УДК 78.01
DOI:10.26176/otmroo.2026.54.2.003

Сергей Алексеевич Уваров
s.uvarov@me.com

ORCID: 0000-0003-3142-9080
Кандидат искусствоведения, руководитель Научно-творческого центра киномузыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, научный сотрудник Музея петербургского авангарда (Дом М. В. Матюшина)

Sergey A. Uvarov
s.uvarov@me.com

ORCID: 0000-0003-3142-9080
Ph.D. in Art Studies, Head of the Scientific and Creative Center of Film Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Research Associate at the St. Petersburg Museum of Avant-Garde (Matyushin's House)

Звукозрительный контрапункт в контексте идей и экспериментов русского авангарда[1]

Аннотация

В статье проводятся параллели между теорией звукозрительного контрапункта Сергея Эйзенштейна и проектами, а также текстами деятелей русского авангарда (Василий Кандинский, Михаил Матюшин, Эль Лисицкий), в которых обнаруживаются схожие идеи о самодостаточном «полифоническом» соединении визуального и звукового ряда. С помощью конкретных примеров обосновывается тезис о том, что идея звукозрительного контрапункта в кинематографе стала естественным развитием того, к чему еще раньше стремились различные художники и композиторы в области театра.

Ключевые слова

Сергей Эйзенштейн, Василий Кандинский, Михаил Матюшин, Эль Лисицкий, немое кино, «Заявка», «Желтый звук», русский авангард, «Победа над Солнцем», «Осенний сон», экспериментальный театр

Для цитирования

Уваров С. А. Звукозрительный контрапункт в контексте идей и экспериментов русского авангарда // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 2 (54). С. 20–30. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.003.

Sound-Visual Counterpoint in the Context of Ideas and Experiments of the Russian Avant-Garde

Abstract

The article draws parallels between Sergei Eisenstein's theory of audio-visual counterpoint and the projects and texts of Russian avant-garde figures (Wassily Kandinsky, Mikhail Matyushin, El Lissitzky), which reveal similar ideas about a self-sufficient "polyphonic" union of visual and auditory elements. Using specific examples, it substantiates the thesis that the idea of audio-visual counterpoint in cinema was a natural development of what various artists and composers had previously strived for in the theater.

[1] В основе данной статьи лежат тезисы доклада автора на Международной научно-практической конференции «Броненосец "Потемкин" и звукозрительный контрапункт: взгляд из XXI века» (МГК, 25.11.2025).

Keywords

Sergei Eisenstein, Wassily Kandinsky, Mikhail Matyushin, El Lissitzky, silent films, “The Application”, “The Yellow Sound”, Russian avant-garde, “Victory over the Sun”, “Autumn Dream”, experimental theater

For citation

Uvarov, Sergey A. 2026. “Zvukozritel’nyy kontrapunkt v kontekste idey i eksperimentov russkogo vangarda [Sound-Visual Counterpoint in the Context of Ideas and Experiments of the Russian Avant-Garde].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 2 (54, June): 20–30. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.003.

Идея звукозрительного контрапункта у нас прочно ассоциируется с кинематографом. Впервые ее сформулировал Сергей Эйзенштейн в манифесте «Будущее звуковой фильмы. Заявка» (1928)[1], хотя сам термин в нынешнем виде появился в его работах чуть позже. В 1929 году в статье «Драматургия киноформы», написанной на немецком языке для каталога выставки в Штутгарте, но в Германию не попавшей и впервые опубликованной в английском переводе (а на русском вышедшей лишь в 1991), Эйзенштейн отмечает: «Таким образом, конфликт между оптическим и акустическим переживанием дает в результате: ТОНФИЛЬМ, который осуществим как ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ» [15, *189–190*]. Обратим внимание также на дневниковую запись *Experience in Sound* от 15 января 1936 года [1, *46*], которую режиссер начинает с фразы «Звукозрительная полифония», что в данном контексте (и это понятно из дальнейшего текста заметки) является полным синонимом понятия «звукозрительный контрапункт»[2].

Итак, Эйзенштейн утверждал, что «первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами». Режиссер отмечал, что «только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [14]. Идеи Эйзенштейна получили яркое воплощение и в его творчестве, и в работах коллег и последователей. Новаторство и влияние режиссера неоспоримо[3]. Однако если мы посмотрим, о чем писали и что делали современники Сергея Михайловича — представители русского авангарда из сферы изобразительного искусства и музыки, — мы обнаружим подчас удивительные пересечения с тем, что он декларировал.

В 1911 году Василий Кандинский пишет текст на немецком языке, который вошел во вторую корректуру второго немецкого издания его трактата «О духовном в искусстве»[4], а опубликован был в третьем немецком издании. В этом фрагменте родоначальник абстрактного искусства, критикуя идею свободного танца Айседоры Дункан, выдвигает свои принципы композиции для сцены, выделяя три составляющие: музыкальное движение, живописное движение и движение художественного танца. (Немного упрощая, можно свести это к трем базовым элементам: звук, цвет, пластика.) Далее художник заявляет:

> «Упомянутая выше попытка Скрябина (усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона) является, разумеется, лишь одной из возможностей. Кроме созвучия двух или, наконец, трех элементов композиции для

[1] В соавторах текста также указаны Григорий Александров и Всеволод Пудовкин.

[2] Благодарю Н. И. Клеймана за эти сведения.

[3] Подробнее об этом см.: [12].

[4] Версию на немецком языке см. здесь: [3, *409–574*].

> сцены, может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т. д. Именно это последнее средство уже применял Шёнберг в своих квартетах» [3, *644*].

Комментируя данный текст, Надежда Подземская отмечает, что Кандинский, излагая и оттачивая в разных текстах свои соображения о композициях для сцены, полемизирует не только с А. Н. Скрябиным, но и с Р. Вагнером. Синтезу искусств, понимаемому как «параллельность» всех слоев, художник предпочитает контрапункт [3, *553*].

Правда, нас может удивить упоминание квартетов Арнольда Шёнберга — произведений, не имеющих отношения к сценическим и прочим формам синтеза (или же контрапункта) искусств. Ключ к объяснению такой логической связи обнаруживается в первом письме Кандинского Шёнбергу, с которого и началось общение двух новаторов.

> «Независимое следование своим судьбам, собственная жизнь отдельных голосов в Ваших композициях — это как раз то, что и я пытаюсь найти в живописной форме. <…> Я считаю, что нашу современную гармонию нужно искать на пути не “геометрическом”, но на прямо антигеометрическом, антилогическом. И этот путь есть путь “диссонансов в искусстве”, т. е. и в живописи так же, как в музыке» [4, *21–23*].

Под диссонансом Кандинский понимает нечто куда более широкое, нежели это предполагается музыкальной теорией. Речь идет о новой степени свободы, в том числе выраженной в отказе от прежних эстетических установок в пользу «внутренней необходимости» (важное понятие для Кандинского). Видимо, в первом опусе Шёнберга, где появляется свободная атональность, — Струнном квартете № 2 — автор письма увидел пример такой свободы в чисто музыкальном воплощении. Но тот же принцип он хочет распространить и на само соотношение различных видов искусства в синтетическом произведении.

Фактически, говоря о диссонансе, Кандинский имеет в виду то же самое, что Эйзенштейн понимает под контрапунктом или полифонией. И здесь очень показательно сравнение вышеприведенной цитаты из «О духовном в искусстве», где художник предлагает свою систематизацию вариантов взаимодействия различных составляющих в сценической композиции, с дневниковой записью Эйзенштейна от 12 апреля 1938 года, озаглавленной *Gedanken zur Musik*:

> «Иллюстративная музыка. Внешняя синхронность. Контур музыки следует за контуром изображения — эффект: притупление остроты пластического рисунка. Внутренняя синхронность формального порядка. Ритмы синхронны. Эффект сдвоенный — со статическим результатом. Структурные линии синхронны (с вариациями). Внутренняя синхронность образного порядка. Синхронны темы, не совпадая линейно, но, будучи соритмичны, однако, самостоятельны. Эффект — повышенный драматизм. Музыка не изобразительна и не предметна.
> [Внешняя] синхронность образного порядка. Синхронны и темы, и сюжеты — носители темы. Образный музыкальный эквивалент еще и изобразителен в себе на ту же тему, но сюжетно самостоятелен. Повышенный драматизм»[5].

В тот же день — 12 апреля 1938 года — Эйзенштейн создает одноименный цикл графических работ, где диалог двух линий (красной и синей) призван иллюстрировать перечисленные в заметке формы взаимодействия музыки и видеоряда. При этом синяя линия изображает

[5] Цит. по: [5, *166*]. Заметим, однако, что в последнем пункте, где речь о синхронности образного порядка, нам представляется лишним слово «внешняя», добавленное автором публикации.

сражающихся рыцарей, а красная из полностью абстрактной трансформируется в условно-примитивистский образ коня[6].

Явная связь сюжета изображений с темой Ледового побоища не случайна: в это время Эйзенштейн как раз работал над «Александром Невским» — первым фильмом, в котором ему удалось ярко воплотить свои идеи о звукозрительном контрапункте[7].

Если Эйзенштейн разрабатывал эту теорию как кинематографист (хотя и имел за плечами яркое театральное прошлое), Кандинский стремился к соединению различных видов искусств на базе сценического представления, и наиболее масштабным практическим проявлением этого стал проект композиции «Желтый звук», объединяющей музыку, полуабстрактное действие и визуальные эффекты. Хотя партитура к этому действу так и не была написана (ее автором Кандинский предлагал стать композитору Фоме фон Гартману; тот смог сделать лишь ряд набросков), и свет рампы эта работа при жизни художника не увидела, либретто, опубликованное им в альманахе «Синий всадник» в 1912 году, позволяет весьма полно оценить его намерения.

Приведем фрагмент текста в переводе на русский язык З. С. Пышновской.

> **«Картина 2**
>
> Синий туман постепенно уступает место свету — совершенному и ярко-белому.
>
> В глубине сцены ярко-зеленый холм возможно большего размера, абсолютно круглый.
>
> Задник фиолетовый, достаточно светлый.
>
> Музыка крикливая, бурная, с часто повторяющимися нотами *ля* и *си-бемоль*, и *си-бемоль*, и *ля-бемоль*. Эти отдельные звуки, наконец, поглощаются громогласной бравурностью.
>
> Внезапно наступает полнейшая тишина.
>
> Вновь скулят жалобно, но определенно и остро *ля* и *си-бемоль*, что продолжается достаточно долго.
>
> Затем вновь пауза.
>
> В это мгновение задник внезапно становится грязно-коричневым. Холм — грязно-зеленым. И в самом центре холма появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость.
>
> При каждом изменении отчетливости яркий белый свет порывисто сереет.
>
> На холме слева внезапно появляется большой желтый цветок. Отдаленно он напоминает искривленный огурец. Постепенно он становится все ярче. Стебель — тонкий и длинный.
>
> Лишь единственный узкий лист вырастает из сердцевины стебля вбок.
>
> Длинная пауза.
>
> Далее при полной тишине очень медленно справа налево раскачивается цветок. Затем — и лист, но не одновременно с цветком. Потом в разном темпе вместе. Далее вновь каждый сам по себе, причем движение цветка сопровождает тоненькое *си*, движение листа — очень низкое *ля*.
>
> Затем они раскачиваются вместе и звучат две ноты. Цветок сильно дрожит и останавливается.
>
> В музыке продолжают звучать две последние ноты»[8].

[6] Рисунки опубликованы здесь: [5, *194*].

[7] Экспериментировать в этом направлении Эйзенштейн начал еще в конце 1920-х, когда задумал озвучить за рубежом «Генеральную линию» и подготовил подробный план — увы, проект не состоялся. В 1930 году была создана (в соавторстве с Григорием Александровым) короткометражная лента «Сентиментальный романс», новаторский пролог которой считается первым практическим «подступом» Эйзенштейна к теме звукозрительного контрапункта. Наконец, уже после возвращения в СССР после нескольких лет пребывания за границей Эйзенштейн взялся за работу над полнометражной лентой «Бежин луг», над музыкой к которой работал Гавриил Попов, но окончить ленту режиссеру не дали, а отснятые материалы почти полностью уничтожили по распоряжению властей.

[8] Цит. по: [2].

В этом фрагменте обращают на себя внимание два аспекта. Во-первых, Кандинский довольно подробно описывает музыку. Она для него — важная часть целого; он «слышит» ее в своем воображении. И во-вторых, предлагаемые им сценические события (трансформации холма, рост и раскачивание цветка, причем синхронное с музыкой) кажутся совершенно невозможными в традиционных театральных условиях. Если такое и могло быть воплощено в реальности, особенно в первой четверти XX века, то лишь средствами кинематографа, а точнее — анимационного кино.

Куда менее известен, чем «Желтый звук», но ничуть не менее экспериментален и показателен с точки зрения звукозрительного контрапункта театральный проект другого деятеля русского авангарда — Михаила Матюшина. В 1921 году он поставил «Осенний сон» по пьесе своей супруги Елены Гуро (1877–1913). Роли исполняли ученики Матюшина, а сам он выступил в качестве режиссера, драматурга, художника и композитора.

Вот как о постановке вспоминает его ближайшая соратница Мария Эндер, принимавшая непосредственное участие в работе:

> «Постановка была совсем необыкновенной. Михаил Васильевич решил окружить зрителей действием со всех сторон. Вместо актеров на двух сценах спереди и сзади чередовались различные картины-образы. Все пространство вокруг зрителя изображало холодную осень. Голоса актеров появлялись неожиданно с разных сторон, передвигались, удалялись или приближались в зависимости от действия. Все действие шло на фоне музыки. Использованы были обе пьесы М[ихаила] В[асильевича] “Осенний сон” и “Дон Кихот” [имеются в виду одноименные музыкальные сюиты, опубликованные Матюшиным в 1915 году. — *прим. С. У.*]. Несколько отрывков было написано М[ихаилом] В[асильевичем] дополнительно. Кроме того, М[ихаилом] В[асильевичем] были выдуманы шумовые инструменты, тоже использованные в разных комбинациях» [10].

В мемуарах «Творческий путь художника» Матюшин более подробно излагает принципы организации пространства:

> «В постановке “Осеннего сна” боковые стороны были наглухо отделены стенками-занавесами. Здесь стояли и передвигались актеры и музыканты. Спереди и сзади были как бы две сцены, на которых и происходило действие, то, преимущественно, с одной стороны, то с другой. Внимание зрителей регулировалось звуковым наполнением голосов и музыки. <…>
> Очень интересно была проведена в постановке напряженная наполненность всего действия большим разнообразием фактур звучаний и их пространственной ориентации. Слова слышались то совсем близко от зрителей за боковыми стенками, то с высоты, то издали приближаясь, или вдруг со всех сторон перекидываясь через зрителя. Отсутствие локализации слова в фигуре актера создавало исключительную подвижность масштабов иллюзорного пространства от далеких сказочных садов и кошмаров темной ночи до уютной дачной веранды» [8, *140–142*].

Можно предположить, что в спектакле использовалось нечто вроде световой проекции. Об этом свидетельствует следующая цитата Матюшина:

> «Особенно интересно была разрешена задача сказочного рыцарского образа первой сцены. Два вращающиеся один в другом цилиндра: внутренний сплошной и второй — прозрачно-изрезанный, сквозь который виден внутренний. В зависимости от

> ритма движения вращающихся цилиндров, получаются совершенно различные картины — то растущих золотых цветов и “голубых городов”, то спокойной золотой осени густого сада и т. д.» [8, *141–142*].

К сожалению, спектакль был показан лишь единожды (правда, семь лет спустя, в 1928, Матюшин с учениками устроили концерт памяти Гуро, где были исполнены фрагменты из «Осеннего сна», однако мы не знаем, была ли тогда какая-то визуальная составляющая). После смерти композитора и вплоть до 2025 года он ни разу не исполнялся, а материалы считались утраченными. Тем не менее автору настоящей статьи удалось найти в архиве Пушкинского Дома разрозненные нотные материалы этой постановки, с помощью которых партитура всего произведения была восстановлена с большой степенью достоверности[9]. Позже стал известен еще один важный источник: директор Музея петербургского авангарда (Дом М. В. Матюшина) Ирина Журавлёва обнаружила в экземпляре издания книги «Осенний сон» (1912), хранящемся в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга, пометы Матюшина: они касались как раз порядка звучания музыкальных номеров в спектакле.

Практическим результатом этих открытий стала театрализованная премьера научной редакции-реконструкции «Осеннего сна» в Музее петербургского авангарда 17 октября 2025 года[10]. Однако визуальная часть этого действа имела лишь косвенное отношение к оригинальной постановке (1921). Увы, до нас не дошли (или, по крайней мере, не обнаружены на данный момент) эскизы декораций спектакля или, тем более, фотографии с премьеры, потому довольно сложно представить, как выглядели «картины-образы», о которых пишет Эндер, где располагался цилиндр из описания Матюшина... Но одно не вызывает сомнений: главной идеей режиссера было отделить звучащее слово от образа актера и от картинки как таковой.

Матюшин создает здесь три контрапунктирующих линии: вербальную, музыкально-шумовую и визуальную (которая в немалой степени абстрактна).

> «Характер постановки 1921 г. был целиком продиктован самим содержанием пьесы “Осенний сон” Гуро, но методы работы над этой постановкой показали нам огромные возможности, исключительно гибкой и глубокой трактовки содержания при условии возможных разрывов слова со зрительным образом актера, при наполнении зала зрительными музыкально-звуковыми образами в движущихся объемах, вне обязательного человеческого масштаба» — вспоминал автор [8, *142*].

Как и Кандинский, Матюшин никогда не пробовал заходить на территорию кинематографа. Однако — размышлял о нем. В 1925 году он выступил в Академии художеств с докладом под названием «Театр, кино, плакат». Текст этого доклада (черновой, со множеством правок и авторской датировкой 31 января 1925) обнаружен нами среди рабочих записей Матюшина под заголовком «Исходные точки плаката и театра» [9].

Вот что он говорит об особенностях немого кино:

> «... игра в кино создала возможности разобщиться со словом. Этим трамвайным кондуктором, постоянно отбирающим билет нашего сознания. Во время киноигры артисты, изображая быстро мимику любви, говорят что попало, женщины, делая манящий жест, говорят партнеру-красавцу: “А поди сюда, чертова подушка!” Со словом “некогда” возиться, надо скорей и лицом, и всем существом изображать действия.

[9] Восстановленная партитура музыки к спектаклю была опубликована здесь: [11]

[10] Исполнители: театр «Lusores» (Санкт-Петербург), Ангелина Фельдшерова (скрипка), Дарья Барабенова (виолончель), Артём Бочкарёв (фортепиано), Александр Савчук (декламация), Виктория Евтюхина (декламация), Ника Савчук (декламация), Фёдор Вяткин (декламация). Художник Анастасия Зеелова.

> Это первое отрезвление от надоевшего, не идущего в ритм с жизнью слова. Отсюда и является быстрое, четкое, характерное переживание актера. Отсюда и <неразб.> ранние неудававшиеся изображения сценического момента действия. <…> Посмотрите снимки с какой-либо театральной пьесы — и вы увидите страшную летаргию движения и изображения. Сравните мысленно любой кинематографический снимок — и вы сейчас же почувствуете движение освобожденным и изобразительным. Сравните действие кино с театром по существу — и вы увидите, как кино верно и насмерть укладывает своего врага, театр. Все по той же причине опаздывающего слова и опаздывающего движения» [9, *20, 20 об., 21*].

Итак, по Матюшину, слово убивает выразительность пластического образа. «Разобщение со словом», то есть отрыв визуального ряда от вербального начала, художнику представляется благом. Немое кино он противопоставляет театру — не в пользу последнего. Сравним это с тезисом из эйзенштейновской «Заявки» (которая, напомним, появится тремя годами позже):

> «Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильм. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и так далее. Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для “высококультурных драм” и прочих “сфотографированных” представлений театрального порядка. Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа»[11].

Очевидно, что, говоря о театре, Матюшин не имеет в виду такие спектакли, как его собственный «Осенний сон» или построенная на аналогичных принципах постановка «Небесные верблюжата» (1922)[12]. Напротив, в них он как раз реализует желаемое отделение слова от визуального ряда — и такой же подход приветствует в кинематографе. Да, в 1925 году он еще не предполагает прихода звука в кино, а следовательно, не задумывается о возможности «правильного» использования аудиосоставляющей. Зато реализует «звукозрительный контрапункт» в сценическом пространстве.

Здесь, однако, не стоит забывать, что «Осенний сон» и даже предшествовавшая ему постановка (более традиционная) по первым двум пьесам Елены Гуро — «Нищий Арлекин / В закрытой чаше» (состоявшаяся в 1920), — не первые театральные опыты Матюшина. Еще в 1913 году он вместе с Алексеем Кручёных и Казимиром Малевичем создал футуристическую оперу «Победа над Солнцем». И хотя идеологическая почва этого проекта была совершенно иной[13], результат стал примером максимального дистанцирования друг от друга всех элементов сценического действия.

---

[11] Цит. по: [14].

[12] Подробнее о ней см. здесь: [13].

[13] В преддверии сочинения оперы Матюшин, Малевич и Кручёных провели Первый всероссийский съезд баячей будущего, на котором, среди прочего, постановили: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, “симметричную логику”, блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей» (цит. по: [7, *23*]). Для этого было решено «устремиться на оплот художественной чахлости — на русский театр — и решительно преобразовать его» (цит. по: [7, *23*]). Однако никаких деталей преобразования в манифесте не приводится. Вероятно, и сами авторы воззвания на тот момент еще не знали, как конкретно они хотят реформировать сценическое искусство.

Кубофутуристические декорации Малевича в некоторых сценах оказывались вовсе абстрактными, в иных же лишь отдельными визуальными элементами перекликались с событиями пьесы. Актеры были одеты в жесткие костюмы, сковывающие движения, и, следовательно, практически лишены возможности выражать какие-либо эмоции в пластике. Но главное, сам текст Кручёных, постоянно балансирующий на грани абсурдистской «зауми», избавлялся от привычной смысловой нагрузки и становился фонетическим элементом, тем самым давая свободу музыке Матюшина.

В оригинальном виде «Победа над Солнцем» была показана лишь дважды — 3 и 5 декабря 1913 года. Спустя семь лет (в 1920) новую версию сделали ученики Малевича в Витебске под его руководством, но в ней полностью отсутствовала музыка (сам этот факт — лишнее доказательство того, что каждый вид искусства в «Победе над Солнцем» имел самодостаточность). Но в том же году младший соратник Малевича Эль Лисицкий начал разрабатывать свой экспериментальный проект постановки оперы — уже в качестве электромеханического шоу. Он создал ряд эскизов, которые в 1923 году были литографированы и выпущены в Германии.

В предисловии к папке литографий Лисицкий описывает, как он себе представлял это действо:

> «Мы создаем его на площадке, которая со всех сторон открыта и доступна. Подмостки — вот и вся механика сцены. Эти подмостки дают все возможности движения телам, которые принимают участие в игре. Поэтому отдельные детали должны иметь возможность двигаться, поворачиваться, растягиваться и т. д. Различные уровни должны быстро переходить друг в друга. Все вместе представляет собой реберную конструкцию, чтобы не загораживать тела, которые быстро перемещаются в процессе игры. Сами же тела, принимающие участие в игре, появляются по мере потребности и желания. Они членятся, катятся, поднимаются, на подмостках и над ними. Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил и приспособлений, а эта центральная установка — в руках у одного единственного. Этим единственным является режиссер сцены. Его место находится в середине подмостков, туда, куда сходятся все нити, передающие энергию. Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радиомегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов на вокзале, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. Из своей единственной рубки он говорит по телефону, соединенному с дуговой лампой, или же с другими аппаратами, которые меняют его голос в соответствии с характером фигур. Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства. Таким путем режиссер с помощью простейших элементов достигает наивысшего усиления»[14].

Итак, Лисицкий в прямом смысле отделяет слово от персонажей; в его версии реплики героев оперы произносит единственный «живой» исполнитель, тогда как действующими лицами становятся механические марионетки. Очевидно, музыка здесь, как и в витебской версии 1920 года, не предполагается. Вместо нее — шумовая партитура: гудки паровозов и т. д. Обратим внимание: в либретто Алексея Кручёных нет никаких указаний на вокзалы, водопады или заводы. Следовательно, функция описанного аудиоряда — не иллюстративная, а самостоятельная, образующая тот самый звукозрительный контрапункт, который пока еще не был изобретен Эйзенштейном.

Знал ли Лисицкий, живя сначала в Витебске, затем в Москве и разрабатывая в 1920–1921 годах свой проект, о том, что в Петрограде в это же время Матюшин ставил «Осенний сон»? Вряд ли. В свою очередь, и Матюшин, и совсем еще юный тогда Эйзенштейн никак не могли знать

[14] Пер. с нем. Н. Куриевой. Цит. по: [6, *114–115*].

о замысле Лисицкого. Но всего через несколько лет Сергей Михайлович узнаёт об оригинальной «Победе над Солнцем». От кого же? От Малевича. С ним он дружил, бывал у художника в гостях в Немчиновке. И именно Малевич, наряду с другими членами Комиссии по подготовке празднования 20-летия первой русской революции, решил пригласить Эйзенштейна для создания «фильмы» к торжественному заседанию в Большом театре, намеченному на конец 1925 года.

Вспоминая свой эффектный, но не реализовавшийся замысел разорвать на премьере «Броненосца “Потемкин”» реальный киноэкран носом экранного корабля, «материализовавшегося» в виде макета, Эйзенштейн пишет [16, *68*], что автор «Черного квадрата» рассказал ему об опере «Победа над Солнцем», начинавшейся как раз с разрыва занавеса двумя будетлянскими силачами. Впрочем, судя по формулировке Эйзенштейна, в суть оперы 1913 года он не вникал и воспринял проект как чистый эпатаж. Никоим образом повлиять на эйзенштейновские теории «Победа над Солнцем» не могла. Равно как и сочинения Кандинского, и поздние театральные опыты Матюшина. И все же проекты, перечисленные в настоящей статье и им подобные, формировали ту идейно-эстетическую среду, которая и стала столь благодатной для появления новаций Сергея Эйзенштейна. Ну а сегодня их сопоставление позволяет нам более объемно и широко увидеть концепцию звукозрительного контрапункта — в сущности, выходящую далеко за пределы кинематографа и отнюдь еще не исчерпавшую своего потенциала для дальнейшего развития искусства.

Литература

1. Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна: материалы и сообщения: сборник научных трудов / отв. ред. Л. К. Козлов. М.: ВНИИК, 1985. 116, [2] с. (Кино: история, теория, критика).

2. *Кандинский В. В.* Желтый звук. Сценическая композиция // Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., комм. и ст. З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 75–82.

3. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве: в 2 т. / сост., ст. и коммент. Н. П. Подземская. Т. 1. М.: БуксМАрт, 2020, 692 с.: ил.

4. *Кандинский В. В.* Переписка 1911–1936 / В. Кандинский, А. Шёнберг; сост. и вступ. ст. Е. Халь-Фонтэн; пер. А. Ярина. М.: Грюндриссе, 2017. 221, [2] с.

5. *Клейман Н. И.* Эйзенштейн на бумаге. Графические работы мастера кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 320 с.: ил.

6. *Лисицкий Э. (Эль)*. Преодоление искусства. Избранные тексты / сост. Д. Козлов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 336 с.: ил.

7. *Малевич К. С.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / публ., сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995. 393 с.: ил., портр.

8. *Матюшин М. В.* Творческий путь художника. Книга-альбом / общ. ред., вступ. ст. А. В. Повелихиной. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.

9. Матюшин Михаил Васильевич. Записи «об идее четвертей тона» // РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 20–22.

10. Матюшин Михаил Васильевич. Подготовительные материалы к музыкальным композициям «Осенний сон», «Дон Кихот», «Буря на море» и другие // РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 2.

11. Осенний сон. Музыкальный спектакль / М. В. Матюшин (музыка), Е. Г. Гуро (текст, иллюстрации); ред.-сост., вступ. ст. и коммент. С. А. Уваров. СПб.: Лань; Планета музыки, 2025. 64 с. + 8 с. ил.

12. *Русинова Е. А.* Идеи С. М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3 (41). С. 10–16.

13. *Уваров С. А.* «Небесные верблюжата» Михаила Матюшина: нежные осколки русского авангарда // Музыкальная академия. 2025. № 3. С. 114–125.

14. *Эйзенштейн С. М.* Будущее звуковой фильмы. Заявка // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.

15. *Эйзенштейн С. М.* Драматургия киноформы // Киноведческие записки. 1991. №11. С. 180–219.

16. *Эйзенштейн С. М.* О строении вещей // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 37–71.

References

1. *Iz tvorcheskogo naslediya S. M. Eyzenshteyna: materialy i soobshcheniya: sbornik nauchnykh trudov* [From the Creative Heritage of S. M. Eisenstein: Materials and Communications: A Collection of Scientific Papers]. 1985. Edited by Leonid K. Kozlov. Moscow: VNIIK. (In Russian).

2. Kandinsky, Wassily V. 1996. "Zheltyy zvuk. Stsenicheskaya kompozitsiya [Yellow Sound. Stage Composition]." In *Siniy vsadnik* [The Blue Rider], edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc, translated and with a commentary by Zinaida S. Pyshnovskaya, 75–82. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian).

3. Kandinsky, Wassily V. 2020. *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniyami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art. Complete Critical Edition]. Vol. 1. Edited by Nataliya P. Podzemskaya. Moscow: BuksMArt. (In Russian).

4. Kandinsky, Wassily V., and Arnold Schoenberg. 2017. *Perepiska 1911–1936* [Correspondence 1911–1936]. Edited by Jelena Hahl-Fontaine, translated by Aleksey Yarin. Moscow: Grundrisse. (In Russian).

5. Kleiman, Naum I. 2017. *Eyzenshteyn na bumage. Graficheskie raboty mastera kino* [Eisenstein on Paper. Graphic Works of the Master of Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

6. Lissitzky, El. 2025. *Preodolenie iskusstva. Izbrannye teksty* [Overcoming Art. Selected Texts]. Compiled by Denis Kozlov. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

7. Malevich, Kazimir S. 1995. *Sobranie sochineniy v pyati tomakh* [Collected Works in Five Volumes]. Vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929* [Articles, Manifestos, Theoretical Works, and Other Works. 1913–1929]. Edited by Aleksandra S. Shatskikh. Moscow: Gileya. (In Russian).

8. Matyushin, Mikhail V. 2011. *Tvorcheskiy put' khudozhnika. Kniga-al'bom* [The Artist's Creative Path. A Book-Album]. Edited by Alla V. Povelikhina. Kolomna: Muzey organicheskoy kul'tury. (In Russian).

9. Matyushin, Mikhail V. n.d. "Zapisi 'ob idee chetvertey tona' [Notes on the 'Idea of Quarter Tones']." In *Rukopisnyy otdel Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk (RO IRLI RAN)* [Handwritten Department of the Institute of Russian Literature], fund 656, inventory 1, unit 94, leaves 20–22. (In Russian).

10. Matyushin, Mikhail V. n.d. "Podgotovitel'nye materialy k muzykal'nym kompozitsiyam 'Osenniy son', 'Don Kikhot', 'Burya na more' i dr. [Preparatory Materials for the Musical Compositions 'Autumn Dream', 'Don Quixote', 'Sea Storm', and Others]." In *Rukopisnyy otdel Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk (RO IRLI RAN)* [Handwritten Department of the Institute of Russian Literature], fund 656, inventory 1, unit 71, leaf 2. (In Russian).

11. *Osenniy son. Muzykal'nyy spektakl'* [Autumn Dream. A Musical Performance]. 2025. Music by Mikhail V. Matyushin, text by Elena G. Guro, edited and compiled by Sergey A. Uvarov. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).

12. Rusinova, Elena A. 2019. "Idei S. M. Eyzenshteyna v kontekste sovremennogo kinoiskusstva. Zvukozritel'nyy kontrapunkt [Sergei Eisenstein's Ideas of in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint]." *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin] 11, no. 3 (41): 10–16. (In Russian).

13. Uvarov, Sergey A. 2025. " 'Nebesnye verblyuzhata' Mikhaila Matyushina: nezhnye oskolki russkogo avangarda ['Celestial Baby Camels' by Mikhail Matyushin: Tender Shards of Russian Avant-Garde]." *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3: 114–25. (In Russian).

14. Eisenstein, Sergey M. 1964. "Budushchee zvukovoy fil'my. Zayavka [The Future of the Sound Film. A Statement]." In *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works], vol. 2, 315–16. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

15. Eisenstein, Sergey M. 1991. "Dramaturgiya kinoformy [The Dramaturgy of Film Form]." *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Cinema], no. 11: 180–219. (In Russian).

16. Eisenstein, Sergey M. 1964. "O stroenii veshchey [On the Structure of Things]." In *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works], vol. 3, 37–71. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).