подходящего для постановки нет, — сказал он.

— При чём тут я? Обращайся к драматургам, к композиторам, это их дело.

— Обращались, ничего не получается. Видишь ли, мы здесь сами прошляпили, надо было загодя об этом подумать, а теперь времени до октябрьской годовщины осталось мало, никто не берётся.

И Максимов принялся меня убеждать, что помочь горю может только Вишневский, но он, дескать, отказывается, говорит, что не успеть.

Я сказал, что согласен с Всеволодом Витальевичем; времени до праздника оставалось действительно очень мало. Однако Максимов не переставал уговаривать. «Надо чтобы он «заболел» этим, и тогда сделает, — знаю я Вишневского».

Пригласил я Всеволода Витальевича. Изложил суть дела.

— Это, наверное, Максимов давит? Был он у меня, и Янет тоже был, — вскипел Вишневский. — С ума сошли! Только на репетиции театру понадобится около двух месяцев. А писать когда? Кроме текста музыка нужна, стихи. Этого я делать не умею. Жанр трудный. Да и о чём писать пьесу?

— О флоте, о героизме, о матросах, — нажимал я, зная слабые места Вишневского.

— Это же не драма, а музыкальная комедия! — горячился Всеволод Витальевич. — Здесь можно сбиться на этакое тра-ля-ля, на легкомыслие. А в наши дни легковесность, простите, противопоказана.

Я просил подумать и окончательный ответ дать завтра.

— Подумал. Ничего не выйдет, — сказал Вишневский на следующий день.

Но после нового долгого разговора стал сдавать, перестал ссылаться на трудности жанра, на незнание, о чем писать. Видимо, всё это было для него уже пройденным этапом.

Наконец заявил:

— Хорошо. Попробуем. Только прошу дать указание ничем не занимать Крона и Азарова, освободить от всякой работы Витлина, Минха и Круца, вместе будем «страдать».

Через несколько дней Вишневский пришёл уже с наброском сюжета, увлечённо рассказывал о будущих героях пьесы — о комсомолке с Выборгской стороны, о командире катера «Орлёнок». Прикидывал, кого будет играть Янет, кого — Колесникова, кого — Болдырева, Кедров, Орлов, Астафьева, Королькевич... Словом, Вишневский «заболел» пьесой, а это означало, что пьеса к сроку будет» [11, с. 184-185].

Идея использовать известнейшую, чуть ли не народную флотскую матросскую песню «Раскинулось море широко» в будущем спектакле была необсуждаемой и песня должна была непременно стать лейтмотивом произведения.

Теперь надо прояснить, как возник сюжет. Ведь «Раскинулось море широко» не просто оперетта, а оперетта-детектив, со своей разветвлённой сетью агентов, с борьбой разведок, с расшифровкой стихов матроса Чекрыгина, с паролем «Ленинград», с тайным заданием, и его фактическим нарушением (вступили в бой, взяли в плен фашистов). Журналист Политуправления Вишневский нередко бывал в разведывательном отделе штаба Балтийского флота (КБФ), общался с разведчиками на позициях, провожал их на поиск, вспоминая при этом, как сам был разведчиком в годы первой мировой войны и получил за это Георгиевский крест!

Писателю, как военкору было известно, что в блокадном Ленинграде и в Кронштадте действовали вражеские агенты (в пьесе авторы даже позволили Кисе и Ардальону разговаривать по-немецки).

Идея сделать женщину-разведчицу центром военного сюжета возникла, похоже, из большого эмоционального потрясения Вс. Вишневского.

Из Дневника 18 августа 1942 г.: «Сбит немецкий истребитель - лётчик Йозеф Штайзель взят в плен. Его допрашивали тут же на месте... В конце допроса Штайзеля прочли выдержки из его дневника о том, как он и К. Бишоф пытались изнасиловать на станции Сиверская советскую девушку. Но они ничего не добились и застрелили девушку. Скотину эту повели на расстрел. Плакал, что-то бормотал... Вокруг стояли наши лётчики, у которых погибли семьи, жены...» [1]

Итак, сюжет захватывает линия противоборства немецкой и советской разведок, подразумевающий перехват радиogramм врага. Кульминация этого спектакля - это посылка из Кронштадта советской разведчицы Елены к немцам, её пленение, обличительный диалог Елены и немецкого офицера, неожиданное освобождение девушки из плена группой моряков-балтийцев с катера Орлёнок. Таким образом, тема разведки была успешно соединена с морской тематикой и Кронштадтом. Экипаж «Орлёнка» авторы составили всего из 4 человек (такое ограниченное количество членов экипажа позволили достаточно ярко обрисовать характер каждого, причём в кратчайшие сроки).

Ближайшая оккупированная точка к Кронштадту на берегу - это Петергоф. Дневник 23 декабря 1941 г.: «На днях разведчики - матросы с «Марата» ночью проникли на лыжах в Новый Петергоф, выяснили расположение огневых точек по берегу и в парке осмотрели место, где стоял Самсон, засекли, где стоят два танка (около домика Петра Великого), прошли ещё выше и, вернувшись, доложили обстановку» [5].

Как видим, береговая охрана немцев не такая уж непроницаемая. Спасение моряками Елены из рук врага вполне возможно.

## Драматурги

Флотские журналисты распределили свои «писательские роли» следующим образом: Александр Крон<sup>3</sup> написал первый акт пьесы, Всеволод Вишневский второй, а стихи написал Всеволод Азаров.<sup>4</sup>

Александр Александрович Крон 18 августа 1942 г. запишет в своём дневнике: «Всеволод (Вишневский) сообщил нам о новом задании Военного Совета – написать оперетту для спектакля к XXV годовщине Октября. В пьесе должны были действовать балтийские моряки, и она должна отразить ту жажду активных действий на море, жажду подвигов, которой жил в те дни весь наш флот» [8].

Всеволод Борисович Азаров вспоминал: «дороги мне и стихи в краснофлотской печати, с грифом “после прочтения уничтожить”, и сборник “Ленинграду”, вышедший в 1942 в блокадном Ленгослитиздате, и написанная Вс. Вишневским, А. Кроном и мной к 25-ой годовщине Октября для осаждённого города героическая комедия “Раскинулось море широко”» [Цит. по: 6].

Рассказ о Вс. Азарове продолжу его стихотворением «Музы не молчали»:

На улице обстрел, огонь, мороз,  
Театра зданье – словно в дрейфе льдина.  
За сценою, дитя военных гроз,  
Готовится к полёту балерина.  
Ей в тёмном зале публика видна:

---

<sup>3</sup> Александр Александрович Крон (наст. фамилия Крейн) (1909 - 1983) – известный русский советский писатель, драматург и педагог. Окончил филологическое отделение историко-филологического факультета МГУ. В годы Великой Отечественной войны был инструктором политотдела и военным корреспондентом политуправления Балтийского флота. После войны преподавал в Литературном институте.

<sup>4</sup> Всеволод Борисович Азаров (1913-1990) - русский советский поэт и публицист, драматург.

Одни бушлаты, ватники, шинели...  
В огромных серых валенках она  
Скрывает ноги, что оледенели.  
Сейчас она стремительно вспорхнёт  
Навстречу сандружинницам, солдатам!  
...Потом – в музее школьном в мирный год –  
Те валенки предстанут экспонатом...  
Во тьме казалось: город пуст...  
Из громких рупоров – ни слова,  
Но неустанно бился пульс,  
Знакомый, мерный, вечно новый.  
То был не просто метроном,  
В часы тревоги учащённый,  
Но наше твёрдое – «живём!»,  
Не дремлет город осаждённый

Поэт с начала Великой Отечественной войны постоянно работал в редакциях фронтовых газет в Кронштадте, в соединениях балтийских подводников и штурмовиков. Он участвовал в работе писательской группы при Политуправлении Балтийского флота. Позже Азаров писал, что именно фронтовые испытания стали для него «главной школой и источником вдохновения»: «Война дала нам, её газетчикам, редчайшую возможность братского общения со своими героями <...> Какое высокое нравственное удовлетворение давал нам наш будничный, рядовой труд под бомбёжками и обстрелом. Никогда ранее и позднее не испытывал я такого чувства полезности, необходимости того, что делаешь» [7]. Азаров писал стихи и очерки для чтения на передовой. В осаждённом Ленинграде выходит книга очерков «Кронштадт ведёт бой» (1941) и сборник стихов «Ленинграду» (1942). Вс. Азаров прошёл военным корреспондентом всю войну, участвовал в снятии блокады Ленинграда, освобождении Эстонии, в операциях Балтийского флота в Восточной Пруссии. «Войною обож-

жён мой стих» («Мой долг был труден...»), — писал поэт, считавший себя «рядовым стихотворных войск».

### Композиторы

Трёх ленинградских музыкантов Виктора Витлина, Льва Круца и Николая Минха, людей одного поколения, объединила в годы войны общая судьба (они служили в Краснознаменном Балтийском флоте, были в осаждённом Ленинграде).

Виктор Львович Витлин (1907–1974) в дни ленинградской блокады писал музыку для детей, выступал перед ними с новыми песнями. В этот период создал цикл песен для самых маленьких «Игрушки», написал новогоднюю песню «Ёлочка». Сочинял и для взрослых, его песни звучали по радио в блокадном городе. Витлин работал главным образом в области музыки для детей. Им создано свыше трёхсот песен для дошкольников, балет «Наш цирк», оперы «Сын полка», «Царевна-лягушка», «Палочка-выручалочка», телеоперы «Чудесный зонтик», «Горошинка», оперетта «Я хороший ученик», мюзикл «Человек рассеянный с улицы Бассейной», а также многочисленные инструментальные пьесы, музыка к кинофильмам, спектаклям и радиопостановкам.

Лев Моисеевич Круц (1907—1950) - композитор и скрипач, в течение многих лет был ответственным секретарём Ленинградского Союза композиторов. Повторимся, в годы войны служил в Балтфлоте, в Политуправлении КБФ. Писал песни о моряках. В оперетте, о которой идёт речь, стал автором массовых песен о моряках.

Николай Григорьевич Минх (1912—1982) - композитор, пианист и дирижёр, с 1930 года он выступал как пианист в джаз-ансамблях, в том числе в Ленинградской Джаз-Капелле, где прозвучали его первые сочинения. К этому времени он как раз окончил музыкальный техникум по классу фортепиано и композиции. В 1931

году Н. Минха пригласили в знаменитый «Теа-джаз» Леонида Утёсова, где Минх стал не только играть на аккордеоне, но и делать блестящие оркестровки. Вскоре музыкант стал во главе эстрадного оркестра Ленинградского радио. С началом войны Минх ушёл в ряды народного ополчения, был командиром строевого взвода, а затем дирижёром оркестра и заведующим музыкальной частью Театра Балтфлота. Награждён медалью «За оборону Ленинграда», «Орденом Красной звезды». После войны писал оперетты, пьесы для эстрадного оркестра, песни, затем снова оркестр радио, а в середине 1950-х Николай Минх получил приглашение возглавить оркестр вновь открывшегося Театра эстрады в Москве. Визитная карточка Минха — великая песня «Пароход» (1939 г.), — «...ах, не солгали предчувствия мне...», на которую был снят первый советский клип (в 1940 г.). С 1972 года главный дирижёр Центрального театра Советской Армии.

И именно им было поручено срочно создать к спектаклю музыку, которая и была написана, кстати, по военному, всего за 10 дней. Также в создании музыки этой оперетты участвовал Николай Павлович Будашкин, композитор, служивший в Политотделе Балтийского Флота. Сам спектакль, как известно, был поставлен за 20 дней. Работа композиторов была поделена: Виктор Витлин писал основную лирическую часть, Николай Минх - весёлые каскадные куски, Лев Круц объединял их, дописывал недостающие фрагменты. Они развивали, дописывали эпизоды друг друга или браковали их. Для работы композиторам была предоставлена квартира на Бородинской улице. В доме не было света, воды, но сохранился рояль.

### *Деревянный домик на Петроградской стороне*

Мною уже обозначался этот мемориальный адрес блокадного города: Песочная улица, дом 10 (ныне улица

носит имя Профессора Попова). Вс. Вишневецкий жил и творил в течение трёх блокадных лет именно по этому адресу.<sup>5</sup> Здесь и началась напряженная работа над созданием героической музыкальной комедии! Кстати, само существование дома напрямую зависело от этой творческой бригады, поселившейся здесь в сентябре 1942 года, потому что из-за применения немцами зажигательных бомб, для предотвращения пожаров было решено снести на дрова многочисленные деревянные строения на окраинах города. В их число попал и этот домик. При помощи секретаря Петроградского Райкома партии П. С. Харитонова домик удалось спасти от разборки на дрова, работа писателей продолжалась.

История этого небольшого домика с мезонином сама по себе чрезвычайно интересна! Он построен в 1850-е г. г. и принадлежал по очереди петербургским купцам, а в 1891 г. участок между Песочной улицей набережной реки Карповки купил литератор, журналист, бытописатель и краевед В. О. Михневич (автор путеводителя «Петербург весь на ладони»). По его инициативе в 1894 г. инженер Е. П. Вейнберг надстроил дом, и он стал двухэтажным. После смерти Михневича в 1899 г. часть участка с деревянными строениями передана «Обществу пособия нуждающимся литераторам и учёным». В 1912 г. начинается новая жизнь этого неприметного, скромного двухэтажного дома, который ныне является Музеем Петербургского авангарда. Интересный факт: здесь, в трёхкомнатной квартире под номером 12 на втором этаже некогда поселился преподаватель Академии художеств видный деятель петербургского художественного авангарда, художник, музыкант, скрипач, композитор М. В. Матюшин. В его квартире бывали К. Малевич, А. Кручёных, В. Хлебников, В. Каменский, братья

---

<sup>5</sup> В 1952 г. на фасаде дома была возведена мемориальная мраморная доска, посвящённая В. В. Вишневецкому и в память об описываемых событиях.

Бурлюки, Б. Лифшиц, П. Филонов, В. Е. Татлин. Даже В. Маяковский в 1913 г. заживал в эту квартиру, а его первая пьеса, трагедия «Владимир Маяковский», готовилась к постановке тоже здесь. Квартира и сам дом, оказались, что называется, «с историей». В квартиру Вишневецкого часто заходили коллеги: Корней Чуковский, Лев Успенский, Александр Фадеев, Михаил Дудин.

Интересно, какая обстановка царила в этом двухэтажном деревянном домике на ул. Песочной в дни написания пьесы? Работа началась незамедлительно, она именно «закипела»! Художник-постановщик будущего спектакля Софья Вишневецкая (супруга Вс. Вишневецкого) вспоминала: «...и все трое – дружно взялись за дело. Они решили параллельно работе выпускать «боевой листок» с ежедневной сводкой сделанного. И эти, от руки написанные и разрисованные, юмористические странички, несмотря на шуточный их стиль, здорово подхлестывали трёх друзей балтийцев. Они увлеклись работой, распевали новые куплеты, читали друг другу готовые куски, спорили. Иногда раздавался безнадежный вопль: «Мяса – бы!», - порой им трудно было так интенсивно работать на полуголодном пайке. Часто прохожие с удивлением останавливались под распахнутыми окнами домика на Песочной и удивлённо, а иногда и негодуя, вслушивались в музыку, песню или взрывы смеха. Они не подозревали, что там, за этими окнами рождался спектакль об их же героизме, что три усталых человека заставляли себя смеяться, чтобы завтра улыбались они – ленинградцы» [Цит. по: 6].

### *Детали создания произведения*

По словам А. Крона, «сюжет носился в воздухе», а команду катера создавали так: В. Азаров придумал Жору Бронзу, В. Вишневецкий - «боцмана Сильча (в честь Алексея Сильча Новикова-Прибоя), а прототипом этого героя стал один старый боцман, который участвовал

ещё в Октябрьской революции (позволю напомнить строчку из дуэта Сильча и Марьи Астафьевны: «Не любит медлить матрос с Авроры»). Таким образом, образы матросов связного катера СК-13 «Орлёнок», а также командира соединения, интенданта Чижова авторы позаимствовали с натуры, поскольку и по фамилии и по манерам этот герой один в один был похож на реально существовавшего в Кронштадте техника-интенданта. Авторы, можно сказать, знали своих героев в лицо. Ну, а «театральную» фамилию командира катера Кедрова взяли от исполнителя этой же роли в самом театре Ивана Кедрова, поскольку Н. Янет «сразу объявил, что герой должен быть лирическим баритоном, и петь его будет артист Кедров» (в другом составе эту роль исполнял Анатолий Слонимский).

За основу пьесы, как нам уже известно, была взята реальная история разведчицы, ленинградки, попавшей во вражеский застенок. Но, в отличие от той разведчицы, героиня пьесы вернулась с задания. Всеволод Вишневский изменил судьбу разведчицы Елены. «Эта девушка ... на самом деле была. Она не вернулась... Единственно, что я позволил себе как писатель, - это вернуть героиню живой в Ленинград», - говорил Вишневский [9, с. 183]. В арию героини введена народная песня «Раскинулось море широко». Она поёт её в минуту смертельной опасности. Кульминация сюжета совпадает с кульминацией драматургии. В комедийном развитии пьесы отражался юмор, свойственный суровой матросской профессии. Он построен на флотских попевках, частушках, танцах и переплясах. Вс. Вишневский постоянно присутствовал на репетициях спектакля, тщательно вникал и ревностно следил за всеми этапами работы, сообщал и устно и письменно руководству театра свои впечатления, предъявлял театру свои требования. Роль главной героини – Елены исполняла Лидия Колесникова, капитана фон Дитмарштейна - Ми-

хаил Михайлов, Кисы - Нина Болдырева. По просьбе актрис в спектакль была введена сцена разговора маникюрши с клиентками в парикмахерской.

Таким образом, ещё раз обозначим главных героев комедии: команда связного катера «СК-13» - «Орлёнок» (бывалый боцман Капитон Силыч Щекотихин, механик Миша Чекрыгин, комендор одессит Жора Бронза, командир катера лейтенант Константин Кедров), разведчица Елена, девушка с Выборгской стороны («из молодого поколения разведчиков, работала в Испании, знает языки»), комендант береговой базы соединения Евграф Лукич (Эдди) Чижов, шпионка Киса, обманутой Кисой парикмахер Ардальон Васильевич, ну и, немцы (которых в редакции 2023 г. в спектакле нет).

«Из похода возвращаются катера... Торжественная встреча... Тоскует только команда «Орлёнка» - им не поручают серьёзных операций... Появляется командир соединения и передаёт лейтенанту Кедрову секретный приказ: ночью выйти в море и высадить на вражеском берегу разведчика... Немцы «ждут из Ленинграда агента...» - Кису. А вместо Кисы появляется разведчица Елена. Обманув врагов, Елена получает нужные документы. Внезапно появляется Киса. Враги схватили Елену, её ждёт расстрел. Свою прощальную песню Елена поёт в ожидании казни, но команда «Орлёнка» спасает девушку. А Киса получает по заслугам. «Кису уводят. А на пирсе, в соответствии с добрыми традициями оперетты, начинается лирический дуэт Елены и Кедрова. Любовь не умирает и на войне» [2, с. 65-83].

Эскизы декораций были поручены, как мы знаем, Софье Касьяновне Вишневецкой, которая обратилась за помощью к дирекции одного из военно-морских заводов, и театру было предоставлено полное оборудование катера. Настоящее флотское обмундирование и автоматы командование флота прислало с морской базы. Панораму моря и неба с Кронштадтом на горизонте напи-

сал отказавшийся эвакуироваться мастер Оперного театра им. С. М. Кирова тов. Евсеев. Артисты хора театра шили занавеси и кулисы, коллектив балета переключился в добровольных бутафоров. На помощь в ночных монтировках пришли ученики подшефной театру ремесленной школы.

Исключительную роль в оформлении театра сыграл заведующий постановочной частью Ф. И. Кузьмин. Вместе с ним все военные годы самоотверженно работали машинист сцены Т. Х. Рогов, заведующая бутафорским цехом Л. Н. Сапожникова, руководитель швейной мастерской О. К. Яковлева, заведующие мужским и женским гардеробом И. В. Помяник и М. В. Пивоварова, главный гримёр Н. В. Александров.

#### *Читка и приёмка пьесы и музыкального материала*

12 сентября 1942 г. состоялась читка пьесы «Раскинулось море широко» Военному Совету. Присутствовали член военного совета КБФ, секретарь горкома, пресса, актив труппы. Из письма Вишневого 15 сентября 1942 г.: «Не буду рассказывать ничего о сюжете. Но это осаждённый Ленинград, лихой, флотский, чекистский... Читал с огромным подъёмом: в осаждённом родном городе — пьеса о людях города (с рядом исторических подтекстов) <...> Слушатели ржали, внимали, во втором акте плакали, потом опять ржали и пр.» Янет, видимо, слушает первый акт ещё с некоторым скепсисом. Вишневский переходит ко второму акту. Янет потрясён: «Замечательная вещь, это музыкальная поэма... Это о Ленинграде!» [Цит. по: 8]

14 сентября 1942 г. уже была сделана музыкальная разметка пьесы. В четыре дня было решено все декоративное оформление пьесы. Дирижёром спектакля выступил А. А. Логинов. Ставил спектакль сам Николай Яковлевич Янет. Сама же премьера в честь 25-летия Октябрьской революции была намечена на 7 ноября

1942 г. в 17 час. в зале Пушкинского (Александринского) театра. За час до спектакля в праздничный день начался обстрел города, но зрители всё равно пришли. В зал на 1370 мест нельзя было достать билетов.

*Исполнители ролей - 1942 год*

Самойлов, командир соединения – А. Ф. Соколов, В. Ф. Артамонов;  
Кедров, командир катера – И. В. Кедров, А. Г. Слонимский;  
Шекотихин, боцман – А. А. Орлов, И. А. Громов;  
Михаил Чекрыгин, машинист – А. В. Королькевич,  
К. М. Бондаренко, В. А. Смирнов;  
Георгий Бронза, командир – В. И. Свицерский, Г. К. Кузнецов;  
Елена – Л. А. Колесникова, Т. А. Сальникова, В. Н. Христианова;  
Киса – Н. И. Болдырева, Т. П. Павлова;  
Чижов – Н. Я. Янет, А. А. Масленников;  
Марья Астафьевна – К. Н. Астафьева, Е. А. Хрусталёва;  
Ардальон Васильевич – Н. Н. Радошанский, В. А. Катун;  
Капитан фон Дитмарштейн – М. А. Михайлов;  
Обер-лейтенант Гофман – Г. Бельникевич;  
Ефрейтор гестапо Шульц – В. Ф. Артамонов [8].

Интересный факт: артист Королькевич, игравший Мишу Чекрыгина в начале спектакля флотскими сигнальными флажками «просемафорил» название пьесы, поскольку он восемь лет прослужил сигнальщиком Тихоокеанского военного флота!

Вот как вспоминал об этой оперетте один из «зрителей тех лет» - Филиппов Виктор Васильевич, видевший её в блокадном Ленинграде: «Приподнятое песней настроение много значит на войне для солдата. Оно сродни высокому боевому духу. Помню, какое “взлётное” впечатление произвела на нас оперетта “Раскинулось море широко”, просмотр которой организовал наш замполит. Она ставилась единственным ленинградским театром, который не закрывал свои двери в блокаду — Театром музыкальной комедии. Его коллектив попал в “яблочко” злободневностью своего жизнелюбивого представления. До сих пор всем нам нет-нет, да и припом-

нится этот фронтовой культпоход и боевая, наэлектризованная радостным ощущением обязательной победы атмосфера зрительного зала» [12, с. 65].

Ещё одно трогательное послание из 1942 года: авторы пьесы написали записку артистке театра Нине Болдыревой «15/XI-42 г. Тов. Болдыревой. Привет. Блестящей артистке за её работу в военном политическом спектакле, за призыв к бдительности, за смелый удар по врагам, поклон. Примите скромный подарок. А. Крон, В. Азаров, Вс. Вишневский». А ведь Н. И. Болдырева играла шпионку Кису! А как-то среди подарков актёрам оказались корзины со свёклой, капустой, картошкой. Это обстоятельство прозвучало, как своеобразная реминисценция сценическому появлению на пирсе Марьи Астафевны с корзиной овощей (бутафорских, естественно) для экипажа «Орлёнка». А артисту В. Свицерскому (исполнителю роли весёлого моряка Жоры) кто-то преподнёс завернутую в газету свежую рыбу!

В Ленинграде оперетта шла 168 раз, потом, в том числе и в послевоенное время она обошла почти все театры оперетты СССР.

16 ноября 1942 г. состоялся просмотр спектакля для общественности Ленинграда. Пьеса явилась событием, выходящим за рамки литературной жизни осаждённого города. «Спектакль “Раскинулось море широко”, созданный в трудных условиях осаждённого города, зовёт к ненависти и мести, он проникнут любовью к стране, оптимизмом ленинградцев, неугасимой верой в нашу победу», - писали об этом событии.

Известный факт: однажды, во время артобстрела, когда один из снарядов разорвался неподалёку от театра, и кто-то из зрителей тревожно поднялся с места, солист А. Орлов, сделав смешной пируэт, сказал со сцены с улыбкой: «Товарищи, не волнуйтесь. Пока ещё только стёкла летят». Раздался раскат смеха, аплодисменты, и спектакль продолжился... В те страшные дни в театре

были постоянные аншлаги, а очереди за билетами занимали с 5 часов утра.

Хочется заметить, что за время блокады не было ни одной замены, каждый спектакль имел два состава артистов. Кроме службы в театре, его работники служили в командах МПВО. Балерины входили в медико-санитарную команду, дежурили в госпиталях и при первых звуках воздушной тревоги спешили спасать из-под развалин домов, попавших под обстрел и бомбёжку жителей города. На эту тему выдающийся советский композитор, ленинградец, народный артист СССР Андрей Петров написал пронзительный «Вальс-воспоминание» (из оперетты «Мы хотим танцевать», поставленной в Ленинградской музкомедии в 1967 году). Там есть такие строки, созданные В. Константиновым и Б. Рацером:

В зале, одним лишь дыханьем согретом,  
Музыка вальса слышна.  
В зале чарующий мир оперетты,  
А за стеной — война.  
Жмутся друг к другу замёрзшие зрители,  
Но не уходит никто.  
Я выбегаю на сцену стремительно,  
Сбросив в кулисах пальто.  
Никогда, никогда, никогда  
Не забыть эти дни и года.  
Не забыть тех дорог,  
Тех разлук и тревог  
Никогда, никогда, никогда.

В блокаду в театре музыкальной комедии погибло 64 человека. Напомню, что, несмотря на такие тяжёлые потери, было осуществлено 16 постановок. Театральный занавес открывался в самую суровую зиму 1941-1942 г. – в дни, когда в городе умирали за сутки до 40 тысяч его защитников. Спектакли театра в блокадное время посетил 1 миллион 300 тысяч зрителей.

### *Из блокадного Ленинграда в современный Петербург*

Театр анонсировал нынешнюю версию оперетты «Раскинулось море широко» как «Музыкальная фантазия в двух действиях с использованием отрывков из пьесы и части музыкальных номеров» [10]. Премьера современной версии состоялась 7 мая 2023 г.

Театр, вернув на сцену это название, которое может стать такой же эмблемой Музкома, как Чайка в МХТ, явил достойный пример из своей блокадной истории, поданный в яркой, образной, эмоциональной форме. Создатели нынешнего спектакля не сомневаются, что героическая оперетта «Раскинулось море широко» станет «мостом» между поколениями, который позволит молодёжи проникнуться гордостью за своих героических предков, а старшему поколению ещё раз «вспомнить всех поимённо».

В ноябре 2023 году Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии был удостоен специального приза экспертного совета Высшей театральной премии Санкт-Петербургского отделения СТБ «Золотой софит» «За создание музыкального памятника жителям блокадного Ленинграда – спектакля “Раскинулось море широко”», произведения, повторы, актуального и спустя семьдесят лет после первой премьеры.

Дефицит, а практически и полное отсутствие современных произведений для музыкального театра с военно-исторической тематикой стало главным побуждающим мотивом возвращения на сцену музыкальной фантазии на темы этого легендарного произведения – героической оперетты «Раскинулось море широко».

*Создатели и исполнители спектакля в сезоне 2023 года*

Режиссёр-постановщик — н. а. России Александр Кузин;  
Музыкальный руководитель и дирижёр - Аллаяр Латыпов;  
Художник — Кирилл Пискунов;  
Балетмейстер — Владимир Романовский;

Дирижёр — з. а. России Андрей Алексеев.  
Самойлов, командир – з. а. России А. Олейников, А. Штыков;  
Константин Кедров, командир катера – О. Ромашин;  
Капитон Силыч, боцман катера – з. а. России А. Байрон,  
з. а. Украины О. Флеер;  
Михаил Чекрыгин, машинист катера – А. Леногов, В. Ярош;  
Георгий Бронза, артиллерист катера – Р. Вокуев, И. Корытов;  
Елена, комсомолка – Д. Григорьева, А. Лошакова;  
Киса - Е. Белоусова, О. Гогина;  
Евграф Лукич Чижов, комендант – Ф. Осипов, В. Садков,  
Марья Астафьевна – з. а. России Т. Васильева,  
з. а. России Е. Забродина;  
Ардальон Васильевич, парикмахер - С. Брага, А. Шапоров.

Я начал свою статью стихами, закончить также хотелось бы поэтическими строками Всеволода Азарова «Блокадная премьера»:

Седьмое ноября  
Сорок второго года,  
Багровая заря  
Не сходит с небосвода.  
Но это не заря.  
Как Ленинград изранен!  
Листок календаря  
Срывает горожанин.  
Ему приснился сон,  
Что будет день отличный,  
Он нынче приглашён  
На вечер необычный.  
Стреляют корабли,  
То Балтика родная  
Передний край земли  
Собою прикрывает.  
И лётчикам дано  
Беречь мосты и зданья,  
Звено, ещё звено  
Уходят на заданья.  
Встал праздник у ворот,  
Для нас безмерно дорог,  
Здесь борется, живёт

Непобедимый город.  
Сквозь ветер огневой  
По фронтовой тропинке  
Боец с передовой  
Идёт к Александринке.  
Свет в зале гаснуть стал,  
Уже смычки запели.  
Переполняют зал  
Бушлаты и шинели.  
Танцоры и певцы  
Блокадной оперетты,  
Спасибо вам, бойцы,  
За представление это.  
За музыку и стих,  
Наивные порою,  
И что себя самих  
Здесь узнают герои.  
Я в памяти своей  
Тот представляю вечер,  
Хоть многих из друзей  
Теперь уже не встречу.  
Звучал оваций гром,  
Был людям страх неведом.  
Мы нашу над врагом  
Предвидели победу.  
Под небом грозовым  
Морские флаги выются.  
Народ непобедим,  
Когда бойцы смеются!

## **Литература**

1. Азарт В. История культуры России в датированных стихах, коротких рассказах и дневниковой прозе. Каждый день в творениях-юбилеях трёх веков русской литературы: 18 августа 1942-го года. URL: <https://vazart.livejournal.com/5540588.html> (29.11.2023).
2. Алянский Ю. А. Театр в квадрате обстрела. Л.: Искусство, 1985. 191 с.

3. Богданов И. А. Они творили в блокаду // Мир русского слова. 2009. №. 1. С. 101-104.
4. Вишневский В. В. Дневники военных лет (1943, 1945). М.: Советская Россия, 1974. 432 с.
5. Вишневский В. Ленинград. Дневники военных лет, 2 ноября 1941 года—31 декабря 1942 года. Книга первая. URL: <https://coollib.com/b/639391/read> (29.11.2023).
6. Грабова А. В. Архивы Санкт-Петербурга. Публикации ЦГАЛИ СПб: К 105-летию со дня рождения поэта Всеволода Борисовича Азарова (1913-1990). URL: [https://spbarchives.ru/cgali\\_publications/-/asset\\_publisher/AiL1/content/k-105-letiu-so-dna-rozdenia-poeta-vsevoloda-borisovica-azarova-1913-1990-](https://spbarchives.ru/cgali_publications/-/asset_publisher/AiL1/content/k-105-letiu-so-dna-rozdenia-poeta-vsevoloda-borisovica-azarova-1913-1990-) (29.11.2023).
7. Дом офицеров Западного военного округа: Поэт-фронтовик Всеволод Азаров: «Войною обожжён мой стих». URL: <http://dozvo.ru/2021/05/19/поэт-фронтовик-всеволод-азаров-войн/> (29.11.2023).
8. Душин О. Героическая комедия на защите Ленинграда. Подвиг артистов. URL: <https://dzen.ru/a/YIg-QGFpOe9cx53x> (29.11.2023).
9. Королькевич А.В. А музы не молчали... Л.: Лениздат, 1965. 215 с.
10. Официальный сайт Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии: Раскинулось море широко. URL: [https://muzcomedy.ru/about/repertoire/big\\_stage/raskinulos\\_more\\_shiroko/](https://muzcomedy.ru/about/repertoire/big_stage/raskinulos_more_shiroko/) (29.11.2023).
11. Смирнов Н. К. «Не все стояли у пушек» // Заметки члена Военного совета. М.: Политиздат, 1973. С. 167-191.
12. Филиппов В. В. Воздухоплаватели. (Военные мемуары) М.: Воениздат, 1989. 124 с.

**Игры звука и беззвучия  
в пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад»<sup>1</sup>**

М. А. Пенькова

В статье представлен анализ чеховской пьесы с акцентом на сочетании звуков и беззвучия в тексте. Рассматривается тонкий литературный приём отсутствия и присутствия звука как способ завуалировать подсказки автора. Сочетания звуков, еле слышных и едва различимых беззвучных деталей создают особую мелодику «Вишнёвого сада». Приводятся примеры, которые позволяют разглядеть, а точнее, расслышать то, что скрыто в манящей прохладе тенистых вишен. Изучение едва шелеста листвы, пения птиц, уловимого шёпота, случайных пауз, нелепых и несвоевременных зевков, скрипов, странных и таинственных звуков, раскрывают перед читателем/зрителем полифонию нового звучания пьесы А.П. Чехова.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, К. Станиславский, «Вишнёвый сад», чеховский театр, драматургия, музыка, звук и беззвучие

**Games of Sound and Soundlessness  
in Chekhov's Play *The Cherry Orchard***

Maria A. Penkova

The article presents an analysis of Anton Pavlovich Chekhov's play with an emphasis on the text's sounds and soundlessness. The main object of research is the author's use of a subtle literary technique of leveraging sound's absence and presence to veil his message. The work examines how sounds and barely audible, barely distinguishable details combine to create the unique melodic of *The Cherry Orchard*. Individual episodes or sounds that occur

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена под руководством доцента Надежды Евстафьевны Казаковой (ГМИИ имени М. М. Ипполитова-Иванова).

repeatedly throughout the play are studied from a non-standard angle, making it possible to see or, rather, hear what is hidden among the shady cherry trees' inviting coolness. In studying the rustling of leaves, the song of birds, barely audible whispers, random pauses, ridiculous and untimely yawns, creaks, strange and mysterious sounds, the reader/viewer can appreciate a newly resonant polyphony in A. P. Chekhov's play.

*Keywords:* Anton Chekhov, Konstantin Stanislavsky, *The Cherry Orchard*, Chekhov's theater, drama, music, sound and soundlessness

Пьеса Антона Павловича Чехова «Вишнёвый сад», написанная в 1903 году - его последнее произведение, которое понимается как «творческое и духовное завещание». Интерес к нему велик не только у драматургов и зрителей, но даёт богатые возможности исследователям для новых интерпретаций скрытой в нем символике.<sup>2</sup> Помимо мастерства художника, тонко и метко использующего средства выразительности, чётко проработанных и многогранных образов действующих лиц, Антон Павлович гениально использует в пьесе контрасты звука и беззвучия: пронзительной тишины и крика, молчания и смеха, звуков рыдания и недосказанности. Писатель уделяет звукам - акцентным и незначительным, звучащим и подразумеваемым, вполне банальным и загадочно-странным, фоновым и спонтанным, - особое внимание. В данной статье рассматриваются примеры, в которых Чехов, как нам кажется, звуком или тишиной шифрует для вдумчивого читателя или зрителя особые подтексты.

Первая необычная деталь обращает на себя внимание уже на обложке книги и доступна для размышления даже тем, кто не прочитал ни строчки пьесы. Загадка сокрыта в самом названии произведения. Сейчас упот-

---

<sup>2</sup> См., например: [1].

ребление словосочетания «Вишнёвый сад» и проставление ударений в нем ни у кого не вызывает затруднений. Но во времена первых публикаций и театральных постановок пьесы бытовал альтернативный вариант произношения слова: не «вишнЁвый», а «ВИшневый», что не нравилось Чехову. Вот что вспоминает об этом моменте Константин Сергеевич Станиславский: «В первую минуту я даже не понял, о чём идёт речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук “ё” в слове “вишнёвый”, точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе» [4].<sup>3</sup>

Помимо оттенка нежности, который придаёт слову йотированная гласная «ё», меняется и значение, этимология: ВИшневый – акцент на дереве, относительное прилагательное, вишнЁвый – качественное, обозначает цвет, а у Чехова – прекрасное творение природы и рук человеческих, цветущие деревья, их цвет – бело-вишнёво-розовый. В этом случае слово приобретает значение характеристики цвета, и читателю открывается символ, воплощающий идею, скрытую в названии произведения. Вишнёвый – сложный, благородный оттенок бордового, сочетающего в себе палитру красного и коричневого. Красный цвет представляет силу духа, а коричневый наделяет его обладателя философскими чертами, а также консерватизмом. Данный оттенок всегда ассоциируется с женщинами, которые знают себе цену, а также с дорогими винами и рубинами. Цвет аристократизма просто кричит о том, что его любят те личности, которые привыкли к очень дорогим подаркам. Темно-красный оттенок вызывает у многих жажду выпить какой-либо напиток, такой как компот из переспелой вишни или дорогое вино. Ещё вишнёвый цвет означает опасность или надвигающиеся неприятности.

---

<sup>3</sup> Детальный разбор см.: [3].

В больших количествах вишнёвый может оказать пагубное влияние на психику и привести к депрессии.

В вишнёвом саду поют скворцы. Это, безусловно, символ гармонии, свободы души; скворцы – вестники весны, грядущих перемен, а также достатка и благополучия в семье (вспомним, что скворечники делают в форме домика. Издревле считалось: чем лучше будет домик для птицы, тем лучше будет и жизнь у семьи, которая этот скворечник создала). Скворцы самозабвенно поют в саду, природа пытается привнести гармонию в поместье Раневской, но, как бы ни старались героини, уютный домашний очаг окончательно потухнет, не успев разгореться. И в прямом (продажа сада на торгах), и в переносном смысле.

О дисгармонии в семье и полном недопонимании всех домочадцев повествует ещё одна интересная звуковая деталь, автор очень умело использует еле различимый принцип контраста: преданный слуга дома Фирс ПЛОХО слышит, говорит невпопад, переспрашивает. Остальные же героини НЕ ХОТЯТ слышать друг друга: вечно переспрашивающий «кого» Гаев; Раневская, не принимающая всерьёз и не рассматривающая рациональные предложения Лопухина:

Ермолай Лопухин: *Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!*

Любовь Андреевна: *Кто это здесь курит отвратительные сигары...* [6].

или

Петя: *Простите за откровенность бога ради: ведь он обобрал вас!*

Любовь Андреевна: *Нет, нет, нет, не надо говорить так...* (Закрывает уши.) [7].

В тексте постоянно присутствует антитеза реплик, эмоций – пауза. Она появляется в самый неудачный момент, когда читатель ждёт от Лопухина предложения руки и сердца Варе, когда он рассказывает о своём дет-

стве или сообщает о продаже сада. Почти в каждом значимом диалоге или монологе присутствует пауза, «говорящая» порой больше, чем сотни слов.

Также автор умело использует ещё один крайне интересный художественный приём – зевоту. Герои зевают не прекращая, что вызывает ассоциацию с усталостью, пассивностью, стрессом, сонливостью, скукой или даже голодом (в случае с действующими лицами, не физическим, а духовным). Также зевок может являться попыткой скрыть нежелательные эмоции, или откровенной демонстрацией равнодушного отношения к происходящему вокруг. А ещё частые зевки являются сигналом, что не хватает воздуха. Для героев пьесы, по видимому, это актуально. Они чувствуют потребность в свободе, в свежем ветре, новаторских идеях, которые он принесёт. Недаром в первом действии кто-то из героев открывает окно в попытке впустить свежий воздух в комнаты. Вот только должного эффекта это, увы, не производит.

Наиболее интересным с точки зрения анализа звуков в произведении является третье действие. Как только читатель/ зритель попадает в имение Раневской, его преследует стойкое ощущение, что шумный праздник, который устраивается хозяйкой дома в то самое время, когда дом уходит с молотка за долги, – не что иное, как «пир во время чумы», танцы «на костях!» Гости пытаются забыться в танце, оттянуть момент осознания трагедии. Им аккомпанирует оркестр. «Гостиная, отделённая аркой от залы. Горит люстра. Слышно, как в передней играет еврейский оркестр» — так начинается третье действие пьесы. 4 скрипки, контрабас и флейта играют на приёме весёлые танцевальные мелодии, создают непринуждённую атмосферу. Но все бы ничего, если не знать, что подобные ансамбли приглашались на похороны. Так праздник превращается в настоящую пани-

хиду по старой жизни, по потерянному шансу, по утраченными надеждам. Мрачный эффект.

Глубокий смысл вложен автором и в маленькую деталь. Посреди праздничной суеты в возникшей паузе начальник железнодорожной станции читает отрывок из «Грешницы» А.К. Толстого. Его голос звучит в тишине гостиной, но совсем скоро внимание аудитории переключается. Тем не менее, эта деталь была введена автором неслучайно: стоит лишь ознакомиться с «Грешницей», и многое становится ясно.

И был тот взор как луч денницы,  
И все открылось ему,  
И в сердце сумрачном блудницы  
Он разогнал ночную тьму;  
И всё, что было там таимо,  
В грехе что было свершено,  
В её глазах неумолимо  
До глубины озарено;  
Внезапно стала ей понятна  
Неправда жизни святотатной,  
Вся ложь её порочных дел,  
И ужас ею овладел.  
Уже на грани сокрушенья,  
Она постигла в изумленье,  
Как много благ, как много сил  
Господь ей щедро подарил  
И как она восход свой ясный  
Грехом мрачила ежечасно;  
И, в первый раз гнушаясь злом,  
Она в том взоре благодатном  
И кару дням своим развратным,  
И милосердие прочла.  
И, чуя новое начало,  
Ещё страшась земных препон.  
Она, колеблясь, стояла...  
И вдруг в тиши раздался звон  
Из рук упавшего фиала... [5]

Явно различима параллель с Любовью Раневской, которая кается в своих грехах в знаменитом монологе. Помимо схожести сюжета, обращения грешницы и Раневской к Богу: «Господи, прости мне грехи мои!» – в первом действии Дуняша *со вскриком роняет блюдечко и разбивает* его, что соразмерно упавшему фиалу.

Конечно, самым необычным и спорным звуком в произведении является таинственный звон струны. Он дважды звучит в «Вишнёвом саде», и каждый раз все герои с волнением и даже скрытым страхом прислушиваются к нему. Эксперты сходятся на том, что «звук лопнувшей струны» — это символ, и означает он тревожное и горестное предчувствие скорого разрушения и конца привычного мира.<sup>4</sup> Лопнувшая струна подразумевает либо конец музыки, либо изменение мелодии уж точно, недостаток, нужду в потерянном звуке. «Вдруг раздаётся отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Любовь Андреевна: *Это что?*

Лопухин: *Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.*

Гаев: *А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.*

Трофимов: *Или филин...*

Любовь Андреевна (*вздрагивает*): *Неприятно почему-то.*

Фирс: *Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.*

Гаев: *Перед каким несчастьем?*

Фирс: *Перед волей [6].*

Помимо уже озвученных эпизодов, в произведении есть множество «промежуточных», упомянутых вскользь звуков, которые, тем не менее, имеют значимую смысловую нагрузку, вот некоторые из них:

---

<sup>4</sup> См., например: [2].

а. *Скрип сапог* Епиходова как комичная претензия на принадлежность к высшему обществу. Сама фигура Епиходова, его револьвер, нелепые несчастья, как *уроченный им в тишине комнаты стул*, разбавляют сгущающуюся атмосферу пьесы, выделяют героя среди других персонажей;

б. Семеонов-Пищик дважды за произведение засыпает: «*храпит*, но тотчас же просыпается», что демонстрирует полное равнодушие и безразличие близкого окружения Раневской к её горю;

с. Во втором действии упоминается, что в отдалении от вишневого сада пастух *играет на свирели*, это символ гармонии. Но звук еле различим, и становится понятно, что до мира, о котором мечтается, ещё целая вечность. Прежде каждому из героев следует усвоить свой собственный урок на пути к счастью;

д. Во время сцены в саду Раневская роняет кошелёк, монеты *со звоном* рассыпаются по земле. Так и в действительности, она, не умея распоряжаться деньгами, пойдя на поводу у тщеславия, страсти к роскоши, кутежу и жизни на широкую ногу, теряет весь накопленный капитал;

е. Лопахин в сцене с приобретением сада *топочет, хохочет*, не в силах сдержать свои мужицкие, первобытные, дикие эмоции. *Топот* ног по купленной земле укореняет связь с имением, но герой грубо и немилосердно *топочет* выросшую здесь траву, планирует вырубить много лет растущие деревья. Новый хозяин, новое будущее;

ф. На протяжении всей пьесы разные герои *напевают куплеты* из одной и той же простенькой песни «*Спрятался месяц за тучку*». Незамысловатые слова и мелодия контрастируют с происходящим в пьесе, создаётся эффект ухода от реальности, как будто весёлый мотив, беззаботно исполняющийся Яшкой, Епиходо-

вым, Шарлоттой может как-то изменить или улучшить текущее положение дел.

Безусловно, наиболее значимым, говорящим звуком является последний звук, который упоминается автором в умирающем, нещадно вырубаемом вишнёвом саду – резкий *удар топора*. Он безжалостно срубает старое дерево, одним движением разлучая Раневскую и Гаева с их корнями, детством, давая возможность построить на этой территории дачи, освежив их другой жизнью. Старое уходит под резкие удары топора, жестоко, вынужденно, *со скрипом* уступая дорогу новому, другому, неизведанному, поставив красивую точку в пьесе Антона Павловича Чехова «Вишнёвый сад».

Дочеховский театр приучил зрителя к тому, что звук и звуковые эффекты отражают эмоцию, но драматург-новатор идёт дальше. Его зритель должен научиться «читать» молчание героев и отсутствие звуков там, где они *должны* быть. В ряде сцен и моментов пьесы автор не указывает звуковые эффекты или включает их в диалог, что создаёт особенную атмосферу и раскрывает смысловые аспекты произведения. Молчание становится более значимым приёмом в моментах большой эмоциональной напряжённости или конфликта, когда от персонажей требуется оказаться на высоте ситуации, но они молчат, не способны найти нужные слова или принять решение, например: Аня *не может найти слова*, чтобы попрощаться с сестрой, и *молчит*, что показывает ее эмоциональное состояние и разочарование; Трофимов *молчит*, когда его просят помочь спасти вишнёвый сад, что говорит о его неспособности взять на себя ответственность и принять решение.

В заключение подчеркнём, что для Чехова звуковое сопровождение пьес было чрезвычайно важным. О том, что звук связан с повседневной жизнью особой связью, свидетельствуют и письма Чехова, например, в черновом наброске одного из них читаем: «В моей печке вое

жалобно ветер. Что-то он, подлец, говорит, но что — не пойму никак» [8]. Звуковые/ незвуковые детали играют особую роль в эмоциональном наполнении пространства и времени у Чехова. Он существенно расширил звуковое сопровождение жизни своих героев, включив в неё те звуки, которые сопровождали и жизнь самого драматурга, и жизнь его читателей и зрителей. Сегодня с уверенностью можно говорить, что «чеховские звуки» стали жить в культурном сознании своей самостоятельной жизнью.

### Литература

1. Виноградова Е.Ю. Гибель символа (Вишнёвый сад: реальность и символика) // Новый филологический вестник. 2008. №6. URL: [http://slovorggu.ru/nfv2008\\_1\\_6\\_pdf/16Vinogradova.pdf](http://slovorggu.ru/nfv2008_1_6_pdf/16Vinogradova.pdf) (29.11.2023).
2. Головачёва А.Г. «Звук лопнувшей струны». Непрочитанные страницы истории «Вишнёвого сада» // Литература в школе. 1997. № 2. С. 34-45.
3. Полоцкая Э.А. Вишневый или вишнёвый? О названии последней пьесы Чехова // Русский язык. 2003. №16 (304). 16-30.04.2003. URL: <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200301604> (29.11.2023).
4. Станиславский К.С. Вишнёвый сад. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/stanislavskij-vishnevyj-sad.htm> (29.11.2023).
5. Толстой А.К. Поэмы. URL: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_k/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0120.shtml) (29.11.2023).
6. Чехов А.П. Вишневый сад. Действие 2. URL: <https://ilibrary.ru/text/472/p.2/index.html> (29.11.2023).
7. Чехов А.П. Вишневый сад. Действие 3. URL: <https://ilibrary.ru/text/472/p.3/index.html> (29.11.2023).
8. Чехов А. П. Письмо Линтваревой Е. М., 9 октября 1888 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 - декабрь 1889. М.: Наука, 1976. С. 21—22.

## **Традиции и современность в региональном кинематографе (на примере женских образов)**

Кравченко К. А., Московчук Л. С.

В статье показано, что региональный кинематограф, получивший большое распространение в России в последние десятилетия, может рассматриваться как инструмент по сохранению и развитию традиционной культуры и этнической идентичности в регионах России. На примере женских образов, представленных в фильмах, раскрывается тема преемственности традиционных взглядов на женственность в современной культуре.

*Ключевые слова:* философия кино, региональный кинематограф, традиционная культура, этническая идентичность, женские образы, преемственность культуры, глокализация

## **Traditions and Modernity in Regional Cinema (Based on the Example of Women's Images)**

Karolina A. Kravchenko, Lyubov S. Moskovchuk

The article shows that regional cinema, which has become widespread in Russia in recent decades, can be viewed as a tool for the preservation and development of traditional culture and ethnic identity in the regions of Russia. The example of films presenting women's images highlights the continuity of traditional views on femininity in modern culture.

*Keywords:* philosophy of cinema, regional cinematography, traditional culture, ethnic identity, women's images, continuity of culture, glocalization

Сохранение традиционной культуры и этнического культурного наследия в настоящее время – важная и достаточно сложная задача. Сложность её заключается

в распространённости глобализационных процессов, с одной стороны, и в опасности превращения традиции в закостеневший музейный объект, с другой стороны. В последнее десятилетие глобализация все чаще замещается глокализацией – смешением глобального и локального. Под влиянием интенсивных межкультурных контактов происходит осознание важности сохранения этнической идентичности и поддержание и развитие традиционной культуры.

Региональное кино – особое явление в российской культуре, которое ярко заявило о себе в последние десятилетия. Региональное кино, с одной стороны, стало мощным высказыванием о поиске и утверждении этнической идентичности, а с другой – представило зрителю образ близкого и понятного своими заботами Другого, тем самым преодолев узость географического толкования термина. Региональный кинематограф, как культурное явление, пока недостаточно исследуется в академическом поле философии и культурологии, несмотря на сложившийся собственный специфический киноязык. Подлинность, фактурность, искренность и явысказывание позволяют очертить границу между так называемым этнографическим кино, которое является взглядом со стороны, и собственно региональным, который, напротив, подчёркивает важность децентрализованного взгляда на национальную культуру.

Региональное кино – это высказывание не столько о территории, сколько о людях, эту территорию наделяющих смыслом. Многие экзистенциальные вопросы раскрываются в региональном кинематографе через призму женского образа и женского взгляда. Большинство выборов, с которыми сталкиваются героини, запрашивают поиск баланса между сложившимся традиционным укладом и складывающимися современными практиками.

Одной из важнейших характеристик регионального кино выступает морально-аксиологическая тематика, особенно в презентации женских образов. Одна из центральных и наиболее чувствительных моральных тем, через которую проходят героини – выстраивание идентичности в условиях выбора между традиционализмом и модернизацией. При этом, любой выбор, затрагивающий нравственно-духовные ценности свободы, солидарности, верности, самоуважения может переживаться, как травмирующий и ограничивающий («Разжимая кулаки», 2020; «Теснота», 2017; «Чайка», 2015; «Белый ягель», 2014). Фильмы повествуют о кризисном состоянии женской души во всём многообразии её страстей, стремления к свободе, поиске поддержки и тепла.

Ленты «Разжимая кулаки», «Теснота», «Чайка» достаточно критично переосмысливают характерные для традиции установки на защиту близких и преданность семье вплоть до самопожертвования, предлагая зрителю высказывание об одиночестве и тоске женщины, зажатой в тисках патриархальной культуры. Но не всегда героини хотят вырваться из пут традиционного общества. Так в фильме «Белый ягель» показано право женщины традиционной культуры решать вопросы и устраивать судьбу сына. Невестка, которую мать приводит в дом, должна в буквальном смысле хранить очаг в чуме пока муж находится в тундре, олицетворяя собой преданность и любовь, принимая полностью при этом уготованную ей традицией роль. Стержнем конфликта для названных фильмов выступает урбанизация традиционных земель, под воздействием которой традиция выхолащивается и превращается в застывшие нормы далёкие от первоначального смысла, однако именно эти нормы начинают олицетворять традиционную культуру и искажать её образ.

Соотнесение современности с традицией позволяет заново обратиться к олицетворяющим женственность

категориям – материнству, милосердию и миротворчеству («Три письма», 2015; «Софичка», 2016). Так в фильме «Софичка» показано как во время войны главная героиня даёт пристанище дезертировавшему с фронта брату мужа, за что расплачивается ссылкой в Сибирь. Жизнь бьёт и ломает женщину, но ей удаётся сохранить внутренний свет, чистоту и милосердие, являя зрителю пример самоотречения и жизни по высшим моральным императивам. Софичке нечего стыдиться, ведь она была добра ко всем, защищала слабых и поддерживала немощных, согласилась отправиться прочь из дома вслед за людьми, за которых чувствовала ответственность. Современным медиа, транслирующим установки на благополучие, комфорт и защиту собственных границ, такой градус жертвенности может показаться драматичным и разрушающим, однако для героини этот выбор есть возможность осознать себя цельной личностью. В короткометражной башкирской ленте «Три письма» показан скромный и полный трагедий быт женщин, оставшихся ожидать своих сыновей и мужей в годы Великой Отечественной войны. Обращение к обрядам и традициям позволяют прожить и пережить горе утраты, наделить мгновение смыслом, возвысить повседневность и выйти за границы индивидуального опыта и переживания, принять судьбу и поддерживать надежду для всех показанных в фильме женщин. Центральные героини – дочь, мать и бабушка – разделены мировоззренчески: дочь-комсомолка и бабушка-мусульманка с трудом находят общий язык, но под влиянием обстоятельств находят в себе силы и желание восстановить мир в семье.

Гармония и согласие дома даёт метафизическую надежду на восстановление мира и справедливости там, на линии фронта, в большом внешнем мире. Таким образом подчёркивается невидимая высшая связь между мужским и женским, мужем и женой, сыном и мате-

рю, ребёнком и отцом, столь характерная для традиционной культуры. Эта сакральная взаимозависимость нашла воплощение в памятниках культуры, дошедших до наших дней. Так магическая роль интимных любовных отношений подчёркивается в наскальных изображениях из Тиута (Северная Африка) [5, с.161]: в центре изображённой сцены находится мужчина, целящийся из лука в птицу. За его спиной стоит женщина с поднятыми вверх руками. Тела мужчины и женщины соединены непрерывной линией. В этом случае мы видим женщину не вырванной из реалий жизни, а напротив полноценным участником охоты. Она обеспечивает расположение богов, поддерживает связь с потусторонним миром, чтобы мужская деятельность увенчалась успехом.

Л. Леви-Брюль так же приводит множество примеров, подчёркивающих мистическую связь мужчины и женщины, родителей и ребёнка: «когда мужчины находятся далеко, женщины из их семьи не должны предаваться гневу, а то мужчин укусит змея» [2, с. 421].

Современная западная культура, долгое время выступавшая образцом для глобализационных процессов, напротив предлагает атомизирование субъектов и общества. Д. Судзуки по этому поводу говорит, что «уход от реальности неизбежно ведёт к разделению её на бесчисленные составные части. Такая раздробленность является свойством не природы, а разума, который за счёт расщепления всего, что имеется в природе, на две части делает её познаваемой, пригодной для работы и использования для наших практических человеческих целей» [3, с. 362-363]. В результате такого деления современный западный человек утрачивает способность «мыслить» единство мира и принимать ценность соборности, что приводит человека к внутренним и внешним конфликтам.

Через драматичные судьбы героинь в региональном кино переосмысливается традиционная дихотомичность женской природы: жизнь и смерть («Нет бога, кроме меня», 2019; «Решала: Брат», 2022; «Мой убийца», 2016), сила и нежность («Неотосланные письма», 2017; «Айсылу», 2015), аполлоническое и дионисийское начала («Пугало», 2020; «Пусть ветер унесёт мои слова», 2015). Само по себе обращение к прочтению женской природы через противоположности характерно для традиционной культуры, и региональное кино таким образом актуализирует традиционное высказывание о женственности. Как указывает Трещёнок Ю. М.: «Способность женщины к деторождению делает её причастной к потустороннему миру и определяет её связь со смертью, так что смерть приобретает женские черты и сексуальную окраску, а на женщину переносится свойство двойственности существа, заключающего в себе потенциал к воспроизводству и, одновременно, влекущего угрозу, таящуюся в сфере потустороннего» [4, с. 142], а женское лоно часто представляется как связующая нить между миром живых и мёртвых.

Образы женщин и сценарии женских судеб позволяют региональному кино осмысливать нравственные и экзистенциальные константы традиционности и современности, приближая нас через региональную самобытность к пониманию и принятию Другого. Рассматривая женское начало через моральные ценности любви, принятия, милосердия, миротворчества, ответственности, региональный кинематограф показывает преемственность традиций в современной культуре и сам выступает одним из механизмов по сохранению и развитию традиции. Смысл жизни в традиционном обществе, по мнению А. Гениса, культуролога и эссеиста, сводится к тому, «чтобы просто быть на своём месте в мироздании, участвуя в космической игре жизни и смерти» [1, с.175]. Именно такой поиск своего места с

принятием этнической идентичности предлагает региональное кино.

### **Литература**

1. Генис А. Эссе. М., 1997. 256 с.
2. Леви – Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Педагогика – пресс, 1994. 602 с.
3. Судзуки Д. Основы дзэн-буддизма // Дзэн-буддизм. Бишкек: МП «Одиссей», 1993. С. 3-468.
4. Трещёнок Ю. М. Представление о ритуальной нечистоте женщины в традиционной культуре // Гуманитарный вектор. 2017. Т. 12, №. 3. С. 140-147.
5. Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия, сост. И.А. Химик, научн. ред. М.С. Каган. СПб.: «Славия», 1994. 416 с.

# ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

## Творческое наследие Алексея Фёдоровича Львова<sup>1</sup>

А. В. Ушакова

Статья посвящена выдающемуся музыканту первой половины XIX века, адъютанту Николая I, директору придворной певческой капеллы Алексею Фёдоровичу Львову. В статье показано место и значение деятельности А.Ф. Львова в истории развития музыкальной культуры и образования в России. В приложении к очерку приводится список источников, которые прямо или косвенно отражают творческую деятельность А. Ф. Львова как музыканта, композитора и педагога. Мы посчитали уместным привести краткие биографические справки персон, имена которых, так или иначе, были связаны с его жизнью и творчеством.

*Ключевые слова:* Алексей Фёдорович Львов, XIX век, придворная певческая капелла, музыкальная культура России

## **The Biography and Legacy of Alexey Fedorovich Lvov**

Anna V. Ushakova

This article is devoted to Alexey Fedorovich Lvov, an outstanding musician of the first half of the 19th century, an adjutant of Nicholas I, and a director of the Court Singing Chapel. The article shows the place and importance of Lvov's activity in the history of the development of musical culture and education in Russia. An appendix to the essay

---

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

contains a list of sources that directly or indirectly reflect Alexey Lvov's activity as a musician, composer and teacher. We considered it appropriate to provide brief biographical profiles of persons in one way or another connected with Lvov's life and work.

*Keywords:* Alexey Fedorovich Lvov, 19th century, Court Singing Chapel, musical culture in Russia

В июне 2023 года исполнилось 225 лет со дня рождения замечательного композитора и музыканта Алексея Фёдоровича Львова. К сожалению, эта памятная дата осталась в тени празднования юбилеев С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского, Р. К. Щедрина и многих других. Как и своеобразный юбилей государственного гимна Российской Империи «Боже, Царя храни!» [1], музыка к которому на слова В. А. Жуковского<sup>2</sup> была написана Львовым в 1833 году по поручению Императора Николая I.

Музыка вошла в его жизнь с семи лет, благодаря отцу Федору Петровичу Львову,<sup>3</sup> который обучил его игре на рояле и скрипке. В возрасте 16 лет поступил на службу в Институт Путей Сообщения<sup>4</sup> где, как один из лучших воспитанников был удостоен занесения имени на памятную доску института. После завершения обучения А.Ф. Львов был командирован на военные поселения в

---

<sup>2</sup> Василий Андреевич Жуковский (1783–1852) – русский поэт, литературный критик, переводчик, один из основоположников романтизма в русской поэзии. Автор элегий, пьес, баллад, романсов и эпических произведений. Считается реформатором русской поэзии: ввёл амфибрахий и белый пятистопный ямб, усовершенствовал русский гекзаметр.

<sup>3</sup> Федор Петрович Львов (1766–1836) – музыкант, музыкальный исследователь, директор Придворной певческой капеллы (1826–1836). Участвовал в фольклорных экспедициях, был членом общества «Беседа любителей русского слова». Написал труды: «О образовании древнего церковного пения» (1826) и «О пении в России» (1834).

<sup>4</sup> Ныне Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I.

Новгородскую губернию под командованием А.А. Аракчеева<sup>5</sup>, где прослужил восемь лет. За время службы его неоднократно направляли на самые разные строительные работы, но в любую свободную минуту Алексей Федорович брал в руки скрипку и занимался развитием собственной техники игры на ней.

В 1825 году Львов подал в отставку и спустя несколько месяцев ему были поручены дела главной императорской квартиры и конвоя императора. В его обязанности входило сопровождение императора в военных походах и поездках за границу. Частые командировки давали возможность А.Ф. Львову общаться и обмениваться опытом с композиторами и музыкантами из разных стран. Итогом поездок стали знакомства и выступления на одной сцене с Ф. Мендельсоном<sup>6</sup>, Ш. Берио<sup>7</sup>, Г. Спонтини<sup>8</sup>, Д. Мейербером<sup>9</sup>, Н. Паганини<sup>10</sup>, Ф. Листом<sup>11</sup>, Л. Керубини<sup>12</sup> и многими другими.

---

<sup>5</sup> Алексей Андреевич Аракчеев (1769–1834) – русский государственный и военный деятель, приближенный императоров Павла I и Александра I. Реформатор и генерал артиллерии, военный министр.

<sup>6</sup> Феликс Мендельсон Бартольди (1809–1847) – немецкий композитор, пианист, дирижёр и педагог. Основатель Лейпцигской консерватории. В 1840 году Ф. Мендельсон и А.Ф. Львов дали в Лейпциге совместный концерт, где Львов играл сольно на скрипке, а Мендельсон стоял за дирижёрским пультом.

<sup>7</sup> Шарль Огюст де Берио (1802–1870) – бельгийский скрипач, композитор, музыкальный педагог, которому А.Ф. Львов посвятил 24 пьесы для скрипки.

<sup>8</sup> Гаспаре Луиджи Пачифико Спонтини (1774–1851) – итальянский композитор. Один из основателей жанра «большой оперы». Влияние его музыки музыковеды обнаруживают в произведениях Россини, Мейербера и ранних сочинениях Вагнера. Спонтини преподавал в Прусской и Парижской академиях искусств. Работал директором театра Итальянской оперы «Комеди Итаьбен» в Париже. Был музыкальным учителем и наставником А.Ф. Львова по композиции.

<sup>9</sup> Джакомо Мейербер (1791–1864) – немецкий и французский композитор. Работал во многих жанра, он писал оперы, кантаты, романсы и оркестровые пьесы. В своём творчестве французского периода стремился возродить традицию немецкого зингшпиля. Заслугам

С 1835 года, будучи уже известным композитором и исполнителем, А.Ф. Львов устраивал у себя еженедельные музыкальные вечера. Активным участником которых был «Квартет Львова», где сам Алексей Федорович играл на первой скрипке, родственники Л. и В. Мауреры<sup>13</sup> на второй скрипке, К. Вильде на альте и М.Ю. Вильгорский<sup>14</sup> на виолончели. Исполняемый репертуар ансамбля состоял из квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена, а также авторских сочинений А.Ф. Львова. Подобного рода концерты в то время были редкостью. Такие домашние вечера посещали знатные особы, великие князья, чиновники, театральные и музыкальные деятели. В числе частых гостей музыкальных вечеров у Льво-

---

Мейербера причисляется создание жанра французской большой оперы, что оказало влияние на европейский музыкальный театр.

<sup>10</sup> Николо Паганини (1782–1840) – итальянский скрипач-виртуоз, композитор. Его импровизации послужили отправной точкой для последующего развития скрипичного искусства и на формирование нового мелодического языка романтической музыки.

<sup>11</sup> Ференц Лист (1811–1886) – венгерско-немецкий композитор, выдающийся пианист XIX века, педагог, дирижёр, публицист, крупный представитель музыкального романтизма. Создатель новых инструментальных жанров – рапсодии, симфонической поэмы. Активно продвигал идею синтеза искусств (связь музыки с живописью, архитектурой и литературой).

<sup>12</sup> Луиджи Керубини (1760–1842) – итальянский композитор, музыкальный педагог и теоретик, главный представитель жанра опера спасения. Один из основателей, профессор и директор Пражской консерватории.

<sup>13</sup> Людвиг Вильгельм Маурер (1789–1878) – немецко-русский скрипач, дирижёр и композитор. Инспектор Императорских театров. Всеволод Васильевич Маурер (1819–1892) – скрипач, сын Людвиг Маурера. С 1835–1846 играл вторую скрипку в квартете Алексея Львова.

<sup>14</sup> Матвей Юрьевич Вильгорский (1794–1866) – директор Департамента Министерства иностранных дел; искусный виолончелист. Мecenат и покровитель художников и музыкантов. Принимал участие в учреждении Императорского русского музыкального общества. Завещал Санкт-Петербургской консерватории свою ценную нотную библиотеку.

ва историки называют имена Николая I и членов его семьи, принца П.Г. Ольденбургского<sup>15</sup>, графов К.В. Нессельроде<sup>16</sup> и А.Ф. Орлова<sup>17</sup>, М.И. Глинку<sup>18</sup>, Н.В. Кукольника<sup>19</sup>, К.П. Брюллова<sup>20</sup>, В.Ф. Одоевского<sup>21</sup>, Роберт<sup>22</sup> и Клара<sup>23</sup> Шуман и др. Об исполнительской игре Львова на скрипке Роберт Шуман вспоминал: «Львов настолько замечательный редкий исполнитель, что его можно поставить наряду с первоклассными артистами; <...> в его игре много наивности, искренности, силы <...> если в русской столице найдутся ещё такие дилетанты, то иной артист скорее мог бы поучиться, чем самому учить» [4, с. 22].

---

<sup>15</sup> Пётр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881) – российский военный и государственный деятель, член российского Императорского Дома. Сочинял фортепианные пьесы, симфонии, и оперы.

<sup>16</sup> Граф Карл Васильевич Нессельроде (1780–1862) – русский государственный деятель, канцлер Российской империи, министр иностранных дел.

<sup>17</sup> Алексей Федорович Орлов (1786–1861) – русский государственный деятель, генерал от кавалерии, генерал-адъютант.

<sup>18</sup> Михаил Иванович Глинка (1804–1857) – русский композитор, родоначальник русской классической музыки. В музыкальных сочинениях реализовывал идею правдивого, реалистического искусства, отображающего идеалы, стремления и взгляды народа.

<sup>19</sup> Нестер Васильевич Кукольник (1809–1869) – русский прозаик, поэт, переводчик и драматург первой половины XIX века, автор текстов популярных романсов.

<sup>20</sup> Карл Павлович Брюллов (1799–1852) – русский живописец и рисовальщик, один из главных художников русского классицизма первой половины XIX века.

<sup>21</sup> Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) – русский писатель, мыслитель эпохи романтизма, основоположник русского музыковедения. Создатель энгармонического клавициана (молоточковое фортепиано близкое по звучанию вокальному интонированию). Автор известного «Сентиментального вальса» для фортепиано.

<sup>22</sup> Роберт Шуман (1810–1856) – выдающийся немецкий композитор эпохи романтизма, педагог. Создатель музыкального журнала «Die Neue Zeitschrift für Musik» (Новый музыкальный журнал). В 1844 г. бывал в России, где посещал концерты капеллы и А.Ф. Львова.

<sup>23</sup> Клара Шуман (1819–1896) – немецкая пианистка, композитор и педагог. Музыкальный директор в Дюссельдорфе (1849).

Алексей Федорович, будучи приближен к царской семье, неоднократно принимал участие в концертах, устраиваемых ими. Он составил из членов царской семьи оркестр, сочинял и переключивал для него музыкальные пьесы. В кругу Романовых они получили названия «шутки». Считается, что после пожара в зимнем дворце (1837) все ноты «шутки» были утеряны, и занятия больше не возобновлялись.

После смерти отца Алексей Федорович по велению государя вступил на должность директора Придворной певческой капеллы (2 января 1837 г.). За время службы в ней Львов способствовал открытию инструментальных (1840 г.) и регентских (1847) классов. Он активно работал над системой преподавания, занимался разработкой учебных планов, руководил хором, подбирал и создавал новый музыкальный материал для богослужбной практики и светских концертов. Реформировал регентское образование и исполнительство по всей России. Хор Придворной певческой капеллы под руководством Алексея Федоровича имел широкую известность за границей.

С 1850 года в капелле сложилась традиция особых аристократических концертов, в которых принимал участие оркестр хор капеллы под руководством Алексея Федоровича, а также лучшие артисты Итальянского оперного театра в Санкт-Петербурге: Д.Б. Рубини<sup>24</sup>, А. Тамбурини<sup>25</sup>, П. Виардо<sup>26</sup>, Дж. Марио<sup>27</sup> и др. Иногда

---

<sup>24</sup> Джоанни Батиста Рубини (1794–1854) – итальянский оперный певец-тенор XIX века. С 1843–1847 годы пел в составе итальянской оперной труппы в Санкт-Петербурге.

<sup>25</sup> Антонио Тамбурини (1800–1876) – итальянский оперный певец-баритон. Гастролировал в Вене, Лондоне, Париже, Петербурге и Москве (в Итальянских сезонах 1843–1852 г.).

<sup>26</sup> Полина Виардо (1821–1910) – испано-французская певица, вокальный педагог и композитор. Преподавала в Парижской Консерватории. С 1844 по 1853 годы гастролировала в Санкт-Петербурге. Автор романсов и комических опер на либретто И.С. Тургенева. Активно пропагандировала достижения русской культуры.

маэстро директор и сам выступал сольно, играя на скрипке. Такие мероприятия позволяли воспитанникам Капеллы иметь исполнительскую практику и способствовали формированию национальной исполнительской школы. Именно А.Ф. Львову мы обязаны устройством «Симфонического общества», от которого в дальнейшем формировались традиции Императорского Русского Музыкального общества.

Алексей Федорович Львов на протяжении всего жизненного пути вёл активную композиторскую деятельность. Она проявлялась не просто в написании музыки для учащихся капеллы, как хора, так и инструменталистов, но и ещё в создании опер близких русскому духу. Им были написаны 5 опер<sup>28</sup>, большинство из которых за границей ставились раньше, чем на родине композитора.

Одной из главных композиторских заслуг Львова считается создание «Обихода» (1830), сборника «Употребления простого церковного пения в Высоком суде» (1848). Этот сборник можно назвать второй частью Обихода. В нем присутствуют недостающие в первом «Обиходе» песнопения входящие в круг церковных двенадцатых праздников, литии, венчальных служб и молебнов.

Взгляды, посвящённые развитию русской духовной музыки, композитор раскрыл в труде «О свободном или несимметричном ритме» (1858) [2]. На многие годы эта работа стала руководством по исполнительству для церковных музыкантов, композиторов и фольклористов. Другой фундаментальный труд - «Советы начинающему играть на скрипке с 24 музыкальными примерами» (1859) [3] - было первым в России пособием по исполни-

---

<sup>27</sup> Джованни Марио (1810–1883) – итальянский оперный певец – тенор. В 1849–1853 и в 1870 годах выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге.

<sup>28</sup> «Бьянка и Гвальтьеро» (1843 г.); «Ундана» (1846 г.); «Староста Борис Петрович» или «Русский мужичок и французские мародеры» (1854 г.); «Варвара» (1854 г.).

тельству на скрипке. Особое внимание в нем уделяется проблеме одарённости в инструментальной педагогике и важные приёмы постановки аппарата исполнителя.

А. Ф. Львов пишет о стилевых закономерностях в русском исполнительском искусстве первой половины XIX века. Подчеркнём, что работы и труды Львова были известны не только в России, но и европейским музыкантам. Признанием можно считать звания, которых он был удостоен. Среди них звание профессора и капельмейстера академии Изящных Художеств во Флоренции, почётный профессор Болонской академии. Ему выражал благодарность Папа Римский.

Хотя в июле 1861 года по состоянию здоровья Алексей Федорович Львов уволился с должности директора капеллы, но продолжал вести активную композиторскую и творческую деятельность. Ему принадлежит изготовление камертона собственной конструкции. Известно, что его работа была высоко оценена во Франции. В подарок изобретателю Львову от знаменитой фабрики «Плейель и Вольф»<sup>29</sup> в Петербург из Парижа был доставлен «единственный в своём роде» камертон, который показывал постепенное изменение принятого эталонного звука камертона за период времени от 1689 по 1859 года. По нему исполнялись основные оперные произведения на Парижской сцене. На камертоне были выгравированы оперные произведения и их эталонная частота колебаний, характерная для того периода. Они располагались в хронологическом порядке в соответствии с повышением звукового строя. В настоящее время этот прибор находится в Российском национальном музее музыки в Москве [5].

---

<sup>29</sup> Плейель, Вольф и Сиз – одна из ведущих фирм по производству музыкальных инструментов. Компания основана пианистом И. Плейлем в 1807 г. в Париже. Именно на заводе этой фирмы были выпущены первые образцы роялей и клавесинов «Плейель».

Алексей Федорович Львов скончался 16 декабря 1870 года, в своём имении в Романи, близ современного города Каунас в Литве, оставив богатейшее музыкальное наследие и теоретические труды. Его последователи во главе с членами музыкального общества в 1898 году отметили 100 летний юбилей композитора, но со временем музыкальное наследие А.Ф. Львова становится малоизвестным даже в музыкальных кругах. Пожалуй, чаще можно услышать его имя в контексте роли в области церковного певческого дела и на посту директора Придворной певческой капеллы. С. В. Смоленский<sup>30</sup>, занимавший позже пост директора Капеллы, и композитор М. А. Гольтисон<sup>31</sup> выступили с предложением об установке памятника и увековечивании памяти трех великих русских духовных композиторов: Д. С. Бортнянского<sup>32</sup>, П. И. Турчанинова<sup>33</sup> и А. Ф. Львова. Для осуществления этого замысла проводились благотворительные концерты по сбору средств. 24 июня 1908 года было получено Высочайшее разрешение на повсеместный сбор пожертвований. Санкт-Петербургская городская управа выделила под памятник участок в районе Казанской

---

<sup>30</sup> Степан Васильевич Смоленский (1848–1909) – музыковед, палеограф, хоровой дирижёр, профессор Московской консерватории и Петербургского университета, управляющий Придворной певческой капеллы.

<sup>31</sup> Михаил Александрович Гольтисон (1870–1914) – духовный композитор, певец – тенор, хоровой дирижёр, музыкальный писатель. Воспитанник Придворной певческой капеллы. Работал регентом-репетитором церковного хора консерватории.

<sup>32</sup> Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) – российский композитор, дирижёр, певец. Директор Придворной певческой капеллы (1796–1825). Член Санкт-Петербургского филармонического общества. Автор многочисленных опер, клавирных сонат, камерных ансамблей и духовных сочинений.

<sup>33</sup> Пётр Иванович Турчанинов (1779–1856) – протоиерей, русский композитор, регент. Продолжал начинания Бортнянского в области гармонизаций древних распевов.

площади. К сожалению, этот проект так и не был осуществлён в связи со смертью С. В. Смоленского.

И все же, имя замечательного сына и патриота России Алексея Фёдоровича Львова сегодня возвращается в русскую музыкальную культуру. Например, 10 ноября 2020 года в Исаакиевском соборе состоялся концерт его памяти, который был приурочен к 150-летию со дня смерти композитора. С музыкальной программой выступил Концертный хор Петербурга под управлением заслуженного артиста России В. Беглецова, представив программу, составленную из произведений Львова [6]. Напомним, что в своё время Алексей Федорович внёс существенный вклад в освящение Исаакиевского собора и дальнейшее становление его хора. Помимо концертной программы, музей-памятник «Исаакиевский собор» совместно с Центральным музеем железнодорожного транспорта Российской Федерации подготовили выставку «Алексей Федорович Львов. Музыка и мосты» [6]. Надеемся, что публикуемые здесь материалы, привлекут внимание к его творческому наследию академическое сообщество историков, музыковедов, богословов, культурологов.

### **Литература**

1. Львов А.Ф. Боже, царя храни: Рус. нар. гимн: Для ф.-п. с надпис. текстом. СПб.; М.: Бессель, ценз. 1914.
2. Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме: Очерк с муз. примерами для хора. СПб., 1858.
3. Львов А.Ф. Советы начинающему играть на скрипке. М.: А. Гутхель, 1885.
4. Берс А.А. Алексей Федорович Львов как музыкант и композитор. СПб.; тип. т-ва «Обществ. польза», 1900. 22 с.
5. [Неизв. автор] Камертонный прибор. URL: <https://music-museum.ru/collections/expomusic/kamertonovuyj-pribor.html> (29.11.2023).
6. [Неизв. автор] Концерт памяти А.Ф. Львова. URL: <https://cathedral.ru/ru/posts/koncert-pamyati-a-f-lvova> (29.11.2023).

## Сочинения А.Ф. Львова

### *Сборники духовных песнопений для хора a capella*

Львов А.Ф. Воскресные утренние антифоны греческого напева / Положены на 4 голоса под руководством... А. Львова. СПб.: 1850. 55 с.

Львов А.Ф. Воскресные утренние антифоны: греческого напева: [для смешанного хора без сопровождения]. М.: Живоносный Источник, 2018. 20 с.

Львов А.Ф. Ирмосы воскресные греческаго напева: Положены на 4 голоса / Подъ руководствомъ А. Львова. СПб.: Придворная певческая капелла, 1913. 40 с.

Львов А.Ф. Обиход нотного церковного пения. Ч. 1. Отд-ние 1: Предисл. / Положен на 4 голоса а capella под руководством А. Львова. СПб.: 1848. 467 с.

Львов А.Ф. Обиход нотного церковного пения: по высочайшему повелению Государя Императора Николая Павловича / положен на четыре голоса под руководством директора Придворной Певческой Капеллы А. Львова. СПб: 1851. Ч. 1. альт. 264 с.

Львов А.Ф. Обиход нотного церковного пения: по высочайшему повелению Государя Императора Николая Павловича / положен на четыре голоса под руководством директора Придворной Певческой Капеллы А. Львова. СПб: 1851. Ч. 2 тенор. 1851. 142 с.

Львов А.Ф. Обиход нотного церковного пения... Ч. 2. Литургия св. Иоанна Златоуста, антифоны, тропари и др. / Положен на 4 голоса без сопровожд. под рук. А. Львова. СПб.: 1851. 132 с.

Львов А.Ф. Обиход нотного церковного пения. Ч. 2: Предисл. / Положен на 4 голоса а capella под руководством... А. Львова. СПб.: 1851. 244 с.

Львов А.Ф. Полное собрание духовно-музыкальных сочинений А. Львова: для хора разных составов с сопровожд. фп. М.: Гутхейль. 1887. 258 с.

Львов А.Ф. Продолжение ирмосовъ греческаго напева, положенное на 4 голоса подъ руководствомъ А. Львова. СПб.: 1851. 167 с.

Львов А.Ф. Сборник песнопений архиерейского богослужения. Гармонизация А.Ф. Львова. Партии дисканта, альты, тенора [рукопись]. [Б. м.], 1900-е гг., не ранее 1899 г. до 1904-го года. 30 с.

Львов А.Ф. Сокращенный ирмологий знаменного напева / Положенъ на 4 голоса а сарелла подъ руководствомъ А. Львова. СПб.: 1847. 292 с.

Львов А.Ф. Сокращенный ирмологий знаменного напева / Положен на 4 голоса без сопровожд. под руководством А. Львова. СПб.: 1848. 282 с.

*Отдельные духовные сочинения для хора а сарелла*

Львов А.Ф. Благослови душе моя Господа: Греч. напева: Для смеш. хора с перелож. на фп. / Полож. в гармонию А. Львовым. М.: А. Гутхейль. 1887. 5 с.

Львов А.Ф. Вечери Твоя тайныя: Для смеш. хора. М.: А. Гутхейль. 1887. 5 с.

Львов А.Ф. Виждь мою скорбь и болезнь: Для смеш. хора. М.: А. Гутхейль. 1898. 5 с.

Львов А.Ф. Виждь твоя пребеззаконная дела: Для смеш. хора. М.: А. Гутхейль. 1898. 3 с.

Львов А.Ф. Ныне отпускаеши: Для смешан. хора с сопровожд. ф.-п. М.: Гутхейль. 1898. 3с.

Львов А.Ф. Милость мира: Для двух теноров и двух басов. б.г. 16 с.

Львов А.Ф. Приклони, Господи, ухо Твое: Для трехголос. хора без сопровожд. СПб.: Гравировка-печать Г. Шмидт, б.г. 8 с.

Львов А.Ф. Слава в вышних Богу: Стихира на Рождество Христова: Из Всенощной: Для смеш. хора / Полож. в гармонию А. Львовым. М.: А. Гутхейль. 1887. 4 с.

Львов А.Ф. Хвалите имя Господне: Для смеш. хора. М.: А. Гутхейль. 1898. 4 с.

Львов А.Ф. Херувимская песнь: Для смеш. хора без сопровожд. Грав. и печ. акц. о-ва "Самообразование", б.г. 2 с.

Львов А.Ф. Чертог Твой вижду... [Рукопись]: запись молитвы: [автограф]. [Б. м.], [б. д.]. Отдел рукописей РГБ. Ф. 178.2 к.3 ед.58.

### *Светские хоровые произведения с сопровождением*

Львов А.Ф. Альбом для военной музыки: Для духового оркестра с хором и без хора. 1857. 296 с.

Львов А.Ф. Баллада: Для 2-х голосов и хора с сопровожд. ф.-п. М.: Юргенсон. 1895. 7 с.

Львов А.Ф. Военная песня по переходе российских войск через Дунай в 1854 году: Для смешан. хора с сопровожд. ф.-п. / Слова М.Д. Горчакова. СПб.: Бернард; М.: Грессер. 1854. 7 с.

Львов А.Ф. Военная песня: Для смешан. хора с сопровожд. ф.-п. / Слова М.Д. Горчакова. М.: Гутхейль. 1889. 7 с.

Львов А.Ф. Застольная песня (Trinklied): Для солиста и хора без указания состава с сопровожд. ф.-п. М.: Грессер, 1848. 9 с.

Львов А.Ф. Русский воин [Ноты]: [для смешанного хора с сопровождением фортепиано] / музыка А. Львова; слова Я. Маслаковца. СПб.: 1855. 5 с.

### *Произведения для голоса с сопровождением*

Львов А.Ф. Варвара: Рус. песня: Для голоса с сопровожд. фп.: cis.1-a.2. М.: К.И. Мейков. 1870. 5 с.

Львов А.Ф. Девушка-красавица: Русская песня для голоса с сопровожд. ф.-п.; d.1-a.2. М.: Юргенсон. 1895. 7 с.

Львов А.Ф. Застольная песня: Для голоса и хора с сопровожд. ф.-п. М.: Юргенсон. 1895. 9 с.

Львов А.Ф. Негодование: Романс для голоса с сопровожд. ф.-п.; g.1-g.2. М.: Юргенсон. 1895. 5 с.

Львов А.Ф. Параша: Рус. песня: Для голоса с сопровожд. фп.: h-a.2. М.: К.И. Мейков, ценз. 1870. 7 с.

Львов А.Ф. Параша: Русская песня для голоса с сопровожд. ф.-п.; h-a.2. М.: Юргенсон. 1895. 7 с.

Львов А.Ф. Раскаяние: Романс для тенора с сопровожд. ф.-п.; f.1-h.2. М.: Юргенсон. 1895. 5 с.

Львов А.Ф. Раскаяние: Романс для сопрано с сопровожд. ф.-п.; d.1-g.2. М.: Юргенсон. 1895. 3 с.

Львов А.Ф. Раскаяние: Для тенора с ф.-п. М.: Муз. маг. Ю. Грессера. 1848. 5 с.

Львов А.Ф. Ундина : Романс для голоса с сопровожд. ф.-п.; d.1-a.2. М. : Юргенсон. 1895. 7 с.

Львов А.Ф. Ундина: Романс для голоса с ф.-а.; d.1-b.2. М.: Грессер, б.г. 1848. 7 с.

Львов А.Ф. Застольная песня (Trinklied): Для солиста и хора без указания состава с сопровожд. ф.-п. М.: Грессер. 1848. 9 с.

*Произведения для скрипки*

Львов А.Ф. Народная мелодия: Каприс. М.: Музгиз, 1953. 3 с.

Львов А.Ф. 24 каприса. Тетр. 1. №№ 1-12: Для скрипки и ф.-п. М.: Музгиз, 1953. 34 с.

Львов А.Ф. Три характеристических этюда для скрипки с аккомпанементом фортепиано / (К. Зике). М.: Gutheil, б.г. 8 с.

Львов А.Ф. 24 каприса для скрипки и фортепиано. Тетр. 2: №№ 13-24 / А. Львов ; ред. скрипич. партии И. Ямпольского. М.: Гос. муз. изд-во, 1948. 39 с.

Львов А.Ф. 24 каприса для скрипки и фортепиано. Тетр. 1: №№ 1-12 / А. Львов ; ред. скрипич. партии И. Ямпольского. М.: Гос. муз. изд-во, 1947. 34 с.

*Гимн «Боже, Царя храни!»*

Львов А.Ф. Песнь русских: «Боже, Царя храни»: для четырёхголосного смешанного хора с сопровождением фортепиано. СПб: грав. и печ. у Андрея Штедингга, 1833. 3с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни!: Молитва русского народа : [для разных средств исполнения (смешанного хора с сопровождением фортепиано, женского хора с сопровождением фортепиано, для голоса с сопровождением фортепиано, для фортепиано в 4 руки, для хора с сопровождением оркестра)] / сова В. Жуковского; музыка А. Львова; [предисловие на рус., нем]. СПб.: Ф. Стелловский. 1858. 28 с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни: Нар. гимн: Для 1 голоса с аккомп. фп.: f.1-f.2. М.: А. Гутхейль. 1897. 3 с.

Львов А.Ф. Боже, Царя храни!: Рус. нар. гимн: Для фп. с надпис. текстом. СПб.: Эвтерпа, 1914. 2 с.

Львов А.Ф. "Боже, царя храни!": русский национальный гимн. СПб.: Типо-лит. "Энергия". 6 с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни: Рус. нар. гимн: Для ф.-п. с надпис. текстом. СПб.; М.: Бессель. 1914. 3 с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни!: Русский гимн: Для ф.-п. в 2 руки с рус. и франц. текстом. СПб.: Циммерман. б.г. 3 с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни: Гимн / А.Ф. Львов; Переделано для гитары (соло и с пением) А. Сихрою. СПб.: Ф. Стелловский. б.г. 3 с.

Львов А.Ф. Народный гимн: Для муж. хора / Текст В.А. Жуковского. Киев.: П. Плахов, 1914. 8 с.

Львов А.Ф. Русский народный гимн: Для симф. оркестра / Инструм. Н.И. Казанли. СПб.:1915. 10 с.

Львов А.Ф. Боже, царя храни: Рус. нар. гимн / Для фп. в 2 руки перелож. Ф. Бейера. М.: П. Юргенсон. 1914. 3 с.

*Зарубежные издания различных произведений А.Ф. Львова*

Львов А.Ф. Boshe, Zaria chrani - Dieu garde l'Empereur : Hymne national russe: [для голоса без сопровождения: f<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>] / par Lvoff. Bruxelles: J. Maret - Hans.

Львов А.Ф. Bergmann's Gruss: Fur Tenor u. 2 Basse. Берлин: Ad. Schlesinger, б.г.

Львов А.Ф. Russisches Nationallied: Fur 4 Mannerstimmen (u. Chor ad lib.) a capella. Берлин: Schlesinger, б.г.

Львов А.Ф. Preghiera-gebet: Arr. pour chant et piano: h-as.2. Берлин; Париж: Schlesinger, б.г.

Львов А.Ф. Ouverture de l'opera "Ondine": Reduction pour le piano a 4 mains. Лейпциг: Zimmermann, б.г.

Львов А.Ф. Russischer volksgesang: Fur Gesang mit piano-forte / Comp. par Alexis Lvoff. б.г.

Львов А.Ф. Preghiera-gebet: del concerto drammatico / composta da Alexis Lvoff; arr. d'Enrico Romberg. Presso Schlesinger.

**Издания, прямо или косвенно  
отражающие деятельность А.Ф. Львова**

*Прижизненные издания*

Львов А.Ф. О церковных хорах. СПб.: Я. Третья, 1853. 10 с.

Львов А.Ф. Письмо А.Ф. Львова к неустановленному лицу, дружеское [рукопись]. [Б.м.], вторая половина XIX в. Отдел рукописей РГБ. Ф.183.1 №1028.3

Львов А.Ф. Несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения. М.: Александра Семена. 1850. 15 с.

Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме: Очер с муз. примерами для хора. СПб.: А. Бауман. 1858. 55 с.

Бенкендорф А. Х. Воспоминания. 1802-1837. М.: Рос. фонд культуры; Студия «ТРИТЭ»; Рос. Архив, 2012. 760 с.

Р.З. [Рафаил Зотов] Большой театр. Итальянская опера Бианка и Гвальтиери // Северная пчела. СПб.: 1845. № 29, 6 февраля. 113 с.

Разумовский Д. Протоиерей Алексей Федорович Львов (публикация А.В. Топычканова) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000-2001. Практика музыкального оформления богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2002. С. 188-217.

Разумовский Д. Церковное пение в России: (Опыт ист.-техн. изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Моск. муз. о-ве... Дим. Разумовским М.: 1867-1869. С. 137-367.

[Финк Г.В.] Критический разбор Оратории Stabat Mater, сочинённой Перголезием и положенной на большой оркестр с хорами Алексеем Львовым, Почётным Композитором Болонской Академии и Почётным Членом С. Петербургского Филармонического Общества, напечатанный в Лейпцигской Музыкальной Газете 1-го Января сего 1834 года (Окончание) // Северная пчела. СПб.:1834. № 268. 26 ноября. С. 1076.

Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. СПб.: 1845. № 27, 3 февраля. С. 105.

*Дореволюционные издания*

Львов А.Ф. Записки композитора Алексея Фёдоровича Львова // Русский архив. Историко литературный сборник. М.: Университетская типография. 1884. Вып. 4. С. 225-260.

Львов А.Ф. Записки Алексея Фёдоровича Львова (окончание) // Русский архив. Историко литературный сборник. М.: Университетская типография. 1884. Вып. 5. С. 65-115.

Львова Е.Н. Рассказы, заметки и Анекдоты из записок Елисаветы Николаевны Львовой // Русская старина. Томъ XXVIII. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1880. Вып. 9. С. 200-216.

Берс А.А. Алексей Федорович Львов, как музыкант и композитор // «Русская старина». Томъ СII. СПб.: «Общественная польза», 1900. 822 с.

Глинка М.И. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями / [Предисл.: В. С[тасов]]. СПб.: А.С. Суворин. 1887. С. 247-277.

Лисицын М.А. А. Ф. Львов (1799-1870): По поводу столетия со дня рождения. (25 мая 1899 г.). СПб.: Тип. Глав. упр. уделов, 1899.

Нарбеков Г. Алексей Федорович Львов: (По случаю пятидесятилетия рус. народ. гимна "Боже царя храни"). [Владимир, 1884]. 9 с.

Фатеев В.А., Лисицин М., Компанейский Н., Гольтисон М., Смоленский. Ст. Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова: [Сб. ст.]. СПб.: 1908.

Перелецкий П.А. «Бьянка и Гвальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России // Ежегодник Императорских театров. СПб.:1910. Вып. 8. С. 73-74.

Соловьёв Н., Преображенский А. Алексей Федорович Львов: Род. 25 мая 1798 г. - ум. 16 дек. 1870 г.: Его гимн и деятельность. СПб.: Имп. Спб. театров, 1908. 28 с.

Соловьёв Н.Ф. Русский народный гимн А.Ф. Львова. СПб.: 1908. 12 с.

Беляев Ю.Д. Памяти А.Ф. Львова // Театр и искусство: журнал. СПб.: О. Р. Кутель, 1898. №23.

Перелецкий П.А. «Бьянка и Гвальтеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России. Посвящается памяти Полинны Виардо // Ежегодник императорских театров. СПб., 1910. Выпуск 8. С. 68-72.

Финдейзен Н. Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (биограф. очерк) // Рус. музыкальная газета. Еженед. изд. с ил. СПб.: 1895. №7. С. 397-404.

Н. Ф. [Финдейзен Н.] Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов. Биограф. очерк (окончание) // Русская музыкальная газета. Еженед. изд. с ил. СПб., 1895. №8. С. 452-460.

Нонакк Заметка о регентских классах Придворной певческой капеллы // Рус. музыкальная газета. Еженед. изд. с ил. СПб., 1896. №2. С. 142-149.

Рклицкий В. О постановке пения в церквахъ при духовно-учебныхъ заведенияхъ // Рус. музыкальная газета. Еженед. изд. с ил. СПб., 1896. №7.

[Финдейзен Н.] Памяти Алексея Федоровича Львова // Рус. музыкальная газета. Еженед. изд. с ил. СПб., 1899. № 22-21. С. 597-530.

Бауман А.О. Алексей Федорович Львов // Русские современные деятели: Сборник портретов замечательных лиц настоящего времени с биографическими очерками / изд. А.О. Баумана. СПб., 1880. Т. 7. С. 104-117.

Р[анпорт] М. Инструментальный класс при Придворной певческой капелле // Театральный и музыкальный вестник. СПб., 1860. № 20. 77 с.

#### *Издания советского периода*

Берлиоз Гектор. Избранные письма: Пер. с фр. В 2-х кн. Л.: Музыка, 1984. 240 с.

Гарднер И. Алексей Федорович Львов. Директор Императорской Придворной Певческой Капеллы и духовный композитор (1798-1870) // Православный путь: Ежегодник. М., 1970. С. 112-198.

Анисимов А., Ткачев Д., Гусин И. Государственная Академическая капелла имени М. И. Глинки. Л., 1957. 170 с.

Бондаренко А.Ю. Кавалергарды: История, биографии, мемуары. М.: Воениздат, 1997. 399 с.

Золотницкая Л.М. А.Ф. Львов // Россия - Европа: Контакты музыкальных культур: Сб. науч. трудов / Отв. ред. и сост. Ходковская Е.С. СПб., 1994. С. 116-156.

Зябликов А. Обер-гофмейстер Алексей Федорович Львов // Музыка и время. М.: 2006. № 1. С. 22-24.

Салнис Н.Н. "Stabat Mater" в художественной культуре // Библейские образы в музыке: Сб. ст. / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Хопрова Т.А. СПб., 2004. С. 23-42.

Логинов Л.Ф. Воспоминания. М.: Гос. Изд. Худ. Лит, 1958. 148 с.

Кончин Е.В. Офицер со скрипкой: Почти детектив. История об одном живописном портрете // Встреча. М., 1996. № 11. С. 39-40.

#### *Издания конца XX и XXI веков*

Булатова А.А. О скрипичном наследии Алексея Фёдоровича Львова (к 225-летию со дня рождения) / Музыковедение. 2023. № 8. С. 35-40.

Березина И.И. Санкт-Петербургская композиторская школа и её значение для развития церковного пения в России: [Середина XIX в.] // Культура Петербургского региона в науке и образовании: Материалы науч.-практ. конф., 28-29 сент. 2000 г. СПб., 2000. С. 55-58.

Безуглова И. Некоторые материалы зарубежных музыкантов в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы межд. конференций. М., 2000. С. 211-216.

Бибиков Г. Н. А. Х. Бенкендорф и политика императора Николая I: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук: специальность 07.00.02 <Отечеств. история>. [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. М., 2009. 27 с.

Вареник О.П. Тайны Львовского дворца: [дача князя Львова] / Музей "Морская Стрельна". С.-Петерб. о-во ревнителей истории Стрельны. Стрельна; СПб., 2008. 47 с.

Высочков Л.В. Император Николай I: Человек и государь. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. 639 с.

Грачёва О.А. Две судьбы // Военно-исторический журнал. М., 2009. № 4. 35 с.

Гуревич Е.Л. М.И. Глинка и А.Ф. Львов: конец одной иллюзии / Наследие: русская музыка - мировая культура. Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний. Выпуск 1. М.: Изд.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. С. 123-127.

Дабаяева И. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. 12 августа 2001 года. М.: Изд.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2001. С. 7-16.

Дараган Н. Концерт: бытие художественное и общественное: (История организации концертных мероприятий) // Информация: Сб. ст. М.: Всерос. муз. о-во, 1998. Вып. 2. С. 38-43.

Золотницкая Л. Музыкант из императорской свиты // Муз. жизнь. М., 1994. № 11/12. 37 с.

Зингаренко А.А. Документы о деятельности Ф.П. Львова на посту директора Придворной певческой капеллы // Культура и история: материалы межвуз. науч. конф. "Культура и история" (2004-2007). СПб.: Санкт-Петербург. гос. ун-т, 2009. С. 369-377.

Зябликов А. Обер-гофмейстер Алексей Федорович Львов // Музыка и время. М.: 2006. № 1. С. 22-24.

Ковалёв М.В., Химич М.Д., Афанасьев Т.Ю. Влияние композиторов и церковных деятелей немецко-петербургского периода на историческое развитие богослужебного пения Руси / Труды Белгородской семинарии. 2021. С. 195-206.

Крутов В.В. «Боже, Царя храни!»: История первого рос. гимна: [О А. Ф. Львове и В. А. Жуковском]. М.: Бровкина: Ноосфера, 1998. 207 с.

Краснов-Левитин А.Э. Очерки по истории русской церковной смуты. В 3 т. Kusunacht: Inst. Glaube in der 2. Welt, 1977. Т. 3. 419 с.

Кутишева О.В., Розина О.В. «Боже Царя храни»: выбор императора и служение композитора / Духовные основы русской культуры: изучение и преподавание в высшей и средней школе. Материалы научно-практических и образовательных конференций. М., 2008. С. 57-65.

Лашенко С.К. Европейский триумф русского композитора Stabat Mater Дж. Перголези – А.Ф. Львова / Искусство музыки: теория и история. М., 2018. № 19. С. 1-50.

Лашенко С.К. «Молитва у креста (Stabat Mater)» А.Ф. Львова и её историческая судьба / Искусство музыки: теория и история. М.: 2019. № 21. С. 1-68.

Мархасев А. Колыбель русских гимнов // Муз. жизнь. СПб., 2002. № 3. С. 44-45.

Тарасов Н.Б. Николай Первый и его время: Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и тр. историков. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. Т.1. 447 с.

Одоевский В. Ф. Петербургские письма. М.: Огонёк, 1926. 64 с.

Павлинова В.П. Проблемы хронологии жизни и духовно-музыкального творчества А.Ф. Львова / Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. СПб., 2017. С. 51-67.

Протопопов В. Музыка Предначинательного псалма во Всенощном бдении // Муз. академия. М., 1999. № 1. С. 1-10.

Полоцкая Е.Е. Об условиях становления высшего музыкального образования в России // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. М., 2009. №4 (46). С. 27-32.

Рамазанова Н.В. «Я узнал крюковую премудрость»: (Письма А.В.Преображенского к Н.Ф. Финдейзену в рукоп. фондах Рос. нац. б-ки) // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: Сб. ст. и публ. СПб., 1997. Вып.1. С. 52-62.

Рамазанова Н. А.С. Пушкин и А.Ф.Львов: К истории создания «Народного гимна» // СПб.: Нева, 2001. № 2. С. 214-219.

Савенкова А. С. Научные чтения памяти А. И. Кандинского: Алексей Федорович Львов. Творческий портрет. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. С. 57-68.

Фурманов В.И. Государственный гимн в воинских церемониях // Экономика и социум. М., 2020. № 12 (79). С. 353-367.

Финдейзен Н. Ф. Новые материалы для биографии А.Ф. Львова // Музыкальная старина: Сб. ст. и материалов для истории музыки в России. СПб.: изд. Ник. Финдейзен, 1907. Вып. 4. 161 с.

Чудинова И.А. «Болящий дух врачует песнопенье...»: (Троице-Сергиева Приморская пустынь в истории рус. муз. культуры) // Наследие монастырской культуры: Ремесло, искусство, искусство. СПб.: Рос. ин-т истории искусств РАН, 1997. Вып.1. С. 64-84.

Чижова И.Б. Блистательный Петербург в портретах П.Ф. Соколова: Книга о Петре Фёдоровиче Соколове - родона-

чальнике акварельного портрета в России [1787-1848]. СПб.: Библиотека Всемирного клуба петербуржцев, 1999. 259 с.

Шадрин С.С. Развитие дореволюционной отечественной историографии Государственных гимнов // Учёные записки казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Казань. 2008. Т. 150, кн. 1. С. 38-42.

Шевцова О.Б. Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: автореф. на соиск. уч. степ. к. иск.: специальность 17.00.02 <Музыкальное искусство>. [Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. М.: 2012. 27 с.

#### *Архивные документы*

Львов А.Ф. Письма к митрополиту Филарету [Рукопись]. [Б. м.], 1850. Отдел рукописей РГБ. Ф.316. к.72. ед.5.

Львов А.Ф. Центральный государственный архив литературы и искусства СПб. Ф. Р-118. Оп. 1. № 1668.

Центральный государственный архив кинофотофонодокументов СПб. Портрет композитора, скрипача, директора Придворной певческой капеллы А.Ф. Львова (репродукция с печатного издания). Фотодокумент: Д. 20308.

Центральный государственный архив кинофотофонодокументов СПб. Портрет композитора, скрипача, директора Придворной певческой капеллы А.Ф. Львова (репродукция с рисунка художника). Фотодокумент: Г. 16678.

#### *Издания о духовной музыке:*

Агапов А., священник. Ритм как конструктивный фактор богослужебного текста // Материалы XIX Ежегодной богословской конференции. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. С. 144-147.

Денисов Н.Г. К вопросу о поэтической организации богослужебных текстов // Церковное пение в историко-литуургическом контексте: Восток – Русь – Запад (К 2000-летию Рождества Христова) // Учёные записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Д. Разумовского. Гимнология. Вып.3. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 424 с.

Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

Гарднер И.А. Псаломдия // О церковном пении. Сб. статей под редакцией Лады О.В. М.: «Талан», 1997. С. 143-145.

Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2-х т. Московская Духовная Академия. Сергиев Посад, 1998. 498 с.

Ковалев А.Б. История и теория богослужбного пения: учебное пособие. М.: Изд. Дом МИСиС, 2012. 283 с.

Ковалев А.Б. Специфика авторского духовного произведения в условиях внебогослужбного исполнения // Художественное образование и наука. 2017. № 1(10). С. 95-100.

Ковалев А.Б. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века // Музыкальная академия. М.: 2015. № 4. С. 54-59.

Ковалев А.Б. Вопросы становления и развития русской духовной музыки // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2015. № 10. ч. II. С. 85-87.

Протопопов В. Музыка русской Литургии. Проблема цикличности: исследование. М.: Композитор, 1990. 200 с.

Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Л.: Academia, 1924. 123 с.

Разумовский Д. В. Церковное пение в России: (Опыт ист.-техн. изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Моск. муз. о-ве... Дим. Разумовским. М.: Типография Т. Рис, 1867. Вып. 1. 367 с.

Разумовский Д. В. Церковное пение в России: Опыт историкотехнического изложения. М.: Типография Т. Рис, 1869. Вып. 3. 289 с.

Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. М.: «Язык русской культуры», 1998. 688 с.

Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Кн.1. М.: Язык славянской культуры, 2002. 680 с.

Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Кн.2. М.: Языки славянской культуры, 2004. 640 с.

Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург // Русская духовная музыка в документах. Т.4. М.: Языки славянской культуры, 2002. 688 с.

Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.5. М.: Знак, 2006. 1032 с.

А.В. Никольский и хоровое дирижирование в России в начале XX века // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А.В. Никольского. М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. 960 с.

Русское православное церковное пение в XX века: Советский период // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. кн. 1: 1920-1930-е годы. Ч.1. М.: Языки славянской культуры. 2015. 608 с.

Ухтомский А.А. О церковном пении // Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. Рыбинск., 1997. С. 353-369.

## **К вопросу о (не)возможности строгого определения камерного пения<sup>1</sup>**

Е. А. Сергеева

Статья посвящена истории становления камерного пения как самостоятельного жанра. Прослеживается развитие камерно-вокального исполнительства от любительского салонного музицирования до статуса профессии, которая предполагает специальную профессиональную подготовку в консерваториях. Показаны факторы, которые в разные эпохи влияли и продолжают влиять на становления этого жанра. Среди них такие, как исполнительские моды и стереотипы, педагогические подходы к профессиональной подготовке, развитие звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, урбанистические тенденции и другие. Обращается внимание на отсутствие в научно-методической литературе строгого определения камерного пения. Предпринята попытка выделить характерные свойства камерного вокального исполнительства, которые могли бы лечь в основу строгого определения.

*Ключевые слова:* камерное пение, академический вокал, романсы, камерно-вокальное исполнительство, *musica da camera*, камерный и оперный певец

### **On the (Im)possibility of an Exact Definition of Chamber Singing**

Ekaterina A. Sergeeva

The article examines the history of chamber singing's formation as an independent genre. The author traces the history of chamber vocal performance from amateur salon

---

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

music to the level of a profession demanding specialized conservatory education. The article identifies factors that have influenced and continue to influence the genre's development in different eras. These factors include performance trends and stereotypes, educational approaches to professional training, the development of sound recording and reproduction technologies, urban trends, etc. The author draws attention to scholarly and methodological literature's lack of an exact definition of chamber singing. An attempt is made to define the characteristic features of chamber vocal performance that might provide a basis for a formal definition.

*Keywords:* chamber singing, classical vocal music, romances, chamber vocal performance, musica da camera, chamber and opera singer, concert genre

В научно-педагогической литературе тема камерного пения широко освещена в аспекте исполнительской практики. Однако несмотря на то, что специалисты в области теории и методики вокального искусства признают существование камерного пения как самостоятельного жанра, можно говорить о том, что строгого академического определения, как нам кажется, не сложилось. Мы можем видеть набор характеристик, которыми описывается вокальное камерное исполнительство, но оно не является исчерпывающим как показывает история развития этого жанра. В научно-методических изданиях мы также находим требования к профессиональным качествам камерных певцов. И они тоже не отражают это искусство в полной мере. Очевидно, что дать определение жанру камерного пения и выделить стилевые особенности не так просто. Проследим как трансформировалось понимание этого жанра, какие существовали подходы к определению этого вида вокального исполнительства.

В рецензиях на концерты Зои Лодий (1886–1957) под «камерной песней» предлагается определение как «своеобразное синтетическое целое, в котором текстуальное зерно стихотворения неразрывно облечено в звучащую оболочку музыки, которое являет собой слитный, органически целостный образ, где границы слова совпадают с границами звука, напева, мелоса» [4, л. 90]. Л.Б. Дмитриев пишет, что «камерное пение – исполнение романсов, песен, главным образом соло или небольшими ансамблями» [1, с. 227]. К.И. Маргунова: «<...> камерно-вокальное исполнение – это область исполнительства, где формируются своеобразные тип мышления музыканта и определённые художественно-экспрессивные средства <...>» [5, с.79]. В ряде других источников используется отсылка к латинскому слову *самега* (в переводе комната), что означает воспроизведение музыки в домашней обстановке. Но ни один из представленных вариантов полноценно не характеризует данный вид музыкального искусства.

Обратимся к истории музыки. Опыт музыкального восприятия и научные факты свидетельствуют о том, что в европейской культуре складывались три стиля пения: хоровой (идуший от церковных песнопений), оперный и камерный. Следует отметить, что в нашей работе мы не рассматриваем фольклорный, бытовой, эстрадный и джазовый вокал, сфера нашего интереса только европейское академическое пение<sup>2</sup>.

Истоки камерной вокальной музыки восходят к эпохе средневековья, но термин («*musica da camera*» от лат. *самега* — комната) утверждается только в XVI в. Камерной считалась любая светская музыка, предназначенная для исполнения в домашних условиях или при дворах монархов, и противопоставлялась музыке церковной и театральной. Знаменитый певец и педагог

---

<sup>2</sup> Об этом см.: [8].

П. Ф. Този в своём трактате «Взгляды древних и современных певцов» выделял три разных рода стилей: камерный, церковный и театральный. Он считал, что на оперной сцене манера пения должна быть оживлённая и разнообразная, в камерной обстановке — более изысканная и мудрёная, а в церкви — серьёзная и исполненная аффекта [19].

В дальнейшем камерной музыкой стали называть произведения, рассчитанные на небольшое число исполнителей и ограниченный круг слушателей – знатоков и любителей. Постепенно значение камерной музыки как «музыки для избранных» отпало, начали устраиваться публичные камерные концерты, которые стали неотъемлемой частью европейской музыкальной жизни.

Камерное вокальное искусство в своём полноценном виде сформировалось в XIX веке. Этому послужили две главные причины: во-первых, появились исполнители, которые посвящали свою творческую жизнь именно камерному пению; во-вторых, к этому времени сложился богатый корпус сочинений вокальной лирики и выделились основные школы – прежде всего, французская, немецкая и русская.

Камерной вокальной музыке особенное внимание уделяли композиторы-романтики, которых очень привлекал лирический мир чувств человека. Они создали отточенный, разработанный в тончайших деталях жанр вокальной миниатюры, а также вокально-песенные циклы, объединённые одной идеей.

Как известно, в России первой прославленной камерной певицей стала Мария Оленина-д'Альгейм (1869–1970). Ц. Кюи писал о ней: «Петербург слышал певиц с более сильным, пожалуй, более красивым голосом, с более совершенной, хотя и совсем не нужной колоратурой, но более талантливую — никогда!» [10, с. 45]. Певица обладала посредственными вокальными данными,

но её исполнительство и интерпретация музыкальных произведений поражали слушателей.

В. В. Тимохин в книге «Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности» отмечает, что материал многих первых камерных певцов трудно было отнести к разряду «выдающегося» [12, с. 7]. Их голосам определённо не хватало силы, яркости, блеска, широты диапазоны, красоты тембра. Но в маленьких помещениях, где сначала давались камерные концерты, певец мог наполнить зал и не обладая от природы особенно звучным и большим голосом. Что касается музыкальности, одухотворённости, эмоциональной выразительности, то в этом отношении большие художественные достижения камерных певцов сразу же были безоговорочно приняты публикой и критикой.

Возможно, это одна из причин, почему долгое время существовала точка зрения, что камерный репертуар рассчитан на певцов с маленькими голосами, не способных реализовать свой потенциал в оперном искусстве.

О том, что студенты-вокалисты зачастую проявляют отношение к камерной вокальной музыке как к второсортной свидетельствуют слова преподавателей. Например, Тихонова Марина Викторовна, старший преподаватель Института «Академия имени Маймонида» пишет: «Большинство студентов ориентированы на оперный жанр, крупную форму, и соответственно, на объёмный звук, прорезающий оркестр и способный озвучить большие залы оперных театров. Их интересует работа с дирижёром, партнёрами, тонкости изучения роли, актёрского мастерства. Как правило, изучение камерного репертуара не представляется достаточно интересной и волнующей работой для многих студентов, некоторые ошибочно полагают, что это негативно сказывается на вокальной технике, облегчая их голос, уменьшая диапазон» [13, с. 243].

Надежда Юрьевна Юренева (1933–2006), певица и педагог, в одном из своих интервью говорила о роли камерного пения в развитии певца: «Большинство наших студентов хотят петь в опере, и к камерной музыке относятся как к чему-то не особо важному. Поэтому и появляются недостатки в развитии вокальной техники: неясная дикция и неумелая работа со словом, грубая фразировка, отсутствие «пропетости» мелких длительностей и затактов, отсутствие акцентов и неверные ударения и т. д. Этот вокально-технический арсенал певца развивается благодаря работе над камерным репертуаром» [17, с. 41].

Всем известны примеры великих певцов, прославившихся в равной мере, как в камерном, так и оперном творчестве: Федор Шаляпин, Антонина Нежданова, Галина Вишневская, Евгений Нестеренко, Елена Образцова, Элизабет Шварцкопф, Рене Флеминг и многие другие. То есть сила голоса не является критерием в искусстве камерного вокального исполнительства. Точно так же как и размер помещения, в котором концертирует вокалист. Изначально, как уже было сказано, вокальные миниатюры исполнялись в небольших помещениях и были предназначены для узкого круга. Но в современной культуре романсы и песни можно услышать в крупномасштабных концертных залах и даже на сцене оперных и драматических театров. Зачастую на больших площадках используется звукоусиливающая аппаратура, помогающая донести даже самые тонкие нюансы на piano до самого дальнего слушателя. А видео трансляция лица исполнителя на крупногабаритном экране стала хорошим подспорьем для публики, кому затруднительно разглядеть мимику и жесты певца с последнего ряда. Ещё 100 лет назад мы не имели таких технических возможностей, поэтому камерный репертуар исполняли только в небольшом пространстве, где каждый слушатель мог увидеть и услышать исполнителя

в естественной акустической обстановке. Развитие технологий стало частью нашей современной культуры, которая внедрилась и в академический вокал. Поэтому размеры сцены и акустическое пространство в искусстве камерного пения на сегодняшний день уже не определяют само искусство.

Цифровизация повлияла не только на исполнение, но и на восприятие слушателя. В обществе обсуждается проблема, связанная с восприятием звука через проигрывающие устройства. Современный зритель, который приходит в концертный зал, встроен в звуковую медийную культуру. Ему привычно слушать обработанный музыкальный звук через звукозаписывающую аппаратуру. Поэтому возникает проблема восприятия живого исполнительства. К тому же камерное академическое пение не предполагает красочный быстро сменяющийся визуальный ряд, к которому приучено современное общество. Можно предположить, что такие реалии являются причиной невысокого интереса к данному жанру сегодня.

Изучая методическую и историческую литературу по камерному вокальному исполнительству, часто это искусство определяют как пение в сопровождении одного инструмента или камерного ансамбля. Но в наше время мы можем посещать концерты, где романсы певец исполняет в сопровождении оркестра. Из фортепианной партии делается переложение для оркестра и это приобретает особое звучание. При этом камерная музыка, которую написал композитор, продолжает оставаться своим жанром, но, несомненно, трансформируется в новое впечатление и ощущение.

Что касается психофизиологического механизма звукообразования, то академическое пение (камерное и оперное) могут опираться на одну и ту же технику вокализации. Как заметил Е. Нестеренко: «Чего только не услышишь о камерном пении, о разделении вокалистов на

оперных и камерных! Не надо этого делать — певец это певец, а камерная или оперная музыка — просто разные жанры, в которых артисту приходится выступать» [7, с. 88]. Однако исполнители, преподаватели, исследователи вокала признают, что эти певческие стили существенно отличается друг от друга. Карина Ивановна Маргунова, ученица прославленной камерной певицы Нины Львовны Дорлиак (1908–1998), рассказывает, что её педагог учила относится к камерному и оперному пению одинаково с точки зрения техники и вокальным приёмам, но все же видеть разницу, которая заключается в законах каждого жанра и в способе интерпретации исполнителя [5, с. 78]. По словам Тихоновой Марины Викторовны «камерное звучание голоса не подразумевает различия в технике пения, данное понятие в большей степени относится к нюансировке, стилистической интерпретации и внутреннему состоянию исполнителя во время исполнения» [13, с. 245].

Следует отдельно сказать о разнице оперного и камерного исполнительстве в социокультурном аспекте. История показывает нам тесную связь театра с придворным церемониалом. Такой жанр как опера отличается масштабом эмоционального, визуального и акустического воздействия на зрителя своим синтетическим наполнением. Многие постановки были приурочены к значимым политическим и общественным событиям (восшествию на престол и чествованию царствующих особ). Также известно, что в оперном театре часто организовывались деловые встречи и свидания, а музыка служила увеселительным фоном. Камерная музыка, напротив, всегда была связана с эстетическими потребностями и лирическими переживаниями. Вокальные сочинения в атмосфере салона требовали от публики особой сосредоточенности и понимания музыки. «Область камерно-вокального искусства нацелена на интимный процесс восприятия, предполагающий достаточно бога-

тый слушательский опыт, основанный на интересе и внимании со стороны публики не только к музыкальной, но и к поэтической стороне произведения. Концерт камерно-вокальной музыки предполагает диалог подготовленного слушателя с не менее подготовленным исполнителем, поющим не только голосом, но и... интеллектом» [6, с. 60].

Театральный и концертный жанр требует разных художественных и стилистических приёмов. Как в живописи полотно, написанное маслом, отличается от акварели, так в вокальной музыке оперная партитура отличается от камерной средствами воплощения.

Очевидно, камерное пение предполагает уровень исполнительского мастерства, которым следует овладеть певцу для убедительного исполнения произведений данного жанра. Обозначим основные положения, которые на наш взгляд являются определяющими в рассматриваемой сфере, но, безусловно, не являются исчерпывающими в своём роде.

### *Значение слова*

В камерном вокальном искусстве музыка тесно переплетается со словом. «Основа камерного пения – слияние слова и свободно льющегося вокального звука, полного певучей выразительности, - *cantabile*» [3, с. 16]. Несомненно, что даже самый прекрасный голос не сможет продемонстрировать камерное вокальное мастерство без чёткого слова, хорошей дикции и фразировки. Валентина Александровна Китаева (1918–2004) отмечала, что в камерном классе студенты часто не придают значение словесному тексту, а озадачены только самим звуком и тем, как правильно спеть ноты.

В камерном репертуаре тексту придаётся особое значение. Исполнительские приёмы и интерпретация во многом определяются именно словом. Ведь большинство романсов были написаны на стихи выдающихся по-

этов прошлого или современности. В основе музыкально-го произведения была заложена высокая поэзия, настоящие шедевры поэтического искусства, которые диктует исполнителю драматургию, образ, интерпретацию.

Текст вокального произведения особенным образом влияет на использование исполнительских приёмов певца. Например, в драматически насыщенных сочинениях Мусоргского «Блоха» или Даргомыжского «Старый капрал» требуется выразительное слово и превалирует декламационный стиль. Другой пример, когда слово диктует использовать стиль *parlando* («говорком»), требуя произносить текст очень быстро и чётко: Шуберт «Охотник», Глинка «Попутная».

Интересно сравнить, как разные композиторы пишут музыку на одно и то же стихотворение. Вспомним «Испанский романс» Пушкина. Созданные произведения Глинки, Даргомыжского, Метнера различны и по строю языка, колориту, эмоциональной составляющей. Фонетика – важная составляющая романса или песни, которая закладывает фундамент в создании вокального исполнительства.

Блистательная камерная певица Н. А. Дорлиак большое внимание уделяла культуре речи, навыкам музыкально-художественного интонирования, и конечно же, самой дикции. Владеть словом и доносить до зрителя суть вокального произведения – было одним из главных педагогических принципов Дорлиак в работе со студентами. «Слово должно быть полётным. Правильно понятое и осознанно произнесённое слово открывает путь к сердцу исполнителя, а от вас - к слушателю» [Цит. по 14, с. 5].

К разделу о значении слова также можно отнести владение иностранными языками, которые являются значимой составляющей в исполнении зарубежного репертуара камерной вокальной музыки. Крайне важным в исполнении романсов на иностранных языках является перевод поэтического текста, разбор смысла каждого

слова и правильное произношение. Следует заметить, что использование эквиритмического перевода, который часто встречается в советских нотных изданиях, не рекомендуется использовать в своей подготовке. Для сравнения «Любовь поэта» Шумана в подлиннике и в переводе – это два разных произведения. Русскоязычные версии достаточно вольно трактуют оригинал, изменяя не только мелодику и ритмику, что неизбежно, но и смыслы. А вот это уже может разрушать сам замысел композитора, опирающегося в музыкальной трактовке на оригинальный текст. В переводе могут оказаться утрачены именно те смыслы, что были основными для композитора.

Например, известный нам романс Шуберта «Лесной царь» в оригинале – «Erlkönig», что дословно переводится как «Ольховый король». Другой пример – романс Штрауса в оригинальном названии «Morgen». В русском переводе можно встретить как «Утро», так и «Завтра», потому что «Morgen» действительно в переводе с немецкого имеет два значения. Но по первой строчке романса, где morgen написано с маленькой буквы очевидно, что речь идёт про наречие – завтра, потому как в случае с существительным – утро – Morgen пишется с большой буквы по правилам немецкого языка. И такие разночтения в переводе могут влиять не только на само название произведения, но и на сюжет текста, настроение и образ. Поэтому певец, работая над зарубежными вокальными сочинениями, должен дословно понимать смысл всего текста. И сегодня мы имеем все возможности для этого: онлайн-переводчики, различные компьютерные программы, а также бесплатные сайты с видео, где разбирается произношение текста вокальных произведений. «Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово – тема для творчества композитора, а музыка – его творчество, т. е. пережи-

вание данной темы, отношение к ней композитора. Слово – что, музыка – как» [9, с. 158].

### *Взаимодействие певца и концертмейстера*

В камерном исполнительстве концертмейстер (как правило, пианист) является полноценным партнёром певца. Он также помогает раскрыть музыкально-художественный образ произведения. Нам известны прославленные дуэты, которые являются образцом высочайшего уровня ансамблевого исполнительства: Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов, Дитрих Фишер-Дискау и Джеральд Мур, Нина Дорлиак и Святослав Рихтер, Галина Вишневская и Мстислав Ростропович, Дмитрий Хворостовский и Михаил Аркадьев, Елена Образцова и Важа Чачава и многие другие.

Важа Чачава размышляя о концертмейстерстве выразил мнение, что его суть в триединстве: соло – ансамбль – сопровождение. «Грань между тремя компонентами фигуры иногда почти неразличима – соло гибко перетекает в ансамбль, в моменты драматических спадов рояль отступает на второй план, выполняя функцию сопровождения... И каждый из трех параметров одинаково важен – нельзя, скажем, выразительно исполнить соло и как бы между прочим эпизоды с простым сопровождением» [15, с. 83]. Взаимодействие певца и концертмейстера – это всегда индивидуальная работа, которая способствует персональному раскрытию партнёров.

В узкопрофессиональном сообществе музыкантов бытует такое понятие как «вокальные уши», которое применяется к концертмейстерам, которые способны не только помочь вокалисту выучить нотный материал, но и могут анализировать приёмы звукоизвлечения, тембрового наполнения, подсказать певцу о вокальных и интонационных недостатках.

Как правило, пианисты больше подкованы в вопросах истории и теории музыки, нежели вокалисты, поэтому важно, чтобы концертмейстер также мог подсказать, как работать над стилем исполняемого произведения: будь то романс, народная песня или старинная ария. Поэтому певцу для исполнения камерного репертуара важно найти подходящего пианиста по духу, единомышленника, с кем можно реализовать плодотворное сотрудничество для подготовки к концертным выступлениям. «Вокальная и фортепианная партия в романсовых миниатюрах настолько тесно слиты в синтезе, переплетены «тончайшими нитями» переключек, отзвуков, ответов, спаяны единством художественного замысла, что только артисты одного масштаба способны составить подлинный дуэт единомышленников» [18, с. 34].

#### *Особенности интерпретации*

К. И. Моргунова выделяет различные художественные средства в камерно-вокальном исполнительстве: тонкости нюансировки, смена эмоций, варьирование гармонии и динамики, умение пользоваться агогикой, способность воплощать личностно-субъективное начало в собирательном образе [5, с. 79]. Все эти средства выразительности определяют искусство интерпретации. Под интерпретацией понимают раскрытие замысла произведения. Анна Нетребко после своего сольного концерта с русскими романсами в оперном театре Сан-Карло написала в соцсетях, что в своей интерпретации романсов она всегда продумывает историю, скрытую в тексте, а также вкладывает двойной смысл, потому что, по её мнению, так интереснее и неординарнее: светлая печаль, трагичное счастье, смех сквозь слезы – чувства всегда окрашены двумя противоположными гранями. Так музыка даёт слушателю уплыть в своей фантазии к разным берегам.

С.Яковенко назвал камерное исполнительство «театром одного певца» и отметил, что «успех сопутствует, как правило, тем, кто осознает принципиальное различие интерпретаторских задач и не пытается проникнуть в хрупкий мир вокальной миниатюры с помощью того же набора вокально-исполнительских приёмов, который приводит к успеху певца-актёра в опере» [18, с. 37].

О различиях в интерпретации также говорит и Луиза Тетрацини: «Существует разница между созданием сценического образа и концертным исполнением. На сцене вы вживаетесь в характер исполняемого персонажа, отождествляете себя с ним, и здесь допустима — точнее, желательна! — высшая степень достоверности, реалистичности. В концертном исполнении та же степень вольности не приветствуется. Здесь идёт не создание образа, а интерпретация — причём, так сказать, в двух шагах от аудитории. Вы не должны стараться воплотить персонажа, являющего главным действующим лицом песни; вы пропускаете через свою индивидуальность его чувства и эмоции и передаёте их слушателю. Можно сказать так: сценическое искусство — это искусство перевоплощения, концертное искусство — искусство воспроизведения» [11, с. 194].

Так в чём же эти принципиальные различия?

На помощь солисту оперы приходит гримёр, костюмер, оформители сцены, дирижёр, режиссёр. Они облегчают певцу процесс создания образа, воплощения жизни на сцене в предлагаемых обстоятельствах. Искусство же камерного певца действительно можно уподобить театру одного актёра. Устремляясь к максимуму воздействия при строгой ограниченности средств, он полагается лишь на себя: на свой артистизм, на запасы познаний, широту наблюдений над жизнью, на изошрённость творческого воображения.

За время спектакля оперный певец проживает только одну сценическую жизнь. У него есть большой запас

времени для того, чтобы выстроить весь рисунок роли. В то же время нельзя не учитывать того важного обстоятельства, что эволюция оперного образа происходит в течение целого спектакля, что любая ария, даже центральная, отражает только лишь одно из состояний действующего лица, обусловленное той или иной драматической ситуацией. И Лиза из «Пиковой дамы» Чайковского, и Марфа из «Царской невесты» Римского-Корсакова, и Отелло из одноименной оперы Верди, и Наташа из «Войны и мира» Прокофьева даны в развитии – они меняются на протяжении трех-четырёх часов спектакля, образуя вместе с другими персонажами сложную полифонию музыкально-сценического действия.

Одно отделение концерта длится, как правило, около 40 минут. За это время можно исполнить 10–15 романсов. Поэтому герой камерного певца меняется, условно говоря, каждые три-пять минут. И надо успеть в считанные мгновения создать особый микромир романса или песни. Значение каждого штриха, каждой паузы, каждого акцента неимоверно повышается. В небольшую по протяжённости музыкальную форму заключено большое и исчерпывающееся в данных рамках содержание. И даже в вокальных циклах жизнь образа вмещается в небольшое количество песен-картин, каждая из которых есть законченная маленькая повесть. Например, цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» состоит из восьми небольших песен: от первого трепетного волнения, первого взгляда любимого, через познание всепоглощающей радости любви к страшному удару – потере дорогого человека, к посвящению всех оставшихся дней светлому воспоминанию о прошедшем счастье.

Интерпретация подразумевает индивидуальный подход к музыке. Индивидуальных прочтений, раскрывающих идейно-образное содержание, может быть великое множество. Вокалист исполняет произведение сквозь призму собственного темперамента, воображе-

ния, интеллекта, опыта. Поэтому в интерпретации очень важна личность певца. «Для того, чтобы верно уловить мысль поэта и композитора, певец должен глубоко проникнуть в его поэтическое и музыкальное содержание, а это требует большой предварительной работы. Такое осмысление произведения позволяет найти его верный подтекст» [2, с. 74]. А если певец уже верит в этот подтекст и в предлагаемые обстоятельства, то его мимика, жесты, интонации будут для слушателя убедительны.

### *Подбор репертуара*

Искусство камерного певца предполагает умение художественно ярко и технологически грамотно исполнять различные вокальные произведения на сцене, осознавать и отражать при исполнении стилистическую специфику произведения. Необходима способность свободно ориентироваться в произведениях самых разных эпох и направлений, будь то старинный *madrigal*, немецкая *lied*, французская *melodie* или русская песня. Это влияет на понимание сочетаемости произведений в концерте и умение грамотно подбирать репертуар. Важно внимательно относиться не только к классическому наследию, но и к композиторам-современникам. Например, репертуар Зои Лодий включал произведения разной жанровой направленности: от композиторов эпохи Средневековья до первой трети XX века. Многие спорят о её не безупречной вокальной технике, но что касается художественной стороны, современники были практически единодушны в своих оценках удивительно проникновенной манеры пения и словесно-музыкальной виртуозности.

О важности правильного составления программы говорит Евгений Нестеренко: «Программу концерта лучше составлять <...> таким образом, чтобы, глядя на афишу, слушатель понял замысел исполнителя» [7, с. 89]. И не

просто понял, а захотел посетить концерт. Ведь в наши дни у зрителя есть огромный выбор. И заинтересовать его не так просто. Концерт можно посвятить, например, творчеству одного композитора, или составить программу из музыки национальных композиторов-романтиков, немецких lied, или же исполнить романсы на тему любви. Следует не только объединять произведения по общей теме, но и учитывать, в каком окружении и какой последовательности они исполняются. Потому что важно «как настраивается слушатель предыдущими произведениями и какое развитие получают его мысли и чувства при прослушивании последующего» [7, с. 89].

В противном случае, если не учитывать эту особенность выстраивания программы, можно получить музыкальный «винегрет». Пианист В. Чачава в своём интервью говорил, что «<...> солисты нет-нет да и грешат исполнением с филармонических эстрад программ, куда, <...> включают все что угодно... Собственно, их и программами-то назвать нельзя, никаких оснований для этого определения нет, ведь жанрово-стилевое единство отсутствует» [15, с. 84].

Как видим, камерное пение трансформировалось с течением времени: от любительского исполнения в небольших аристократических салонах без каких-либо специальных технических средств до современного высокотехнического профессионального исполнительства, которое предполагает консерваторский уровень подготовки певцов. Камерный жанр сегодня вышел в большие концертные залы с использованием новейших технических возможностей. Камерное пение может сопровождаться не только камерным аккомпанементом фортепиано, но и оркестра, а для певца важны и параметры голоса, и владение исполнительскими приёмами, и вдумчивая работа с текстами, и взаимодействие с концертмейстерами. Очевидно, что камерный вокал можно рассматривать как жанр постоянно развивающийся,

чутко реагирующий на запросы времени. Возможно, с этим связано то, что на протяжении истории развития этого жанра в научно-методической литературе не сформировалось строгого определения камерного пения. Мы надеемся, что предпринятая нами попытка выделить характерные свойства камерного вокального исполнительства, позволит, по крайней мере ответить на вопрос о возможности или невозможности в принципе строгого определения.

### Литература

1. Дмитриев А.Б. Пение // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 227–233.
2. Добровольская В.М. О камерном пении // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. № 10. 2015. С. 70–75.
3. Китаева В. А. Некоторые вопросы методики преподавания камерного пения // Слово о музыке. №2 (7). 2020. С. 15–26.
4. Концерты Зои Лодий // ГЦММК. Ф.176. Ед. хр. 875.
5. Маргунова К. Творческая концепция Н. Дорлиак в исполнительской и педагогической деятельности // Южно-Российский музыкальный альманах. №4 (17). 2014. С. 74–81.
6. Мещерякова Н. А. Кризис камерно-вокального исполнительства: пути преодоления // Культура. Наука. Интеграция. № 4 (16). 2011. С. 60–66.
7. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. М.: Искусство, 1985.
8. Орлова Н. Х., Сергеева Е. А. Некоторые условия формирования профессионального оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности // Вестник Академии русского балета им. Вагановой. № 4(87). 2023. С. 50–67.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988.
10. Стасов В. Кто одолеет? // Новости и биржевая газета. № 17 (17 января). 1902. С. 45.

11. Тетраццини Л. Как правильно петь. СПб.: Планета музыки, 2014.
12. Тимохин В. В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки о выдающихся певцах современности. М., 1974.
13. Тихонова М. В. Основные этапы работы со студентами академического направления в классе камерного пения // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование. М., 2021. С. 242–247.
14. Фролова И. Слово должно быть полётно! // Советская культура. 20 февраля. 1986. С. 5.
15. Чачава В. Уметь подчиняться активно // Советская музыка. № 8 (633). 1991. С. 83–84.
16. Шендерович. Е. Развивать камерное пение // Советская музыка. № 10 (335). 1966. С. 77–81.
17. Юренева Н. Ю. Пение должно быть искренним... // Музыкальная жизнь. № 8. 2008. С. 41–42.
18. Яковенко С. Б. Театр одного певца. М.: Знание, 1982.
19. Tosi P. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Болонья, 1723. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantor00tosi.pdf> (29.11.2023).

## **Проблема семантического насыщения в минимализме на примере оперы Филиппа Гласса «Сатьяграха»<sup>1</sup>**

А. А. Тиунов

Цель данной работы – рассмотреть с точки зрения семантического насыщения музыку и текст Филиппа Гласса, используемых в опере «Сатьяграха». Анализируются средства, которыми композитор создаёт эффект насыщения, и какие цели этим достигает.

*Ключевые слова:* Филипп Гласс, семантическое насыщение, музыка, минимализм, американский минимализм, опера «Сатьяграха»

### **Philip Glass's Opera *Satyagraha*: The Problem of Semantic Satiation in Minimalism**

Artyom A. Tiunov

This work's aim is to consider the music and text used by Philip Glass in the opera *Satyagraha* from the perspective of semantic satiation. The analysis covers the means by which the author creates this satiety, and what goals he pursues.

*Keywords:* Philip Glass, semantic satiation, semantic saturation, music, opera, minimalism, American minimalism, *Satyagraha*

#### *Насыщение в минимализме*

Впервые о семантическом насыщении, заговорили исследователи Титченерской лаборатории в 1907-м году: термин был тогда обозначен как «lapse of meaning», то есть «утрата смысла» [11, с. 35-44]. Впоследствии о семантическом насыщении заговорил в своей диссер-

---

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

тации Леон Якобовиц Джеймс в 1962-м году [13]. В ней он обозначил некоторые проблемы, связанные с предельной усталостью мозга в момент прослушивания одного и того же слова, вследствие чего нейронный путь, связанный с этим словом перестаёт передавать его смысл также отчётливо, как и вначале. Якобовиц также чётко разделял ассоциативно значимое слово, которое нам хорошо ясно, и слово без чёткого и понятного значения: «Мы предполагаем, что произнесение вслух значимого слова включает в себя как мышечно-железистую активность, так и более центральную когнитивную реакцию, поскольку регистрируется значимая природа символа.

С другой стороны, говоря вслух бессмысленное слово с низкой ассоциативной ценностью вызывает периферические мышечные реакции, сопровождающиеся разнообразной когнитивной активностью, такой как поиск возможного значения в окружающем мире или ассоциаций со звуком или формой слова и т.д. В случае со значимым словом существует связь между периферической и центральной активностями по значению символа» [11, с. 56].

Также и в музыке, в зависимости от типа паттерна, если он строится на хорошо узнаваемых последовательностях, то идёт по одному нейронному пути. Если же интервальные и ритмические связи звуков представляют нечто совсем новое для мозга в плане музыкального языка, то картина будет совсем иная.

В минимализме остро встаёт проблема о пресыщении и о чрезвычайной жёсткости восприятия тональности повторяющихся паттернов. Тональность как-бы постулируется. Из-за чего возникает эффект так называемого семантического пресыщения. Изначально этот термин возник в контексте восприятия слов, когда повторяющееся много раз слово переставало нести семантический смысл, а становилось набором звуков. Предлагаю

для расширения понятийного аппарата в музыке также применять данный термин.

Для более точного понимания явления сошлюсь на статью Дэвида Балоты, и Шейлы Блэк о семантическом пресыщении: «Идея заключается в том, что каждый раз, когда произносится слово, активируется лежащее в его основе концептуальное представление. В конечном счете, при повторном воздействии лежащий в основе концептуальный узел утомляется в одном и том же способ, которым нейрон или нейронный ансамбль могут быть утомлены при повторной стимуляции. Таким образом, из-за этой усталости, вызванной многократным воздействием, следует обнаружить повышенную трудность в доступе к значению слова - то есть семантическое насыщение» [10, с. 191].

Думаю, мы могли бы рассмотреть данное явление применительно к музыке. В особенности в репетитивном минимализме. Анализируя оперу Филиппа Гласса - «Сатьяграха», рассмотрим, в каких контекстах автор наиболее длительно и несменяемо использует паттерн, и каких целей, таким образом, достигает.

Само слово «сатьяграха» с хинди переводится как не-насилие. Это даёт ключ к пониманию использования данной тематики в 1980-х в Америке. Мы видим, что Гласс использует тексты в своей музыке как своего рода аффирмацию<sup>2</sup>, которая позволяет влиять посредством повторения на паттерны мышления человека, погружая его в транссовое состояние.

Воспринимать музыку и смысл слов о свободе человека, поменять внутреннюю парадигму как в Сатьяграхе, помогают длительные повторения. Однако Лаксенман пишет, что ощущения свободы и её реализация жизнь

---

<sup>2</sup> Аффирмация – с англ. affirm значит утверждать. Это утверждение в настоящем времени, которые помогают изменить паттерны мышления в подсознании человека.

не могут идеально совпадать, и, выходя из концертного зала, мы возвращаемся в свою обычную жизнь: «Нет такой вещи, как полностью свободное, безоговорочное восприятие. Но в передаче от обычного типа слушания этого структурно недавно решительного восприятия есть мгновенная, чрезвычайно непостижимая вспышка “освобождённого” восприятия, которая напоминает нам о нашей внешне решительной нехватке свободы и нашей обязанности преодолеть эту нехватку свободы; другими словами — наши полномочия воображения» [12, с. 100].

Интересно рассмотреть будет в контексте пресыщения повтор как один из главных организующих движение в музыке явлений. Арановский о повторе пишет как о явлении, создающем у нас присвоение материала, и в этой связи напрашивается мысль о том, что Гласс возможно использует семантическое пресыщение с целью сделать материал максимально «близким» для нас. А также обрядовость, отсылающую нас к древнейшим архаичным формам, основа которых в первую очередь эмоциональное воздействие и как следствие воздействие именно на лимбическую долю в мозге, отвечающую за наши априорные реакции и плюс являющаяся самой ранней частью мозга и имеющей от этого наиболее сильное и архаичное влияние.

Более того, само ансамблевое вокальное исполнение, а также древняя сакральная тема оперы, дополнительно усиливают этот эффект: «По-видимому, фактором, способствующим образованию устойчивой связи, является её *повтор*. Причём этот повтор должен быть многократным. Сознание должно привыкнуть к нему, освоить его, то есть осознать, как “своё”. Однако сам многократный повтор должен быть в свою очередь оправдан ситуационно. Прежде всего, повтор может опираться на какие-либо *прообразы*, например, повторяющуюся речевую интонацию, возглас, ритм телодвижений, структуру звукового сигнала. Однако для повторяемости ма-

териальных предпосылок необходимы специфические *социальные условия*: необходимо, чтобы повторялась сама жизненная ситуация, в которой по тем или иным причинам появляются эти предпосылки. В древности (да и сейчас у ряда народов) в качестве таких ситуаций выступали и выступают труд, магический культ, обряд. Этнография и фольклористика дают многочисленные свидетельства тому, что типология в области интонирования связана с повторностью, которая в свою очередь обусловлена социальной приуроченностью, то есть *социальной функцией ситуации*. Цель, назначение ситуации определяет её *структуру*. Огромную роль при этом играет *коллективность* того действия, которое составляет содержание ситуации. Для образования закономерных связей необходимо, чтобы интонирование носило коллективный характер. Это не означает, что оно должно непременно совершаться коллективом, но обязательно *в коллективе*» [2, с. 105-106].

Исследовательница А. Е. Кром в своей статье про американский минимализм указывает на то, что минималистичная музыка, в том числе музыка Гласса делает крен, в первую очередь, в сторону медитативности и удержания одного аффекта, в частности известно, что музыка минимализма была вдохновлена традициями индийской медитативной музыки. В связи с этим можно говорить о том, что в «Сатъяграхе» Гласс стремится погрузить нас в подлинный индийский «транс». Обращение к этой модели помогает снизить контроль и погрузиться в мир идей и фантазий: «отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и методом контраста, в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии; приверженность онтологической концепции времени; принципиальная техногенность <...> в сфере нового синтеза искусств; на уровне музыкального языка — бесконечная остигнатность, мно-

гократная повторность как средство погружения в транс» [3, с. 1].

Возможно, Гласс нарочно использует семантическое пресыщение для усиления музыкальности и плавности фраз. На это обращает внимание Е. В. Кисеева, рассматривая проблему использования повторения для придания музыкальности таким явлениям как речь и немusикальные звуки, и приходя к следующему выводу: «В целом, психологи рассматривали иллюзию преобразования речи в песню как явление, находящееся на стыке язык и музыка; однако это исследование предполагает, что повторение музицирует невосприимчивые звуки с одинаковой лёгкостью. Иллюзия преобразования речи в песню может служить не столько свидетельством какого-то особого совпадения языка и музыки, сколько показателем силы повторения, способствующей иной, более музыкальной ориентации звучания» [7, с. 5].

Музыкальность звучания и доминирование музыки над сюжетом и зрительным рядом - являются для Гласса очень важным организующим действие движением, но при этом само действие, скорее, находится в подчинении музыке. Таким образом, мы получаем семантическое насыщение, как в виде музыки, так и в виде действия, усиливающего повторяемость музыки. Филипп Гласс говорит: «Если вы будете смотреть телевизор, меняя пластинки на проигрывателе, один и тот же зрительный ряд будет выглядеть по-разному. А теперь попробуйте сделать наоборот: под одну и ту же музыку переключайте каналы. Целостная энергия по-прежнему содержится в музыке и на этот факт никак не влияет смена зрительного ряда» [3, с. 334]. Таким образом, семантическое насыщение по Глассу, повторяясь, становится связывающей энергией сакрального из мира воли - музыки и миром представления - самого действия. Так как музыка остаётся неизменной с изменением зрительного ряда. Для усиления тезиса, пожалуй, уме-

стно процитировать Ницше, который считал, что музыка является связующим звеном между миром пластическим - аполлоническим и миром чувственным - дионисийским: «Мелодия, таким образом, есть первое и общее, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах. Она и представляется в наивной оценке народа без всяких сомнений более важной и необходимой стороной дела» [8, с. 69].

Заметим, что, не смотря на то что, минималисты верили в силу своего метода, они понимали, что уследить за всеми изменениями в 10-ти часовой опере, не всегда представляется возможным и вообще интересным для широкой публики [6, с. 82]. Сама музыка оперы представляет собой игру с некоторыми устоявшимися формами движения, которые являют собой нечто непохожее ни на начало, ни на середину, ни на финал. «Начало есть то, что само безусловно не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец напротив, то, что по своей природе находится за другим, или постоянно или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что следует за другим и за ним другое» [1, с. 304]. В принципе, мы видим, что можем отнести данную композицию и к началу, и к середине и к концу: функция материала находится на стыке восприятия данных разделов. Тогда как формы мелодики и фона представляют собой фразы, не достигающие периода, так как имеют в своей природе секвентное развитие.

Ну и, кроме того, не так просто сравнить материал на небольшом отрезке времени, так как он находится словно в «зеркале» и умножает сам себя, подобно реакции ядерного разложения. «Вербальный и музыкальный ряды оперы объединяет многократная повторность <...> Материалу паттернов свойственна краткость и дробность. Они имеют гомофонную природу и дифференцируются на: а) паттерны мелодического склада, пред-

ставляющие собой яркие, “выпуклые” микроструктуры, небольшие мотивы, фразы излагаются в вокальной партии; б) паттерны на общих формах движения в оркестровой партии: гаммы, ломанные арпеджио и октавы, гармонические и мелодические фигурации, обретающие качество рельефности» [4, с. 98].

Формула первой картины первого действия представляет собой следующую конструкцию:

|            |      |      |            |      |
|------------|------|------|------------|------|
| Соло Ганди | Дуэт | Трио | Трио и хор | Соло |
|------------|------|------|------------|------|

Как мы можем заметить, идёт постепенное наращивание как количества исполнителей в самой схеме, так и в самой музыке происходят небольшие модификации, связанные с тонким смещением метроритмической «картины» паттернов, в частности акцентами, из-за чего музыка становится более спонтанной. Ведь даже в рамках минимализма, при самом устройстве стиля, мы привыкаем к небольшим изменениям, и когда мы их слышим в группе паттернов, это вызывает даже большую нестабильность в ощущении музыки, чем привычные линейные изменения в не минималистичной парадигме.

Музыка минимализма, уходит от традиционных форм, и основывается скорее на попевках и «геометрических фигурах». За счёт новой эстетики, происходит поляризация культуры на минималистичную и доминирующую [7, с. 65].

#### *Заключение*

В данной статье, в первую очередь, ставится вопрос применения понятия семантического пресыщения не только к слову, но и к музыке. На наш взгляд такие исследования ещё только набирают силу.

Ведь если понять то, как данный эффект работает в музыке и ввести его в музыковедческие исследования,

то становится проще и понятней интерпретировать реакции человека на тот или иной музыкальный материал. Что в свою очередь расширяет представления не только в области музыкознания, но и таких междисциплинарных отраслей как когнитивистика.

Также немалый интерес эта тема может представлять для философов. Так как известно что как Платон и Аристотель много внимания уделяли музыке и её влиянию на состояние человека и его мотивы, так и более поздние философы, такие как Шопенгауэр считали своим долгом порассуждать в сфере того какой «волею» обладает музыка.<sup>3</sup> Или Ницше, считавший музыку подлинно дионисийским искусством.

Современная музыка изобилует использованием минималистической техники, как в академической, так и во всевозможных массовых направлениях, опираясь на принципы паттернов и семантического насыщения. И для создателей этой музыки очень немаловажным будет понимание, как и в каком объёме создавать и «вести» свой музыкальный материал, для более успешной реализации своих работ.

И предлагаю если не поставить в этих вопросах восклицательный знак, то оставить хотя бы многоточие.

## Литература

1. Аристотель: Риторика. Поэтика. М., 2018.
2. Арановский М.Г. Мышление. Язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. М., 1974. С. 105- 106.
3. Гласс Филипп. Слова без музыки: Воспоминания. СПб., 2021.
4. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. Спец. 17.00.02. Новосибирск, 2003. URL: <https://www>.

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: [9].

dissercat.com/content/problemy-formoobrazovaniya-v-muzykalnom-minimalizme (14.11.2023)

5. Кром А.Е. Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 3-7.
6. Кром. А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. №6. С.75-84.
7. Кисеева Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №. 62-67.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2012.
9. Тиунов А.А. Мысли о музыке у Шопенгауэра: следует ли сегодня их учитывать? // Парадигма: Философско-культурологический альманах / Гл. ред. Н. Х. Орлова. СПб., 2022. Вып. 37. С. 54-66.
10. Balota David A. and Black Sheila. Semantic satiation in healthy young and older adults // *Memory & Cognition*. 1997. 25 (2). P. 190-202.
11. Jakobovits L.A. (1967). Semantic Satiation and Cognitive Dynamics // *The Journal of Special Education*. 2(1), 35–44. URL: <https://doi.org/10.1177/002246696700200103> (14.11.2023).
12. Lachenmann H. On structuralism // *Contemporary Music Review*. 1995. № 12 (1). P. 93–102.
13. Jakobovits L.A. Effects of repeated stimulatton on cognitive aspects of beha.vtor: experiments on the phenomenon of semantic satiatton. Doctoral dissertation, McGill University, 1962.
14. Rhimmon Simchy-Gross and Elizabeth Hellmuth Margulis. The sound-to-music illusion: Repetition can musicalize nonspeech sounds // *Music & Science*. 2018. Volume 1: 1–6. DOI:10.1177/2059204317731992 (14.11.2023).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Брагинская Анна Дмитриевна*, концертмейстер, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Anna D. Braginskaia*, Accompanist, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia.

E-mail: ann-brag@ya.ru

*Воронцова Галина Николаевна*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Москва, Россия.

*Galina N. Vorontsova*, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia.

E-mail: Voroncova.96@mail.ru

*Кравченко Каролина Алексеевна*, аспирантка, ассистент кафедры философии Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета. Санкт-Петербург, Россия.

*Karolina A. Kravchenko*, postgraduate student, assistant of the Department of Philosophy of Saint Petersburg Electrotechnical University. St. Petersburg, Russia.

E-mail: kravchenkokarolinaa@gmail.com

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

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

E-mail: apraksinblues@gmail.com

*Михаленко Наталья Владимировна*, кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Москва, Россия.

*Natalia V. Mikhalenko*, PhD, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia.

E-mail: tinril@list.ru

*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, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской Государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Sergey S. Oskolkov*, pianist, composer, Post Graduate Performance Course 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

*Пенькова Мария Александровна*, студентка Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова. Москва, Россия.

*Maria A. Penkova*, student State Musical and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov.

Moscow, Russia

E-mail: marypenkova2006@yandex.ru

*Сергеева Екатерина Алексеевна*, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Искусство вокального исполнительства), заместитель директора издательства «Планета музыки», лектор «Петербург-концерта». Санкт-Петербург, Россия.

*Ekaterina A. Sergeeva*, Post Graduate Performance Course 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

*Тиунов Артём Александрович*, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Artem A. Tiunov*, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

St. Petersburg, Russia

E-mail: tiunov.2018@list.ru

*Ушакова Анна*, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

*Anna V. Ushakova*, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

St. Petersburg, Russia

E-mail: aniytka982@mail.ru

*Флеер Олег Геннадьевич*, доцент Факультета культуры и искусств Херсонского государственного педагогического университета, солист Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии, Заслуженный артист Украины, Заслуженный артист Республики Крым.

*Oleg G. Fleyer*, Associate Professor of the Faculty of Culture and Arts of Kherson State Pedagogical University, soloist of the St. Petersburg State Musical Comedy Theater, Honored Artist of Ukraine, Honored Artist of the Republic of Crimea.

St. Petersburg, Russia

E-mail: optimizt@ya.ru

Периодическое научное издание

Парадигма: философско-культурологический альманах  
Выпуск 39

Главный редактор *Н. Х. Орлова*  
Компьютерная вёрстка *С. В. Мамий*  
Печатается без издательского редактирования

---

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 30.11.2023  
Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 12,5. 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